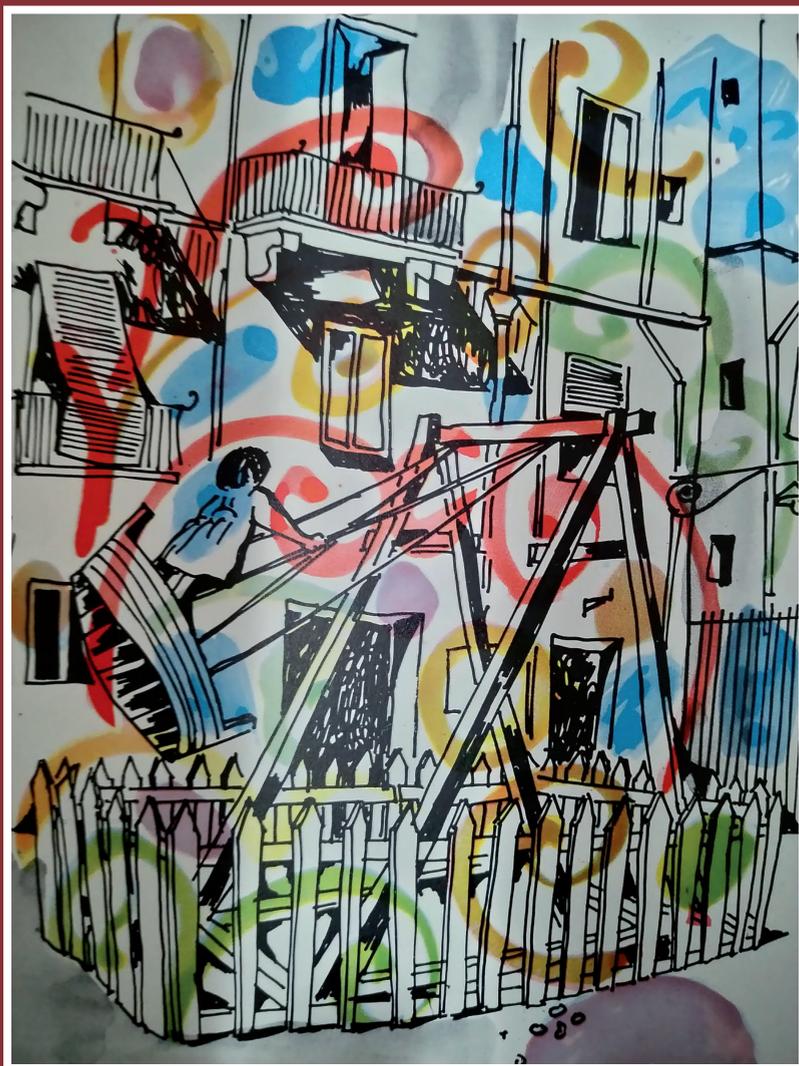


Domenico Rea e il Novecento italiano

a cura di Vincenzo Caputo



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Orione

Studi e testi di Letteratura italiana

2

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.

Presidente

Pasquale Sabbatino (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Segretario tesoriere

Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Componenti del Comitato

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), José 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).

Domenico Rea e il Novecento italiano

a cura di Vincenzo Caputo

Federico II University Press



fedOA Press

Domenico Rea e il Novecento italiano / a cura di Vincenzo Caputo. – Napoli : FedOAPress, 2023.
– 263 p. ; 24 cm. – (Orione. Studi e testi di Letteratura italiana ; 2).

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

ISBN: 978-88-6887-169-7

DOI: 10.6093/978-88-6887-169-7

In copertina: illustrazione di Paolo Ricci a D. Rea, *Il re e il lustrascarpe*, Napoli, Pironti, 1960.

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 - École 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), Gabriele Bucchi (Universität Basel), 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), 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)

© 2023 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
Andrea Mazzucchi	9
Lucia Rea	11
INTRODUZIONE	15
Vincenzo Caputo	17
GLI ESORDI DI REA E IL CASO NAPOLI	25
Matteo Palumbo, <i>La Napoli di Rea</i>	27
Franco Contorbia, <i>Don Mimì a casa Croce</i>	39
Pasquale Sabbatino, <i>Napoli «in cerca di autori». Eduardo De Filippo, Elio Vittorini, Italo Calvino e Domenico Rea</i>	57
Gino Ruozzi, <i>Spaccanapoli e la letteratura italiana del 1947</i>	77
NAPOLI PLEBEA	85
Antonio Saccone, <i>Domenico Rea interprete di Mastriani</i>	87
Lucilla Lijoi, <i>I racconti dell'«interregno» (1943-1948)</i>	97
Silvio Perrella, <i>L'estro furioso, brevemente</i>	115
GLI ARCHIVI	119
Gianfranca Lavezzi, <i>“Don Mimì” e “Donna Maria”. Lettere di Domenico Rea a Maria Corti</i>	121
Gloria Manghetti, <i>«Napoli, dunque, raggiunta via Firenze e il Gabinetto Vieusseux»: per Domenico Rea, attraverso le sue lettere</i>	137
REA TRA FILOLOGIA, GIORNALISMO E DRAMMATURGIA	147
Anna Nozzoli, <i>Una vampata di rossore: il passo lungo di Domenico Rea</i>	149
Carlo Vecce, <i>Tra Rea e Pasolini</i>	165
Vincenzo Caputo, <i>Il teatro ‘metaforico’ e ‘mitologico’ di Domenico Rea: Le formicole rosse e Re Mida</i>	175
LA LINGUA DI REA	191
Patricia Bianchi, <i>Ambiente linguistico femminile e lingua composita nella narrativa di Domenico Rea</i>	193

Nicola De Blasi, <i>La percezione della realtà linguistica nella trasfigurazione letteraria di Domenico Rea</i>	203
TESTIMONIANZE E RIFLESSIONI	223
Antonio D'Orrico, <i>Racconto in forma di autointerrogatorio</i>	225
Lorenzo Pone, <i>Domenico Rea e la musica</i>	239
CONVERSAZIONE CON MAURIZIO DE GIOVANNI	251

SALUTI ISTITUZIONALI

Andrea Mazzucchi

*Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi di Napoli Federico II*

Sono particolarmente lieto di portare il saluto del Dipartimento di Studi Umanistici e mio personale a tutti coloro i quali parteciperanno al Convegno di Studi *Domenico Rea e il Novecento italiano*, che inaugura le iniziative del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita dello scrittore napoletano. Ringrazio molto Pasquale Sabbatino, presidente del Comitato, e tutti i membri dello stesso per aver voluto appunto dare avvio alle loro attività proprio all'Università degli Studi di Napoli Federico II e in queste aule. Il Comitato, infatti, si avvale non soltanto della prestigiosa presidenza del collega, ma si avvale anche del contributo di tante studiose e studiosi del Dipartimento che ho l'onore di dirigere.

Di Centenari – lasciatemelo dire – ho una qualche esperienza, non essendo ancora uscito del tutto dalle celebrazioni del settecentenario della morte di Dante Alighieri. Nonostante le inevitabili retoriche celebrative, resto convinto che i Centenari rappresentino un'occasione per approfondire, rileggere e spesso anche riscoprire la figura e le opere del letterato celebrato.

Sono occasioni sempre proficue che diventano però davvero cruciali quando a essere posto al centro delle analisi è un autore come Domenico Rea, il quale ha avuto un ruolo decisivo nella storia e nella prassi letteraria contemporanea. Non soltanto lo scrittore di Nofi ha attraversato il nostro Novecento con interventi altissimi, sia sul piano narrativo che sul piano della produzione saggistica, ma è stato anche capace di interpretare in maniera non sempre convenzionale, anzi spesso sghemba e proprio in quanto sghemba molto più interessante, la realtà della città nella quale viviamo.

Negli ultimi decenni la produzione reana è stata oggetto di riflessione accurata da parte di molte studiose e di molti studiosi. C'è stata un'attività editoriale intensa, la quale ha riguardato soprattutto la pubblicazione del Meridiano da parte di Francesco Durante (cfr. D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori,

2005). Accanto però al Meridiano, che rappresenta una voce fondamentale della bibliografia reana, e accanto al sito (<https://domenicorea.it/>), che la figlia Lucia ha voluto dedicare al padre Domenico e che si offre come importante contributo di prima conoscenza, abbiamo avuto negli ultimi anni grazie soprattutto all'attività di un presidio culturale della città partenopea, quale è la Dante & Descartes di Raimondo Di Maio, la pubblicazione di importanti scritti reani, che erano stati esclusi dalla prestigiosa silloge del Meridiano edito da Durante (penso, ad esempio, ai *Pensieri della notte*, pubblicati con una splendida prefazione di Matteo Palumbo nel 2020).

Insomma tanto è stato fatto ma tanto ancora resta da fare. In questo senso la possibilità di recuperare (e studiare in modo approfondito) testi trascurati sul piano critico o di rileggere in modo nuovo la ricca produzione dello scrittore napoletano mi paiono, tra gli obiettivi ai quali deve puntare l'attività del Comitato, quelli forse più stringenti. Riattraversare le connessioni tra Rea e la letteratura del Novecento – a voler riecheggiare il titolo di queste giornate di studi – significa appunto confrontarsi con lo scrittore di Nofi in maniera non retoricamente celebrativa. È lo scopo al quale punteranno sicuramente le relazioni del Convegno che, in questo senso, credo principi molto bene la serie di iniziative che seguiranno nei prossimi mesi e anni. Per tale motivo il Dipartimento di Studi Umanistici è felicissimo di accogliervi nelle sue aule; è felicissimo di fornire il proprio contributo.

Non vado più oltre, perché non voglio rubare tempo prezioso alle relatrici e ai relatori qui convenuti. Nel ringraziare i membri del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea, che hanno organizzato questa importante iniziativa scientifica, auguro a tutte e a tutti un buon lavoro.

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

Vincenzo Caputo

Università degli Studi di Napoli Federico II

Sarebbe davvero un errore associare alla figura di Domenico Rea il *cliché* critico dello ‘scrittore da riscoprire’. A dimostrare l’evidenza di tale errore ci sarebbero importanti ‘indizi’ bibliografici (‘opere di’ e ‘opere su’ Rea, edite con continuità negli ultimi decenni), i quali inevitabilmente ci condurrebbero verso la ‘prova’ mastodontica del Meridiano curato dal compianto Francesco Durante e risalente al 2005. Inutile fare nomi specifici, che sono per lo più indicati e discussi nei saggi di questo volume. Preme invece esplicitare il corollario, che deriva da tale preventiva evidenza. Se le cose stanno così, ovvero se la scrittura di Rea ha continuato in forme e modi diversi nel corso di questi anni a essere letta e discussa, allora la questione non è tanto quella – per dir così – di dare a Rea quel che è di Rea. Il problema diviene piuttosto verificare i modi, i tempi e le formule critiche di tale continuità. Insomma una riflessione sulla produzione dello scrittore napoletano, che si ponga l’ambizioso obiettivo di essere ‘ad ampio raggio’, deve provare a riportare alla luce spazi insondati, materiali inediti e rari, a ricostruire legami amicali e relazioni intellettuali, a ragionare sul tempo lungo della sua opera e sui suoi rapporti interni. A questi obiettivi ha puntato, nel corso degli ultimi anni, l’attività del ‘Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea’, istituito con D.M. 220 il 17 giugno 2021 e presieduto da Pasquale Sabbatino. A partire dal Convegno d’apertura *Domenico Rea e il Novecento italiano* (Napoli, 9-11 novembre 2021), di cui qui si pubblicano gli Atti, si è provato a trasformare tale centenario in una più generale ‘occasione critica’.

A dimostrazione di ciò, basterebbe *in limine* fare riferimento alla riflessione di Matteo Palumbo (il contributo è intitolato *La Napoli di Rea*), che riattraversa la produzione di Rea al fine di riflettere sulla questione – davvero cruciale – dei modi in cui lo scrittore traspone sul piano letterario la realtà. Nel saggio si analizzano nello specifico i due epicentri, l’uno reale (Napoli) e l’altro immaginario (Nofi), della geografia letteraria di Rea. In particolare

per Nofi il luogo descritto nella scrittura non ha mai i tratti dell'idillio o il richiamo lirico a una dimensione autobiografica dell'infanzia. «Piuttosto – sottolinea Palumbo – l'apparizione di Nofi si radica subito nella storia e porta dentro di sé i segni di un tempo violento. La sua apparizione, in *Breve storia del contrabbando*, si connette con la guerra e con gli orrori che questa porta con sé». Ne viene fuori un luogo della fantasia che si costruisce paradossalmente attraverso le immagini crude della più stringente realtà quotidiana. È questo che fa di Nofi una delle invenzioni centrali della narrativa reana. È una questione che consente di tornare alle opere saggistiche dello scrittore napoletano. Nel contributo di Antonio Saccone (*Domenico Rea interprete di Mastriani*) si pone attenzione alla rilettura critica che lo scrittore novecentesco Rea fa dello scrittore ottocentesco Mastriani. È un atteggiamento decisamente problematico quello che il primo mostra di fronte all'opera del secondo. Il fluviale romanziere del XIX secolo è sentito da Rea vicino alla sua scrittura. Nonostante ciò, egli è comunque coinvolto – anche se in modi parziali – nelle più generali stroncature dedicate ad altri grandi autori napoletani come Di Giacomo e Serao. Nei suoi romanzi il narratore di Nofi nota la mancanza di «trasfigurazione», ribadendo così «la sua presa di distanza da ogni realismo fatto coincidere con una mera riproduzione fotografica e sospinto dall'illusione di un'asettica oggettività». In tal senso segnaliamo, inoltre, lo studio di Lucilla Lijoi (*I racconti dell'«interregno» (1943-1948)*). Qui l'indagine è rivolta ai quei racconti che mostrano un rapporto ravvicinato con gli avvenimenti più dirompenti della guerra e del dopoguerra. Si tratta appunto dei racconti dell'«interregno», che è nel contempo un periodo specifico e insieme mitico della storia partenopea. Attraverso di essi «è possibile tracciare i confini di una geografia costellata di 'luoghi mnesici': quegli stessi luoghi che, vivi e ipostatizzati nella memoria e nei racconti popolari, nell'opera di Rea si caricano di una densità simbolica dirompente». Dall'analisi di questi racconti emerge un'amara riflessione sul carattere dei napoletani sostanzialmente diversa da quella stereotipata della *vulgata*.

Riattraversare la produzione di Rea – lo abbiamo evidenziato – significa anche provare a saldare meglio i nessi con esperienze coeve alla sua. Si avverte forte, in tal senso, l'esigenza critica di contestualizzare, sul piano biografico, letterario ed editoriale, il suo folgorante esordio del 1947. Dal punto di vista biografico Rea, ad esempio, cerca il grande Benedetto Croce già all'altezza del '45, due anni prima dell'uscita di *Spaccanapoli*. Nel saggio di Franco Contorbia (*Don Mimì a casa Croce*) si ricostruisce – attraverso testimonianze spesso trascurate sul piano critico – il legame tra quest'ultimo e Rea. È una trama di

rapporti che – evidenzia Contorbia – «si dispiega in un arco temporale non amplissimo (i sette anni che separano il 1945 dal 1952) e si rispecchia nelle pagine di Rea solo fino al 1960, ma è straordinariamente ricca di implicazioni e di risvolti insospettati». Basti qui per tutti il caso de *Il re e il lustrascarpe*. Per lo scritto *Benedetto Croce* in esso inserito si ipotizza che il ‘pezzo’ non abbia avuto una prima uscita su giornali o riviste ma sia piuttosto la versione ridotta di *Visita a Croce*, integrata da ‘parere’ di Croce su *La pelle* e da un cenno all’intervista di De Feo a Badoglio. Sul piano delle ‘vicinanze’ prettamente letterarie segnaliamo il contributo di Pasquale Sabbatino (*Napoli «in cerca di autori»*. *Eduardo De Filippo, Elio Vittorini, Italo Calvino e Domenico Rea*), il quale disegna – sulla scia di un interesse mostrato già da La Capria – una mappa della scena (napoletana e non solo) degli anni Quaranta e Cinquanta. Si parte dalla *Napoli milionaria!* di De Filippo (1945) e dall’immagine di Napoli raccontata nel «Politecnico» di Vittorini (27 ottobre 1945), per arrivare poi al raccontossaggio *Freddo a Napoli* di Calvino (8 gennaio 1949). «La Napoli di Rea prende corpo in ambito narrativo [...] proprio in questo paesaggio letterario allargato della seconda metà degli anni Quaranta e giunge a piena maturazione sul piano della riflessione critica negli scritti *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani* (del 1951) e *Boccaccio a Napoli* (del 1958)». In senso prettamente editoriale l’analisi di Gino Ruozzi (*Spaccanapoli e la letteratura italiana del 1947*) ricostruisce il contesto letterario degli anni Quaranta, che vide l’uscita della raccolta d’esordio reana. «Il 1947 di *Spaccanapoli* – sottolinea Ruozzi – è un anno significativo, ricco di testi che diventeranno capisaldi della letteratura italiana del secondo Novecento. I coetanei di Rea che pubblicano in questo stesso anno sono Primo Levi, Italo Calvino, Oreste Del Buono (*Se questo è un uomo* e *Il sentiero dei nidi di ragno* escono a ottobre 1947, *La parte difficile* di Del Buono a gennaio)». Ci troviamo, quindi, di fronte a un panorama ricco e variegato: negli anni saranno soprattutto i libri di Calvino e Levi ad assumere un peso sempre maggiore nel contesto del secondo Novecento.

Grande attenzione è stata riservata, all’interno di questo volume, all’analisi di fondi archivistici, i quali custodiscono preziosi inediti di Rea. Gloria Manghetti («*Napoli, dunque, raggiunta via Firenze e il Gabinetto Vieusseux*»: *per Domenico Rea, attraverso le sue lettere*) evidenzia che al Gabinetto Vieusseux (in particolare nel suo Archivio Contemporaneo) si conserva una serie significativa di documenti reani suddivisi tra alcuni dei Fondi presenti, in parte – ma non solo – intitolati ad amici e compagni del letterato di Nofi. «Se si sommano – sottolinea Manghetti – le descrizioni che risultano dall’inventario online consultabile sul sito dell’Istituto e da dettagliati elenchi di consistenza,

il numero complessivo è pari a 82, senza contare le minute a Rea indirizzate da corrispondenti diversi, ma anche alcune missive riunite nell'Archivio Storico del Vieusseux». Sono analizzate, quindi, significative testimonianze di 'prima mano', che pongono in luce vicende poco note della biografia e dell'opera reana. In tal senso è possibile segnalare il saggio di Gianfranca Lavezzi (*'Don Mimi' e 'Donna Maria'. Lettere di Domenico Rea a Maria Corti*). In particolare la riflessione si concentra su undici lettere, che sono custodite presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei 'Maria Corti': si tratta di missive che Domenico Rea inviò alla Corti tra il 1967 e il 1988, alle quali si aggiungono due pagine dattiloscritte di presentazione dell'amica in occasione della sua conferenza napoletana del 27 gennaio 1968. Nel saggio si ripubblicano le undici lettere (tre dattiloscritte, otto manoscritte) e il breve testo dedicato alla Corti insieme a una sua contestualizzazione (la presentazione, dattiloscritta, presenza interventi autografi). Anche in questo caso ci troviamo di fronte a documenti di grande interesse, i quali in precedenza sono stati oggetto di perlustrazioni parziali o addirittura nulle. Ne viene fuori l'urgenza – in merito alla produzione di Rea – di un inventario del suo epistolario, oggi disseminato nelle sedi più diverse.

Di inedite e rare testimonianze letterarie si serve, inoltre, Anna Nozzoli nel contributo intitolato *'Una vampata di rossore': il passo lungo di Domenico Rea*. Qui si ricostruisce la 'questione romanzo' attraverso l'analisi di varianti e ripensamenti legati a un'opera cruciale nel percorso di Rea quale è *Una vampata di rossore* del 1959 (i materiali sono conservati presso il Centro Maria Corti di Pavia). Lo si fa a partire da una considerazione sui suoi legami con i letterati del tempo e, in particolar modo, con Calvino, che accolse tiepidamente proprio quell'esordio romanzesco. «Il 'dovere' del romanzo – si sottolinea – attraversa una larga parte della prima stagione di Rea e convive con la pratica delle forme brevi della narrazione, trovando un singolare approdo nel libro del 1959 che in qualche misura conclude il periodo più felice della sua attività».

A scritture meno frequentate sul piano critico sono dedicati alcuni specifici saggi. Si pensi al rapporto tra Rea e un gigante della nostra letteratura novecentesca quale è Pier Paolo Pasolini. Su tale rapporto è incentrata l'indagine di Carlo Vecce (*Tra Rea e Pasolini*). La riflessione è avviata nel segno degli interessi – per dir così – 'calcistici' di Rea. Lo studioso si riferisce all'attività reana, prima come 'direttore' e poi come 'consulente letterario', di promozione culturale della Società Calcio Napoli tramite l'ambiziosa scommessa editoriale del periodico mensile «Il napoletano», finanziato dal presidente Corrado Ferlaino.

A tale avventura avrebbe dovuto partecipare, come testimoniano due lettere di Rea, anche Pasolini. Il saggio indaga questi e altri ‘incontri mancati’ (tra cui la richiesta di Pasolini a Rea di recitare accanto a Totò nel film *Uccellacci e uccellini*). Al Rea drammaturgo è dedicato, invece, il saggio di chi scrive (*Il teatro ‘metaforico’ e ‘mitologico’ di Domenico Rea: Le formicole rosse e Re Mida*). Le due opere teatrali (*Le formicole rosse*, scritte nel 1947 ed edite nel 1948, e *Re Mida*, scritto nel 1958 ma stampato soltanto nel 1979) hanno caratteristiche comuni. Innanzitutto la scrittura per la scena non è relegata a un periodo ben circoscrivibile della sua attività artistica ma riaffiora ‘a intermittenza’ grazie ai vari tentativi (talvolta fallimentari) di riscritture e messe in scene. Per la sua drammaturgia, inoltre, Rea decide di lavorare su un piano ‘metaforico’, grazie all’immagine della ‘formica rufa’, e su uno ‘mitologico’, grazie al riferimento-rifacimento della favola di re Mida. La categoria di ‘realismo’, tante volte utilizzata per i suoi testi, vive a teatro una sua ulteriore metamorfosi.

Anche l’analisi specifica degli usi linguistici dello scrittore Rea mette in evidenza elementi innovativi e pone la necessità di avviare una riflessione più ampia su tale questione. Nel saggio di Patricia Bianchi (*Ambiente linguistico femminile e lingua composita nella narrativa di Domenico Rea*) si propone la rilettura delle pagine narrative di Rea da una diversa angolazione. L’analisi delle sue scelte linguistiche e stilistiche è focalizzata sulle parole delle donne con particolare attenzione rivolta alla rappresentazione dei dialoghi e alla ‘voce’ descrittiva e narrativa dell’autore. Un’indagine di questo tipo trasforma la ricerca dello stile in una ricerca della ‘voce’ autentica di Rea. «Nella narrativa del primo Rea – dichiara Bianchi – le parole delle donne, cioè dei personaggi femminili, hanno una funzione maieutica nel mettere in contatto lo scrittore con la sua ‘voce’ autentica». Allo stesso modo nel contributo di Nicola De Blasi (*La percezione della realtà linguistica nella trasfigurazione letteraria di Domenico Rea*) si evidenzia come – attraverso la scrittura di Domenico Rea – si rendano visibili alcune caratteristiche del tessuto sociolinguistico dell’epoca, a cui risalgono le vicende raccontate. «Si punta perciò – sottolinea De Blasi – a isolare alcuni elementi che, mentre alludono a una realtà storicamente determinata, permettono al lettore di cogliere tratti costitutivi della prospettiva letteraria dell’autore e della sua evocazione di coordinate geografiche e temporali ben definite». Ne viene fuori la convinzione che le opere di Rea meriterebbero una considerazione maggiore, dal momento che offrono testimonianze di rilievo anche per il lessico dialettale.

In conclusione è possibile sottolineare come particolarmente preziose risultino alcune testimonianze su Rea (scrittore e non solo), che sodali e amici

(giornalisti, musicisti e scrittori) hanno voluto editare in questo volume. Si prenda il caso di Antonio D’Orrico (*Racconto in forma di autointerrogatorio*). Lo scritto, appunto in forma di ‘autointerrogatorio’, si costruisce attraverso una finzione letteraria. Un presunto commissario di polizia formula quesiti all’autore D’Orrico – in qualità di ‘persona informata sui fatti’ – sullo scrittore Rea, il quale egli ha conosciuto nella seconda parte trionfante della sua vita. Il riferimento è al ritorno in auge dopo l’uscita di *Ninfa plebea* del 1992 e al conseguente ‘Premio Strega’. «Non abbiamo avuto – dichiara D’Orrico a conclusione del suo scritto – letterature più grandi della letteratura «Ohi Mimì». Beato beato chi la legge (e sia beatissimo chi l’ha scritta)». L’intervento di Lorenzo Pone, musicista e nipote dello scrittore, ricorda come a Rea fosse in fondo sempre dispiaciuto il fatto di non riuscire a padroneggiare i mezzi espressivi e di ricerca musicale (*Domenico Rea e la musica*, questo il titolo dell’intervento). Nonostante ciò, si sottolinea la passione per la musica da parte dell’autore di Nofi, seconda forse soltanto alla letteratura. «È mio ricordo personale – si sottolinea – quello di mio nonno che mi teneva sulle ginocchia, al suo tavolo da lavoro, e metteva su per me quei CD che nei primi anni ’90 avevano segnato la fine dei vinili». È un intimo racconto a ritroso che parte proprio dal ricordo di uno dei compositori che Rea sceglieva per il piccolo nipote (e qui è esplicito il nome di Sergej Sergeevič Prokof’ev). A chiusura di questo percorso può essere posta la preziosa rilettura delle opere di Rea da parte di Silvio Perrella (*L’estro furioso, brevemente*). Per lo scrittore palermitano Rea «con la foga e la genialità del dilettante risali verso quei punti di linguaggio e d’immaginazione che gli permettessero di entrare più a fondo nei suoi temi plebei». È una risalita – stando all’immagine pasoliniana – che giunge al mondo colto e popolare di Basile e al suo *Lo cunto de li cunti*. Al centro della riflessione c’è non solo la *Signorina di Spaccanapoli* ma, più in generale, la questione cruciale della ‘forma racconto’ in Rea. Il genere della ‘novella breve’ consente salti logici e silenzi, scatti improvvisi e sorprendenti ritorni, configurandosi come il contenitore più adatto a contenere gli acidi corrosivi della scrittura reana.

Da *Spaccanapoli* a *Ninfa Plebea*, quindi, dalla questione del realismo a quella della filologia, il volume intende discutere specifici episodi – biografici, letterari, editoriali – legati alla figura di Domenico Rea. Si è voluta verificare la tenuta di una lettura ormai consolidata e – in alcune sue postreme ripetizioni – banalizzata, al fine di individuare – a cento anni dalla nascita dello scrittore – esigenze diverse e nuove necessità. In tal senso la produzione dell’autodidatta di ingegno, la cui scrittura è frutto di uno dei più irregolari

percorsi di formazione della nostra tradizione, appare in realtà bisognosa di ulteriori ricerche. È necessario – a voler indicare soltanto alcune più stringenti occorrenze – avviare un’indagine sistematica sulla produzione giornalistica, non sempre riversata in sillogi d’autore; bisogna ragionare in modi più approfonditi sull’ampia variantistica legata soprattutto a opere – per dir così – di ‘lunga durata’, le quali edite negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento sono state poi riproposte tanti anni dopo rispetto alla loro prima apparizione; occorre inoltre dare inizio a meticolose esplorazioni d’archivio nel tentativo di disegnare in modi più esaustivi una mappatura dei suoi inediti. È un percorso lungo e complesso, al quale tende il lavoro critico nato e cresciuto in seno alle attività del ‘Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea’.

Napoli, 4 giugno 2023

GLI ESORDI DI REA E IL CASO NAPOLI

La Napoli di Rea

Matteo Palumbo

Università degli Studi di Napoli Federico II

1. Nofi

La geografia letteraria di Domenico Rea ha due epicentri: Nofi e Napoli. Il primo è un luogo che non esiste se non nella letteratura e che, come sappiamo, è il travestimento immaginativo di Nocera. Anzi, come scrive Renato Barilli, il nome è «quasi una sigla automobilistica di Nocera Inferiore».¹ Nofi entra in maniera diretta in alcuni racconti di *Gesù, fate luce*, riappare nel romanzo breve *Quel che vide Cummeo*, s'insinua nella sceneggiatura lugubre di *Una vampata di rossore*, e, infine, diventa il palcoscenico in cui si svolge l'educazione all'esistenza della protagonista di *Ninfa plebea*.

Il luogo evocato non ha mai il colore e l'atmosfera dell'idillio, né riconduce Rea a qualche fantasia autobiografica dell'infanzia o della giovinezza. Piuttosto l'apparizione di Nofi si radica subito nella storia e porta dentro di sé i segni di un tempo violento. La sua apparizione, in *Breve storia del contrabbando*, si connette con la guerra e con gli orrori che questa porta con sé: «Il giorno prima della calata degli americani, Nofi aveva ancora la piazza coperta di carogne di cavalli e muli del fu quartier militare. Qualcuno vi aveva gettato un giornale sopra. C'era un cavallo rosso con gli occhi neri, con la criniera disfatta e la bava divenuta di gesso sulla bocca. Un altro era nero, coi denti in fuori. Rassomigliava ai vecchi di novanta anni appena morti. Per la prima volta i nofinesi avevano l'occasione di osservare a piacere una testa putrefatta di cavallo. Gli occhi sembravano uova fritte in padelle. Qualcuno alzava le zampe di un cavallo e le lasciava ricadere. Qualche altro scopriva la coda. Poveri cavalli, distesi e in pace, non avevano proprio colpa di nulla. A decine, per giorni, avevano percorso le strade di Nofi, se ne sentivano i passi sopra i

¹ D. Rea, *I ragazzi di Nofi*, introduzione di R. Barilli, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1999, p. 8.

ricoveri. Vedevano un uomo, si fermavano, chissà con quali speranze, e l'uomo, giocoforza, per mangiare, ne uccideva qualcuno. Gli altri squagliavano. E i cadaveri stavano per tutte le strade, persino nei fiumi».²

Il passo è una sintesi dello stile surriscaldato di Rea. Isola dettagli che inquietano. Più che descrivere, trasfigura i dati che ha innanzi. Ne fa gli emblemi di una battaglia tra la vita e la morte, di fronte a cui non c'è nessuna alternativa e il cui effetto è quella schiera impressionante di vittime. La legge del bisogno «non ammette deroghe, età, tempi, misure».³ Infierisce soprattutto sulle creature più deboli, animali e bambini, «la cui voce di latte e di sillabe già frante dalla ragione non cesserà mai d'insozzare il nostro agiato e ben compensato ragionare nell'ozio dei libri in case riscaldate». Per questi figli di un'umanità minore, «nati ai margini e su grigie ondate di fango, sulle sinistre rive della malattia [...], nel buio fitto di vicoli, nel tanfo asfittico dei bassi [...] lo stato d'infezione è il loro liquido uterino».⁴

Questi temi e questa scrittura, che colpì subito i primi lettori, appartengono al Rea che, dopo la guerra, come annuncia a commento della *Figlia di Casimiro Clarus*, ultimo pezzo nell'architettura di *Spaccanapoli*, cambia modo di scrivere. Fame e violenza occupano la scena. Non c'è pezzo di mondo che sia al sicuro, illudendosi che l'esistenza sia senza rischio. La guerra lascia che le forze della vita, la ferocia dei bisogni, l'energia degli impulsi, i «bestiali furori» della malattia, come sono classificati in *Una vampata di rossore*, irrompano nell'orizzonte della letteratura e pretendano un'attenzione rinnovata.

L'angolo di Nofi diventa lo scenario del mondo senza eccezioni possibili. Non sorprende che in altro racconto dei primi anni Cinquanta, *Pirera I e II*, inserito nell'edizione dei *Racconti* del 1965, un personaggio dica: «L'Italia fa schifo per natura e Nofi è lo schifo dello schifo. Viviamo di coraggio».⁵

Questo scenario di Nofi, occupato dall'esperienza quotidiana del rischio e del caos, si amplifica nelle pagine di *Ninfa plebea*. Ed è come se la fedeltà a un'idea trovasse una nuova, più estesa reincarnazione. Nofi è un luogo di pena, identificato come il «pozzo sporco e buio che si chiamava Nofi».⁶ «Nofi era un paese in cui la gente si ribellava perché non soltanto i fiori ma anche

² D. Rea, *Gesù, fate luce*, Torino, Einaudi, 1990, p. 63.

³ D. Rea, *I segni della vita*, a cura di G. Calamaro, Napoli, Ferraro, 1980, p. 26.

⁴ Ivi, pp. 27-28.

⁵ D. Rea, *I racconti*, Milano, Mondadori, 1965, p. 611.

⁶ D. Rea, *Ninfa plebea*, in *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e con uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, p. 964.

gli alberi si spingevano fin dentro le case. Le fogne puzzavano – antico segno di Nofi –». ⁷ La parte alta è un'altra espressione di un mondo cupo e selvaggio, spostato ai confini di ogni civiltà: «questa Nofi Superiore sembrava stesse ai limiti della terra e l'avvicinarvisi era come perdersi nei tendaggi di un labirinto donde non si sapeva se sarebbe stato possibile uscire». ⁸

La guerra, inattesa da chi pensava di essere in salvo, mette a nudo i tratti costitutivi del vivere. ⁹ Ed è un'esistenza percepita all'ombra diffusa del Furore.

2. Da Nofi a Napoli

Quando si passa dalla geografia di Nofi alla realtà concreta di Napoli la sostanza non cambia. La differenza non riguarda l'entità dei luoghi né modifica i tratti perturbanti che li definiscono. Piuttosto lo scarto tra l'una e l'altra riguarda l'ampiezza dello spazio, che moltiplica il disagio e lo porta alle conseguenze massime: «A Nofi di notte una persona si ritrova con se stessa; a Napoli esce dal suo corpo». ¹⁰ A Napoli tutto è eccessivo, più smisurato e aggressivo e la forma della città mette in gioco un'intera condizione umana. «Napoli non è Nofi che la si può tenere in una mano. Napoli è un pozzo di nascondigli per fare le cose e per non far sapere niente a nessuno». ¹¹ Il termine 'pozzo' ha per Rea un peso simbolico altissimo. Già Nofi era stata evocata prima con la qualifica di «pozzo sporco e buio». La medesima immagine era apparsa molti anni prima di *Ninfa plebea*, nel saggio *Le due Napoli*, che rappresenta una autentica pietra angolare del punto di vista di Rea. Proprio in questo scritto capitale, che serve all'autore per definire la propria identità, scegliendo compagni di strada e indicando i nemici da fuggire, la similitudine ritorna con la forza di un emblema. L'imperativo per uno scrittore che voglia raccontare la vita agra di Napoli e delle sue creature è evitare di «guardarla dall'alto». ¹² Al

⁷ Ivi, p. 866.

⁸ Ivi, pp. 817- 818.

⁹ La Seconda guerra mondiale determina per Rea una cesura profonda nella storia moderna, spezzando ogni legame con la vita precedente. Nell'*Altra faccia*, scrive: «L'ultimo conflitto incolumabile e insuperabile» (D. Rea, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, p. 58-59).

¹⁰ *Ninfa plebea*, cit., p. 917.

¹¹ Ivi, p. 909.

¹² *Due Napoli*, in *Gesù, fate luce*, cit., p. 204. Lo sguardo di Miluzza sul mondo nuovo che scopre ha l'effetto di uno straniamento, che, come insegnano i formalisti russi, fa vedere in modo nuovo la realtà più quotidiana e comune: «Miluzza, che pure avrebbe voluto accettare perché a Napoli non c'era mai stata e ne aveva una sorta di angosciosa paura, lo ringraziava, ma non poteva accogliere il favore perché prima doveva fare delle spese. E fece male, non

contrario bisogna saperla osservare «dal fondo del pozzo, cioè dal di dentro» per imparare a coglierne «lo spirito, le passioni più nascoste, il loro mondo pre-alfabetico, intricato e complicato e di cui non si sa nulla». Solo questo punto di vista eccentrico permette di abbattere pregiudizi e luoghi comuni. Essere nel pozzo implica rinunciare a qualunque paternalismo e affacciarsi sulla complessità intera di Napoli, restituendo «quel sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto, quella violenza di vivere almeno una volta, perché una volta si vive».¹³

3. *L'identità multipla di Napoli*

Definire l'identità di Napoli è un principio costante dell'attività saggistica di Rea. La complessità di quel mondo in cui è immerso sembra ogni volta proporsi come un enigma da sciogliere e rispetto alla cui sostanza non esistono riposte secche. La prima questione riguarda le facce molteplici della città. Esiste un numero semplice che definisca la sua natura o bisogna, al contrario, moltiplicare gli sguardi, evitando la tentazione dell'unità e trovando le forme plurime con cui Napoli si presenta allo sguardo? D'altra parte, la Napoli evocata nel titolo *Spaccanapoli* è, fin dall'inizio della scrittura di Rea, una città spezzata, un universo squarciato che non ha nessuna armonia.

L'intervento *Le due Napoli*, richiamato prima, allude esplicitamente a una duplicità di prospettive. Il bilancio, tuttavia, non si arresta qui. Nel saggio su *Napoli, l'indomabile furore*, che chiude *Il fondaco nudo*, pubblicato nel 1985, Rea confessa che «dire Napoli non significa un bel nulla. È d'uopo parlare sempre di molte Napoli, donde il concetto di metropoli, di straordinaria diver-

soltanto perché acui la morbosa curiosità dell'avvocato, ma anche perché, uscita dalla stazione, veramente si senti presa dai diavoli. Non si aspettava quei palazzi così alti, il triplo, il quadruplo di quelli di Nofi; quella piazza, quelle strade chilometriche in cui non si capiva niente. Tram che incrociavano carrette, autobus che tagliavano la strada alla gente, tanto che, per scansare continuamente i veicoli, sembrava che ballasse, ma senza paura, anzi levando grida festose e risate, saltando da una parte all'altra. Non avrebbe saputo dire se fosse puzzo o profumo, ma la città aveva sentore di briosce e odor di pane. Sul marciapiede opposto alla stazione, dove c'era il posteggio dei taxi, c'erano dei pescivendoli e degli erbivendoli con banchi lunghi metri e metri con tanta gente intorno, ma tanta gente. Andò a vedere anche lei e, quando vide che uno stranissimo, mostruoso serpente con una testa marrò-rossa grossa così e con tante zampe si mise a correre lungo le gambe di uno dei pescivendoli, si fece indietro per ribrezzo e paura. Che gente laida. Quasi tutti gli uomini andavano scalzi con una camicia aperta sul petto. Anche i pescivendoli stavan così. Ma questi avevano un turbante in testa accanto a donne che avevano solo la faccia di donne, per il resto erano peggio degli uomini, altrettanto sfidanti e poco cerimoniose. Una città terribile, non per persone minute come lei» (*Ninfa plebea*, cit., pp. 910-911).

¹³ Ivi, p. 206.

sità nell'unità; una unità unica».¹⁴ Napoli è per lui «una città con multipli».¹⁵ Questa ricchezza plurale spiega il fascino che ha esercitato sui suoi visitatori, rendendo l'incontro con le diversità un'esperienza insostituibile: «in ogni suo pezzo, reperto, campione, si può contemplare il presente, il passato e il futuro. Avendo intuito queste verità uomini come Goethe, fino a Dominique Fernandez, Jack Kerouac, Peyrefitte, Wright, l'architetto della casa delle cascate, sostengono che l'unica città europea che sia rimasta "metropoli" è Napoli».¹⁶ La molteplicità dissonante dei singoli luoghi rimbalza sull'identità degli esseri umani e determina comportamenti diversi. Ogni pezzo della natura riporta a forme di vita differenziate e perfino reciprocamente contrastanti. La geografia genera esperienze antitetiche, che coesistono l'una a fianco all'altra senza possibilità di mediazione o di sintesi. La successione dei luoghi indica il passaggio ininterrotto da un mondo fisico e antropologico a un altro. Per rafforzare la tesi di un legame tra natura dei luoghi e carattere delle persone Rea chiama in soccorso l'autorità di Giuseppe Galasso e afferma che il grande storico «ha sempre appoggiato questa mia tesi»:

Partendo da Posillipo, sul mare, arrivando a Forcella, sulla profonda terraferma, non è che si cambia quartiere o città, si emigra in un altro mondo, fra un'altra popolazione, con abitudini, usi e costumi di segno diverso. Posillipo partecipa alla civiltà del mare. Villanova a quella contadina. Forcella a quella dei commerci, asservimento dell'imperio e dei delitti della corte e dei viceré. Forcella vivrà sempre nel buio e nel puzzo. I villanovesi nei colori e tra i frutti di un orto botanico [...] I contadini di Villanova e i popolani di Forcella [...] rimangono in un mondo chiuso, che si costituirà in faide, e i posillipesi manterranno nel tempo una sorta di dolcezza e di sopportazione di carattere.¹⁷

Le differenze coinvolgono anche il dialetto e la morfologia del corpo:

La parlata dialettale qua [a Forcella] è più stretta: non contiene la eco ampia e quella sorta di suono cavo come di conchiglia, degli abitanti nati sul mare. Persino l'aspetto antropologico è diverso. Il forcellese è il napoletano per antonomasia: più piccolo, più assemblato, sintetico come un pugno e più facile all'ira e al colpo di scena. Quello di Posillipo è più filosofo e paziente.¹⁸

Rea può sostenere che «in un certo senso, in Italia, tutto viene dopo Napoli, dopo che Napoli ha consumato una sterminata esperienza del vivere, che ha

¹⁴ D. Rea, *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985, p. 263.

¹⁵ D. Rea, *Pagine su Napoli*, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1995, p. 17.

¹⁶ D. Rea, *Il fondaco nudo*, cit., p. 263.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Pagine su Napoli*, cit., p. 18.

conosciuto il travaglio e l'imperio delle corti e la tecnica della psicologia spinta fino all'adulazione e al servaggio».¹⁹

4. *I luoghi e gli scrittori*

Questa classificazione di ambienti e di modi di vivere aiuta anche a capire alcune direzioni della narrativa nata a Napoli negli anni Cinquanta, quando strade differenziate si affiancano l'una all'altra, imboccando rotte specifiche. Universi narrativi distinti e insieme complementari si trovano a coesistere, dialogando a distanza. Raffaele La Capria, nell'*Armonia perduta*, presenta una descrizione essenziale di ognuno di loro. Rea sceglie di raccontare il mondo buio di Forcella, restituendone l'immagine dolorosamente creaturale. Ortese attraversa quel mondo per trasformarlo in allucinazione e sgomento. Mantiene un timbro «grandioso nella tetraggine e nell'orrore di questa rappresentazione [i.e. *Il mare non bagna Napoli*], qualcosa di spagnolesco e di cattolico nel suo cupo splendore».²⁰ Egli, a sua volta, restituisce le inquietudini di una borghesia posillipina, ferita a morte dallo scorrere del tempo e dal logorarsi della vita, che è «ciò che ci accade mentre ci occupiamo d'altro». Definendo la specificità che appartiene a *Ferito a morte*, sottolinea le antitesi utili a chiarire i punti di vista contrapposti. Le alternative tra uno scrittore e l'altro si presentano nella peculiarità dei reciproci mondi narrativi: il «mare» è opposto al «vicolo» [«il mio approccio venne dal mare (e non dal vicolo)»]; la «classe media» soppianta o, almeno, sostituisce la «plebe» [«mi parve importante come scrittore gettare uno sguardo sulla classe media [...] anziché subire l'eterna fascinazione della plebe»]; infine, ed è il traguardo di questa rotazione fisica e antropologica, la scrittura utilizzata in *Ferito a morte*, invertendo la direzione di marcia seguita nel corso degli anni Cinquanta, ricompone un legame con l'Europa, riannodato, se non in termini politici o economici, almeno in termini culturali: «ritrovare attraverso la scrittura quel legame tra Napoli e l'Europa che c'era stato un tempo, e che faceva pur parte della nostra tradizione».²¹

¹⁹ *Il fondaco nudo*, cit., p. 261.

²⁰ R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1990, p. 93.

²¹ Ivi, p. 71.

5. Napoli idea

La molteplicità delle prospettive impedisce la definizione di una sola identità. Al contrario, per Rea è indispensabile allargare lo sguardo nello spazio e nel tempo, assumendo un'ipotesi amplissima, tale da includere frammenti di epoche e di culture lontanissime. Per queste ragioni può scrivere che «Napoli è un'idea, un'illusione, un mito, una speranza del genere umano occidentale o come disse L. Compagnone «una proiezione dell'inconscio collettivo»». ²² Perfino la nozione di mondo occidentale sembra parziale. È opportuno andare ancora oltre e richiamare civiltà più antiche, poste al di là dell'Europa, nel grembo di mondi arcaici. Allora Napoli diventa «quest'immensa città conficcata nell'abisso remotissimo della civiltà del Mediterraneo». ²³ Rea osserva che

Napoli è promiscua e ricca di umanità lampeggiante da costringere a rimandare a mente il celebre detto non si sa di chi: «Napoli è l'unica città asiatica senza un quartiere occidentale». Il guaio è che, dopo un secolo e oltre, il detto è ancora valido. Il sole è spietato con via Foria. Ingrandisce la gente, i ragazzini, i loro volti e gesti istintuali, i mille obbiettivi di un ambiente che si dibatte in un'unica inimmaginabile confusione tra sistemi di trasporto a trazione a motore e a trazione animale. L'unica sincera e prepotente voglia è di uscire presto da quel guazzabuglio di rimasugli edilizi di varie epoche, da quello strombettamento universale di quella turbolenta Roncisvalle, ahimé, senza paladini. ²⁴

Napoli evoca, per esempio, Istanbul o perfino Bombay, nella cui «folla di ombre» e di «creature sole» Rea incontra «migliaia di bambini cenciosi, migliaia di mendicanti, migliaia di storpi, zoppi, ciechi, monchi tali da poter riempire e superare per casi mai analizzati, sia un trattato di ortopedia, sia la figuratività creata con le sue visioni oniriche da Hieronimus Bosch, l'unico che si sia avvicinato a questo mondo». ²⁵

Negli stessi anni di *Spaccanapoli*, un autore che Rea non amava si sforzava di trovare riferimenti per provare a intendere l'identità di Napoli. Si tratta di Curzio Malaparte, che nella *Pelle* riporta la città indietro nel tempo. Napoli per lui ha l'anima di un «paese misterioso, dove non la ragione, non la coscienza, ma oscure forze sotterranee parevano governare gli uomini, e i fatti della loro vita». ²⁶ Conserva il segno di un tempo remoto, sopravvissuto a ogni cataclisma.

²² D. Rea, *Diario napoletano*, Milano, Bietti, 1971, p. 11.

²³ *Pagine su Napoli*, cit., p. 19.

²⁴ *Diario napoletano*, cit., p. 16.

²⁵ *Il fondaco nudo*, cit., p. 241.

²⁶ C. Malaparte, *La pelle*, prefazione di G. Montesano, Torino, UTET, 2006, p. 42.

«È la sola città del mondo che non è affondata nell'immane naufragio della civiltà antica. Napoli è una Pompei che non è mai stata sepolta. Non è una città: è un mondo. Il mondo antico, precristiano, rimasto intatto alla superficie del mondo moderno».²⁷ In un permanente teatro di guerra gli uomini imparano a «lottare *per vivere*. [...] Soltanto per vivere. Soltanto per salvare la propria pelle».²⁸ E la pelle «è la sola cosa che possediamo. Che è nostra. La cosa più mortale che sia al mondo. [...] Tutto è fatto di pelle umana».²⁹

Il confronto con questi altri mondi non implica che Napoli sia migliore o peggiore. Aiuta ad afferrare un'identità che sembra sfuggire a un solo parametro e che, per essere compresa, ha bisogno di molti punti di riferimento. Il richiamo di altri luoghi fissa un paradigma che aiuti a spiegare l'ambivalenza della città, le ragioni del suo fascino ma anche i motivi per cui è difficile – come afferma Malaparte – «salvare la propria pelle».

6. *Napoli e Milano*

Passando per Milano, Rea racconta una doppia esperienza, che aiuta a capire la difficoltà di un giudizio secco sulle qualità positive o negative di un ambiente. Soprattutto per chi conosce un disordine generalizzato, che rende ardui a Napoli gli atti più semplici, può apparire, come per incanto, la possibilità inattesa di una «giornata indimenticabile», fiorita all'interno di esperienze comuni, molto comuni. Lo spettacolo di una vita ordinata, per essere veramente riconosciuto nel suo splendore, ha bisogno di uno sguardo estraneo: eccentrico alle cose che osserva. L'occhio avvelenato di chi viene dal caos trova realizzato tutto ciò che ha cercato invano dentro i luoghi consueti e ne gode come di una felicità finalmente raggiunta:

È stata una giornata indimenticabile. Mi sono svegliato prestissimo e alle sette ero già in strada. Tram, bus, automobili, biciclette, autocarri e furgoni, gente a piedi a passo svelto: tutto era in marcia verso il lavoro. [...] Ho assistito anche alla chiusura serale dei negozi. Nessun negoziante ha osato buttare gli avanzi della giornata sul marciapiede. Dove li hanno messi? [...] Che piacere poter godere di queste piccole cose. Ed è stato consequenziale che la sera tutto si sia rianimato. La coda davanti ai teatri e ai cinema e, incredibile, molta gente in alcune sontuose librerie, aumentate di numero negli ultimi tempi. C'era una mitigata voglia di vivere da sbalordire. La galleria sfolgorante era piena di gente vestita con dignità. Niente di quelle gallerie depositi di rifiuti sociali e di pensionati sbracati dediti a lamentarsi del governo. Voi crederete che questa città funzionale sia Vienna o Zurigo. No. È Milano. Tre volte più grande

²⁷ Ivi, p. 44.

²⁸ Ivi, pp. 50-51.

²⁹ Ivi, pp. 166 e 167.

di Napoli, con il triplo delle automobili, la terza parte d'incidenti e il piacere qua e là del suono delle campane come in un villaggio d'altri tempi.³⁰

Possiamo considerare questo un punto d'arrivo, che separa in maniera definitiva ciò che è bene da ciò che è male? Le conclusioni, su un terreno così delicato, non possono essere perentorie. La stessa Milano, idolatrata da Rea come la capitale di un mondo in pace, per lo stesso scrittore, cambia valore in altri momenti. Le qualità che erano glorificate mutano aspetto e si trasformano in disvalore. La luce, la ragione, la calma, che erano benedette come il più prezioso dei beni sociali, ora denunciano una verità ostile. La «mitigata voglia di vivere da sbalordire» cede a un'altra sensazione, inquietante come un cattivo pensiero: «Ho avuto [...] subito l'impressione che se a Milano non hai le spalle foderate di quattrini è meglio scomparire».³¹ Lo spettacolo della ricchezza, desiderata e mai raggiunta, genera il disagio di scoprirsi in un universo artificiale, sterilizzato e angusto, da cui la vita vera è assente. Al suo posto ci sono automi, prigionieri della loro irrealtà quotidiana:

Molti abitano in case di bambole, in case di nani, in case trasformabili, dove ci si muove a sghimbescio, ma dove non manca mai, come un oracolo, il televisore: spazio e miraggio. [...] Poveri ricchi milanesi, vivono una vita in cui il silenzio delle sofferenze è alto quanto la chiasosa varietà di Napoli.³²

Questo giudizio non appartiene solo a Rea. Nel 1957 Anna Maria Ortese aveva indicato nel silenzio di Milano il simbolo della disumanizzazione operante nelle relazioni interpersonali. Agli occhi di questa altra allarmata osservatrice, proveniente anch'essa da un sud ripudiato e perduto, la città denuncia una catastrofe incipiente, che sta distruggendo i legami fondativi di qualunque comunità: «Alla periferia della società, la vita dell'uomo, anche qui a Milano, e forse in molte Milano della terra, rimane oscurità, soliloquio, terrore».³³ Milano diventa l'avamposto dell'inferno che sale. Incarna le trasformazioni di una società e di una storia diventate nemiche. Gli individui sono murati nei loro mondi personali, da cui è scomparsa qualunque felicità. Non resta che «incuria, cinismo, abbandono»:

Per questo, anche una città ch'era un tempo il mito degli italiani sfuggiti all'onda della natura, ritorna oggi natura, e vi dominano la povertà, la solitudine, il silenzio, il terrore o la noia. Le

³⁰ D. Rea, *Milano e Napoli*, in Idem, *Il valzer dei mendicanti e altri scritti*, Napoli, Marotta, 1989, pp. 159-60.

³¹ *L'altra Milano*, in *Il valzer dei mendicanti e altri scritti*, cit., p. 161.

³² Ivi, p. 162.

³³ A. Ortese, *Il silenzio di Milano*, in Eadem, *La lente scura*, Milano, Adelphi, 2004, p. 447.

sue superbe costruzioni umiliano l'uomo, invece di rassicurarlo; le sue iniziative impareggiabili scendono al livello di una inerte abitudine; la sua solidarietà è labile memoria; il suo impeto, convulsione. E qui gli uomini tribolano, e hanno paura, e sono soli, e parlano sottovoce, e muoiono, senza che nessuno li sorregga e consoli, esattamente come nelle foreste e i deserti che videro correre le prime orde.³⁴

Se Rea passa da Milano a Firenze la diagnosi è ancor più impietosa. A confronto con Napoli, la città conosce un tramonto senza ostacolo: «Firenze, entrata nella storia molto più tardi di Napoli, meglio governata, meglio attrezzata, meno viscerale e meno anarchica, rispetto alle sue comunali tradizioni ha fatto parecchi passi indietro». Non resta che prenderne atto: «Firenze, addio! Se Napoli si trova nelle condizioni note a tutti, Firenze, in proporzione, non è da meno».³⁵

7. Napoli oggi

Eppure, negli ultimi anni della vita lo sguardo di Rea sembra incupirsi. L'idea del sentimento tragico della vita si appanna e, al suo posto, subentra l'orrore per un mondo involgarito. Simile al Pasolini degli *Scritti corsari*, che Rea ritiene un compagno di strada, la barbarie ha vinto, cancellando le differenze tra i diversi gruppi sociali. L'omologazione verso il basso genera il trionfo della plebe, che acquista questa volta un connotato dispregiativo:

Non so se questo discorso possa farsi per tutta l'Italia, ma certamente è valido per Napoli. La plebe ha stravinto. Si è sostituita alla borghesia e ha finito per inghiottirla. Fino a una ventina di anni fa a Napoli si distinguevano nettamente tre classi: la plebe, il popolino o mezzo popolo e la borghesia. L'aristocrazia è da tempo un residuo storico. Oggi l'amalgama è perfetto e l'unico elemento che si può ricavare da Napoli è il rumore – passato sempre sotto la voce di festosità – della plebe e l'imposizione e l'affermazione della sua volgarità e della sua millenaria e analfabetica violenza [...]. Tutte facce sfrontate e ostili, abiette, sghignazzanti, crudeli, donne dai volti laidi, sguardi ancora offesi dalle ingiustizie del passato e per niente rischiarati dal benessere corrente.³⁶

Tuttavia, sarebbe un errore assolutizzare anche questo giudizio e cancellare quell'altro lato positivo che Rea riusciva a ritrovare nelle pieghe della città. Come accade nei magnifici *Pensieri della notte*, la descrizione di tutte le piaghe cede il passo improvvisamente a segnali di un'altra possibilità, inscritta

³⁴ Ivi, p. 448.

³⁵ *Il valzer dei mendicanti*, cit., p. 163.

³⁶ Ivi, p. 58.

nella forma stessa del paesaggio. Ancora una volta, tutto si rimette in gioco e Napoli ridiventa un'esperienza aggrovigliata, in cui bene e male o dolore e pace coesistono.

Grande utopia consiste nel pensare i frammenti di questa città plurale non in antitesi, ma in complementarità. I singoli vizi diventerebbero inseparabili dalle virtù ed entrambi sarebbero in infinita, reciproca tensione. Questo paradosso obbliga a tenere insieme condizioni diverse: il mutamento e, simultaneamente, la continuità; il dialogo con il mondo e, contemporaneamente, la fedeltà alla propria lingua; restare arcaici e, insieme, essere moderni. Queste antinomie composte in unità produrrebbero la figura anomala, eppure vitale, di un napoletano di specie inedita: un «napoletano trascendentale» (adottando la stupenda formula coniata una volta da Pier Vincenzo Mengaldo).

La ricchezza di qualunque identità contemporanea ha bisogno di uno sguardo strabico, che sappia riconoscere l'insieme di fattori confliggenti e accettati che essi coesistano, combinandosi in equilibri dinamici, volta per volta provvisori e sempre mutevoli. Rea definisce questo intreccio mobile «un alternante contrasto di estremi». ³⁷ La migliore sintesi di questo sentimento ancipite è forse consegnata alla pagina che chiude *Il fondaco nudo*. Lo scempio che sta divorando la città si intreccia con la purezza di altri universi e convive con il calore che riscaldava una volta il loro sangue e che ancora persiste.

Rea racconta l'epifania di una felicità, che, nel segno di Giacomo Leopardi, accorda all'improvviso sentimenti contraddittori e li compone in un'armonia fatta di dissonanze:

La città è rimasta sostanzialmente plebea, incline al "dialettale", al versante greco, quello liberatorio degli istinti, più che mai socratica e legata al superiore ordine divino (umile, semplice) che a quello storico-politico: potere e violenza. [...] E nonostante gli scempi, rimane di gran lunga la più bella città del mondo, e io ho girato per parecchi luoghi il mondo. Lo so che ciascuno preferisce e predilige le normali bellezze del proprio comunello. Ma ove mai si abbia vaghezza di avvicinarsi al respiro degli dèi, nonostante l'ecatombe sacrificale dei camorristi, si vengano a Napoli. Ne vale la pena e la spesa. Tempo sprecato recarsi a Tokio o a Copacabana. [...] Ieri sono andato a cena da un vecchio amico [...] Non mi fossi mai affacciato sul balcone della sua casa largo e aereo come la tolda di una nave omerica. Da Punta della Campanella a Capo Miseno era un cerchio perfetto nella metafisica luce della luna. Ogni punto era un riferimento archeo-storico-sociologico, un "a capo del mito": il Vesuvio, Pompei, la costa di Stabia, il promontorio di Sorrento, Capri e il Salto di Tiberio, lo sperone di Ischia, la prua della virgigliana Posillipo e il vasto mare a cerchi concentrici come l'eco, frastagliato dalle luci delle

³⁷ *Pagine su Napoli*, cit., p. 19.

lampare... Ora mi spiego perché Giacomo Leopardi dettò gli ultimi sei versi del divino (e mai aggettivo fu più effettuale) *Tramonto della luna* da un giardino del golfo, dopo aver amato e odiato Napoli.³⁸

Nel rischioso cammino verso il regno dell'ordine e della ragione, in mezzo all'«ecatombe sacrificale dei camorristi», c'è spazio anche per gli dèi mediterranei e per quella vita antica e feroce che essi incarnano. In nome di un tale azzardo, che unisce ciò che non si può unire, Rea, nonostante l'irritazione per un mondo sempre più osceno, può ancora scrivere: «Proprio per questo rimango a Napoli, perché qua la vita è veramente una scommessa con l'impossibile».³⁹

³⁸ *Il fondaco nudo*, cit., pp. 265-266.

³⁹ *Il valzer dei mendicanti*, cit., p. 97.

Don Mimì a casa Croce

Franco Contorbia

Università degli Studi di Genova

La trama dei rapporti di Domenico Rea con Benedetto Croce si dispiega in un arco temporale non amplissimo (i sette anni che separano il 1945 dal 1952) e si rispecchia nelle pagine di Rea solo fino al 1960, ma è straordinariamente ricca di implicazioni e di risvolti insospettati.

Il 2 aprile 1945, nell'imminenza della liberazione del Nord, da Nocera Inferiore Rea invia a Croce quattro poesie (*L'erede, Porte invernali, La laurea, Arco*), accompagnate da una richiesta di sostegno rivolta, in realtà, alla figlia Elena, vista come possibile tramite presso la redazione di «Aretusa»: «Ella non sa dopo quale intima lotta mi sono deciso a compiere quest'atto temerario», scrive Rea, «nella speranza che trovi il modo di leggerli; e, se di Suo gradimento, intercedere presso la autorevole rivista "Aretusa", per la loro pubblicazione», e aggiunge:

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 lettura queste mie opericciuole mi turba, perché ho confidenza con la Sua sincera severità. Non mi consideri male e mi perdoni.

(Le quattro composizioni si leggono in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1291-1292; su di esse si vedano la *Cronologia*, pp. LXXXII-LXXXIII, e le *Notizie sui testi*, p. 1680).

Della nuova serie 'romana' di «Aretusa», edita da De Luigi a far data dal n. 7 del marzo 1945, è direttore Carlo Muscetta (lo affianca come segretario di redazione Libero Bigiaretti), subentrato a Fausto Nicolini, sotto la cui responsabilità erano apparsi i nn. 4 (settembre-ottobre 1944) e 5-6 (novembre 1944-gennaio 1945), usciti a Napoli presso Gaspare Casella non diversamente dai primi tre, diretti, dal marzo-aprile al luglio-agosto 1944, da Francesco Flora (segretario di redazione Gabriele Baldini).

Ma sul primo incontro di Rea con Croce è indispensabile interrogare, con molta cautela, la principale 'fonte' disponibile, il lungo articolo *Visita a Croce*, che occupa l'intera p. 7 del settimanale romano «L'Elefante», II, 10, 9-16 marzo 1950 (occhiello: *Ha compiuto ottantaquattro anni*; sommario: *La vita di don Benedetto è un capolavoro di semplicità: non conta altre avventure oltre quella del pensiero – Quando s'è ammalato s'è presentato a Palazzo Filomarino Padre Lombardi; ma donna Adele Croce non l'ha ricevuto*), ed è d'ordinario sfuggito (insieme con quasi tutti gli altri documenti dell'assidua collaborazione di Rea al periodico, che, ad eccezione di uno, non esaminerò qui) agli interpreti e ai bibliografi di Rea, ma non a Emanuela Bufacchi, che ha parzialmente riprodotto l'«intervista» nella nota 66 alla lettera di Rea a Leone Piccioni del 18 febbraio 1950 che ne annuncia con largo anticipo l'uscita: «Se ti capiterà leggi sul prossimo numero di "Elefante" (ventidue-ventitré feb.) il mio servizio su Croce» (D. Rea-L. Piccioni, *Anche in una lettera io sento il peso della parola. Cento lettere di Domenico Rea con Leone Piccioni 1949-1952*, premessa di L. Piccioni, prefazione di R. De Maio, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2015, pp. 51-53: i fascicoli dell'«Elefante» cronologicamente più vicini al 22-23 febbraio sono i nn. 7 e 8 del 16-23 febbraio e del 23 febbraio-2 marzo 1950, che non presentano scritti di Rea).

«L'Elefante», «Settimanale a 12 pagine», è stampato dalla Società Tipografica «Colonna» (Piazza Colonna, 366) per conto della Società Grandi Periodici (Via Marco Minghetti, 18) e ha sede a Palazzo Sciarra, in Via del Corso, 239: lo dirige per qualche mese (dal n. 1 del 16 febbraio al n. 20 del 30 giugno-7 luglio 1949) Vittorio Zincone, con la vicedirezione di Franco Monicelli, promosso direttore responsabile al posto di Zincone dal n. 21 del 7-14 luglio 1949, e rimasto in carica fino all'ultimo numero (52, 27 dicembre 1950-2 gennaio 1951). A pp. 149-150 del rapsodico e reticente, e tuttavia avvincente, *mémoire* dal titolo *Il tempo dei buoni amici* (Milano, Bompiani, 1975) Monicelli gli ha dedicato un 'ricordo' troppo rapido e sfocato, mettendo in fila un *palmarès* di nomi integrabile *ad libitum* ma sufficiente a restituirne l'ambiguità di fondo, la divaricazione tra passato (prossimo) e presente (si pensi alla ricorrente epifania di autentici *revenants* come Giuseppe Bottai, Ugo D'Andrea, Cesarino Rossi, Margherita Sarfatti, Alfredo Signoretto):

La mia stanza di direttore del settimanale politico-letterario *L'Elefante* è separata da quella dell'Amministrazione da una sottile parete di compensato. Di là parlottano Guido Artom, Diego Calcagno e Alighiero Giovanelli. Non intervengo nella discussione per ragioni di riservatezza: mi sono battuto alla spada con il Giovanelli un paio di anni fa e non ci siamo riconciliati. Il colloquio verte sul compenso che il principe esige per la cessione delle *Memorie*

che sua madre, la vecchia principessa Marianna Giovanelli ha ceduto al giornale. Alla fine si accordano per 80.000 lire. Il principe incassa e se ne va.

L'Elefante fu il primo settimanale in rotativa che tentò di portare un certo tipo di informazione accettabile e documentata al lettore medio. Vi lavoravano Giorgio Prosperi, Luigi Colacicchi, Vittorio Crainz, Michele Majorana, Cesarino Rossi, Toddi, Italo Dragosei e vi collaborarono saltuariamente Maria Bellonci, Barzini Jr., Comisso, Prezzolini, Pieroni insieme a tanti altri. Frequentava la redazione del giornale l'ex gerarca fascista Beppino Bottai ritornato in circolazione dopo aver passato due anni nella Legione Straniera.

(Con l'occhiello *Le memorie della principessa Giovanelli* e il titolo *Trent'anni a corte nell'intimità dei Savoia*, che diventa occhiello nelle successive quattro puntate, i 'ricordi' di Marianna Serego-Alighieri, sposata al principe Alberto Giovanelli, sono pubblicati sui nn. 34-38 dell'«Elefante» tra il 6-13 ottobre e il 3-10 novembre 1949; di un buffo scambio di persona tra suocera e nuora, tra Marianna e la moglie di Alighiero Giovanelli Aurora-Lola Berlingieri, si autoaccusa spiritosamente Irene Brin a p. 119 del bellissimo e dolorosamente postumo *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di C. Palma, con saggi di V. C. Caratozzolo e I. Schiaffini, Roma, Viella, 2012).

L'articolo di Rea si apre con una premessa per dir così metodologica, che di Croce aspira ad offrire un'immagine sintetica:

È più facile intervistare e conoscere particolari sulla vita della diva più riluttante che appurare qualche cosa sulla vita intima di Benedetto Croce. Gli è che i divi, come si muovono e spostano da un capo all'altro del mondo, si lasciano indietro una scia di scandali. La loro vita è piena di avventure, di rapidi amori che sfumano, di matrimoni, divorzi e quattrini. I generali, i capi di Stato e, in una parola, gli «uomini del giorno» conoscono segreti terribili e sono uomini di azioni, di avventure. Ogni particola della loro vita può maturare uno scandalo, specialmente se capita sotto il soffiare giunonico dei giornalisti che, da una notizia-favilla, sono capaci di ottenere una notizia-incendio.

Benedetto Croce non è un divo, un uomo politico o uno scienziato di grido. È un uomo di studi, di studi severissimi: e, per giunta, è un meridionale di vecchia stirpe e razza e di forte carattere; e, quindi, un nemico giurato di ogni complicazione e di ogni scandalo. Davvero egli non potrebbe provare piacere alcuno nel leggere i fatti della sua vita – se ci fossero fatti strabilianti nella sua vita – perché non significherebbero niente; e specialmente se scopo dello scandalo fosse la fregola giornalistica di gettare carne «sanguinante» ai lettori affamati.

Croce è imprevedibile. La sua vita è stata un capolavoro di semplicità. Né, d'altra parte, i suoi numerosi amici sono disposti alle confidenze. Come vi presentate a un intimo di Croce, l'intimo si dimostra seccato, non risponde, tenta di voltare su un altro argomento il discorso, nega che Croce sia ricco, che Croce sia avaro, che Croce abbia tratto profitto dai suoi libri – dai quali potrebbe cavare un guadagno molto più vistoso e sonante; con Laterza sta ancora coi vecchi contratti – e vi grida in faccia che Croce è un uomo semplice, metodico. C'è negli amici intimi di Croce una congenialità col maestro d'intendere e vivere la vita. Anche essi sono uomini di studi, che non hanno e non hanno voluto avere avventure oltre quelle del pensiero.

Gli stessi conoscenti non studiosi, vecchie signore, inservienti, portinai, la stessa ragazza che sta in casa per i servizi spiccioli, una servetta che ha tutta l'aria di venire da Casoria, bianca e rossa (ed è lei che porta il caffè al maestro alle sette del mattino) tacciono, o meglio non

tacciono: non hanno niente da dire. Una illustrissima persona che usa intercalare alle parole italiane le napoletane, mi ha detto: «Croce è 'nu zì nisciuno» ovvero Croce è un uomo come un altro. Non si sente che un uomo nel più preciso, ottimistico e socratico senso della parola. Eppure, il maestro ha segreti grandissimi nella mente e nel cuore. Non è un vegliardo ignoto, popolano e borghese; è un vegliardo che tuttavia sta al centro della storia italiana e, quindi, solo di memorie, di aneddoti, di «scandali storici» potrebbe scrivere una bibbia. Ma il sommo filosofo non ci pensa neppure;

e precede la messa a fuoco dei primi due tentativi di 'accostamento' a casa Croce, irritato il primo, felicemente riuscito il secondo:

La prima e l'ultima volta che vidi Croce fu nel novembre 1948. Vi andai per mie ragioni personali e per ispirazione. Passando per Spaccanapoli, davanti al Palazzo Filomarino, sua residenza, mi dissi: «Caspita, qui abita Croce!». Dai tanti suoi libri letti e studiati, deducevo che non poteva essere un uomo scostante o borioso. Impossibile.

Entrai, dunque, nel palazzo e fui fermato dal portinaio, che mi disse: «Dove andate?». «Spero di andare da Croce». «Ma non vi riceverà». «Voi non vi preoccupate» risposi. Per le scale mi ricordai d'essere stato già un'altra volta su quelle scale, esattamente un anno prima. Vi ero andato per offrire in omaggio – senza altra speranza – una copia di un mio libro. La signora – vestita di scuro con i capelli brizzolati – che venne ad aprirmi non seppe dirmi se c'era o non c'era. Dopo poco venne la figlia e disse che non poteva ricevermi. Consegnai la copia del libro, e la signorina Lidia Croce si fece dare il mio indirizzo. Era una ragazza vestita con gusto e semplicità. Senza trucco. Il suo accento era perfettamente italiano. Aveva degli occhi grandi, insieme dolci e singolari. Ma non erano gli occhi del padre.

Questa volta bussai alla stessa porta dell'anno prima, mi fu aperto dalla stessa signora, che mi pregò di andare all'Istituto Storico di fronte, a porta a porta. L'usciera o il bidello dell'Istituto non voleva portare il mio biglietto a Croce. Finalmente lo convinsi, ci andò e al ritorno mi disse: «Siete stato fortunato. Andate. Vi riceve». In quel momento avrei preferito infilare le scale e andarmene per Spaccanapoli. Ero troppo commosso; e non avevo più niente da dire.

Croce, badate, non mi conosceva assolutamente e io credo che soltanto un uomo, un grande uomo di lettere, nemmeno il Papa, avrebbe ricevuto uno sconosciuto. Potevo anche essere un suo nemico. Potevo anche appartenere a quella gentarella che spesso ha disturbato Croce – come mi dicono – sotto il fascismo – fino a tirargli delle pietre. Entrai nella saletta d'entrata e dopo un minuto vidi arrivare un uomo con gli occhi quasi chiusi. C'era una grande luce di sole quel giorno. I mobili antichi della saletta – una libreria, un salottino, un tavolo – avevano un colore mite, una luce pacifica e domestica. E Croce mi disse: «Dove viene, giovanotto?».

e la fisica 'descrizione' del proprio interlocutore:

Don Benedetto aveva un abito nero, un panciotto dello stesso colore, l'orologio con la catena d'oro. Non aveva anelli. La giacca era di taglio fuori moda. Ma un uomo maturo non dovrebbe portare altro taglio. In quel vestire, ecco, c'era la sua storia di uomo dell'ottocento, dai grandi ideali, castigati dall'umiltà. Soltanto in piena conversazione aprì gli occhi. Ed io pensai subito che Croce sarebbe vissuto e vivrà per anni e anni ancora. Parlava calmo, con tutte le parole a posto, disponendosi in lunghe frasi; e ogni tanto apriva gli occhi.

Erano occhi verdi, acqua e aria su fondo verde, profondamente tigreschi con la virgola in mezzo. Con le palpebre socchiuse Croce rassomigliava a tanti altri uomini della sua età e del

suo tempo. Quando scopri le palpebre, vidi il fuoco, che lo distaccava dagli altri uomini della sua età e del suo tempo. La vecchiaia gli stava addosso nelle tante macchie rossastre che gli coprivano le mani, nei capelli bianchi teneri come lanugine candidissima, nella voce dal timbro nitido, non fatta più per gridare.

Ma il volto era possente. Ogni lineamento si vedeva netto come sotto una lente d'ingrandimento. Ogni lineamento aggiungeva una linea di chiarezza. Un volto lungo, sotto una fronte larga, da richiamarmi la fantastica espressione di Tommaso Campanella, che la fronte chiamava «castello dello spirito». Una testa, per la verità, sproporzionata al corpo, o meglio: rispetto al volto il corpo era integralmente vivo e il fuoco degli occhi vi ardeva sopra, giovanile.

Era venuto con piccoli passi, uno dietro all'altro, un po' strascicati, senza bastone, senza appoggiarsi, diritto. Qualcuno mi ha detto che soltanto quando attraversa un lungo corridoio e c'è buio si lascia accompagnare dalla signorina Lidia.

Va subito osservato che le coordinate temporali dei due episodi non sono pacifiche. Certa è la data della prima, frustrata *approche* a Palazzo Filomarino, attestata dalla bella dedica di *Spaccanapoli* (Milano, Mondadori, 1947) che mi è stata generosamente segnalata da Teresa Leo della Fondazione Biblioteca Benedetto Croce di Napoli:

Caro Maestro, finché voi sarete vivo, ci sarà sempre speranza di un vostro sorriso: anche per un povero giovinotto come me.
Ognuno fa quel che può.

Domenico Rea

Napoli, 14 gennaio 1948

La seconda, più fortunata 'visita' (collocata da Rea nel «novembre 1948») andrà invece ragionevolmente spostata di qualche settimana alla luce della lettera che Rea invia ad Alberto Mondadori l'8 febbraio 1949 (*Cronologia*, p. C), che non parrebbe scontare un *range* di mesi, attesa l'assiduità e la frequenza delle comunicazioni che in quella stagione intercorrono tra lo scrittore, l'editore Arnoldo Mondadori e suo figlio Alberto:

Mi sono 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.

In *Visita a Croce* il nome di Petronio Arbitro, che scopertamente rinvia a *La cena di Trimalchione. Saggio, testo e commento* di Amedeo Maiuri (Napoli, Pironti, 1945), è significativamente associato a quello di Rabelais, inscrivendosi in un campo di tensioni non solo congruente con le linee dell'*inventio* narrativa di Rea, ma anche, e più, con la profondità della 'memoria' letteraria di Croce (che già nel 1891, a p. CV dell'*Introduzione* all'edizione napoletana del *Cunto de li Cunti (Il Pentamerone)* di Giambattista Basile, aveva scritto:

«Quando lessi per la prima volta il *Cunto de li Cunti*, fui colpito dalla parentela artistica, che c'è tra questo libro e il gran libro del *Pantagruel*»:

Mi parlò della sua impossibilità di leggere gli scritti altrui, innumerevolissimi, da riempire stanze. Mi parlò della sua impossibilità di procacciare occupazioni alla gente. Mi disse di non essere riuscito ad occupare in un giornale un suo diletteissimo giovane. E poi disse (spero di ricordarmi le testuali parole): «La gente viene qua. Povera gente, implora, prega, si raccomanda. Crede che chi sa chi io sia, e io non sono nessuno, proprio nessuno». La conversazione si spostò sulla politica. Egli era deluso. Deluso di tutti, degli italiani, degli inglesi, dei francesi, degli americani. Lo disse con voce tristissima, senza sorpresa e senza abbattimento. Era un fatto. Infine si parlò di Rabelais e da Rabelais si passò a Petronio, suo degno compagno. Io dissi che alcune scene del *Satyricon* erano fondatamente partenopee, ed egli approvò. Aggiunse che, in proposito, era uscito un libro «del mio amico Maiuri». E mi congedò, dicendomi che egli passava la sua vita come l'aveva sempre passata, lavorando, che aveva sempre più bisogno di lavorare, che gli mancava il tempo, che, per questo tempo, non poteva ricevere molta gente, non poteva leggere gli altri. Le sue letture erano contate. Una distrazione, una sola distrazione sarebbe stato tempo perduto, introvabile.

Nella fenomenologia della vita quotidiana che di Croce Rea aspira a tracciare spicca, per il suo alto tasso di imprevedibilità, l'abrupta irruzione di un remoto incontro (l'unico) con Paul Valéry:

Ora non passeggia – per via di quel tempo che fugge – ma la sua casa è sempre piena di visitatori. Qualunque uomo di lettere, qualunque celebrità capita a Napoli desidera di veder Croce. Se non lo conoscono cercano di farsi presentare. Croce sarebbe il Papa di Napoli. E quando ha tempo e disposizione, Croce riceve. Se la conversazione lo interessa, allora interviene e il visitatore non se ne dimenticherà più. Egli è un mago: può tutto; perché è un grande filosofo, quindi, un miracoloso discioglitore di nodi e perché possiede uno sterminato tesoro di esperienze, di ricordi, di aneddoti irresistibili, che sembrano giochetti, e sono, in realtà, sapienza figurata. Se, invece, Croce crede di potersi annoiare (celebre la conversazione tra Croce e Valéry, Croce finì per parlare in dialetto, insistendo nel francese il poeta francese) allora è capace di mettersi a leggere il giornale, o di chiudersi in un silenzio che pesa tanto quanto se parlasse;

Che Rea possa definire «celebre» la «conversazione» tra Croce e Valéry, avvenuta a Parigi lunedì 9 maggio 1932 a casa di Julien Luchaire, già direttore dell'Institut Français a Firenze (all'alba di sabato 7 era morto il presidente della Repubblica francese Paul Doumer, che un attentatore russo, Pavel Gorgulov, aveva colpito nel pomeriggio di venerdì 6 all'inaugurazione di una fiera del libro all'Hôtel Salomon de Rothschild), è un fatto che non cessa di sorprendere, a oltre settant'anni di distanza dalla pubblicazione di *Visita a Croce*. La congettura più plausibile è che, prima di scrivere *Visita a Croce*, Rea abbia letto, di Croce, la nota *Paul Valéry e Goethe*, decima tra le *Notizie e recensioni*, compresa nel n. 15, novembre 1949, pp. 125-126 dei «Quaderni della Critica» (poi ristampata in *Terze pagine sparse*, Bari, Laterza, 1955, II, pp. 172-173):

Leggo di un libro francese su Paul Valéry, nel quale egli è presentato come un «goethiano». Non mi pare che questo giudizio abbia alcun fondamento; ma, se l'avesse, bisognerebbe aggiungere che il Valéry era un goethiano ignaro di Goethe. E qui sorrido a un mio ricordo personale. Nel 1932, anno del centenario della morte del Goethe, in Parigi, in casa di amici che mi avevano invitato: vi trovo un gruppo di signore, vibranti di letteratura e di politica, le quali mi pareva di avere già visto a teatro nella famosa commedia del Pailleron. Sopravviene il Valéry: le signore gli fanno festa, domandandogli che cosa prepari di bello. E lui: «Eh oui, mesdames, je suis bien fatigué: je viens d'écrire un article sur Goethe». Coro di entusiasmo delle signore: «Ah!» «Oh!», e gesti relativi che dicevano: «Che cosa mirabile sarà! Quale delizia un giudizio del Valéry sul Goethe! Un grande che parla di un grande!». Ma il Valéry continuò imperturbabile: «Cela m'a été bien difficile, parce que je n'ai jamais lu Goethe, je ne connais pas l'allemand...». Nuovo scoppio di entusiasmo nel coro, tra di meraviglia e di ammirazione. Io, imbarazzato pel Valéry, tento una diversione: «Lorsqu'un homme devient célèbre comme vous, monsieur Valéry, on veut toujours qu'il se prononce sur les choses qu'il ne connaît pas». E il Valéry, rivolgendosi a me, consenziente e rassegnato: «Vous dites très bien, monsieur». Io riportai, da questo che è l'unico incontro che ebbi con lui, l'impressione che egli era una cara e onesta persona.

Lasciando impregiudicata l'identificazione del «libro francese su Paul Valéry», ma non quella della «famosa commedia» di Édouard Pailleron, senza dubbio *Le monde où l'on s'ennuie*, andata in scena alla Comédie-Française nel 1881, mi sembra di qualche utilità ritagliare, dai *Taccuini di lavoro*, il codicillo *tranchant* che il 9 agosto 1949 Croce fa seguire alla stesura di *Paul Valéry e Goethe*: «Ho scritto un articolo a proposito di un elogio del Valéry critico, e ho mostrato la nullità di quel cervello» (*Taccuini di lavoro*, VI, 1946-1949, Napoli, Arte Tipografica, 1987 [finito di stampare nel settembre 1991, distribuito nel febbraio 1992], p. 274).

Non è destituita di fondamento l'ipotesi che Rea abbia intercettato (e molto liberamente reimpiegato) la nota di Leone Ginzburg *Croce e Valéry* deducendola da una delle due sedi (accessibili a Napoli senza troppa difficoltà) che l'avevano ospitata: la romana «Aretusa» di Carlo Muscetta (III, 17-18, gennaio-febbraio 1946, pp. 177-178) e il numero monografico per gli ottant'anni di Croce della milanese «La Rassegna d'Italia» di Francesco Flora (I, 2-3, febbraio-marzo 1946, pp. 226-227). *Croce e Valéry* era apparso per la prima volta il 18 gennaio 1946 sul quotidiano del Partito d'Azione della più lontana Torino, «GL. Giustizia e Libertà»: dal giornale diretto da Franco Venturi «Aretusa» lo aveva ripreso nella sezione *L'occhiale* allegandovi una data inesatta: «21 gennaio 1946»; alla «Rassegna d'Italia» era invece pervenuto per mezzo di Enrico Alpino, che lo aveva ricevuto in dono dall'autore (*Leone Ginzburg*, in «Il Ponte», XX, 3, marzo 1964, pp. 362-366, poi, con il titolo *Ricordo di Leone Ginzburg* e la data «1957», in *Colloqui con Croce e altri scritti*, Genova, Tolozzi, 1970, pp. 125-133; *Leone Ginzburg*, in «Rivista di studi crociani», I, fasc.

IV, ottobre-dicembre 1964, pp. 536-537): si tratta della copia di un medesimo esemplare, essendo le tre redazioni (salvo minime varianti grafiche) perfettamente sovrapponibili. Negli *Scritti* di Leone Ginzburg (a cura di D. Zucàro e C. Ginzburg, introduzione di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1964; nuova edizione, con la prefazione di L. Mangoni, 2000) *Croce e Valéry* è a pp. 461-463: in calce si legge («“Giustizia e Libertà”, II, 1946; n. 16 quotidiano, inedito del 1932)». Ne ripropongo integralmente il testo secondo la lezione di «GL. Giustizia e Libertà»:

Nel salotto dove Valéry era venuto apposta per conoscerlo, si stava interrogando Croce sul suo libro più recente (la *Storia d'Europa*). Il padron di casa lasciò appena sedere Valéry, che già gli aveva chiesto se possedeva quel libro o ne avesse almeno sentito parlare.

– No. Io non sapevo che lei fosse anche storico, – fece Valéry, rivolgendosi subito a Croce; e la sua pronuncia appariva blesa solo adesso, che s'era messo a discorrere in italiano.

– Sissignore. Io incominciai, quarant'anni fa, con l'attendere a lavori di erudizione storica. Fui però assediato da tanti dubbi sulla natura della mia attività, che mi volsi alla filosofia, per tentare di risolverli. Ne nacquero parecchi libri, presque un système –. Croce sorride, più a sé che non all'interlocutore. Scherza e discute in francese come in italiano: anche l'accento napoletano è lo stesso, e uguale la precisione dei termini. – Chiarite un poco le mie idee in proposito, sono tornato agli studi storici, che sono quelli ai quali più mi interessano in questo momento.

– C'è ancora tanto da fare negli studi storici, – concede Valéry, mentre prova quanto è lungo il filo nero che gli trattiene il monocolo sul panciotto. – Esistono ancora troppe idées reçues. Io cerco sempre di combatterle. Une fois par exemple, à la Sorbonne, j'en ai parlé devant tous ces historiens. Ils m'auraient mangé. Ma c'era il Presidente della Repubblica, non si poteva. C'est qu'ils tiennent à leurs usages de convention. Come si dice in italiano?

– Dica pure «convenzioni», – suggerisce lesto il padron di casa, con quel suo porgere fiorentinesco, che il picchietto degli accenti sulle sillabe finali non basta a trasformare in affettazione di straniero.

– Convenzioni. La cronologia non è una convenzione? E non è per convenzione che si distinguono gli avvenimenti storici «importanti» e «non importanti»?

Che cos'è un avvenimento importante? Non si è forse mai prestata l'attenzione voluta [dovuta?] a questa semplice domanda: come si fa scegliere gli avvenimenti importanti, tra quelli che accadono tutti i giorni?

Continuamente possono esserci avvenimenti importanti, di cui nessuno si accorge, e nessuno dice: oggi c'è stato un avvenimento importante. Questi per gli storici non esistono. E davvero non ci sono.

Croce ascolta tranquillo. Le sue lenti hanno qualche barbaglio per la luce del tramonto che viene dal giardino ma il volto è ormai in ombra, impenetrabile a chi non sappia immaginarselo. Poi, cerca di spiegare con rapidità e chiarezza il suo pensiero:

– I fatti sono più o meno importanti, per lo storico a seconda del punto da cui li considera e li adopera per la sua storia ideale, parce qu'il n'y a point d'autre histoire, hormis l'histoire des idées. Oh. Si fa storia, come è noto, solo di quello che ci commuove l'animo. Questi giornalisti, invece, vorrebbero che si esprimesse giudizi storici a comando. Approfittono dei centenari, delle celebrazioni... Quest'anno è l'anno goethiano. E va bene. Ma perché chiedere proprio a me qui da Parigi, un articolo commemorativo? Io ho scritto un intero volume sul Goethe, quando mi sentivo di dire qualcosa su di lui: ora lasciatemi in pace, cari signori, o ristampate un tratto di quel mio volume. Risposi così, non so poi come abbiano fatto.

– Il signor Valéry avrà da parlare di Goethe, a Francoforte, fra non molto, – ricorda gentilmente il padron di casa.

– Vous faites un discours sur Goethe? Ce sera admirable, une rencontre de deux grands esprits –. Antonina Vallentin, la fervente amica di Stresemann, sembra venir meno, rapita in quest'immagine.

Valéry si gira verso di lei, e i baffi gli si atteggianno a un sorriso galante.

– C'est une tâche bien difficile pour moi, madame: car je ne connais pas l'allemand et j'ai très peu lu Goethe.

– Questi centenari sono un barbaro costume, – insinua Croce, non si sa bene se per condannare quel tono prezioso, o per dar modo a Valéry di uscirne.

– Oh, sì, – consente infatti Valéry. – I centenari vi costringono a certe cose, che voi altrimenti non fareste. Mi ricorderò sempre della volta che mi invitarono in Olanda, per il centenario di Pascal. L'«Alliance française» mi fece scendere in una di quelle piccole città, che esistono solamente sull'indicatore delle ferrovie. Tenni la mia conferenza in una sala fredda, davanti a qualche cento persone che non capivano il francese. Ha ben ragione, i centenari sono un costume barbaro.

È quasi buio. Croce s'è rannicchiato in un angolo dell'immensa poltrona. Dopo un po' mi sussurra: «Volete che andiamo?».

L'appuntamento parigino era stato registrato da Croce, sotto la data del 9 maggio 1932, nelle pagine allora e a lungo segrete dei suoi *Taccuini di lavoro*, e particolarmente nella serie che costituirà il vol. III (1927-1936, Napoli, Arte tipografica, 1987 [ma finito di stampare nel marzo 1989 e distribuito nel febbraio 1992], pp. 311-312):

Appunti vari. Sono andato all'École des Chartes a vedere alcuni documenti, e poi alla Biblioteca Ste Geneviève a vedere, per conto di un amico, un codicetto. Ho fatto visita ai Nitti e ho passato un paio d'ore in conversazioni napoletane. All'albergo ho trovato parecchi studiosi che mi aspettavano. Col Ginzburg sono andato a un invito da Luchaire, dove tra i vari tipi curiosi, maschili e femminili, c'era il Valéry, che ha detto un sacco di melensaggini, ascoltate con grande reverenza e gesti ammirativi dalle signore. La sera l'ho passata con Venturi e Ginzburg in un ristorante italiano.

Il 30 aprile Valéry aveva pronunciato alla Sorbona il suo *Discours en l'honneur de Goethe*; il 13 maggio, commemorerà Goethe al Teatro dell'Opera di Francoforte; al 1923 risale la riflessione di Valéry su Pascal il cui esito è da vedere in *Variation sur une pensée*, in «La Revue Hebdomadaire», XXIII, t. VII, 28, 14 juillet 1923 (*Troisième centenaire de Pascal*).

Da quel pomeriggio a casa Luchaire dovranno trascorrere quasi otto anni prima che qualcuno (Carlo Cordié, amico di Alpino) vi faccia cenno, *en passant*, nella rubrica *Letteratura francese* di «Leonardo» (XI, 4, aprile 1940, pp. 136-138), recensendo tre libri di Valéry editi da Gallimard nel 1938: *Introduction à la Poétique*, la seconda edizione di *Degas Danse Dessin* e la quarta serie di *Variété*. A proposito di *Degas Danse Dessin* Cordié rileva: «Che tiri un

frizzo a tradimento (peggiore delle ombrellate di trista fama) all'*Olympia* di Manet, può essere un'amabile variante a certi tratti soliti all'autore, capace di mostrar meraviglia, col Croce in conversazione personale, perché come filosofo si sia occupato – senza che mai egli lo sospettasse... – anche di estetica e di storia» (p. 138). Quasi a chiudere il circolo, nel centenario della nascita di Croce, sarà ancora Cordié a ricapitolare per altre due volte i termini della questione in *Il profeta dell'estetica* («il Resto del Carlino», 25 febbraio 1966, poi in *Carducci e Croce*, a cura di G. Spadolini, Bologna, S.P.A. Poligrafici il Resto del Carlino, 1966, pp. 137-141) e in *Benedetto Croce e Leone Ginzburg (a proposito di Paul Valéry)* («Rivista di studi crociani», III, fasc. II, aprile-giugno 1966, pp. 258-261): nella seconda sede, a p. 260, pubblica una cartolina postale che Croce gli ha inviato da Pollone il 10 ottobre 1941.

Sulle giornate trascorse a Roma da Paul Valéry nel marzo 1937 *du côté de chez* Anna Laetitia (Mimi) Pecci Blunt, non andranno perdute di vista due testimonianze rese da Antonio Muñoz e Libero de Libero, il primo negli immediati dintorni delle vacanze romane del poeta, il secondo nel vivo dell'emozione ancora instante provocata dalla sua morte (20 luglio 1945). Si vedano di Muñoz la p. 43 di *Con Paul Valéry a Santa Sabina e sulla via Appia* («L'Urbe», II, 4, aprile 1937, pp. 35-44):

«I filosofi [...] spesso intorbidano le acque più limpide». E cita le parole delle *Confessioni* nelle quali S. Agostino, volendo definire il concetto del tempo, dice: *Se nessuno mi domanda che cosa è il tempo, io lo so, ma appena si tratta di spiegarlo, allora non lo so più.*

«Qualche cosa di simile» mi scappa detto, «ha scritto Benedetto Croce volendo definire l'arte».

«Ah, Croce... Quello non mi tratta bene», dice sorridendo Valéry;

di de Libero le pp. 117 e 34 di *Valéry, parente illustre* («Mercurio», II, 12, agosto 1945, pp. 107-120, poi nel volumetto dallo stesso titolo pubblicato a Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1955, pp. 11-41):

S'era incontrato una sola volta con Benedetto Croce, a Parigi; non gli era piaciuto, un pedante, e diceva: «Senza sapere che l'artista soltanto può creare un'estetica, naturalmente un'estetica per sé stesso e non per gli altri». Non conosceva i saggi di Croce su Baudelaire e su Mallarmé né le numerose postille stroncatorie che Croce aveva dedicato ai suoi libri, ma non gli dispiaceva affatto di non piacere a Croce.

Una sola glossa: scontata l'irreparabile divaricazione dei piani, non ha alcun senso, se non alla luce del senno di poi, parlare, come de Libero fa, nel 1937 di «numerose postille stroncatorie», in larga parte di là da venire (un equilibrato bilancio del gioco del dare e dell'avere tra Croce e Valéry ha tentato Vittorio Stella, *Croce e Valéry*, in *Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, I,

Filosofia e Storiografia, a cura di F. Rizzo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 425-450).

Considerazioni di segno diverso convergono ad altri due episodi ai quali Rea fa riferimento: la controversa 'fortuna' napoletana della *Pelle* di Malaparte:

Spesso e volentieri i suoi intimi gli hanno consigliato di darsi riposo. Lo dicono per dire. Egli vuole interessarsi di tutto. Non molla. S'interessa della politica, della bomba atomica, dei democristiani, dei russi. Questo interessamento – essere presente nei giorni che scorrono – è un suo pensiero fisso, un dovere che osserva spietatamente. Ed è tanto aggiornato che si è interessato anche del «fattaccio Malaparte»,

la «notizia» del malore che ha colpito Croce alle 19 di lunedì 13 febbraio 1950:

La notizia si è diffusa senza altoparlante, senza giornali, si è diffusa, e basta. Da Napoli è andata a Roma, da Roma a Firenze, a Milano, in Svizzera, in Francia, nel mondo. Il giorno seguente era una notizia ufficiale.

Il pomeriggio, il Palazzo Filomarino era pieno di giornalisti attirati dalla notizia. Giornali quotidiani e settimanali avevano spediti gli inviati, che cercavano notizie, curiosità, fattacci, quasi Croce fosse un divo. Si interessavano di chi entrava e di chi usciva: di Flora, venuto da Roma per due ore, di Bacchelli, piovuto chi sa da dove, di Casati, di De Nicola, eccetera e eccetera, precipitati da tutte le lontananze e le direzioni a casa di Don Benedetto.

I Croce erano dispiaciuti. Infatti questa pubblicità non ha nulla di bello, nulla di utile, nulla di beneaugurante. Almeno Croce, era doveroso lasciarlo in pace. Invece, anche da Croce la gente vuol cavare il «reportage», possibilmente con fotografie recentissime, intimissime.

Il senatore, in realtà, ha subito un «disturbo circolatorio». Per l'età che ha, 84 anni, il suo corpo si è comportato egregiamente. Ha ripreso subito la parola e la chiarezza mentale. Croce è uno spirito troppo vivo. E il medico mi ha assicurato che il morale del grande ammalato è affatto salvo.

Logicamente, la notizia della malattia, ha allarmato tutti. E il chiasso che se ne è fatto è anche dovuto anche a esuberanza di sincera apprensione. Inspiegabile è stata la presenza, tra gli altri, di Padre Lombardi a Palazzo Filomarino. L'illustre predicatore, infatti, trovandosi a Napoli da molti giorni per una serie di prediche nella chiesa di San Francesco di Paola, attirato forse dalla malattia di Croce, *il quale, si sa, ha le sue idee filosofiche*, desiderava parlare con donna Adele Croce, la quale doveva giustamente preoccuparsi del marito.

Un parente di Croce, incontrandolo sulle scale, gli ha detto: «Che desiderate?». «Desidererei parlare alla signora Croce». «In questo momento è impossibile». «Io sono Padre Lombardi». «Non lo nego. Mi fa piacere. Ma la signora non può assolutamente ricevere». «Allora debbo andarmene?». «Sì».

Come poi certi giornali importantissimi siano riusciti a scrivere: «Lungo colloquio tra Croce e Padre Lombardi» resterà per sempre un mistero... svelato: stampare «notiziacce».

Entrambi sono ovviamente incompatibili con la data dell'incontro indicata da Rea («novembre 1948») e costituiscono il prodotto di una palese contaminazione. Premesso che il finito di stampare dell'edizione italiana della *Pelle* di Malaparte presso la milanese Aria d'Italia di Daria Guarnati è il 6 dicembre 1949, pare lecito identificare il «fattaccio» cui Don Mimì allude con la clamorosa

rosa *damnatio* della *Pelle*, e del suo autore, destinatario, il 15 febbraio 1950, del «bando morale» del consiglio comunale di Napoli; *La pellaccia di Malaparte* si intitola, non equivocamente, un intervento di Rea accolto il 7 febbraio 1950 dal «Giornale» di Napoli: «Forse egli si illude di essere l’Aretino del secolo, ma dell’Aretino non ha lo stile, né il forte carattere plebeo. È un Aretino di testa, non ci ha il do di petto», scrive tra l’altro Rea.

Quanto alla malattia di Croce, della quale danno notizia tutti i giornali italiani di martedì 14 febbraio e, con speciale partecipazione, Crescenzo Guarino su «La nuova Stampa» di mercoledì 15 (*Intorno a Croce malato*; occhio: *Affettuosa apprensione di tutti*; sommario: *Da due giorni sul suo tavolo è spenta la luce verde – Gli auguri del Presidente Einaudi – La visita di De Nicola*), la complice narrazione di Rea è callidamente costruita in funzione del colpo di scena finale: l’allontanamento di padre Riccardo Lombardi S.I. (il «microfono di Dio») da Palazzo Filomarino. Alla vicenda, alla quale i quotidiani riservano uno spazio non marginalissimo già da venerdì 17 febbraio (si veda, su «La nuova Stampa», ancora Guarino: c.g., *Croce fuori pericolo*, sommario: *Padre Lombardi si è presentato per visitarlo ma non è ricevuto*), si riferiscono un pungente intervento di Ernesto de Martino sull’«Avanti!» di Roma (*La jettatura di padre Lombardi*, 9 marzo) e di Milano (10 marzo) e uno di Gaetano Salvemini sul «Ponte» di maggio, dove la nota *Padre Lombardi e Benedetto Croce* esce, siglata G.S., a pp. 553-554 (poi in *Scritti vari (1900-1957)*, a cura di G. Agosti e A. Galante Garrone, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 896-897); Rea, per parte sua, su «Milano-sera» dell’11 marzo, dunque alla medesima altezza cronologica di *Visita a Croce*, delucida con ilare malizia l’ufficio assolto da padre Lombardi nella organizzazione a Napoli delle Giornate della bontà (*Padre Lombardi divide ma non impera*; al centro dell’articolo: *Napoli all’opposizione*. Cronaca di Domenico Rea): in quel giro di mesi Rea invia volentieri al quotidiano milanese alcune delle sue napoletane *tranches de vie*.

Più importante di tutti è naturalmente il punto di vista di Croce, espresso dapprima in una «breve “relazione”» dettata il 25 marzo 1950 e pubblicata da Gennaro Sasso a p. 300 nota 1 del suo *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce* (Bologna, il Mulino, 1989):

Circa il mezzo del mese di febbraio io ebbi un deliquio che dié occasione alla voce immediatamente sparsasi per la città che fossi in gravi condizioni di salute. Il padre Lombardi, che predicava allora in una chiesa di Napoli, si presentò immediatamente a casa mia chiedendo di vedere mia moglie; ma uno dei miei parenti gli disse che mia moglie non poteva accordargli colloqui e mantenne con fermezza questa dichiarazione innanzi alle sue insistenze, sicché fu costretto a ritirarsi. Dopodiché una serie di comunicati nei giornali ha narrato questo incidente sulle informazioni fornite cinicamente dal padre Lombardi che io, se avessi

dovuto rettificare i suoi detti, non avrei potuto esimermi dal dichiarare prive di ogni verità. Contrariamente all'asserzione del padre Lombardi io (che non l'ho mai conosciuto di persona), non trattai un colloquio con lui mettendo per condizione che non si sarebbe parlato tra noi di Dio e di religione; e non ho mai detto che non avevo più niente da imparare, perché questa pretesa superba e sciocca è proprio il contrario della mia teoria del conoscere, nella quale, come coerente storicista, sostengo che l'uomo ha sempre nuovi problemi di verità da risolvere, che gli vengono dalla storia, e la storia è sempre in moto. Ma soprattutto mi ripugnava di rispondere, perché ho sempre giudicato ripugnante questa pratica dei preti, di dare l'assalto all'uomo quando essi reputano che sia in condizione di turbamento e di pericolo di morte, quasi che le convinzioni che egli ha formato col suo pensiero siano un effetto del suo comodo nella vita, quando invece sono state quella parte della sua vita che gli ha dato le più aspre fatiche e le più alte commozioni e che è per lui come un recinto sacro; i preti da quei momenti di turbamento credono invece di trarre una testimonianza dell'uomo contro sé stesso proprio quando non è più sé stesso, e di avere con ciò la prova che le severe conclusioni del pensiero sono stati peccati di non nobile origine. Con ciò lasciano sospettare che essi ignorino la riverenza che si deve all'anima umana creata da Dio o che, peggio ancora, conoscendola, non se ne curino per proprii fini. Ma nel dubbio che delle calunnie alle quali aveva dato inizio il padre Lombardi qualcosa resti, è opportuno lasciare questo racconto della verità del caso,

poi nella «lunga nota» del 3 luglio 1950, «affidata alla mano della figlia Alda», che lo stesso Sasso ha anticipato a pp. 298-300 del suo libro e che si legge in appendice (pp. 283-285) al sesto e ultimo tra i *Taccuini di lavoro 1946-1949*. Ne trascrivo un *excerptum*:

tutte le precauzioni che noi prendiamo non ci possono garantire di conservare sempre nella stessa misura valida la nostra forza intellettuale, ma in questa parte l'affetto di chi ci è d'intorno può prestare quella garanzia. Ed io per fortuna ho una moglie che è sinceramente cattolica e che quando la sposai vidi nell'ammirazione e nella stima dei sacerdoti piemontesi che a lei si rivolgevano come a «pia damigella». Orbene, appunto per questo, mia moglie sa che cosa orrenda sia profittare delle infermità per strappare a un uomo una parola che sano egli non avrebbe mai detta; e sa che ci sono rapporti diretti tra l'uomo e Dio. Quando io ebbi quel colpo imprevisto, immediatamente un prete che passa per grande oratore sacro nelle Chiese di Napoli avvistò l'occasione che gli veniva incontro per redimere un peccatore, che aveva fama di filosofo, e si avviò alla mia casa. Qui chiese senz'altro di parlare con mia moglie, e poiché gli fu risposto che mia moglie era assai preoccupata e affaticata, insistette dicendo: – Ma io sono il padre Lombardi. – Non poté appressarsi al mio letto, e fu fortuna, perché Dio sa che cosa sarebbe stato capace di inventare per zelo del mestiere. Ne dié saggio in quel tanto che sparse poi su tutti i giornali, inventando che io mi fossi per il passato dichiarato pronto a vederlo, purché tra di noi non si fosse parlato di religione: il che era assurdo, perché tanto sarebbe valso rispondergli che non avevo niente da dirgli; e in secondo luogo, che io avevo dichiarato superbamente che non avevo niente da imparare: insolenza orgogliosa, che tutti sanno che non mi appartiene ed è praticamente smentita dal mio filosofare, nel quale il conoscere è in rapporto con la storia, e ogni evento nuovo ritrova gli uomini ignoranti e li costringe a pensare. E poiché gli eventi nuovi sono continui, gli uomini passano di continuo dall'ignoranza al sapere. Ma questo è un ricordo che ha dell'umoristico, e bisogna che sia serbato in questo aspetto (pp. 299-300 e 284-285).

Sull'asse della contiguità il tema della jettatura rimanda irresistibilmente alla terza delle *Note sulla letteratura del settecento*, *La «Cicalata» di Nicola Valletta*, che Croce pubblica sul n. 3, dicembre 1945, dei «Quaderni della Critica», pp. 20-24 (poi in *La letteratura italiana del settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, [giugno] 1949, pp. 280-286), e Alessandro Cutolo riprende sul «Nuovo Corriere della Sera» del 24 gennaio 1950 (*Il capriccio della moda creò la terribile parola*; sommario: *Il termine "jettatore", ci fa sapere il Croce, non si trova, prima del Settecento, in alcuno scritto, neppure dialettale*). Aggiungo, ma la precisazione è forse superflua, gli estremi bibliografici della *Cicalata sul fascino volgarmente detto jettatura* di Nicola Valletta: Napoli, Michele Morelli, 1787.

Dopo *Visita a Croce* il cortocircuito tra Croce e Rea si produce una seconda volta, alquanto imprevedibilmente, ancora sulle pagine del settimanale romano, sull'onda di uno *scoop* tra i più clamorosi dell'anno 1950: l'intervista che, dopo un silenzio di anni, nel suo temporaneo *buen retiro* di Cutigliano, dove è ospite del suocero della figlia Maria, e sindaco del paese, Giuseppe Niccolai-Lazzerini, Pietro Badoglio decide di concedere, denunciando poi il carattere privato del colloquio, a Italo De Feo, approdato alle sponde socialdemocratiche dopo aver fatto parte dello stretto *entourage* di Palmiro Togliatti *retour de l'URSS* («L'Elefante», II, 36, 6-12 settembre 1950, pp. 1 e 3).

In apertura, sopra un'immagine di Badoglio e la testata del settimanale, l'annuncio *Una pagina di storia sconvolta*; il titolo: *Badoglio ha rotto il silenzio*; e ben quattro sommarî; il primo: *Dopo sei anni in una sensazionale intervista al nostro inviato speciale Italo De Feo il maresciallo ha narrato le tragiche vicende che precedettero e seguirono lo storico 25 luglio*; il secondo: «È una pazzia» – gridò quando gli fu comunicata la decisione di dichiarare la guerra alla Francia e all'Inghilterra. «Lei non ha i nervi a posto – gli rispose Mussolini»; il terzo, tripartito: *Buozzi si rese conto della inopportunità di uno sciopero generale e si adoperò per farlo rientrare; Questione istituzionale: tutti d'accordo, anche i comunisti, sul principe di Napoli; Solo tre minuti per decidere la partenza da Roma il 9 settembre della famiglia Reale e del Governo*; il quarto: *L'affare Muti e la denuncia Caporilli*.

Nei successivi tre numeri al 'caso' Badoglio sono dedicate, di regola, l'intera prima pagina e la p. 11: di De Feo si vedano sul n. 37 (13-19 settembre) *Le dichiarazioni di Badoglio hanno aperto la strada alla verità* (occhiello: *Un'intervista che ha scosso la coscienza degli italiani*; sommarî: *Come fu ucciso Ettore Muti – La telefonata di una donna decisiva nel tragico evento; Schiacciante affermazione di Senise in una lettera inviata a «L'Elefante»*); sul n. 38 (20-26 settembre) *Badoglio annunciò a Hitler l'armistizio in un drammatico messag-*

gio (occhiello: *Un documento inedito sull'«8 settembre»*; sommario: *Retrosce-
na sull'ultimo Consiglio della Corona – Un piano strategico per concentrare le
nostre truppe in Abruzzo – Carboni propose di sconfessare Badoglio – Roat-
ta ignorava che vi fossero trattative con gli alleati – Perché non sbarcarono a
Roma i paracadutisti americani*); in prima pagina anche *Una lettera del gene-
rale Carboni sulla mancata difesa di Roma* (sommario: *L'ex capo del SIM era
d'accordo con Badoglio sulla pericolosità di Muti e sulla necessità di arrestarlo*);
infine, sul n. 39 (26 settembre-3 ottobre) *Togliatti arrivò in Italia raccomanda-
to da Roosevelt* (occhiello: *Una serie di particolari inediti sul periodo di Brin-
disi e Salerno*; sommario: *Sforza voleva la Presidenza con Badoglio reggente.
Perché il re rifiutava l'abdicazione. Un colloquio crepuscolare con Corbino. Gli
americani raccomandano i russi. La missione di Viscinski. La fuga di Roatta e
il dossier di Tito all'Intelligence Service. «Quando vidi le montagne dell'Italia
mi sentii un assetato che beve un bicchiere d'acqua» – disse Togliatti*).

Ma è soprattutto sul n. 37 che vorrei richiamare l'attenzione. Impaginata
di spalla in prima pagina sotto il titolo *Orlando Bonomi e Croce parlano sulle
dichiarazioni del Maresciallo* (occhiello: *Tre uomini tre conferme*), vi si legge la
seguinte, singolare notizia (in neretto il secondo, terzo e quarto capoverso):

Il nostro inviato, Domenico Rea, ha visitato Benedetto Croce a Napoli per chiedergli le sue
impressioni e i suoi commenti sull'intervista concessa da Badoglio al nostro giornale.

«Ho trovato – egli ci scrive – l'illustre uomo intento al lavoro, dietro un tavolino rettangolare
nella stanza detta Mondragone. Il tavolino era prossimo al balcone, che affaccia a via Mariano
Semmola, e le trombette di Piedigrotta ed il movimento della gente nella via stretta saliva alla
nostra altezza in un unico confuso rumore. Croce aveva davanti, a sinistra, un libricciuolo rile-
gato in cartapeccora, a destra alcuni ritagli dell'Eco della Stampa. Mi ha guardato con mitezza e
mi ha sorriso. Ed io ho ritrovato il maestro sano e pronto nella parola e nella memoria.

Gli ho riferito, così, delle parole di Badoglio, e mi ha detto di averne letto qualcosa sui giornali
del mattino. Ho precisato allora che Badoglio, nell'intervista concessa a De Feo, aveva fatto
due volte il suo nome: una prima volta per ripetere le sue parole, dette a Salerno “Dove hai im-
parato tu, che sei un militare a fare il primo ministro?” ed una seconda volta dicendo: “Croce
mi ha sempre mantenuto il suo affetto ed anche l'ultima volta che passò per Roma venne a
trovarmi. La stima di Croce mi basta”.

Croce ha risposto: essere vere le parole del maresciallo. “Sì – ha detto – Rodinò, Togliatti,
Sforza, tutti trovammo eccellenti doti di ministro in Badoglio. Egli seppe creare l'accordo. È
anche vero che tre anni fa, passando per Roma, resi una visita a Badoglio”.

Il particolare della visita, per chi conosce Croce, indica tutta la stima che egli nutre verso il
maresciallo, dal quale, del resto, non ha mai discordato nel giudizio politico sugli avvenimenti
del '43.

Se della «visita a Badoglio» fornisce un puntuale riscontro la nota dei tac-
cuini crociani alla data del 22 giugno 1947 (*Taccuini di lavoro*, VI, 1946-1949,
cit., pp. 135-136):

Col Morelli mi sono [...] recato a far visita al Badoglio, che non vedevo da tre anni e col quale ho ripercorso i comuni ricordi. Comunque si giudichi della sua vita politica, io ho avuto sempre per lui simpatia, dovuta al suo buon senso, alla lealtà con cui mantenne i suoi impegni con noi e alla dignità che sapeva conservare pur bonario e sorridente,

con altrettanta certezza è possibile ricondurre il primo incontro di Rea con Croce a un giorno di poco anteriore all'8 febbraio 1949 e la nuova 'visita' al 6 o al 7 settembre 1950. Dico nuova e non seconda, o terza, dal momento che a complicare le cose contribuisce lo stesso Rea in un breve saggio, dal titolo *Benedetto Croce*, che, datato in calce «1950», vede la luce per due volte a non grande distanza d'anni in una identica redazione rispettivamente a pp. 29-32 e 32-35 delle due edizioni di *Il re e il lustrascarpe* (Napoli, Pironti, 1960; Milano, Mondadori, 1964): nella circostanza Rea corregge la data del dialogo con Croce (non più «novembre 1948» ma «1949»).

Dal momento che sulla soglia di *Il re e il lustrascarpe*, a pp. 5 e 10 delle due edizioni, Rea avverte: «In questo libro il lettore troverà, preceduta da brani di un mio quaderno di note, una scelta degli articoli che nel corso di quindici anni sono andato scrivendo», ho cercato di individuare il luogo della prima stampa di *Benedetto Croce* in giornale o rivista, e non ci sono riuscito nonostante l'aiuto delle maggiori esperte del ramo, Lucia Rea e Annalisa Carbone (che ringrazio di cuore insieme a Felicita Audisio, Andrea Aveto, Daniela Bernagozzi, Eleonora Cardinale, Marcello Ciocchetti, Alessandro Ferraro, Consuelo Labella, Manuela Manfredini, Gloria Manghetti, Annalisa Moschetti), finendo con il convincermi che tale luogo non esista, fino a prova contraria, e che *Benedetto Croce* sia la versione ridotta di *Visita a Croce*, integrata da un più analitico 'parere' di Croce su *La pelle* e da un cenno all'intervista di De Feo a Badoglio.

Del capitolo di *Il re e il lustrascarpe*, preceduto nelle edizioni Pironti e Mondadori da un ironico 'cappello' («Beato voi che avete tutti questi libri, a me nessuno li regala mai.» “Ma io li ho comprati, signora.” “Ma va...” Un dubbio atroce si diffonde nel suo sguardo»), riproduco il testo nella sua interezza astenendomi dal sottolinearne le flagranti 'coincidenze' con i sette lacerti di *Visita a Croce* sopra addotti:

La prima volta che vidi Benedetto Croce fu nel 1949. Il portinaio del Palazzo Filomarino mi fermò chiedendomi: «Dove andate?». «Da Croce» risposi. «Andate a perdere il tempo. Non vi riceverà.» «Non vi preoccupate» gli dissi e passai.

Salito al secondo piano, bussai alla porta di casa Croce e venne ad aprirmi una signora vestita di scuro dai capelli brizzolati, che mi pregò di rivolgermi all'Istituto di Studi Storici, che ha la porta dirimpetto a quella dell'abitazione del filosofo. L'usciera non voleva recare il mio biglietto di visita. Riuscii a convincerlo e al ritorno mi disse: «Siete stato fortunato. Andate. Vi

riceve». In quel momento avrei preferito infilare le scale e andarmene per Spaccanapoli. Ero troppo commosso e non avevo niente da dire.

Croce non mi conosceva. Potevo anche essere un suo nemico. Potevo anche appartenere a quella “gentarella sovvenzionata” che spesso aveva disturbato Croce nella pubblica strada, fino a lanciargli pietre.

Entrai. I mobili della saletta – una libreria, un salottino e un tavolo – avevano un colore mite, una luce pacifica e domestica. Dopo qualche minuto vidi arrivare un uomo con gli occhi quasi chiusi. Era Croce e mi disse (testuale): «Dove viene, giovanotto?».

Don Benedetto indossava un abito nero, un panciotto dello stesso colore, l’orologio con la catena d’oro. Non aveva anelli. La giacca era di taglio fuori moda, dell’epoca sua. Ma in quel vestito ci era la sua storia di galantuomo dell’Ottocento, dai grandi ideali, castigati dall’umiltà. Soltanto in piena conversazione aprì gli occhi, ed io pensai subito che Croce sarebbe vissuto ancora molti anni. Parlava calmo, con le parole disponentisi in lunghe frasi. E ogni tanto apriva gli occhi e lo sguardo dal fondo verde scrutava con giovanile acutezza l’interlocutore. La vecchiaia gli stava addosso con macchioline rosse che gli coprivano le mani, con i capelli bianchi teneri come lanugine candida, con la voce ridotta ad un filo.

Aveva un volto lungo, sotto una fronte che mi ricordava la fantastica espressione di Tommaso Campanella, che la fronte definiva “castello dello spirito”. Una testa per la verità sproporzionata al corpo, o meglio: rispetto al corpo il volto era integralmente vivo e rispondente a quello ideale che mi ero fatto dell’autore d’innumerabili pagine, che io avevo incominciato a leggere fin da ragazzino ad alta voce, un po’ cantando, come usavo fare allora con i grandi testi di poesia e di prosa.

Egli era venuto a piccoli passi, uno dietro l’altro, un po’ strascicati, senza bastone, senza appoggiarsi, diritto. Soltanto quando attraversava un lungo corridoio e c’era buio si lasciava accompagnare dalla signorina Lidia.

Mi parlò della sua impossibilità di leggere gli scritti altrui, innumerevoli, da riempire stanze. Mi parlò della sua impossibilità di procacciare occupazioni alla gente. Mi disse di non essere riuscito ad occupare in un giornale un suo diletteissimo giovane. E poi aggiunse testualmente: «La gente viene qua. Povera gente, implora, prega, si raccomanda. Crede che io sia chissà che cosa, e io sono nessuno».

La conversazione si spostò alla politica. Era deluso. Deluso di tutti, degl’italiani che si vogliono troppo male, degl’inglesi, dei francesi, degli americani. Lo disse con voce triste e senza abbattimento. Era un fatto.

Era anche di quei giorni la polemica tra certi napoletani e la *Pelle* del Malaparte. Don Benedetto disse che i napoletani avevano fatto male a dar corda all’autore, il quale andava riprovato non per la materia trattata, ma per averla trattata senza senso di misura, di gusto, di discernimento e affatto priva di arte e di commozione. Su quella stessa materia un grande scrittore avrebbe potuto impiantare un’opera degna della Colonna infame.

Osai congratularmi con lui per essere ancora al corrente di quanto accadeva di buono e di cattivo nel mondo delle lettere. E lui aggiunse che quel libro gli aveva fatto male perché le cose, anche vere, bastava fossero state viste con animo forte e buono, con mente storica e di uomo per acquistare il valore che effettivamente avevano avuto: il tragico periodo di un popolo tra la fame e la morte e il desiderio di sopravvivere, che è un concetto grandissimo e fondamentale per capire Napoli nella sua essenza.

Parlò senza alzare di un tono la voce, con quella stessa forte pace, che è la cadenza tipica del suo stile. E io mi avvidi che anche questa volta aveva fatto critica, pur trattando di un povero scandalo.

L’anno seguente doveti tornare da lui per sentire il suo parere su alcune affermazioni di Pietro Badoglio che lo riguardavano. Disse che il generale aveva ragione se poneva le sue afferma-

zioni nel quadro storico in cui erano state dette. Prese così da sole, non andavano più bene. Lo trovai questa volta in una stanza, dietro a un tavolino. Il balcone era appannato e lasciava filtrare il vocio di Spaccanapoli simile a quello di una gigantesca conchiglia.

Aveva in mano un libricino rilegato in cartapeccora e lo sfogliava. Sulle spalle – ma non ricordo bene – uno scialle con la frangia come tanti vecchi napoletani:

«Ah, è lei. Solo cinque minuti però», perché aveva più che mai bisogno di tempo.

Le sue letture erano contate ormai. Parlava e io stenografai queste parole: «Le cose che restano, giovanotto, sono quelle che sono state fatte in buona fede. Dove c'è buonafede, c'è dentro un lampo di poesia».

La storia della più bizzarra, forse, tra le relazioni duali intrattenute da Croce vecchio può chiudersi degnamente qui.

Napoli «in cerca di autori».
Eduardo De Filippo, Elio Vittorini, Italo Calvino e Domenico Rea

Pasquale Sabbatino

Università degli Studi di Napoli Federico II

Raffaele La Capria in *Napolitan graffiti. Come eravamo* (Milano, Rizzoli, 1998) si interroga sul «paesaggio letterario» in cui Domenico Rea «muoveva i suoi primi passi»,¹ dal 1945 agli anni Cinquanta. In risposta alla domanda di La Capria, ancora oggi aperta, e in dialogo con le sue riflessioni circoscritte in gran parte agli scrittori napoletani residenti (Rea, Prisco, Compagnone e Pomilio), mi propongo di disegnare una scena letteraria allargata, che, partendo dalla *Napoli milionaria!* (del 1945) di Eduardo De Filippo, dapprima viene estesa all'immagine una e nel contempo plurale di Napoli raccontata nel «Politecnico» di Elio Vittorini (27 ottobre 1945) e poi al racconto-saggio *Freddo a Napoli* di Italo Calvino (edizione torinese dell'«Unità», 8 gennaio 1949). La Napoli di Rea prende corpo in ambito narrativo, a partire da *Spaccanapoli* (Milano, Mondadori, 1947), proprio in questo paesaggio letterario allargato della seconda metà degli anni Quaranta² e giunge a piena maturazione sul piano della riflessione critica negli scritti *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani* (del 1951) e *Boccaccio a Napoli* (del 1958), che più avanti analizzeremo.

1. *Il teatro della città e di «tutte 'e paise d' 'o munno» in Napoli milionaria! di Eduardo De Filippo*

Nell'agosto del 1944 Eduardo e Peppino De Filippo a bordo di una jeep «ospiti di un ufficiale americano»³ raggiunsero Napoli, dopo una lontananza

¹ Si cita da R. La Capria, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2003, p. 1098.

² Cfr. P. Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, pp. 203-221.

³ P. De Filippo, *Una famiglia difficile*, Napoli, Marotta, 1976, p. 370.

durata tre interminabili anni. Giunti a destinazione, i De Filippo si trovarono tra le rovine della città distrutta dalla guerra e dai bombardamenti, raccolsero ad uno ad uno tutti i brandelli, tra scheletri di edifici e strade perforate, e tentarono di ricomporre il corpo martoriato, mettendo a nudo il «completo sfacelo morale e materiale»⁴ della città. Nonostante tutto, i De Filippo cercarono i segnali della ripresa lenta e faticosa della vita quotidiana, come documentano *Napoli milionaria!* di Eduardo e *Quelle giornate!* (1946) di Peppino De Filippo e Maria Scarpetta.⁵

In *Napoli milionaria!*, la prima commedia del ciclo dei «giorni dispari», messa in scena al Teatro San Carlo il 25 marzo 1945, Eduardo sceglie di rappresentare la città nel passaggio dalla fine del secondo anno di guerra (sono le coordinate temporali del primo atto) ai mesi dopo lo sbarco degli Alleati avvenuto il 1° ottobre 1943 (in questo periodo si colloca l'azione del II e III atto). Si va allora dalla miseria di Napoli nel primo atto alla Napoli milionaria della borsa nera con la speculazione sulla miseria nel secondo atto, fino alla presa di coscienza di aver toccato il punto più basso del degrado umano e morale nel terzo atto.

Con attenta regia autoriale, Eduardo eleva progressivamente Napoli da teatro della città a teatro dell'Italia, dell'Europa e del mondo. Nell'atto II, che ci riporta al tempo dell'avvenuto sbarco degli Alleati, sul finire appare in scena il protagonista Gennaro Jovine, di cui si erano perse le tracce dopo un bombardamento. Egli racconta la sua terribile vicenda, che lo ha portato «dint' a nfermaria da campo» tedesca⁶ e poi a lavorare come manovale per i tedeschi «senza magnà, senza vévere, sotto 'e bumbardamente...».⁷ E ancora la fuga «nzieme a ciert'ati napulitane», l'attraversamento dell'Italia, con scene raccapriccianti («Paise distrutte, creature sperze, fucilazione... E quanta muorte... 'E lloro e 'e nuoste... E quante n'aggio viste... 'E muorte so' tutte eguale...»)⁸ E infine il superamento della linea e la scoperta di un'altra realtà, con i «surdate vestute 'e n'ata manera».⁹ L'intero racconto di Gennaro avviene nella casa di donn'Amalia: ora la casa «ha un volto di lindura e di 'scicchieria' fastosa», con

⁴ Ivi, p. 374.

⁵ Sulla commedia *Quelle giornate!* (1946) cfr. P. Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, cit., pp. 245-253.

⁶ E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in Idem, *Teatro*, II. *Cantata dei giorni dispari*, to. 1, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005, p. 115.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 116.

⁹ Ivi, p. 118.

le pareti «color ciclamino» e «il soffitto color ‘bianco ricotta’ decorato in oro e stucchi».¹⁰ Sulle pareti di questo basso Gennaro Jovine, il tranviere disoccupato, fa scorrere le immagini della seconda guerra mondiale come su uno schermo.

Nell’atto III, più volte riscritto, il dottore visita Rituccia. La sua diagnosi lascia senza respiro: «lo stato della bambina è grave veramente...». E prescrive la terapia, ma la medicina non si trova. È a questo punto, che nell’inferno napoletano disegnato da Eduardo appare una piccola oasi di bene, un gesto di solidarietà umana, quando il ragioniere Riccardo Spasiano, stritolato da Amalia nella rete della borsa nera, dona generosamente la medicina.

Dopo la somministrazione accompagnata dalle parole del dottore («Mo adda passà ’a nuttata. Deve superare la crisi»),¹¹ Gennaro Jovine, rimasto solo con la moglie, sente il bisogno di parlare, ma «non sa di dove cominciare». Alla fine «si decide» e pronuncia parole che arrivano direttamente al cuore di Amalia per l’analisi delle vicende familiari e al cuore degli spettatori e dei lettori di ogni tempo e di ogni luogo per l’elevazione del dramma di una famiglia di Napoli a dramma di «tutte ’e paise d’ ’o munno», per la proiezione della tragedia e del lutto di Napoli come tragedia e lutto che stanno «scialanno pe’ tutt’ ’o munno»:

Ama’, nun saccio pecché, ma chella criatura ca sta llà dintò me fa penzà ò paese nuosto. Io so’ turnato e me credevo ’e trovà ’a famiglia mia o distrutta o a posto, onestamente. Ma pecché?... Pecché io turnavo d’ ’a guerra... Invece, ccà nisciuno ne vò sèntere parlà. [...] Ma mo pecché nun ne vonno sèntere parlà? Primma ’e tutto pecché nun è colpa toia, ’a guerra nun l’hè voluta tu, e po’ pecché ’e ccarte ’e mille lire fanno perdere ’a capa... (Comprensivo) Tu ll’hè accuminciate a vedé a poco à vota, po’ cchiù assaie, po’ cientomila, po’ nu milione... E nun hè capito niente cchiù... (Apre un taretto comò e prende due, tre pacchi di biglietti da mille di occupazione. Li mostra ad Amalia) Guarda ccà. A te t’hanno fatto impressione pecché ll’hè viste a poco à vota e nun hè avuto ’o tempo ’e capi chello ca capisco io ca so’ turnato e ll’aggio viste tutte nzieme... A me, vedènno tutta sta quantità ’e carte ’e mille lire me pare nu scherzo, me pare na pazzia... (Ora alla rinfusa fa scivolare i biglietti di banca sul tavolo sotto gli occhi della moglie) Tiene mente, Ama’: io ’e ttocco e nun me sbatto ’o core... E ’o core adda sbattere quando se toccano ’e ccarte ’e mille lire... (Pausa). Che t’aggi’a di? Si stevo ccà, forse perdevo ’a capa pur’io... A mia figlia, ca aieressera, vicino ’o lietto d’ ’a sora, me cunfessava tutte cose, che aggi’ a fà? ’A piglio pe’ nu vraccio, ’a metto mmiez’ ’a strada e le dico: «Va’ fa’ ’a prostituta»? E quanta pate n’avesser’ ’a caccia ’e ffiglie? E no sulo a Napule, ma dint’ a tutte ’e paise d’ ’o munno. A te ca nun hè saputo fà ’a mamma, che faccio, Ama’, t’accido? Faccio ’a tragedia? (Sempre più commosso, saggio) E nun abbasta ’a tragedia ca sta scialanno pe’ tutt’ ’o munno, nun abbasta ’o llutto ca purtammo nfaccia tutte quante... E Amedeo? Amedeo che va facenno

¹⁰ Ivi, p. 86.

¹¹ Ivi, p. 147.

'o mariuolo? (Amalia trasale, fissa gli occhi nel vuoto. Le parole di Gennaro si trasformano in immagini che si sovrappongono una dopo l'altra sul volto di lei. Gennaro insiste) Amedeo fa 'o mariuolo. Figlieto arrobba. E... forse sulo a isso nun ce aggi'a penzà, peché ce sta chi ce penza... (Il crollo totale di Amalia non gli sfugge, ne ha pietà) Tu mo hê capito. E io aggio capito che aggi'a stà ccà. Cchiù 'a famiglia se sta perdenno e cchiù 'o pate 'e famiglia adda piglià 'a responsabilità. (Ora il suo pensiero corre verso la piccola inferma) E se ognuno putesse guardà 'a dint'a chella porta... (mostra la prima a sinistra) ogneduno se passaria 'a mano p' 'a cuscienza... Mo avimm'aspettà, Ama'... S'adda aspettà. Comme ha ditto 'o dottore? Deve passare la nottata.¹²

In questa commedia storica, allora, la notte di Napoli diviene la notte di un mondo distrutto dalla guerra e di un mondo senza valori. E l'attesa, la lunga attesa, diviene simbolo della fiducia nel ritorno delle prime luci di un nuovo giorno e di un nuovo corso della storia.¹³ Ma solo se si ha il coraggio di fare la diagnosi del male e di trovare la terapia all'altezza della gravità del male.

2. 'Una nuova cultura' di Elio Vittorini e il viaggio-inchiesta del «Politecnico» a Napoli

Elio Vittorini, nell'articolo di fondo *Una nuova cultura*, pubblicato nel primo numero del settimanale «Il Politecnico» (29 settembre 1945),¹⁴ lancia un grido di dolore di fronte al gravissimo bilancio dell'ultima grande guerra, per i morti che «sono più di bambini che di soldati», per la distruzione di città plurisecolari, di abitazioni per i civili, di monumenti storici, di cattedrali e di biblioteche, insomma «di tutte le forme per le quali è passato il progresso civile dell'uomo», infine per i campi di concentramento. L'elenco delle voci, che delinea le dimensioni apocalittiche della seconda guerra mondiale, è naturalmente sintetico, ma essenziale ed efficace, al punto da zittire quanti credono e proclamano di aver vinto. «Per un pezzo sarà difficile dire se qualcuno o qualcosa abbia vinto in questa guerra», commenta Vittorini, il quale ritiene necessario porsi la domanda: «Di chi è la sconfitta più grave in tutto questo che è accaduto?».

¹² Ivi, pp. 148-150.

¹³ Cfr. P. Sabbatino, *Le città indistrucibili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, cit., pp. 223-253; Idem, *La notte del mondo nel teatro di Napoli*, «Rivista di letteratura teatrale», 10, 2017, pp. 25-33.

¹⁴ Il periodico milanese «di cultura contemporanea» diretto da Elio Vittorini fu pubblicato dall'editore Giulio Einaudi nella veste di settimanale prima (dal n. 1 del 29 settembre 1945 al n. 28 del 6 aprile 1946) e di mensile poi (dal n. 29 del 1° maggio 1946 al n. 39 del dicembre 1947). Si cita da «*Il Politecnico*». *Periodico di cultura contemporanea*, diretto da E. Vittorini, ed. anastatica, Torino, Einaudi, 1975.

L'analisi di Vittorini, a questo punto, si sofferma su uno dei dati più inquietanti, i milioni di bambini uccisi, più dei soldati; egli lo interpreta, insieme ad altri elementi, come segno dell'inevitabile sconfitta della cultura che per lunghi secoli, dall'antica Grecia al primo Novecento, aveva predicato la sacralità dei minori e delle conquiste civili, insegnando l'inviolabilità degli innocenti e dei diritti fondamentali dell'uomo.

Il limite del sapere, secondo Vittorini, è stato quello di circoscrivere l'azione alla sfera dell'intelletto dell'uomo, rinunciando ad «influire sui fatti degli uomini», con il risultato scontato che la cultura ha rigenerato se stessa e non l'uomo, ha sviluppato principii e valori senza adoperarsi per realizzarli nella società, ha guardato e consolato il dolore dell'umanità ma non ha impedito né eliminato le sofferenze.

Per evitare di ripetere «la strada che ancora oggi indicano i Thomas Mann e i Benedetto Croce», secondo gli auspici di Vittorini, il nuovo corso della storia ha bisogno di una nuova cultura, capace di smettere la funzione consolatrice, decisa nell'assumere la difesa degli uomini, impegnata nella vita sociale contro la fame e la disoccupazione, contro lo sfruttamento e la schiavitù. Innalzando la bandiera della nuova cultura, che potrebbe aggregare marxisti e idealisti, cattolici e mistici, Vittorini promuove un viaggio-inchiesta fra le sofferenze dell'Italia nel secondo dopoguerra. Tra le tappe c'è Napoli, che per la sua prorompente vitalità viene elevata dal «Politecnico» a simbolo delle città d'Italia.

Nell'indice delle cose notevoli del quinto numero del «Politecnico» (27 ottobre 1945) si legge: «Sotto l'abbandono di Napoli circola una smisurata possibilità di sviluppo e di progresso, che cerca faticosamente la propria forma».¹⁵ Da qui il rimando a tre testi che il lettore trova nella pagina seguente: la testimonianza letteraria di Goethe in giro per le strade di Napoli, l'articolo *Napoli, città industriale* di Tommaso Giglio e la poesia *Alla mia terra* di Alfonso Gatto.¹⁶ I tre testi, secondo l'orientamento della direzione del settimanale, vanno letti insieme come documenti di una città che «crede nella vita» e come testimonianze di un popolo, gli italiani, i quali «sono poveri, non stanchi».

Nel trafiletto che introduce i tre testi si fa cerchio attorno al luogo comune e pessimista degli italiani come «un popolo stanco» e sofferente, che nel tempo ha perso «ogni fede» e non ha più nemmeno «l'energia di rifarsene una».

¹⁵ Ivi, n. 5, 27 ottobre 1945, p. 1.

¹⁶ Ivi, p. 2.

Per abbattere questo pregiudizio, che compendia in modo negativo il male dell'Italia, «Il Politecnico» adotta il punto di vista antitetico e possibilista, che consente di raddrizzare ciò che erroneamente era stato capovolto. La sofferenza della Nazione non è dovuta tanto all'assenza di energie, come solitamente si crede, quanto alla «sovrrabbondanza di energie accumulata durante tanti lunghi secoli di storia» e alla «estrema varietà di energie moltiplicata secondo le diverse esperienze delle sue tante regioni». E si sa che anche la «sovrrabbondanza» e la «varietà» di forze provocano inevitabili complicazioni, facendo «a poco a poco groppo nell'animo» dell'Italia, dandole «una natura intricata e complessa, lenta a risolversi ed esprimersi, facile per la molteplicità dei suoi impulsi a smarrirsi o a fermarsi in un punto d'inerzia». L'eccesso, dunque, è il male del Paese e del suo popolo:

Vi sono in Italia regioni, vi sono città dove gli uomini sembrano vivere schiacciati sotto il peso dell'esistenza, consumati, senza più volontà né speranza. Ed invece è un senso troppo profondo e vasto dell'esistenza, un eccesso di inclinazioni e di voglie, un calore troppo intenso del sangue che li tiene a loro insaputa prigionieri e impacciati.¹⁷

Da questo osservatorio, poi, si fissa lo sguardo su Napoli, solitamente definita «oziosa», «torpida, indolente», e ancora «lacerata e sfinita». Senza speranza. Senza volontà. Una città che appare precipitata nella condizione dell'«abbandono», rassegnata a una «vita sgretolata e disfatta o irrigidita in consuetudini, credenze, istituti», segnata dal «formalismo conservatore della sua borghesia, impiegatizia ed avvocatessa» e provata dalla «miseria del suo popolo». Ma ciò che si vede è solo l'apparenza ingannevole, oltre la quale con l'occhio della ragione e della passione è possibile scorgere la vera natura, l'esistenza, la circolazione di «una smisurata possibilità di sviluppo e di progresso che cerca oscuramente, ciecamente, faticosamente la propria forma».

Nell'impostazione del «Politecnico», che apre finestre sulle singole realtà regionali e urbane, il caso di Napoli diviene un'occasione per verificare nel particolare le fratture che più estesamente e in forme diverse si registrano sull'intero territorio della nostra penisola e per invitare i napoletani e gli abitanti di tutte le città e di tutte le regioni a conquistare la fiducia in se stessi:

Bisogna avere fiducia in Napoli, bisogna avere fiducia in tutte le città, in tutte le regioni d'Italia che come Napoli da secoli aspettano di utilizzare nel loro stesso vantaggio la propria ricchezza. Bisogna che l'Italia abbia fiducia in se stessa, ed impari a conoscersi e a esprimersi.¹⁸

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

I tre pezzi, che la nota redazionale introduce, colgono tre immagini di Napoli. La testimonianza di Goethe sul «popolo napoletano» è tratta dal suo *Viaggio in Italia*, compiuto tra il settembre del 1786 e l'aprile del 1788. L'intero stralcio ruota, accerchiandolo, sul *topos* di una città abitata da vagabondi e nullafacenti, «dai 30 ai 40 mila» secondo le stime di allora. Ma l'osservazione diretta della «vita di questo popolo» porta a conclusioni opposte: «mi sono potuto convincere – scrive Goethe – che [...] nessuno qui stia fermo o si muova, rimane mai inoperoso, anche quelli che all'aspetto sembrano più miserabili».¹⁹ A Napoli, allora, non vi sono vagabondi, fannulloni o rubatempo, anzi proprio nella gran folla dei ceti sociali meno abbienti «regna la maggior industriosità».

All'immagine goethiana di «Napoli senza vagabondi» viene aggiunta l'immagine della «città industriosa» con l'articolo di Tommaso Giglio. Nel periodo in cui l'Italia del Nord era ancora occupata e gli Alleati non andavano al di là della linea di Cassino, Napoli divenne la capitale economica e industriale del Mezzogiorno e «tutta la città si mise su un piano nuovo di produzione più vasta ed intensa».²⁰ Sorsero fabbriche di vernici e di scarpe, industrie di farmaci, di cosmetici e persino di automobili, stabilimenti per la produzione di bevande alcoliche, e la città un tempo artigianale divenne industriale, assecondando un processo di sviluppo che continua, per Giglio, anche dopo la seconda grande guerra e che avrebbe portato vantaggi sia all'«economia generale del Mezzogiorno» sia a «quella generale» dell'Italia.

Una terza immagine di Napoli viene consegnata al lettore dalla poesia *Alla mia terra* di Alfonso Gatto.²¹ Il componimento, scritto nel 1943 e raccolto successivamente in *Il capo sulla neve*,²² mostra il corpo di Napoli doppiamente straziato, dal male antico della miseria e dal male nuovo del bombardamento aereo che gli anglo-americani tra il novembre del '42 e l'inizio del '43 intensificarono su Torino, Milano, Genova e Napoli.

In ventidue versi,²³ ruotanti attorno all'anaforico «io so che», ripetuto ben

¹⁹ J.W. Goethe, *Napoli senza vagabondi*, ivi, p. 2.

²⁰ T. Giglio, *Città industriosa*, *ibidem*.

²¹ A. Gatto, *Alla mia terra*, *ibidem*.

²² Cfr. A. Gatto, *Il capo sulla neve. Liriche della resistenza*, Milano, Toffaloni («Quaderni di Milano-sera», 2), 1947, pp. 45-46. La prefazione è di Massimo Bontempelli e la premessa dello stesso Gatto. *Il capo sulla neve* confluisce poi ne *La storia delle vittime. Poesie della Resistenza (1943-'47, 1963-'65)*, Milano, A. Mondadori, 1966. Cfr. A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Milano, A. Mondadori, 2005, pp. 261-281, e la nota al testo a p. 751.

²³ Sul numero dei versi, che varia nei passaggi da una sede all'altra – ventitré nella raccolta *Il capo sulla neve*, trentotto in *Nuove poesie. 1941-1949*, Milano, A. Mondadori, 1950 –, a causa della diversa segmentazione di alcune unità versuali che in tal modo vengono sdoppiate, cfr. la nota di Silvio Ramat in A. Gatto, *Tutte le poesie*, cit., p. 754.

cinque volte, Gatto racconta il profondo dolore della città che conta i «morti nuovi», il «pianto» che si leva tra le macerie o proviene dalle case, il «nero» della notte, che attanaglia ogni cosa e che si radica nel cuore della gente, il «soliloquio» e la solitudine di una terra e dei suoi abitanti. Il corpo straziato della città, dopo la crocifissione del bombardamento, è come deposto tra le braccia del poeta, che con la sua parola ne accarezza le carni lacerate, fino all'esplosione in un lamento funebre. La solitudine e il soliloquio della gente diventano del poeta, il compianto di tutti per le vittime si manifesta nel pianto del poeta sul corpo morto della sua terra e del suo popolo, che egli ha tra le braccia. Nel testo poetico *Alla mia terra*, dunque, Gatto scolpisce con le parole la sua pietà tragica e laica.

Tra il componimento di Gatto e la testimonianza di Goethe è collocata una foto accompagnata dalla didascalia, che insieme ci consegnano una quarta immagine di Napoli. Nell'illustrazione, a sinistra panni stesi, a destra una donna davanti a un portone spalancato. La didascalia orienta il lettore verso una interpretazione simbolica: «Il popolo napoletano è da secoli dinanzi alle porte della vita. Si industria per entrare e non vi riesce mai. Suoi nemici sono sì i suoi propri pregiudizi, ma lo sono anche molti pregiudizi altrui».

Le quattro immagini di Napoli, a mio avviso, compongono un sol racconto a più voci: sotto la miseria di sempre e sotto le lacerazioni di oggi, dietro i pregiudizi propri e altrui, Napoli svela «una smisurata possibilità di sviluppo e di progresso», una «propria ricchezza», una propria energia. Da qui l'invito del settimanale ad avere fiducia in Napoli – elevata a campione di quanto avviene, sia pure in modi diversi, sull'intero territorio della penisola – e quindi ad avere fiducia in tutte le città d'Italia.²⁴

3. *I ragazzi di strada, il vecchio filosofo Croce, i De Filippo e la classe operaia nel racconto 'Freddo a Napoli' di Calvino*

Italo Calvino giunse a Napoli alla fine del novembre del 1948 e trovò, nonostante lo stereotipo del «paese d'ò sole» in tutte le stagioni, largamente diffuso e stigmatizzato da Libero Bovio nel 1925, una città intirizzita dal freddo, percossa da un vento proveniente dal mare, «che faceva battere i denti e gli stipiti degli usci».

²⁴ Cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 131 ss. (*I problemi sociali, economici, politici e storici*).

Da questa situazione meteorologica trae spunto il racconto *Freddo a Napoli*, apparso nell'edizione torinese dell'«Unità» l'8 gennaio 1949,²⁵ che contribuì a mandare in frantumi, – sulla stessa linea del «Politecnico» chiuso nel dicembre del 1947 e di Domenico Rea scrittore e giornalista –, luoghi comuni e consolidati pregiudizi su Napoli nell'immaginario dei viaggiatori italiani e stranieri.

Lo scrittore, che vuole percepire colore e ritmo della città, si ferma a guardare le calze rammendate e le lenzuola appese fuori dalle case, le lunghe cancellate di ferro che chiudono il porto «come in gabbia», una bionda, che corre sotto Castel Nuovo, parla triestino e chiede di cenare e di riscaldarsi. Poi segue con lo sguardo i ragazzi di strada, dei quali la letteratura si è occupata frequentemente tra Ottocento e Novecento²⁶ e la cinematografia del secondo dopoguerra ha sfruttato abilmente alcune sequenze, come quella del procacciatore di clienti per la prostituzione:²⁷

Ci mettemmo a salire per una via a scale dietro un bimbo e una bambina che conducevano un sottufficiale di marina americano. «Vedi gli scugnizzi? – dicevamo. – Han trovato il cliente, in casa l'altra aspetta». Però tutto sommato ce ne importava poco, era una storia vecchia, da film del dopoguerra. E poi quel sottufficiale di marina era bassottino come i ragazzi, e anziano e riflessivo: uno zio, un piccolo zio in visita, sembrava piuttosto, e quei ragazzi due scolari che aspettano il regalo. Scugnizzo era un nome retorico, che suonava falso.

Ad avvertirci che si faceva sul serio venne a un tratto in mezzo alla via uno zoppettino: era un bambino sugli otto anni, senza una gamba, e batteva una stamperella sul selciato, chiedendo l'elemosina. Io non scherzavo già più, non dicevo più: «fa Napoli».²⁸

E più avanti:

Sugli angoli, ai crocicchi, i ragazzi accendevano fuochi di carta e ci si mettevano coi piedi quasi addosso, per scaldarsi. Scoprimmo ancora un marinaio che sparì dietro un uscio, e dentro una ragazza bruna con la maglia a righe, poi un giovane che uscì e andò a comprare gli spaghetti e un altro che andò a comprare i pomodori, e due preti di ritorno a una pia casa lì accanto, che non avevan visto niente.²⁹

²⁵ Cfr. I. Calvino, *Freddo a Napoli*, in Idem, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di L. Baranelli, III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milano, A. Mondadori, 1994, pp. 867-871 (e *Note e notizie sui testi*, ivi, pp. 1329-1330).

²⁶ Cfr. P. Sabbatino, *La camorra tra politica e carcere: «Don Pietro Caruso» di Roberto Bracco e «A San Francisco» di Salvatore Di Giacomo*, «Meridione. Sud e Nord nel mondo», XIII, 2013, n. 4 (*Omaggio a Roberto Bracco*, a cura di G. Buffardi), pp. 148-167.

²⁷ Cfr. i saggi di P. Iaccio, *Viaggiatori con la macchina da presa agli albori del cinema* e di A. Rotondi, *Il viaggio a Napoli nel cinema italiano e americano dagli anni '50 ad oggi*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, rispettivamente pp. 595-646 e 647-662.

²⁸ I. Calvino, *Freddo a Napoli*, cit., pp. 867-868.

²⁹ Ivi, p. 870.

Lo scrittore vede a occhio nudo che quei ragazzi di strada hanno l'assillo della sopravvivenza quotidiana, procacciando clienti per la prostituzione oppure raccogliendo elemosine, e il viaggiatore non ha più voglia di scherzare di fronte alla moltiplicazione dei casi, spia di una drammatica condizione socio-economica largamente diffusa in città.

Quando le rampe lo portano nella centralissima via Toledo, con le sue vetrine e il suo passeggio, Calvino comprende «il trucco» di Napoli, la quale appare bella e ricca al visitatore mentre attraversa la spina dorsale del centro storico, ma «sopra, sotto, scantonato un angolo» la città svela il suo inferno, con quei ragazzi di strada che fanno parte, insieme a numerose figure umane, dell'«antichissimo alveare» della povera gente.

Lo scrittore continua a girare nella città vecchia, posa l'occhio sulle vetrine di bottegucce e scopre che sono abitate da sempre. I residenti non sono sinistrati, i quali occupano quegli angustissimi spazi in attesa di una soluzione al loro problema della casa o per dar vita a una protesta contro le istituzioni, ma vi abitano stabilmente, senza urlare e senza alcuna speranza di una dimora a misura d'uomo.

Calvino continua a sbirciare attraverso il finestrone di una stanza aperta sul vicolo, un basso, come quello di Gennaro Jovine in *Napoli milionaria!* di Eduardo De Filippo, con «la tappezzeria a fiorami, il comò, i quadri dei cugini» e un'intera famiglia (bambini, babbo, nonna) che mangia. La reazione del padre, che infastidito si alza e va all'uscio, induce il visitatore a indovinare una legge non scritta: «gli occhi tienili nel tuo».³⁰ Nella ragnatela dei vicoli, lo scrittore continua a scoprire, attraverso i vetri illuminati dei pianterreni, altri bassi e altra gente che lì vive ordinariamente. Così il viaggiatore diviene spettatore della privata e povera vita familiare e nel contempo gli abitanti si trovano ad essere, loro malgrado, in una scena pubblica.

Da qui la Napoli di Calvino, «una città ignuda e seria», «una città di vetro, in cui non si poteva posare gli occhi in nessun posto senza violare un segreto, senza leggere le cartoline infilate nella cornice degli specchi, o far andare la zuppa di traverso a un bimbo, o contare i grani del rosario a una vecchia coricata, o vedere il seno d'una madre che allatta, o una giovane cambiarsi le calze o un postino fare il bagno ai piedi».³¹ Una città che svela i suoi segreti e fa toccare il suo male plurisecolare mai risolto, la miseria, divenuta ormai «modo di

³⁰ Ivi, p. 869.

³¹ *Ibidem.*

esistere, condizione d'ogni cosa concreta», e affrontata quotidianamente senza rassegnazione ma con fierezza.

Tra le figure che Calvino incrocia c'è un venditore di penne o fermagli, che dapprima chiede cifre elevatissime e poi scala, da cinquemila lire fino a trecento, dimostrando che il prezzo richiesto è del tutto distaccato dall'oggetto, la parola è separata dalla cosa. Nel venditore lo scrittore vede la rappresentazione del modo di essere dei napoletani, i quali, pur vivendo in una «fiera miseria concreta», perdono poi il filo del loro realismo e si smarriscono nelle astrazioni e nelle idee. E aggiunge: «Questo forse era Napoli, il Sud; a quell'ora, in una grande casa non distante, il suo vecchio filosofo passeggiava per le stanze oscure, ricarezzava la costola dei tomi». ³² Un chiaro e polemico riferimento, sulla linea del «Politecnico», agli intellettuali come Benedetto Croce, il vecchio filosofo che con il suo idealismo ha dominato la scena culturale del primo Novecento, senza attivare ricadute concrete per la vita della sua città. Per uscire dal labirinto dell'astrattismo, il viaggiatore Calvino, allora attivista del Pci e giornalista dell'edizione torinese dell'«Unità», addita il filo d'Arianna che è nelle mani della classe operaia, degli uomini di civiltà, i quali pure sono tra il popolino napoletano e abitano nei bassi, ma nelle fabbriche hanno appreso che il mondo si può cambiare con la lotta e con lo sciopero.

Nel cercare una via di uscita dal dedalo dei vicoli, Calvino si perde fino ad arrivare in «punti morti», in spazi trasformati dai panni stesi sui poggioli in «piazze di palcoscenico, come stessero per venirci a recitare i De Filippo», Eduardo e Titina. ³³ In questa sequenza il drammaturgo napoletano appare in stretto contatto con la sua città, di cui porta in scena dolori e speranze, in antitesi al distacco di Croce.

Quando il viaggiatore trova la via d'uscita dalla città vecchia e povera, con le minuscole botteghe abitate e con i bassi sovraffollati, finalmente entra nella città nuova e ricca con giardini, palazzi e negozi ben tenuti. Ora tutto sembra un incubo superato, un brutto sogno già finito. Ma al dramma della miseria se ne assomma uno maggiore, l'indifferenza della borghesia, che si limita a fare elemosine ma non sviluppa progetti sociali per eliminare i mali di Napoli: «Qui non ne sanno già più niente dei *bassi*, – dicemmo – se a uno di qui racconto cos'ho visto venti metri più in là mi dice che ho sognato». ³⁴

³² Ivi, p. 870.

³³ Il 10 dicembre del 1944 la compagnia De Filippo fu sciolta e le strade di Eduardo e Peppino si divaricarono.

³⁴ I. Calvino, *Freddo a Napoli*, cit., p. 871.

Nella città moderna lo scrittore incontra un altro viaggiatore, che va alla ricerca di ciò che «fa Napoli», degli stereotipi largamente diffusi, come la cartolina del paese del sole con il Vesuvio che fuma:

Incontrammo qualcuno come noi [...], che andava a cercar Napoli anche lui e non la trovava.
«Il paese del freddo, questo Napoli – diceva. – Io non so, pare Torino».
«Tale quale Torino». Non sapevo cosa dirgli.
«Poi il Vesuvio non fuma».
«Hai visto, neh – rispondevamo. – Anni che non fuma, dicono».³⁵

Il dialogo finale tra i viaggiatori riconosce e supera con l'arma dell'ironia alcuni luoghi comuni che insieme a tanti pregiudizi avvolgono e soffocano Napoli da secoli, proprio come aveva messo a fuoco «Il Politecnico» di Vittorini. Ma è un riconoscimento e un superamento che si registrano solo nella letteratura e lo scrittore, passando il testimone ai lettori del secondo dopoguerra e di ogni tempo, chiede provocatoriamente a essi di realizzare consapevolmente la svolta nella quotidianità.

4. *Domenico Rea saggista e «la via della verità»*

L'immagine di Napoli, che ha preso corpo in sede narrativa a partire da *Spaccanapoli* (Milano, Mondadori, 1947), viene analizzata da Rea in sede critica, tassello dopo tassello, come provano alcuni suoi articoli – in particolare *La diffamazione di Napoli* («La fiera letteraria», n. 43, 23 ottobre 1947), *La pelliccia di Malaparte* («Il giornale», 7 febbraio 1950), *Napoli sotto un velo* («Milano Sera», 19 giugno 1951), *Mastriani romanziere* («Il giornale», 20 giugno 1949) – confluiti, riutilizzati e sviluppati nei contributi *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani* (del 1951)³⁶ e *Boccaccio a Napoli* (del 1958).³⁷

Nel saggio *Le due Napoli*³⁸ Rea denuncia la letteratura delle menzogne,

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ L'8 maggio 1951, a Firenze, per conto del Pen Club, Rea tenne la conferenza *Le due Napoli* alla Strozziina, dentro Palazzo Strozzi. Il testo, pubblicato in «Paragone Letteratura», n. 18, 1° giugno 1951, pp. 29-41, è stato riproposto con varianti e amplificazioni in diverse sedi. Cfr. F. Durante, *Notizie sui testi*, in D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. 1687. Si veda inoltre Domenico Rea e Leone Piccioni, *Anche in una lettera io sento il peso della parola. Cento lettere di Domenico Rea con Leone Piccioni (1949-1992)*, a cura di E. Bufacchi, Napoli, Dante & Descartes, 2015.

³⁷ In *Studi fiorentini*, conferenze raccolte a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, 31 marzo 1958, pp. 13-129; poi in «Le ragioni narrative», I, n. 3, maggio 1960, pp. 137-56.

³⁸ Si cita dall'edizione mondadoriana Rea, *Opere*, indicando tra parentesi tonde le pagine.

prodotta nei secoli da scrittori italiani e dai viaggiatori, la quale è «tanto antica e radicata» da essere elevata a legge dai lettori italiani e internazionali. Ma colpisce in particolare il fatto che persino i napoletani «han finito per credere di essere simili ai personaggi cantati, narrati e rappresentati dai loro scrittori». Al punto da insinuare il sospetto di «un patto» tra lettori e scrittori, uniti nel «fingere a se stessi la vera essenza della loro natura». Stando a questo patto, «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» (p. 1333).

Contro la deviante e deformante letteratura delle menzogne, che ricorre al solito e abusato repertorio delle calunnie e accusa la città di pulcinelleria, di corruzione morale e politica, e il suo popolo di essere «sporco, dedito all'ozio, alla prostituzione» e per di più di essere «impoeticissimo», Rea propone «la via della verità», l'unica che, «senza negare difetti e vizi» (p. 1334), conduce alla ricerca delle loro origini e allo studio delle cause, e fa ritrovare la Napoli vera, nuda e cruda, «più violenta, ma più storica e meritevole di comprensione» (p. 1333).

La via della verità proposta dall'autodidatta Rea rievoca, in sede di storia della letteratura, l'appello del più autorevole critico militante dell'Ottocento, Francesco De Sanctis, nella conferenza su *Zola e "L'Assommoir"*, tenuta al Circolo filologico di Napoli il 15 giugno 1879 e pubblicata a Milano da Treves nello stesso anno. Facendo perno sul naturalismo dello scrittore francese, De Sanctis invita gli scrittori italiani a guardare coraggiosamente nel ventre delle città della nostra penisola e, tra queste, nel ventre di Napoli, visitando i quartieri bassi, studiando la miseria, dipingendo la storia sociale:

Zola è il pittore della corruzione parigina. Nella *Curée* rappresenta l'alta società affarista e licenziosa, mescolata con elementi ignobili; nel *Ventre de Paris* dipinge la popolazione parigina ne' mercati; nell'*Assommoir* la vita degli operai alle barriere. Questo racconto non è solo la storia di Gervasia, ma una storia sociale. E se volete averne un concetto, guardate Napoli. Napoli non ha ancora i suoi quartieri bassi? Non vi è mai giunta la voce di certi covili, dove stanno ammassati padri, figli, madri, senza aria, senza luce, tra lordure perpetue, cenciosi, laceri, scrofolosi, anemici? Nessuno di noi ha avuto stomaco di andare lì e studiare quella miseria: il disgusto ce ne allontana. Ebbene questo coraggio ha avuto Zola in Parigi, ed un altro, D'Haussonville, che ha fatto studi interessanti sull'*Enfance de Paris*; ed è andato a studiarla nelle ultime taverne e nelle case più laide. Zola è stato anni in mezzo a questo mondo infetto, ha veduto da vicino il vizio, ha sentito il puzzo e non si è turato il naso, ha sentito le parole oscene e non si è turato le orecchie. Andava colà con l'animo di un professore di anatomia che squarta cadaveri umani per cercarvi la scienza; con l'amore di un san Francesco di Sales o di un Alfonso Casanova; che menavano la vita in mezzo ai monelli, pensando che quelli pure erano loro fratelli. Zola è condotto dall'amore della scienza e dell'arte, e l'amore è intrepido, come dice Federico Borromeo; l'amore vince il disgusto.

Andava colà col suo bravo taccuino alle mani e notava tutto, raccoglieva un vasto materiale da cui sono usciti molti romanzi.³⁹

In questo contributo del 1879 e negli undici articoli apparsi sul quotidiano napoletano «Roma» nel 1877, che compongono lo *Studio sopra Emilio Zola*,⁴⁰ De Sanctis «fissa un nuovo modello di narrativa»,⁴¹ fondato sulla richiesta di verità, sullo studio sociale e sulla determinante funzione dell'artista, il quale, andando oltre il naturalismo di Zola, si impegna a rappresentare «il vivo sentimento dell'ideale umano e la potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice».⁴² Sull'onda dell'appello di De Sanctis, la letteratura di esplorazione scientifica delle realtà locali e dei mali sociali ha un nuovo impulso nelle varie regioni d'Italia. A Napoli si apre una nuova stagione letteraria, alla quale danno il loro contributo Federico Verdinois, Edoardo Scarfoglio, Matilde Serao, Salvatore Di Giacomo, Vittorio Pica, Amilcare Lauria e Carlo del Balzo.

Nel passare in rassegna la letteratura napoletana tra secondo Ottocento e primo Novecento, Rea colloca Di Giacomo e Serao tra coloro che, nell'esplorare la città, purtroppo finiscono con il dimenticare «la causa motore» della Napoli vera e cedono al «colore», agli stereotipi sulla città (p. 1334). Di Giacomo poeta, autore di «un grande canzoniere d'amore» (p. 1334), scritto in un napoletano modellato sull'italiano, come provano «le presenze della lirica italiana: movenze settecentesche, inquietudini leopardiane, languori pascoliani» (p. 1335), nutre non pochi timori nel «creare un mondo profondamente dialettale» e prova «una fisica ripugnanza della realtà: cioè di quel dialetto attaccato e avviluppato alle cose» (p. 1335). Infatti Di Giacomo, secondo Rea, è e resta «un signore e non sa e non vuole sporcarsi», non penetra nell'«interno» di Napoli, non scende nella «realtà vivente» (p. 1335). Non a caso «la castità digiacomiana», segnata dal «sentimentalismo più vieto» (p. 1337), rappresenta sia figure di donne «sempre timorate di Dio, ingenuie, appassionate, vittime della società e del maschio, traditrici e sospettose come buona parte delle creature della letteratura romantica meridionale» (p. 1335), sia figure di uomini

³⁹ F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 434-35.

⁴⁰ Ivi, pp. 387-431.

⁴¹ A. Vallone, *Modello e antimodello nella narrativa napoletana: Napoli e Firenze*, in Idem, *Nuovi studi di storia letteraria napoletana*, Napoli, Ferraro, 1982, p. 20. Lo stesso saggio, col titolo *Storia dialettica della civiltà letteraria meridionale*, viene utilizzato poi come *Premessa* al *Profilo della storia letteraria meridionale dalle Origini all'Unità*, in *Storia del Mezzogiorno*, dir. G. Galasso e R. Romeo, vol. X, to. 3, Napoli, Edizioni del Sole, 1992, pp. 335-492.

⁴² F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita*, cit., p. 424.

ni che sono «nelle pene dell'amore sentimentale fino alla nausea», e pensano «all'amore angelico, dove non c'è posto per il sesso, che, nella vita vera, è la parte maggiore» (p. 1337).

Invece la scrittrice e giornalista Serao parallelamente al filone narrativo psicologico-mondano, che va dal romanzo *Cuore inferno* (Torino, F. Casanova, 1881) al punto più alto rappresentato da *Addio, amore!* (Napoli, Tip. F. Giannini & figli, 1890), coltivò il filone realistico, leggendo le opere del verismo italiano (Verga) e del realismo europeo (i francesi Balzac, Maupassant, Zola, gli inglesi Dickens, Thackeray, George Eliot) e scrivendo, tra l'altro, i testi raccolti in *Dal vero* (Milano, Perussia & Quadrio, 1879), l'inchiesta sulla città colpita drammaticamente dal colera del 1884, *Il ventre di Napoli* (I ed., Milano, Treves, 1884; II ed., Napoli, F. Perrella, 1906) e il romanzo sulla malattia del lotto, *Il paese di cuccagna* (Milano, Treves, 1890).⁴³ In questo filone realistico la scrittrice «andò socialmente più in profondo» e narra «nudamente la situazione della città», fino a invocare in particolare nel *Ventre di Napoli* «scuole, ospedali, case popolari» (p. 1358). Eppure, osserva Rea, la scrittrice «dimentica che queste opere si attuano mediante il lavoro e che ai napoletani occorrono fabbriche e stabilimenti. Il resto verrebbe» (p. 1358). Per questa grave dimenticanza, Serao non si pone l'interrogativo cruciale, allora come oggi: «Come ottenere il lavoro?». E così *Il ventre di Napoli* è e rimane, secondo Rea, l'occasione mancata per «puntare direttamente alle cose come seppa fare Verga, che spogliò le cose del folclore siciliano», rendendo le cose non solo «nude» ma anche «terribili» (p. 1358).

Lungo l'Ottocento, nell'ambito della prosa, Rea addita i romanzi di Francesco Mastriani come «macchine apoplettiche che riproducono i fatti fedelmente ma senza trasfigurazione» (p. 1341), senza arte, in una «vecchia Napoli», segnata da una profonda miseria, «motore di ogni sciagura» e musa ispiratrice dello scrittore. In Mastriani Napoli appare «una 'nazione nella nazione'», che ha «caratteri, lingua, pensieri e ideali autonomi», «una 'zona franca' dello spirito, una città cinese», le cui mura sono state volute e costruite «dall'altra Napoli», con il preciso obiettivo di «abbandonarla a se stessa e farla avvolgere nella sua miseria». E ancora: nella Napoli di Mastriani, del tutto priva «di ogni logica edilizia», i cosiddetti «quartieri di vicoli rassomigliano a un intricato apparato intestinale», nel quale il napoletano sta a suo

⁴³ Cfr. A. Palermo, *Le due narrative di Matilde Serao*, in Idem, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1987³, pp. 33-57.

agio, «come in se stesso». Così, rispecchiandosi in questo «intrico plastico», l'anima del napoletano tende a trasformarsi «in intrico d'istinti e sentimenti» (p. 1341).

L'osservatorio narrativo di Mastriani è puntato sull'uomo del vicolo, il quale «si sente straniero e inerme» (p. 1341) nella Napoli bene, e dunque ignora del tutto ciò che avviene nei luoghi del potere politico e giudiziario. E a questo proposito, «all'affermazione di Stendhal, secondo cui 'il carattere nei napoletani è stato formato dal clima', Rea aggiunge perentoriamente: «noi diremmo 'anche dal vicolo'» (p. 1342). Per poi guidare i lettori, attraverso i romanzi di Mastriani, in «questo luogo oscuro e infernale, dove gli uomini si chiamano 'vermi' e i bambini 'creature'» (p. 1342). La voce 'creatura' ritorna spesso nelle opere di Rea e mette a nudo la tragica debolezza degli esseri umani. Per il suo spessore semantico disegna «un corpo umano indifeso e appena rivestito di un fragile velo di carne» (p. 1342).

Nei vicoli «ciascun uomo ha un abituto, una tana», un basso da cui «esce ed entra continuamente, con un nuovo espediente inventatogli dalla miseria, con un nuovo urlo di fame, dedito a combattere il padrone di casa, a sfuggire la polizia, a metter riparo contro l'indigenza perpetua che produce ladri, prostitute, peccatori e virtuosi». La Napoli plebea di Mastriani, allora, è «centro di mendicanti e vagabondi, contrabbandieri, furfanti e ciarlatani, magnacci, ruffiane e prostitute dell'Italia meridionale», ma anche «porto» del Mediterraneo, dunque luogo di partenza e di approdo. Per questa sua configurazione sociale e geografica, la Napoli di Mastriani appare «quello che è Londra per De Foe, un'abietta metropoli, ma europea nello spazio e nel tempo» (p. 1342).

Più di tutti, secondo Rea, è stato Boccaccio a raccontare «Napoli nella sua plastica verità e la sua gente incatenata a una omertà di interessi» (p. 1343). *Andreuccio da Perugia* è «il più realistico racconto napoletano, di un'attualità sconcertante». Vi troviamo «l'astuzia delle meretrici, la violenza dei magnacci». La «notte oscura» dell'intera vicenda e il «vicolo puzzolente e spaventoso» offrono ai lettori «una sintetica storia del nostro mondo» napoletano. Con «uomini concreti, positivi e abbastanza cattivi, preferibili – evidenza Rea – agli uomini-pulcinelli o agli uomini- macchiette».

In opposizione agli scrittori che hanno rappresentato Napoli «vista sempre dall'alto» (p. 1343), Rea propone, sulle orme di Boccaccio, di «guardarla dal fondo del pozzo» (p. 1343), per «recuperare lo spirito, le passioni nascoste, il mondo pre-alfabetico, intricato e complicato di cui si sa pochissimo» (p. 1343). Ma per guardarla dal fondo bisogna avere il coraggio e la forza di scendere in «questo abisso a vortice», dove si può finalmente «venire a capo della meravi-

gliosa vita psicologica di personaggi, capaci, dico capaci di tenere in braccio un topo e accarezzarlo e parlargli come a un cane o come a un qualsiasi amabile essere vivente» (p. 1344). E dove sarà possibile cogliere «il sentimento tragico della vita, spogliato e nudo», che a Napoli «regna su tutto» (p. 1346).

Il napoletano plebeo «è costretto a restare nel pozzo» (p. 1349). Senza alcuna speranza. Sulla base di tale certezza il vicolo viene trasformato «in una casa in comune», caratterizzata dallo svilupparsi dell'«istinto del mutuo soccorso – si prestano tutto: pentole, cibi, panni, scarpe, abiti». Ma restando nel pozzo, senza vie di uscita, cresce a dismisura «un'indifferenza politica fatalistica, che ne ha fatto un popolo storicamente rachitico» (p. 1349).

Lontano dal basso vive l'altra Napoli, quella «che si distende sul mare fino a Posillipo» (p. 1349) e stando al di sopra del ventre «l'ignora». Diverso è il caso delle «grandi arterie come Foria, il Rettifilo», che «hanno alle spalle una massa indecente di bassi con una convivenza sfacciata del povero e del ricco; dell'uomo che si reputerebbe fortunato d'aver soltanto il denaro di uno dei litri di benzina di cui il signore si serve per andare in auto» (p. 1349).

In questa geografia e storia sociale di Napoli e dintorni, «Capri è a un tiro di schioppo», ma, sul finire degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta del Novecento, quale abitante dei bassi «l'ha mai vista?» (p. 1349). A Mergellina, dove sono ormeggiate «barche, battelli, panfili», Rea addita tra il viavai dei turisti solo pochi «napoletani veraci», che insieme compongono «una ciurma di pescatori, strappati e scalzi» (p. 1350). Ma stanno lì con la speranza mai persa di lavorare. Sembrano gridare con forza ai turisti: «chi vuole la barca?». Eppure il tono della voce è quello accorato e implorante di chi chiede l'«elemosina» (p. 1350).

Spingendo lo sguardo più avanti, scorrono altre sequenze della Napoli ricca. Come quella dei ristoranti la Bersagliera e Zì Teresa, dove, sfruttando il lavoro della plebe, «si offrono frutti di mare, che un pescatore subacqueo vende a bassissimo prezzo al trattore, che li rivende a peso d'oro» (p. 1350). E come quella degli alberghi lussuosi e costosi, dove il «signore si sveglia e ammira un mare vasto e placido, appena più azzurro del cielo, sotto un sole che ha la forza e la chioma della fiamma: ma non zampe tanto lunghe da calarsi nei vicoli e risuscitarli dalla 'mezzanotte' in cui giacciono a mezzogiorno» (p. 1350). In questo passaggio Rea da una parte accoglie la voce mezzogiorno come reale indicazione temporale e dall'altra utilizza sapientemente alcuni strumenti che la retorica gli offre: trasforma il sole in un animale mitologico con chioma di fuoco per cui illumina la Napoli ricca, ma con zampe non troppo lunghe per cui non può scendere nel labirinto dei

vicoli e dare luce e vita alla Napoli povera, e rende la voce mezzanotte simbolo della condizione umana della plebe che continua a vivere nella miseria e nel ventre oscuro della città.

Sulla Napoli plebea di Boccaccio, Rea ritorna nel saggio del 1958, esaltando la «potenza» della descrizione (p. 1389), il «ritratto [...] – senza ombra di folklore» e del tutto «calato nella bestialità della fame e della miseria – dei plebei napoletani del '300, che, disgraziatamente, rassomigliano come gemelli a quelli, e sono molti, che tuttavia dimorano a Napoli» (p. 1389).

Nella prima metà del XIV sec., quando Boccaccio adolescente giunse a Napoli, la città «può ritenersi il centro d'Italia, la capitale guelfa da cui passa tutta l'Europa, politica e commerciale» (p. 1391). E per rafforzare questa immagine, Rea si rivolge ai suoi lettori, che attraverso la letteratura, i giornali e il cinema conoscono il sogno americano del lavoro e della prosperità economica, e si spinge ad affermare che la Napoli del Trecento «era l'America del tempo!» (p. 1391). Inoltre per la sua configurazione paesaggistica e urbanistica, per la sua storia politica e sociale, la Napoli del Trecento era prima di tutto «un grande 'porto di mare', un luogo in cui si arriva e si parte, in cui le razze e le genti del Mediterraneo, prima o poi, per affari o per guerre, butteranno un'ancora e scenderanno a terra» (p. 1391).

In questa città l'adolescente Boccaccio «si preparò [...] a diventare uomo». In questa città Boccaccio «acquistò il vastissimo sentimento tragico della vita, di una vita in movimento, senza scrupoli, consumata dalla e nell'azione, senza mezze misure, intensa nel bene e nel male, nell'amore celeste e nell'amore profano» (pp. 1395-96). In questa città, guardandola dal fondo del pozzo, apprese «una scienza della vita e una tecnica narrativa vivacissima» (pp. 1396-97), diventando «sommo scrittore» (p. 1395). E per la «sua capacità rapace» di osservare e individuare le singole tessere che compongono il complesso puzzle dell'universo plebeo, «allora come ora a suo modo fuori della storia e quindi fervido oggi come allora», Boccaccio «rimane» per Rea «uno scrittore attuale» (pp. 1396-97), con il quale confrontarsi:

Uno scrittore fermo e sano come Boccaccio dovrebbe lavorare a una rappresentazione artistica del nostro mondo. Forse saprebbe rendere nella sua crudezza spietata cosa è un 'basso', quest'eterno basso di cui si parla sempre e di cui non si sa quasi nulla; questo basso in cui nessuno, nessuno oserebbe dormire per ribrezzo e schifo della carne e mortificazione dello spirito e nel quale non hanno in verità né dormito, né mangiato scrittori, attori e compositori di canzoni; ed è forse vedendola dall'interno di una di quelle decine di migliaia di spelonche che Napoli apparirebbe così come è: una città in cui l'ingiustizia è diventata edilizia, plastica, rilievo.

(*Le due Napoli*, p. 1343)

5. Mare e cielo in Boccaccio, Bruegel e Rea

La «rappresentazione» nel *Decameron* «del mondo napoletano, città di terra e di mare, da cui passa tanta gente e ciascuno con la propria storia» (*Boccaccio a Napoli*, p. 1394), eleva Boccaccio a primo e «unico interprete della Napoli che riceve gente, e storie di genti, cadute nelle fitte reti e nei molteplici trabocchetti della metropoli angioina» (p. 1395). Infatti è rimasto, nei secoli successivi, «uno scrittore senza eredi». Da qui le conclusioni: «Mai più Napoli, dopo di lui e salvo che nella farragine geniale del Mastriani, apparirà come un grande centro di traffico dove tutti i casi umani sono possibili e che esploderanno nel trionfo narrativo di Andreuccio» (p. 1395).

Anche nelle descrizioni del mare, che troviamo nel *Decameron* e in altre sue opere, Boccaccio rimane unico interprete e scrittore senza eredi: «Il mare è presente in ogni luogo e si tratta proprio del mare di Napoli, che è uno speciale mare e che nessuno prima e dopo di lui ha più visto così come andava sentito e rappresentato» (p. 1391). E a questo proposito Rea aggiunge: «Si tratta di quel mare che Bruegel, vedi caso, ha fermato proprio in una scena di tempesta in una sua celebre tela e che Boccaccio ha descritto sia nei suoi aspetti sereni e incantevoli, per ospitarvi allegre compagnie, sia nelle sue grandi e mortali furie» (pp. 1391-92).

Non è un caso, a mio avviso, che la scena di tempesta dipinta da Bruegel il Vecchio ritornerà nei *Pensieri della notte* di Rea (stampato la prima volta da Rusconi nel 1987 e nel 2020 dalla Libreria Dante & Descartes, con la Prefazione di Matteo Palumbo, da cui citiamo). In questo romanzo fatto di racconti, troviamo alcune opere d'arte che compongono una ideale e personale galleria di Domenico Rea. Mi limito a segnalare qui ciò che il personaggio Igalo, professore di filosofia e amico del narratore, dice del cielo e del mare di Napoli, accostando Goya e Bruegel il Vecchio:

Non voglio fare il solito napoletano, ma un cielo come il nostro non l'ho mai visto. È un cielo che non si massifica. Non fa mai muro. Non esclude mai l'idea che di là ci sia la luce, il varco della speranza. È un cielo in viaggio. Cieli di questo tipo li ha dipinti solo Francesco Goya [...]. Tutti i cieli dei quadri di Goya sono mobili. [...]. Bruegel il Vecchio, che venne qua, non si lasciò ingannare. Nelle scene di navi napoletane da guerra nella tempesta ci mise, sì, un cielo altrettanto tempestoso, ma pieno di bianche nubi soavi e rampanti come spari di cannoni; nubi a spirali e verticali abbracciate come arcangeli. Da buon nordico abituato al buio capì che il cielo di Napoli anche nero, nerissimo ha sempre un foro donde piove una luce abbagliante. (p. 63).

Al personaggio Igalo e a noi lettori davvero non interessa se Goya è mai stato a Napoli o se ne ha solo sentito parlare. Tutta la nostra attenzione è stata

indirizzata da Rea su quel cielo in perenne movimento, in continuo divenire, in costante viaggio, quel cielo che, nonostante il buio della vita, apre il cuore alla possibilità che «di là» ci possa essere «la luce, il varco della speranza». E nell'osservare, poi, i quadri di Bruegel con «navi napoletane da guerra», non ci lasciamo ingannare dal mare in tempesta sovrastato da «un cielo altrettanto tempestoso». Rea, lettore di Boccaccio e ammiratore di Goya e Bruegel, ci ha insegnato che nelle tempeste bisogna portare lo sguardo sulla spirale di nuvole bianche nel cielo nero, consapevoli che a Napoli il cielo, per quanto «nerissimo», «ha sempre un foro» dal quale «piove una luce abbagliante».

Napoli, ieri come oggi, è pirandellianamente «in cerca di autori»,⁴⁴ i quali, sulla scia di Boccaccio e Rea, si propongono l'obiettivo di «trovare la vera storia dei napoletani», dando loro udienza e sottoponendoli «a un rigido interrogatorio, a un'osservazione lunga e franca, senza lenti». Solo così verrebbero fuori «fatti degni di una tragedia di Shakespeare» e «personaggi quasi dostojevschiani, se al posto del problema di Dio, si sostituisse quello della fame». Solo così Napoli velata verrebbe fuori «intera» e mostrerebbe «il suo vero volto» e la sua vera vocazione, che, nonostante tutto, è sempre e ancora oggi «una vocazione di civiltà». Chiede lavoro onesto, vuole giustizia, non rinuncia alla dignità e promuove la solidarietà.

⁴⁴ Qui e in seguito si cita dall'articolo di D. Rea, *Napoli in cerca di autori*, in «Paese Sera», 6 aprile 1954.

Spaccanapoli e la letteratura italiana del 1947

Gino Ruozzi

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Spaccanapoli, «Racconti» di Domenico Rea, esce nel dicembre 1947 ed è l'undicesimo volume della collana «La Medusa degli Italiani» dell'editore Arnoldo Mondadori. Tutto il frastagliato percorso di pubblicazione è ricostruito e raccontato benissimo da Francesco Durante nella *Cronologia* del Meridiano Mondadori delle *Opere* di Rea (2005). Il libro è dedicato «Ai miei genitori». In una nota l'editore sottolinea che si tratta di una «edizione provvisoria» in quanto «le enormi difficoltà tecniche e di approvvigionamento di materie prime ci costringono a rinunciare, per il momento, a quella cura e perfezione tipografiche che sono tradizionali della nostra Casa».

Questa è la presentazione editoriale:

Si prende in mano questo libro pensando di leggere le otto novelle che lo compongono, e quando lo si è finito ci si accorge che il racconto è uno e i personaggi diecine. Uno è lo stile conciso, icastico, sillogistico, con rapide danze, come feste nella tragedia che è il “punto” vero di ogni storia. Peppino uccide per gelosia, i personaggi di Pam-Pam per por fine alla loro vita di succubi, Tuppino muore per caso, l'Americano perché costretto: eppure tutti, gelosi, succubi, curiosi e smaniosi del peccato, innocenti avventurieri non hanno che il desiderio di “una casa, una moglie fedele, un figlio dagli occhi vivaci”. Rare volte la prosa italiana ha toccato la dolcezza di alcuni brani de “La figlia di Casimiro Clarus”, già lodata da illustri critici e dai più diversi lettori quando fu pubblicata su una rivista letteraria, e poche volte ha toccato una resa poetica così alta, efficace al pari di un'antica cronaca come in “L'Interregno”. Vi è in *Spaccanapoli* il tragico nel comico e viceversa; l'oscenità del lazzaretto e della povera tarantina a braccetto con la castità di Elena o della madre di Mazza e pannelle. Ma per chi volesse sforzare il senso letterale, *Spaccanapoli* è anche una polemica contro il pornografismo e l'autobiografismo, con personaggi che agiscono e si presentano col loro corpo di reato al giudizio del lettore. Domenico Rea si dimostra fin da questa sua prima opera come uno degli scrittori più sicuri della nuova generazione letteraria per l'originalità e completezza del suo mondo poetico non meno che per il carattere spontaneo e vigoroso del suo stile.

Presentazione di qualità per l'esordio di uno scrittore promettente sul quale gli editori Alberto e Arnoldo Mondadori confidano molto. E a ragione: non a caso siamo qui oggi per celebrarne il centenario.

Rea si presenta con una raccolta di «racconti» e «novelle». Nel sottotitolo viene preferito il moderno «racconti», nella presentazione lo storico «novelle», che collega il libro alla fortunata tradizione di genere delle novelle di Boccaccio, Bandello, Verga e Pirandello. Scelta che punta quindi sulla narrativa breve anche se si sottolinea l'unità del progetto: «ci si accorge che il racconto è uno e i personaggi diecine». La forza qualitativa della brevità è ulteriormente ribadita dai tre aggettivi che caratterizzano lo stile («conciso, icastico, sillogistico»), dalle successive «rapide danze» e infine e ancora dal «carattere spontaneo e vigoroso del suo stile». Sono qualità che fin da subito connotano con precisione e sicurezza Rea e lo consegnano a un destino di narratore potente e spumeggiante più in sintonia con la nervosa concentrazione del racconto che con lo sviluppo disteso e articolato del romanzo.

Ruggero Guarini (nella bellissima prefazione al Meridiano Mondadori citato: *La sua musa creaturale*) parla di Rea come del «narratore italiano più potente della sua generazione». Vero? Io sono sempre abbastanza restio a usare l'assoluto «il più»; piuttosto mi piace registrare una serie di eccellenze che possono convivere in uno stesso periodo. Vediamo perciò quali sono i narratori della generazione di Rea, nato nel 1921.

Il primo luogo a cui guardare è naturalmente Napoli, dove nel 1920 nasce Michele Prisco e nel 1922 Raffaele La Capria. Di adozione napoletana sono pure Luigi Incoronato e Mario Pomilio, anche se il primo è nato a Montréal in Canada nel 1920 e il secondo nel 1921 a Orsogna in provincia di Chieti. Di qualche anno maggiori erano Anna Maria Ortese, nata a Roma nel 1914, e Luigi Compagnone, nato a Napoli nel 1915. Sono coetanei Stefano D'Arrigo (Alì, Messina, 1919), Primo Levi (Torino, 1919), Gesualdo Bufalino (Comiso, Ragusa, 1920), Carlo Coccioli (Livorno, 1920); Tonino Guerra (Sant'Arcangelo di Romagna, Rimini, 1920), Gianni Rodari (Omegna, Novara, 1920), Leonardo Sciascia (Racalmuto, Agrigento, 1921), Mario Rigoni Stern (Asiago, Vicenza, 1921), Stelio Mattioni (Trieste, 1921), Beppe Fenoglio (Alba, Cuneo, 1922), Luciano Bianciardi (Grosseto, 1922), Gina Lagorio (Bra, Cuneo, 1922), Giorgio Manganelli (Milano, 1922), Luigi Meneghello (Malo, Vicenza, 1922), Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1922), Italo Calvino (Cuba, 1923), Oreste Del Buono (Isola d'Elba, Livorno, 1923), Giovanni Testori (Novate Milanese, Milano, 1923).

Inutile fare classifiche, certamente tanti di questi scrittori sono classici del Novecento, più o meno riconosciuti, apprezzati e letti. Alcuni parteciparono da ventenni alla Seconda guerra mondiale e alla Resistenza: talvolta con quella «spavalda allegria» ricordata da Italo Calvino nella celebre prefazione del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*.

Prendo ora un altro punto di vista che è quello dei libri pubblicati nel 1947 (o qualche anno prima), per capire il contesto in cui si colloca la scoppiettante uscita di *Spaccanapoli*.

Gli anni del dopoguerra sono contrassegnati dalla letteratura di guerra, soprattutto da racconti di conflitti civili e resistenziali. Non mancano altri temi, che non riguardano la dittatura e la guerra in modo diretto ma possono eventualmente trattarne e alludervi in maniera metaforica, come il grande romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante (1948). In questa grande rappresentazione collettiva un posto di primo piano spetta senza dubbio al cinema, che produce capolavori quali *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini, *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, *Riso amaro* (1948) di Giuseppe De Santis, *Ossessione* (1943) e *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti. Il cinema assume grande rilievo nella narrazione e nell'immaginazione collettiva e sono molti gli scrittori che danno un contributo fondamentale al suo sviluppo, soprattutto in qualità di soggetti e di sceneggiatori, da Cesare Zavattini a Mario Soldati, Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano.

Anche il teatro rinasce dalle rovine belliche e a Napoli Eduardo De Filippo (Napoli, 1900) inaugura la «Cantata dei giorni dispari», in cui mette in scena il difficile dopoguerra e coniuga la propria precedente comicità con i problemi e i toni drammatici del presente. Ad aprire la nuova «Cantata» è la commedia *Napoli milionaria!* (1945), seguita da *Occhiali neri* (1945), *Questi fantasmi!* (1946), *Filumena Marturano* (1946), *Le bugie con le gambe lunghe* (1947), *La grande magia* (1948), *Le voci di dentro* (1948), *La paura numero uno* (1950). In *Napoli milionaria!*, che debuttò il 25 marzo 1945, c'è la battuta più famosa di Eduardo: «adda passà 'a nuttata». La notte da superare è in primo luogo quella che potrà risanare la piccola Rituccia. Ma più ampiamente la notte che deve passare è quella storica del nazi-fascismo e della guerra. È dalla malattia terribile della dittatura e del conflitto mondiale che bisogna guarire; ed è per questa estrema infermità che occorre trovare la medicina adatta e risolutiva.

Il 1947 di *Spaccanapoli* è un anno significativo, ricco di testi che diventeranno capisaldi della letteratura italiana del secondo Novecento. I coetanei di Rea che pubblicano in questo stesso anno sono Primo Levi, Italo Calvino, Oreste Del Buono (*Se questo è un uomo* e *Il sentiero dei nidi di ragno* escono a ottobre 1947, *La parte difficile* di Del Buono a gennaio). Gli altri sono scrittori più anziani, per lo più nati prima dell'inizio della Grande Guerra. Vasco Pratolini (Firenze, 1913) ha per Firenze lo stesso rilievo di Eduardo De Filippo per Napoli. Sono numerosi i libri che negli anni Quaranta lo scrittore dedica alla

propria città, nella cui natura popolare e proletaria egli riconosce gli anticorpi che hanno sconfitto la dittatura. La ricostruzione di Pratolini culmina nei due romanzi del 1947 *Cronaca familiare* e *Cronache di poveri amanti*, in cui dà un nitido esempio di narrativa morale di ampio respiro collettivo, realistica e carica di emozioni.

I libri di Levi e Calvino assumeranno sempre maggior peso nei decenni seguenti, fino a diventare forse le due opere più conosciute e rappresentative del secondo Novecento, senza dubbio favorite anche dalla costante lettura nelle scuole. Il libro di Calvino, all'epoca poco più che ventenne (e di due anni più giovane di Rea), fu scelto per Einaudi da Cesare Pavese e iniziò quasi subito la propria fortunata carriera di classico. Il libro di Primo Levi (nato due anni prima di Rea) ebbe invece un percorso più difficile, proprio per l'atrocità delle cose narrate, che avevano dell'incredibile. Anche per questo motivo, che Levi riprese nella prefazione al terzo volume della trilogia della Shoah (*I sommersi e i salvati*, 1986), *Se questo è un uomo* ebbe una vita editoriale faticosa e fu all'inizio respinto dalla casa editrice Einaudi, che ne divenne invece editore dal 1958, includendolo nella collana di saggistica. Fu invece Franco Antonicelli che nel 1947 lo pubblicò coraggiosamente nelle edizioni De Silva. Fin da subito però i lettori più attenti lo notarono e segnalavano e tra questi ci fu proprio Italo Calvino, che sull'«Unità» del 6 maggio 1948 lo definì «magnifico».

Oltre a questi, è sufficiente scorrere l'elenco parziale dei libri di narrativa e memorialistica pubblicati nel 1947 per valutarne l'importanza: *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto (Mogliano Veneto, Treviso, 1914), *Fuga in Italia* di Mario Soldati (Torino, 1906), *Parliamo dell'elefante* di Leo Longanesi (Bagnacavallo, Ravenna, 1905), *Il compagno e I dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, Cuneo, 1908), *La romana* di Alberto Moravia (Roma, 1907), *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (Pescara, 1910), *Italia provvisoria* di Giovannino Guareschi (Roccabianca, Parma, 1908: sul «Candido» del 28 dicembre 1946 Guareschi aveva tra l'altro inaugurato la saga di Don Camillo e Peppone, che uscì in volume nel 1948, e l'11 gennaio 1947 aveva pubblicato la prima vignetta dei comunisti «trinariciuti»). Per quanto riguarda gli autori e narratori stranieri Hemingway è «lo Stendhal del nostro tempo» (Pavese, *Il mestiere di vivere*, 14 marzo 1947), emblema dello scrittore generoso impegnato politicamente per le cause giuste, sempre a fianco delle democrazie contro le dittature: modello letterario e civile per Elio Vittorini (Siracusa, 1908) che ne aveva messo in pratica l'insegnamento narrativo nel proprio romanzo della resistenza *Uomini e no* (1945) e a liberazione avvenuta, sul primo numero del settimanale «Il Politecnico» (29 settembre 1945), aveva iniziato la pubblica-

zione a puntate del romanzo *Per chi suonano le campane* (titolo tradotto in un eloquente doppio plurale). Alla fine del 1947 uscì da Einaudi un altro ragguardevole testo di testimonianza e di riflessione storica, il sofferto *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione* di Ruggero Zangrandi (Milano, 1915); poi nella successiva e definitiva edizione Feltrinelli del 1962 divenuto *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*.

Autore noto e controverso fu Curzio Malaparte (nato Kurt Erich Suckert nel 1898 a Prato, da padre tedesco e madre milanese). Nel 1947 Malaparte ha quasi cinquant'anni e un passato intenso e contraddittorio: combattente nella prima guerra mondiale sul fronte francese prima e su quello italiano poi; iscritto al partito fascista dal 1922 al 1931 (dopo di che divenne «sorvegliato speciale» e nel 1933 fu condannato a cinque anni di confino); fondatore e direttore di riviste e giornali (tra cui «La Stampa», 1929-1931, e «Prospettive», 1937-1943); attratto dai bolscevichi rivoluzionari, negli anni Quaranta fu in contatto con Palmiro Togliatti, il segretario del Partito comunista italiano appena rientrato dall'Unione Sovietica. Per ampliare il quadro, negli anni Cinquanta Malaparte soggiornò in Russia e in Cina e alla morte (nel luglio 1957) lasciò parte dei propri beni (tra cui la bellissima villa di Capri) alla Repubblica Popolare Cinese.

Malaparte fu uomo camaleontico e scrittore di valore (*Don Camalèo. Romanzo di un camaleonte* è titolo emblematico del 1946). Agli anni Quaranta risalgono le opere più famose: la raccolta di corrispondenze giornalistiche *Il Volga nasce in Europa* (1943), i romanzi *Kaputt* (1944) e *La pelle* (1949, pubblicato contemporaneamente in Italia e in Francia). A parte i versi giovanili, l'esordio vero e proprio, già graffiante, fu col volume *Viva Caporetto* (1921) poi ribattezzato *La rivolta dei santi maledetti* (1923), in cui egli diede una interpretazione in chiave popolare e rivoluzionaria, classista e vitalistica, della Grande Guerra.

Negli anni Quaranta Malaparte è scrittore famoso e contestato, spesso per diverse e opposte ragioni letterarie e politiche. Egli è forse il nostro più completo scrittore di guerra, al pari di Paolo Monelli (Fiorano Modenese, 1891) capace di spaziare dalla prima alla seconda guerra mondiale (*Le scarpe al sole*, 1921; *Roma 1943*, 1945); ma diversamente da Monelli egli è scrittore dai toni marcati, realistico e visionario, grottesco e scandalistico. In prima persona egli racconta l'orrore della seconda guerra mondiale, non senza partecipe complicità; vuole e sa creare effetto, sconcerto, ripugnanza, in un calcolato insieme che respinge e attrae. Il macabro, il fetido, il mostruoso spesso si identificano col meraviglioso. *Kaputt*, egli scrive, «è un libro crudele», la narrazione del «mio lungo e

crudele viaggio di quattro anni attraverso l'Europa, attraverso la guerra, il sangue, la fame, i villaggi incendiati, le città distrutte». La città di Napoli unisce *Kaputt* a *La pelle*, il cui sottotitolo è «Storia e racconto». Malaparte narra il degrado che accompagna l'impresa trionfale della liberazione anglo-americana del Sud e di Napoli in particolare, cosa che Rea fece con altri toni, guizzi morali e linguistici, ferite sanguinanti e «straziante creaturalità» (Guarini). Malaparte confronta la salute degli americani con la malattia mortale che colpisce gli italiani e nello specifico i napoletani, contagiati dalla peste, come i fiorentini nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Soltanto che in Malaparte non ci sono rifugi ristoratori, la morte riempie di cadaveri le strade e ammorba l'aria. Il futuro è compromesso, non c'è nessun nuovo inizio, la rinascita italiana è già mortalmente viziata, come per Ennio Flaiano in *Tempo di uccidere*, il romanzo del 1947 che vinse il primo Premio Strega. In entrambi si avverte il senso di nausea e di epidemia che accompagna l'inizio del dopoguerra e caratterizza anche la produzione letteraria di Jean-Paul Sartre e di Albert Camus.

Il sentiero dei nidi di ragno di Calvino racconta la lotta dei partigiani contro i nazifascisti tra le colline e i monti della Liguria. L'autore è un ragazzo poco più che ventenne che ha fatto in tempo a fare il partigiano. Il romanzo è la prima opera che egli scrive ed è artisticamente baciato dalla fortuna, perché diventa l'opera più nota della e sulla Resistenza, uguagliato (ma parecchi anni dopo) forse soltanto dai libri di Beppe Fenoglio. Nella prefazione che scrisse nel 1964, a quasi vent'anni dalla prima edizione del libro, Calvino ricostruisce il clima di quegli anni appena successivi alla guerra e soprattutto chiarisce la disposizione e lo stato d'animo che lo caratterizzava insieme a tanti altri della propria generazione. In primo luogo l'idea di essere dei vincitori e non dei vinti, con la prospettiva positiva di una nuova vita davanti. Egli parla di «spavalda allegria» e di una «carica propulsiva» che dalla guerra si estende all'intera società. Forza dei ventenni e di coloro che avevano militato da una sola parte, quella dell'antifascismo. Forse nelle parole di Calvino c'è una riletture troppo unilaterale di quel periodo, positiva per eccesso. Sta di fatto che il tono dei suoi testi, pure non celebrativi, è assai diverso da quello di scrittori come Brancati, Moravia, Berto, Piovene, Flaiano, Guareschi, Pavese, che avevano invece vissuto la propria giovinezza negli anni Trenta, in piena palude fascista, e ora guardavano con scarsa leggerezza, poche energie e uno spiccato disincanto il nuovo corso della storia italiana.

Aperta nel 1947, la mondadoriana nuova «Medusa degli Italiani» in cui esce *Spaccanapoli* si presenta come un deciso atto di «fiducia» nel futuro. Così si esprime l'avvertenza editoriale:

È inutile enumerare le cause occasionali che hanno condotto a una parziale e temporanea crisi del libro italiano; tuttavia due mezzi infallibili esistono per risollevare le sorti: *libri buoni, edizione buona*. Ognuno dei duecento volumi della «Medusa» straniera ha risposto a questi requisiti; altrettanto sarà della «Medusa degli Italiani». Ad essa pronostichiamo esito uguale, e anche maggiore al successo della «Medusa» straniera: tale è la fiducia che nutriamo nella nostra nuova narrativa. E si intenda per nuova non soltanto quella dei giovanissimi e dei debuttanti, cui largo spazio sarà riservato, ma anche quella dei più significativi scrittori dei giorni nostri. In tal modo questa «Medusa» italiana si affianca allo «Specchio» – limitato alla poesia e alle pagine di prosa – per portar anche oltre confine il messaggio della nostra letteratura sempre viva.

In quest'ottica *Spaccanapoli* del ventiseienne Rea segue le prime dieci uscite di *Un matrimonio mancato* di Raul Radice (Milano, 1902), *Il sole del sabato* di Marino Moretti (Cesenatico, 1885; la prima edizione Treves era del 1916), *Capriccio e illusione* di Giovanni Comisso (Treviso, 1895), *Prologo alle tenebre* di Carlo Bernari (Napoli, 1909), *La fidanzata* di Alberto Vigevani (Milano, 1918), *Il mago deluso* di Carlo Alianello (Roma, 1901), *In Australia con mio nonno* di Luigi Santucci (Milano, 1918), *La parte difficile* di Oreste Del Buono (Isola d'Elba, Livorno, 1923), *Storia di Anna Drei* di Milena Milani (Savona, 1917), *Mestiere da vagabondo* di Vasco Pratolini; «in preparazione» *L'uomo di Camporosso* di Guido Seborga (Torino, 1909) e *Il garofano rosso* di Elio Vittorini, entrambi stampati nel 1948.

E anche per il giovane Rea, persuasivamente promosso dall'autorevolissimo Francesco Flora, già si annunciano «un romanzo» e «un dramma in tre atti»: «ambidue questi lavori continuano e sviluppano l'ispirazione popolana di *Spaccanapoli* e raggiungono la stessa intensità tragica».

Sono le incoraggianti premesse di un prossimo, amato, irrequieto, scattante classico del nostro Novecento.

NAPOLI PLEBEA

Domenico Rea interprete di Mastriani

Antonio Saccone

Università degli Studi di Napoli Federico II

1.

Nel celeberrimo saggio *Le due Napoli*, Domenico Rea, come è noto, sottopone ad una impietosa stroncatura alcuni drammaturghi poeti e narratori, suoi conterranei, di cui pure riconosce il valore artistico. Colloca sul banco degli imputati innanzitutto Salvatore Di Giacomo, Matilde Serao e Eduardo De Filippo, che hanno sovrapposto alla «Napoli vera», «più violenta, ma più storica e meritevole di compassione» la «Napoli letteraria».¹ Tra queste due Napoli la differenza non è dissimile da quella che si può individuare tra un oggetto come appare in una fotografia e l'oggetto vero, quale è nella realtà. Nella fotografia anche i particolari spiacevoli finiscono per acquisire una fascinazione estetizzante. Ne consegue un allontanamento dalla «verità» che appartiene all'«oggetto nudo e crudo, senza il travaso fotografico, senza letteratura».² Chi conosce bene l'autore di *Spaccanapoli* comprende che le sue annotazioni non puntano a patrocinare un'arte governata da un esclusivismo documentario. A dimostrarlo è proprio l'identificazione tra seduzione fotografica e mistificazione folclorica. Spazzata via una prospettiva di specie meramente ambientale si impone l'urgenza di uno sguardo artistico spregiudicatamente anticonsolatorio, animato da un'antisentimentale crudeltà, l'unico in grado di penetrare dall'interno l'oggetto Napoli e la sua spietata verità. Si spiegano, così, le riserve rivolte alla castità di Di Giacomo, alla ritrosia, se non proprio ripugnanza, da lui manifestate di fronte alle impudicizie della realtà. Le sue «creature femminili [...] sono sempre timorate di Dio, ingenuie, appassionate»,³ ben lontane

¹ D. Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)*, in Idem, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005, pp. 1333-1351: 1333.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 1335.

dalle femmine feroci, fosche, tutt'altro che dolci, che si incrociano in grande quantità nei vicoli di Napoli, più assimilabili semmai alla Madame Marneff messa in scena da Balzac nella sua *Commedia umana*. La stessa squisitezza classica, su cui è tramato il suo *Canzoniere d'amore*, è affidata ad un dialetto distaccato dalle cose, tutto modellato sulla lingua italiana. A differenza del romano Gioachino Belli e del milanese Carlo Porta che hanno messo in atto un dialetto avviluppato alla concretezza della realtà vivente da cui sono germogliate le loro opere, l'autore di *Assunta Spina* si fa guidare dal più vieto e pudico sentimentalismo, dalla schifiltà di un signore che non sa e non vuole sporcarsi. Ancora più severo il giudizio di Rea sulla Serao. Di lei si apprezza il talento giornalistico dispiegato nell'acuto e intenso reportage *Il ventre di Napoli*, ma si respinge la fisionomia fiacca delle sue narrazioni che dell'abbruttente squallore espresso dal «vicolo» ci offrono, in definitiva, «un'idea vivace e divertente». ⁴ In tal senso la Serao autrice di racconti e romanzi è incapace di tradurre l'indubbia perizia investigativa esibita dalla sua inchiesta, esempio di un giornalismo moderno e anticonvenzionale, in un forte esito rappresentativo, in «un'opera che sappia puntare direttamente alle cose come seppa fare Verga, che spogliò le cose del folclore siciliano e le rese nude e terribili». ⁵ A Di Giacomo e alla Serao è associato anche Eduardo De Filippo che, pur inscenando tematiche tristi, le ambienta in un vicolo «in cui vien quasi la voglia di abitarvi», occultandone, in tal modo, la «nauseante degradazione» e non rilevandone l'«aspirazione al lavoro» ⁶ implicita nell'affermazione del contrabbando. Di quest'ultimo tema era stato dato da Rea uno straordinario resoconto saggistico-narrativo in uno dei racconti di *Gesù, fate luce*, intitolato *Breve storia del contrabbando*, in cui si ricorda come la plebe, sia pure attraverso momenti di terribile disperazione, colse nel traffico del contrabbando l'occasione di cominciare a godere di una parvenza di vita. Svanito l'effimero benessere, il vicolo ridiventa l'oscuro, asprissimo universo concentrazionario di sempre, «un'ossea delusione, il lugubre passato di sempre di Napoli che il sole fa vedere in rilievo». ⁷ Se Eduardo fosse stato in grado di comprendere e mettere in scena tutto ciò, l'effetto di *Napoli milionaria* sarebbe stato ben

⁴ Ivi, p. 1338.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 1339.

⁷ D. Rea, *Gesù, fate luce*, in Idem, *Opere*, cit., p. 175. Sulle prove narrative di *Spaccanapoli* e di *Gesù, fate luce* (oltre che sulla produzione saggistica e sull'avventura teatrale di Rea) originali indagini sono in A. Carbone, «L'indomabile furore». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2014.

diverso. In lui, come in Di Giacomo e in Matilde Serao, manca quel «sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto»,⁸ del quale Rea alimenterà il romanzo *Una vampata di rossore*, formalizzazione narrativa di molti dei temi dibattuti nelle *Due Napoli*.⁹ Certo è bene puntualizzare che Rea, in un articolo degli anni Ottanta, mitigò quel giudizio che agli albori degli anni Cinquanta si profilava inappellabile, riconoscendo a Eduardo la capacità di declinare una versione più acutamente moderna della pulcinelleria partenopea, scegliendo della «tradizione clownesca e farsesca pulcinelliana» «il patetico strawinskiano».¹⁰

Ma veniamo all'argomento principe del mio intervento, cioè all'atteggiamento decisamente problematico che Rea mostra di fronte all'opera di Mastriani, che pure viene coinvolto, sia pure solo in parte, nelle stroncature riservate agli altri tre autori napoletani. Rea definisce i centoquattordici romanzi (tanti ne conta) di Mastriani «macchine apoplettiche che riproducono i fatti fedelmente ma senza trasfigurazione».¹¹ Con il termine «trasfigurazione», che contiene un notevole rilievo semantico, Rea ribadisce la sua presa di distanza da ogni realismo fatto coincidere con una mera riproduzione fotografica e sospinto dall'illusione di un'asettica oggettività. Il suo interesse è rivolto, invece, ad una inquadratura della realtà selezionata e riprospettata da un estro visionario. In tal senso anche Mastriani non avrebbe trasfigurato, cioè dato figurazione artistica alla sterminata documentazione riversata nella sua torrenziale produzione narrativa. Tuttavia, già qui, nel saggio *Le due Napoli*, è riconosciuto all'autore dei *Misteri di Napoli* la capacità di disegnare «una topografia plastica e morale autentica della vecchia Napoli», i cui vicoli configurano «un intricato apparato intestinale»,¹² locuzione che non può non richiamare alla mente le viscere malate della protagonista del romanzo *Una vampata di rosso-re*. Il napoletano vi abita come in se stesso, vi ritrova specchiata la sua anima. Fuori del vicolo si sente straniero e inerte, come se si trovasse ad indossare

⁸ D. Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)*, cit., p. 1346.

⁹ Per una più distesa interpretazione di *Una vampata di rossore* mi sia consentito rinviare a A. Saccone, «Cancer barocco». *Domenico Rea: l'approdo al romanzo*, in Idem, «Qui vive sepolto un poeta». *Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 155-173.

¹⁰ D. Rea, *Eduardo* (1984), in Idem, *Opere*, cit., pp. 1536-38: 1536. Per un più specifico, analitico sondaggio sulla lettura che Rea dedica a De Filippo rimando a A. Saccone, *Domenico Rea e Raffaele La Capria interpreti di Eduardo*, in Idem, «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti. Studi sulla tradizione del moderno», Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 167-175.

¹¹ D. Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)*, cit., p. 1341.

¹² *Ibidem*.

le fattezze di un altro. Sollecitati dalla sua Musa, cioè dalla Miseria, i libri di Mastriani «non fanno ridere».¹³ Pullulanti di mendicanti, vagabondi, contrabbandieri, furfanti, quei libri inscenano una Napoli paragonabile in qualche modo a quella che è Londra per Daniel De Foe: una metropoli abietta, ma europea nello spazio e nel tempo. Per rintracciare un altro scrittore che ha visto Napoli nella sua plastica verità e la sua gente incatenata a una omertà di interessi, dovremmo riaprire, annota Rea in appendice alle sue argomentazioni su Mastriani, «l'*Andreuccio da Perugia* del Boccaccio».¹⁴

2.

Questa riconsiderazione di Mastriani la ritroviamo suffragata da rinnovate e più approfondite puntualizzazioni in un saggio dal titolo più che eloquente, *Le illuminazioni di Mastriani*, che arricchisce l'idea, già espressa nelle *Due Napoli*, della capacità del romanziere di mirare ad un'illuminazione del reale, cioè di quel «luogo oscuro e infernale dove gli uomini si chiamano vermi e i bambini creature».¹⁵ In questo nuovo scritto, risalente al 1963, Rea parte dal giudizio di Croce, che riteneva Mastriani degno di riconsiderazione critica e di discreta lode. Del filosofo l'autore nocerino riporta un passo che mostra l'attenzione tributata alla carica protestaria insita nella narrativa di Mastriani, alla forte polemica contro i mali presenti nella realtà sociale:

Vi ho trovato una digressione sulla forza che regna sovrana nel mondo; un'altra sulla camorra dell'autore descritta e condannata come infame; una terza sulla psicologia dei giudici istruttori e sulla loro mania d'immaginare, dove non sono, delitti e delinquenti; una quarta sulla, o meglio contro la pena di morte; e via dicendo.¹⁶

Sono portate immediatamente in primo piano anche le manchevolezze dei letterati (non numerosi in verità) che avevano dedicato la loro pur episodica attenzione al romanziere napoletano. Senza mezzi termini Rea liquida la frettolosa nota di Matilde Serao che individua nella capacità analitica con cui Mastriani inscena «i vicoli sordidi e lugubri, dove si annida in Napoli l'onta, la corruzione, la morte» puramente una «piccola verità affogata nella frondosità fastidiosa»¹⁷

¹³ Ivi, p. 1342.

¹⁴ Ivi, p. 1343.

¹⁵ Ivi, p. 1342.

¹⁶ Citato in D. Rea, *Le illuminazioni di Mastriani*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1452.

¹⁷ Ivi, p. 1450.

dello scrittore. Per Rea, invece, quella verità è tutt'altro che piccola: è, piuttosto, «se non grande in valore d'arte, grandissima per il numero delle scoperte, a livello di un minuzioso e ben annotato censimento, che per l'innanzi non era mai stato intrapreso o soltanto immaginato, né lo sarà mai fino ai nostri giorni».¹⁸ La Serao, dunque, guardandosi bene dal penetrare nel mezzo dell'opera di Mastriani, non riesce a configurarne «struttura e stile».¹⁹ Allo stesso modo Federico Verdinois non mostra di capire «la farragine geniale» di Mastriani, che non può essere ritenuto «artista puro», rivelandosi, piuttosto, come «la personificazione di una speciale, inafferrabile città, un mondo fatto più per accoppiare che per dare vita a un talento».²⁰ Anche Luigi Russo non è da meno se dedica a Mastriani un trattamento poco più che distratto: addirittura una parte del ritratto affidato ai suoi *Narratori* non fa altro che tradurre alla lettera alcune riflessioni contenute in un saggio del francese Gustave Hèrelle pubblicato nel giugno del 1884 sulla «Revue de Paris». L'unico, dunque, tra gli intellettuali del suo tempo a dirci qualcosa di più sul bistrattato Mastriani, sulla sua implicita capacità educativa è stato Croce, che lo ritiene ben distante da altri romanzieri appendicisti, diversamente dai quali il prolifico narratore rifuggiva dal solleticare malvage e basse curiosità.²¹ Sulla scia delle annotazioni crociane Rea sostiene che in pochi altri scrittori dell'Ottocento si possono individuare i segni di una «sconcertante modernità».²² A riprendere il verdetto positivo di Croce (ma anche di Giovanni Faldella, «narratore di formazione classicista»,²³ non disdegnoso di Mastriani) è Corrado Alvaro di cui sono citati gli apprezzamenti sulla «dimensione fantastica e sul mistero»,²⁴ che governa la rappresentazione della sua città offerta da Mastriani. Per aggiungere un tassello significativo al suo discorso Rea ritrascrive le seguenti osservazioni di Alvaro:

Non appare per nulla gratuito, nella sua prosa numerosa e disordinata che un intrico di personaggi e di avventure, di strade e di luoghi, di smarrimenti e di ritrovamenti, accada tra borgo Loreto, Sanità, Vicaria, Chiaia: davanti alle sue invenzioni non ci prende alcun dubbio che quanto egli racconta si possa svolgere a Napoli.²⁵

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Ivi, p. 1451.

²¹ «Mastriani appariva al popolino napoletano, secondo Croce, come il suo “filosofo, educatore, consigliere e vindice»: ivi, p. 1452.

²² *Ibidem.*

²³ Ivi, p. 1453.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

Da questi pur esigui riferimenti bibliografici Rea sviluppa un'attenta valutazione del significato complessivo della sterminata produzione narrativa di Mastriani allestita in «43 anni di massacrante lavoro».²⁶ Persuaso che, a differenza della Serao e dello stesso Di Giacomo e invece in consonanza con Viviani, Mastriani, non seguendo la vocazione folclorica che sembra contraddistinguere molta parte della letteratura napoletana, mostra di saper guardare dall'interno del pozzo la realtà della sua città,²⁷ Rea considera «i [suoi] cento quattordici romanzi come una sorta di voce recitante del quarto stato purgatoriale napoletano, identificato con l'impreciso termine di popolino».²⁸ Ribadisce che nei libri di Mastriani non si ride né si gioisce. I personaggi che ne riempiono le pagine consumano integralmente il tempo dell'esistenza sulle ossessioni del vivere. Mastriani è guidato da una vocazione pedagogica che però non si identifica nella semplice illustrazione dei mali sociali: «Gli piace entrare nelle case della gente che ha bisogno di essere consigliata su tutto».²⁹ Al tal proposito Rea fa propria un'argomentazione di Gustave Hérèlle secondo il quale «se Mastriani non fu in grado di scrivere dei capolavori, aprì la strada gravida di futuro del realismo, per cui il suo lavoro non sarà dimenticato».³⁰ Di questo è ben consapevole lo stesso Mastriani, di cui Rea riproduce la seguente affermazione: «Io, Francesco Mastriani, apersi nel romanzo quest'arditissima scuola, coi miei *Vermi*, le mie *Ombre*, i miei *Misteri di Napoli*».³¹ Nel sostenere queste affermazioni Rea inserisce a convalida lunghi brani dei testi dell'autore da lui commentato, la cui «immaginazione infocata, come un relitto tratto dal mare, riporta in superficie con le incrostazioni anche qualcosa della natura degli abissi».³² Affermazione quest'ultima che segna con una forte sottolineatura la capacità di Mastriani di saper penetrare nei vicoli sozzi e gravidi di sventura. Come significativa verifica è citato un passo di forte caratura espressiva in cui Mastriani descrive il vico Chiavetta al Pendino dove abita Gaetano Pisani nella prima parte della *Cieca di Sorrento*: «Questo vicoletto torto, malaugurato e fetido, invano oh lettore, ti sforzeresti di trovarlo in quell'almanacco iberico gallo-latino di

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Nelle *Due Napoli* cit., p. 1343 Rea aveva scritto: «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».

²⁸ D. Rea, *Le illuminazioni di Mastriani*, cit., p. 1453.

²⁹ *Ivi*, p. 1457.

³⁰ *Ivi*, p. 1458.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

vice regale memoria, tranne che per qualche casualità in esso t'imbatta».³³ È un modo anche, ovviamente, questo che dimostra ancora una volta l'acutezza analitica e la sagacia espressiva di Rea, che aggiunge: «Gli scrittori del suo tempo cominciano a manzoneggiare, avendo appena terminato di jacoportisseggiare».³⁴ Alle sue spalle Mastriani ha il vuoto. Seppure elogia *I promessi sposi*, non può trarne profitto per la sua macchina ideativa. Volendo narrare la realtà dura e orribile che ha davanti a sé, il paternalismo manzoniano gli sembra fuorviante e inopportuno. Mastriani conosce bene gli ambienti che descrive, è vissuto tra i poveri, è afflitto da un vivere quotidiano opprimente e angoscioso. Ha fatto mille mestieri, ha perlustrato gli angoli più osceni e putridi di Napoli esibendoli come «un flutto» che Rea è tentato di definire «verdiano».³⁵

Non essendoci ancora un autore come Verga a cui potersi conformare non ci sono che i romanzieri francesi a cui rivolgersi perché Mastriani possa coltivare il suo «territorio immaginativo», al Victor Hugo più coinvolgente e avventuroso, al Dumas del *Conte di Montecristo*, alla «parola vendicatrice di Edmond Dantès».³⁶ Ne deriva che Mastriani trapianta a Napoli i motivi populistici e spettacolosi del romanzo francese. *I misteri di Parigi* hanno molto in comune con quelli napoletani allestiti su sogni, speranze e ingiustizie non risarcite. La libertà di arrangiarsi, l'occasionalità degli incontri, le imprevedibili avventure trionfanti nella pulviscolare e promiscua quotidianità partenopea animano e governano lo stesso stile di Mastriani, che un modello lo aveva, ad avviso di Rea, nei racconti napoletani di Boccaccio, che inscenano non solo l'*Andreuccio da Perugia*, ma anche la *Peronella*, *Landolfo Rufolo*. In tal senso il narratore napoletano è «l'unico dei moderni»³⁷ che, sia pure soltanto nell'intrico toponomastico e in quello della varietà degli uomini, faccia pensare al Boccaccio. I suoi personaggi quando partono verso l'avventura lo fanno sulla base di una realtà crudele, concreta e diffusissima. Così il profilo di Gaetano Pisani, il protagonista della *Cieca di Sorrento* che, dopo aver vissuto di stenti in un basso, vittima di molte angherie, scompare e torna con un nuovo nome (Oliviero Blackman) e con i titoli di conte e di celebre medico, è del tutto credibile e comunissimo a Napoli. In tale contesto anche le soluzioni più assurde

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 1459.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 1460.

costituiscono la regola: così accade che il figlio di Pisani, assassino della madre di Beatrice, la Cieca, diventi lo sposo di costei.

3.

Rea si intrattiene ulteriormente sulla fisionomia compositiva della *Cieca di Sorrento*, sottolineandone le modalità di rappresentazione teatrale. Parla di «stile fulmineo e verticale»³⁸ (non credo sia azzardato supporre che pensi ai racconti della sua *Spaccanapoli*) analizzando le scene madri tra Gaetano e il notaio Basileo, in cui l'avarizia è presentata con tratti ancora più foschi di quelli offerti da Père Grandet, o «il gigantesco gatto nero dagli “occhi di tigre”»,³⁹ o la partite a carte tra Oliviero e il cavaliere Santoni che mira alla mano della cieca ma solo per impadronirsi delle sue ingenti ricchezze. Tutte scene che dispiegano le tecniche di un maestro del giallo e del romanzo di azione, in cui tuttavia l'elemento spettacolare e avventuroso si sostanzia di sentimenti umani. In altri momenti l'introspezione in cui indugiano i personaggi spinge Rea ad assimilarli ad attori di un tardo teatro elisabettiano. Del linguaggio di Mastriani si coglie la forza di aderire «come un involucro alle cose»,⁴⁰ quasi ribaltando o per lo meno rimodellando le considerazioni di Corrado Alvaro che aveva parlato di una commistione tra accademia e dialetto. Mastriani spoglia di ogni residuo folclorico un mondo come quello napoletano che ne è pieno oltremisura, dissolve il pittoresco, non dribblando ma parossisticamente immergendovisi dentro, dischiudendo in tal modo il vicolo e il basso «verso spazi universali, verso una *condition humaine* continuamente minata e immeschinita dalla episodicità locale». ⁴¹ Il suo interesse è rivolto alle cose concrete, ai fatti, ponendosi in tal modo all'opposto della sceneggiata. Tale esito è reso possibile anche grazie ad una strategia linguistica che evita la camicia di forza del dialetto attirandolo in una paradossale «superba accademia». ⁴²

Per aggirarsi con acutezza prospettica dentro le abissali anomalie della sua città Mastriani attinge per il suo spartito verbale alle tonalità dei predicatori e degli avvocati, alla sua cultura di studente iscritto alla facoltà di medicina, alla

³⁸ Ivi, p. 1462.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 1466.

⁴¹ Ivi, p. 1468.

⁴² *Ibidem*.

letteratura aulica, alla scuola del Puoti, al melodramma, all'Opera dei Pupi e infine alle barocche metafore di un «popolo superparlante». ⁴³ In tal modo «recupera le istanze del popolino che lui già individua come sottoproletariato e con un furore persino iconoclasta (contro i preti) e un'esigenza di rinascita assente o assai traslata nei *Promessi Sposi*». ⁴⁴ Rea invita a rileggere attentamente Mastriani per coglierne la modernità in termini non solo sociologici ma anche di realizzazione narrativa. Il rifiuto da parte di Mastriani del concetto di «popolino cantabile» ⁴⁵ spiega quella corrispondenza di straordinaria reciproca comprensione tra lui e i suoi lettori, che spinge Rea a paragonarlo a Gorkij. Anzi l'autore delle *Due Napoli* puntualizza ulteriormente:

Per dare un ordine a un pianeta costantemente fuori rotta e in rotta con le comuni regole del vivere o con campioni sociali riconoscibili, ci sarebbe voluto uno scrittore-scienziato come James Joyce. Ma Mastriani non è il grande Irlandese. ⁴⁶

A differenza, tuttavia, della Serao, di Di Giacomo, di Bracco e finanche in qualche punto dello stesso Viviani, pur tanto ammirato, e della «nebulosa serie di famiglie scarpettiane e marottiane – inestinguibili – e integralmente medioborghesi, tetragone e tartufesche», ⁴⁷ che non hanno contribuito se non accidentalmente all'interpretazione dell'uomo napoletano, Mastriani, discendendo nei labirinti che avvolgono le viscere e la psiche di quell'uomo, avvolte in una spirale che non permette di distinguere bene e male, è riuscito «con mezzi certo rudimentali, a portare in superficie reperti antropologici, psicologici e sociali di inestimabile valore. Intuì che Napoli andava vista e sentita in maniera globale; che bisognava, prima di ogni altra operazione, infrangere la barriera popolare, facendola scontrare con l'altra Napoli prevaricatrice». ⁴⁸ Come si vede, lo scritto di Rea mostra la sua capacità di mettere in opera un saggismo di notevole penetrazione critica, filtrato attraverso un livello altissimo di densa e coinvolgente narratività. Lo fa ancora più persuasivamente sostenendo che Mastriani probabilmente «nato in un altro ambiente – e non per forza francese come sosteneva il Verdinois – con la memoria plastica, visibile e sensibile di Napoli nel cuore e nell'immaginazione, avrebbe potuto, forse, meditare con freddezza l'oggetto del suo mondo di artista, forarlo ancora

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 1470.

⁴⁶ Ivi, p. 1471.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 1472.

meglio dal di dentro e uscirne con quella verità unica di cui ha bisogno l'arte quando vuole raggiungere certi culmini». ⁴⁹ Osservando i libri di Mastriani da quest'angolazione, le sue indubbie carenze analitiche ed espressive, le sue «sconfitte» possono apparire per il suo commentatore «vittorie». ⁵⁰

Un'ultima osservazione. Una quindicina di anni dopo, ripubblicando il suo scritto Rea aggiungeva in una nota che era motivo per lui di soddisfazione vedere confermata la sua equilibrata ma convinta rivalutazione dell'opera di Mastriani «da parte di critici di mestiere e di rango» che «hanno condotto una rilettura approfondita dell'opera dello scrittore napoletano nel tentativo di darle un posto, impresa piuttosto difficile, tra quella letteratura cosiddetta minore dell'Ottocento, che non finisce di sorprenderci per continue scoperte e rivelazioni». ⁵¹ Tra questi citava Giorgio Luti e in special modo Antonio Palermo per la sua monografia *Da Mastriani a Viviani*, da lui ritenuta l'inchiesta più perspicace portata avanti sull'autore dei *Misteri di Napoli*. ⁵²

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, pp. 1429-1430.

⁵² A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1987.

I racconti dell'«interregno» (1943-1948)

Lucilla Lijoi

Università degli Studi di Genova

La sua motivazione più profonda è quella di saldare attraverso il sogno e la finzione l'incrinatura preesistente.

(R. La Capria, *Due ipotesi su Domenico Rea*)

All'interno del *corpus* narrativo e saggistico di Domenico Rea, la parola 'interregno' compare in tre casi, circoscritti a un lasso di tempo compreso tra il 1947 e il 1950. Nel primo caso il termine corrisponde al titolo di un racconto di *Spaccanapoli* inizialmente apparso su «Oggi» nel luglio 1947 con il titolo *Terra di nessuno*¹ e ambientato a Nofi tra l'8 e il 30 settembre 1943 (ossia tra l'armistizio e l'arrivo degli Alleati); nel secondo caso la nozione di 'interregno', utilizzata da Rea per alludere – come sembra di dover dedurre – all'intero periodo dell'occupazione alleata in Campania (protrattasi almeno fino al 1948), è impiegata nell'ambito del microsaggio *Breve storia del contrabbando*,² apparso nel marzo 1949 sul «Giornale del Pomeriggio» e poi confluito in *Gesù, fate luce* nel 1950; infine, la terza e ultima occorrenza si rileva nel racconto *Cappuccia (Gesù, fate luce)*, dove l'espressione allude con precisione alla fase 8-30 settembre 1943: «Al tempo dell'Interregno, 8-30 settembre 1943, com'è risaputo, le carceri furono aperte [...]».³

¹ D. Rea, *Terra di nessuno*, «Oggi», III, 26, 1° luglio 1947, poi, con titolo *L'interregno*, in Idem, *Spaccanapoli*, Milano, Mondadori, 1947; ora in Idem, *Opere*, a cura e con un saggio di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 42-57.

² Una prima elaborazione di questo testo si trova nell'articolo *Fu gente che cercò di combattere la fame*, pubblicato prima in «Milano-sera», 15 marzo 1949 e poi, col titolo *La benefica peste del contrabbando*, in «Il Giornale del Pomeriggio», 23-24 marzo 1949; conflui infine, con titolo *Breve storia del contrabbando*, in Idem, *Gesù, fate luce*, Milano, Mondadori, 1950; ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 158-175.

³ D. Rea, *Cappuccia*, in *Gesù, fate luce*, cit.; ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 176-183 (176).

In tutti e tre i casi – come si vedrà analizzando più nel dettaglio i testi citati – il sostantivo allude a una drammatica, violenta e confusa fase di transizione dal vecchio ordine Nazifascista al nuovo ordine Alleato, in un contesto geopolitico all'interno del quale il prefisso *inter-* ci costringe a focalizzarci sullo stato di intermedia precarietà e di *epochè* politica, amministrativa e giudiziaria (e dunque morale) che in maniera repentina stravolse e ridisegnò con tratti sghembi e slabbrati le coordinate esistenziali degli abitanti di Napoli e di Nofi, permettendo alla 'guerra totale' di insinuarsi all'interno delle spaccature del vivere quotidiano, destrutturandone il significato.

I più recenti studi storiografici dedicati alla guerra e alla Resistenza al Sud (penso ai lavori di Gloria Chianese e di Gabriella Gribaudi)⁴ hanno messo in luce le quasi inenarrabili difficoltà attraversate dalla popolazione del Mezzogiorno nel corso di un dopoguerra forzatamente anticipato: si è parlato, quasi a parafrasare la categoria storiografica coniata da Rea, di «pace dimezzata» e di «quotidiano eccezionale che rende più incerti i codici di comportamento»,⁵ insistendo sulla sensazione di devastante sbigottimento percepita da una popolazione sempre più kafkianamente scollata dalle istituzioni e abbandonata alla cieca furia di una morte che poteva arrivare tanto dal basso (rastrellamenti, mine inesplose, ecc.) quanto dall'alto (bombardamenti aerei):

[N]el dopoguerra meridionale tutto è in movimento. Donne e uomini, [...] dimostrando un'infinita capacità di adattamento e flessibilità, sperimentano una situazione del tutto inedita di 'pace dimezzata' e separazione dal resto d'Italia [...] *In loco* vi è un altro esercito, quello dell'«alleato nemico», che include nazionalità, lingue e culture molteplici, e soprattutto dispone di enormi risorse materiali.

[...]

Nel Mezzogiorno gli effetti della guerra sono dirompenti: le coordinate della vita quotidiana vengono annullate e il rapporto con la morte riformulato. Per fronteggiare le urgenze della sopravvivenza si attivano tutte le risorse, ma è una lotta impari. Il dopoguerra anticipato, poi, costituisce una specificità perché si configura come una fase di transizione che non è né di pace né di guerra e prolunga la ristrutturazione della vita quotidiana.⁶

In questo contesto straniante e dimidiato, dunque, la parola 'interregno' non allude semplicemente ad una specifica fase della storia campana, ma si carica di una valenza simbolica molto più densa, connotando una dimensione psichica

⁴ Cfr. G. Chianese, *Quando uscimmo dai rifugi. Il Mezzogiorno tra guerra e dopoguerra (1943-1946)*, Roma, Carocci, 2004 e G. Gribaudi, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

⁵ G. Chianese, *Quando uscimmo dai rifugi*, cit., pp. 110-111.

⁶ Ivi, pp. 14 e 18.

ambigua e contraddittoria, caratterizzata da sospesa incredulità e costante alerta. Per Rea si tratta di un nodo tematico cruciale e quasi ossessivo, destinato a informare la sua letteratura per un arco di tempo quasi trentennale. Ai tre racconti sopra citati, infatti, è possibile aggiungerne almeno altri sette, pubblicati tra il 1950 e il 1976 (*La 'Segnorina', Il confinato, Capodimorte, La cocchiereria, Idillio, Il fantasma, Il ragazzo dei bottoni*);⁷ a questi testi si accostino poi sia gli interventi giornalistici pubblicati da Rea sulla «Fiera Letteraria», sul «Nuovo Corriere» e su «Paese Sera» nel 1947 e nel 1954,⁸ variamente dedicati all'occupazione Alleata in Campania, sia l'episodio conclusivo del romanzo *Ninfa plebea*,⁹ ambientato tra le campagne di Nofi e Corbara nell'estate 1943.

Indagati nella loro complessità in rapporto agli eventi più dirompenti della guerra e del dopoguerra, i «racconti dell'interregno» costituiscono una vera e propria cretomazia di fonti storico/letterarie, attraverso la quale è possibile tracciare i confini di una geografia costellata di «luoghi mnesici»: quegli stessi luoghi che, vivi e ipostatizzati nella memoria e nei racconti popolari, nell'opera di Rea si caricano di una densità simbolica dirompente, conducendo, come si vedrà, a una dolente riflessione sul carattere dei napoletani ben diversa da quella della *vulgata* sostenuta da immagini diffamanti («Napoli-Sciangai», «Napoli-Saigon»);¹⁰

Nella fattispecie, l'analisi dei racconti permette di isolare almeno cinque luoghi/motivi del trauma collettivo vissuto dai napoletani e dai nofinesi nella fase di sospensione immediatamente successiva all'armistizio: la guerra totale, la confusione e la paralisi, la violenza americana, l'incubo tedesco, la catabasi e la sopravvivenza.

⁷ D. Rea, *La 'Segnorina'*, in Idem, *Spaccanapoli*, cit., ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 7-11; D. Rea, *Il confinato*, in Idem, *Gesù, fate luce*, cit., ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 184-195; D. Rea, *Capodimorte*, in Idem, *Gesù, fate luce*, cit., ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 196-202; D. Rea, *La cocchiereria*, in Idem, *Gesù, fate luce*, cit., ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 218-236; D. Rea, *I due vecchi*, «Il Tempo», 4 dicembre 1950, poi, con titolo *Idillio*, «Lavoro Illustrato», II, 17, 29 aprile 1951; conflui in D. Rea, *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955, ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 423-438; D. Rea, *Il fantasma*, in Idem, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia, 1965; con titolo *Il ragazzo di fuoco* appare anche in D. Rea, *Questi tredici*, Milano, Mondadori, 1965; ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 1058-1067. D. Rea, *Il ragazzo dei bottoni*, in Idem, *Il ragazzo dei bottoni e altri racconti*, Napoli, SEN, 1976 e Lecce, Manni, 2003, pp. 13-18.

⁸ Cfr. in particolare: D. Rea, *La diffamazione di Napoli*, «La Fiera Letteraria», II, 43, 23 ottobre 1947, p. 8; D. Rea, *A Napoli gli americani ci stanno come in colonia per risparmiare denaro*, «Paese Sera», 14 febbraio 1954 (primo di una serie di pezzi che in seguito recheranno in occhio l'intestazione *I marziani sono giunti a Napoli*); D. Rea, *Nofi dopo la guerra*, «Il Nuovo Corriere», 17 maggio 1954.

⁹ D. Rea, *Ninfa plebea*, Milano, Leonardo, 1992, ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 813-972.

¹⁰ La prima formula è di N. Ajello, *Storia e antologia della Napoli-Sciangai*, «Nord e Sud», I, 1, dicembre 1954, pp. 103-122; la seconda espressione è di R. La Capria, *Il boogie-woogie*, in *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1999, ora in Idem, *Opere, Intermezzo '44-'47*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Perrella, nuova edizione rivista e accresciuta, tomo I, Milano, Mondadori, 2014, pp. 53-59 (53).

1. *La guerra totale*

Dalle testimonianze orali raccolte da Gabriella Gribaudi in *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste: Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, emerge chiaramente come la popolazione campana abbia vissuto in maniera indelebile e traumatica il repentino capovolgimento delle alleanze dopo l'armistizio.

In particolare, spicca la difficoltà nel comprendere per quale motivo – nonostante il nuovo assetto del tavoliere bellico – gli Alleati continuassero a bombardare il territorio italiano, seminando la morte dall'alto anche in aree, come l'agro nocerino-sarnese, fino a quel momento rimaste immuni ai bombardamenti. In questo modo la guerra mondiale, per anni esperita quasi solo di riflesso, divenne all'improvviso protagonista di una nuova 'normalità', disturbando rituali e capovolgendo abitudini. Il racconto che meglio restituisce questa situazione di paradossale straniamento è, senza dubbio, proprio *L'interregno*, nel quale lo stile affabilmente sarcastico dell'io narrante è maestro nel descrivere il guastarsi dell'atmosfera scanzonata e superficiale che aveva pervaso i nofinesi nei primi anni del conflitto:

Nel nostro mite paese, la guerra era giunta per fama; e la si seguiva, dai più istruiti, attraverso radio e gazzette, come un campionato di calcio. Chi partecipava per gli americani, chi per i tedeschi; con grandi elogi per tutti, fuorché per noi. Ci si sfregava le mani nella speranza della prossima disfatta; la quale, se costituiva un pensiero, lo si doveva al timore che il ritorno della pace era anche quello della legalità commerciale e delle tasse sui profitti di guerra.¹¹

All'*Interregno* si affianchino anche alcune pagine di *Ninfa plebea*:

Nel periodo finale delle disavventure di Miluzza, in Italia si era entrati in guerra; una guerra che non si sarebbe mai immaginato potesse riguardare Nofi, collocata dalla geografia in uno dei bassifondi del sud. Ogni nofinese credeva che le guerre si combattessero, secondo tradizione, nelle terre confinarie fra Veneto e Lombardia. A Nofi si sarebbe dovuto avvertirne al massimo il rimbombo lontano.

[...]

Ma in Italia, e tantomeno nella pacifica Nofi [...] non s'immaginava neanche potessero esservi città distrutte, saccheggi, stupri, guerre di posizione o di trincea. Lo si vedeva chiaramente la sera al cinematografo alla proiezione dei film Luce. Non si scorgevano soldati, ma solo aerei e grappoli di bombe lanciate sui paesi e sulla gente nascosta nelle profondità della terra. Pochi feriti e pochi morti. Era una guerra lampo rivolta a conquistare territori non persone.¹²

¹¹ D. Rea, *L'interregno*, cit., p. 42.

¹² D. Rea, *Ninfa plebea*, cit., pp. 942 e 943.

La guerra, per anni collocata dall'immaginario collettivo in una dimensione mitica e favolistica, irrompe di colpo nella sonnolenta quotidianità di Nofi, costringendo gli abitanti ad una brusca presa di coscienza sulla realtà. Si noti, tuttavia, che anche il bombardamento viene percepito come un elemento soprannaturale e fantastico, dal momento che è impossibile attribuire una fisionomia ai piloti. L'effetto di inquietante straniamento è poi ulteriormente sottolineato dall'apparato retorico e stilistico impiegato da Rea in altri testi per descrivere bombe e velivoli che, piovendo dall'alto in maniera apparentemente incontrollata, sortiscono spesso degli effetti tragicomici:

Vedemmo un piccolo aeroplano sbucare da dietro la verde collina di Chivoli con leggerezza di un uccello. Subito dopo sganciò un paio di patacche nel tentativo di far fuori uno sperduto motociclista tedesco, e mise fuori servizio un altro paio di case. Poi quell'aeroplano svolazzante come una farfalla ritornò verso Chivoli, e si buttò dall'altra parte.¹³

Quando, per un accesso di rabbia, il giovane Marte o un suo subalterno si disfaceva di un intero carico di cocomeri al tritolo e, per errore s'intende, volendo colpire uno di quei motociclisti sperduti e in fuga, colpiva una casa, al rumore infernale che ne seguiva, noi tutti sapevamo che qualcuno [...] c'era andato 'di sotto'.¹⁴

Nell'immaginario collettivo disegnato tanto dalle testimonianze orali riportate da Gribaudi quanto dalla restituzione letteraria proposta da Rea, appare predominante la martellante presenza dei cadaveri lungo le strade delle città, dei paesi, delle campagne: corpi mutilati, squarciati, sepolti delle macerie; macabri 'complementi urbani' ormai divenuti parte integrante di un paesaggio caratterizzato da una continuità straziante tra la vita e la morte, che costringe i sopravvissuti a una situazione di coatta liminalità con l'Aldilà. Non a caso, infatti, l'epigrafe dell'*Interregno*, tratta dall'*Introduzione* alla prima giornata del *Decameron*, insiste proprio sul brusco 'trasferimento' da un mondo all'altro dovuto all'avvento della peste, sottolineando con quale facilità la guerra avesse accelerato il passaggio esiziale: «Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani la mattina desinarono co' loro parenti, compagni et amici, che poi la sera vegnente appresso nell'altro mondo cenarono colli loro passati».

Per le strade si assiste a scene apocalittiche che sembrano il parto di una fantasia allucinatoria, e che invece corrispondono alla realtà della tragedia in atto. L'universo, osservato dalla lente al tempo stesso malinconica e ironica di

¹³ D. Rea, *Idillio*, cit., p. 433.

¹⁴ D. Rea, *Il fantasma*, cit., pp. 1061-1062.

Rea, sembra essersi rovesciato in un carnevale perturbante, i cui tratti riportano alla memoria la *Guernica* picassiana:

C'era un cavallo rosso con gli occhi neri, con la criniera disfatta e la bava divenuta di gesso sulla bocca. Uno era nero, coi denti in fuori. Rassomigliava ai vecchi di novant'anni appena morti. Per la prima volta i nofinesi ebbero l'occasione di osservare a piacere una testa putrefatta di cavallo. Gli occhi sembravano uova fritte in padelle.

[...]

Altra gente trasportava i morti della sua famiglia al camposanto, che era stato bombardato, e sembrava, dalle tombe scoperchiate, che i morti fossero usciti spezzando le lastre a capate. I manicomi erano vacanti. I pazzi, lo dicevano tutti, erano morti come i cavalli. Uscirono a branchi e morirono a branchi, come pagliacci bianchi, come tanti Pulcinella. Il viso, infatti, l'avevano sporco di terreno.¹⁵

2. *Confusione e paralisi: la «terra di nessuno»*

L'atroce moltiplicarsi dei cadaveri e delle macerie costituiva, invero, la diretta conseguenza di una ben calcolata strategia bellica tipica della guerra totale, e cioè quella dell'*area bombing* (bombardamento a tappeto), attuata dagli Alleati con il fine – decisamente poco velato – di indebolire la tenuta psichica degli italiani, inducendoli al collasso e provocando sia nella popolazione civile sia nelle truppe un senso di alienazione rispetto all'autorità statale. Con questo preciso obiettivo e, più nello specifico, per convincere gli italiani a rompere l'alleanza coi tedeschi, nel maggio 1943 gli aerei della RAF avevano lasciato cadere su Napoli il seguente volantino:

Se noi vi diciamo che l'Italia diventerà terra di nessuno, vi parliamo sul serio; il vostro paese sarà esposto al bombardamento, al mitragliamento, alla disorganizzazione più completa; innumerevoli case finiranno in fiamme, per città e campagne si accumuleranno cadaveri. Freddo d'inverno, infezioni d'estate, sgomento, fame si moltiplicheranno.¹⁶

Al *carpet bombing* si affiancò dunque il *moral bombing* e, a mo' di beffa estrema, la minaccia formulata dagli inglesi se gli italiani non avessero defezionato si concretizzò invece all'indomani dell'armistizio, ossia proprio nel giorno della resa fatale e della spaccatura dell'Asse.

Come anticipato, Rea, che forse ebbe tra le mani il volantino della RAF, nel 1947 scelse proprio il titolo *Terra di nessuno* per pubblicare su «Oggi» il rac-

¹⁵ D. Rea, *Breve storia del contrabbando*, cit., p. 159.

¹⁶ Cfr. G. Gribaudi, *Guerra totale*, cit., p. 131.

conto che poco tempo dopo, in *Spaccanapoli*, sarebbe diventato *L'interregno*. La modifica è di estrema rilevanza, poiché da una iniziale nozione geopolitica, volta a definire lo stato di gettatezza e di abbandono esistenziale nel quale fu catapultata la Campania tra il 1943 e il 1945, l'autore passa a prediligere una categoria psico-temporale tesa a descrivere un'allucinata sospensione dell'autorità, una parentesi di ubriacatura anarchica che avrebbe in seguito profondamente minato la fiducia dei napoletani nei confronti dello Stato. Questo tema trova spazio in tre racconti di *Gesù, fate luce: Il confinato, Capodimorte, Cappuccia*.

Nel *Confinato* il protagonista, l'antifascista Gionetti, è costretto a nascondersi con la moglie sul Monte Picchio, nei pressi di Nofi, per sfuggire alla furia della folla che, dopo il crollo del fascismo, desidera linciare dopo averlo guardato con astio e sospetto per tutto il tempo della segregazione. Inseguito da alcuni facinorosi fin sul monte nel corso di un bombardamento, Gionetti, novello Enea in fuga da Troia in fiamme, prima perde di vista la moglie, poi è colpito da un proiettile e infine muore:

La sera non si vedeva più. Qualche pirico astro strisciante col rombo degli aerei. Arrivarono intorno a loro irritatissimi proiettili di fucile. Due altri colpi traforarono con fiammate la tenda. Tra un lampo e l'altro del bombardare, gli assassini li vedevano scappare e sparavano. La gente gridava [...] Si gettò di nuovo verso Nofi, tra i proiettili. E non capì più niente.¹⁷

In *Capodimorte*, invece, il motivo del coatto 'cambio di rotta' indetto dal governo italiano assume i toni parodici di una feroce satira nei confronti del sistema: il protagonista, Carmelo Pirone, un analfabeta arrogante detto 'Capodimorte', è un 'eroe della Rivoluzione' (1922) che ha perso l'uso di una gamba ai tempi dello squadristo e che, per questo sacrificio, ha ricevuto un ventennale sussidio da parte dello Stato.

Dopo l'8 settembre, Capodimorte teme le ritorsioni della popolazione, stanca delle sue prepotenze e dei suoi soprusi: nel giro di poche ore, infatti, egli si trasforma in un facile capro espiatorio, pronto ad essere immolato sull'altare del revisionismo: «Il fascismo stava pelle e ossa, come uscito da un acido. E, come si è detto, ciascuno pensava di non far male e di cancellare, se possibile, il malfatto».¹⁸

Analogamente a Gionetti (si noti il paradosso), anche Capodimorte sta per essere 'giustiziato' dalla folla, quando, all'improvviso, è attraversato da un lampo di genio:

¹⁷ D. Rea, *Il confinato*, cit., pp. 194-195.

¹⁸ D. Rea, *Capodimorte*, cit., p. 199.

In un attimo di felice follia Pirone, spalancato il balcone, vi uscì con l'intera persona e, gettato il bastone alla folla, con una voce d'uomo che solo questa ha, confessa: 'Gente, non sono zoppo!' e mostra la gamba scoperta e pelosa. [...] La gente ascoltò voluttuosamente il pianto e al grido solitario di uno che chiedeva: 'La testa! La testa!' risposero, in un coro esaltato: 'Viva Capodimorte!' che, per tutti, aveva saputo fregare il governo.¹⁹

Al tema del capovolgimento si accompagna qui anche il motivo dello smascheramento: Capodimorte, affacciandosi da un balcone il cui significato simbolico non può passare inosservato, svela una beffa ventennale dal tono sinistramente boccacciano, e la sua 'industria' viene, com'è ovvio, lodata da una folla (ancora) facile alla suggestione. La sua figura vittoriosa, che con l'inganno ha saputo 'fregare' sia il governo sia il nuovo ordine, ha il sapore amaro di una critica sorniona (e tutta 'napoletana') a un sistema valoriale ormai compromesso.

Beffarda e surreale, dai marcati tratti donchisotteschi, è anche la sorte dell'anziano ergastolano Tori Cappuccia, protagonista dell'omonimo racconto; Cappuccia sarà l'unico, tra i detenuti dello stabilimento penale di San Pantaleone, a scegliere di non abbandonare il carcere (che egli considera ormai la sua casa), erroneamente scambiato dagli Alleati, in questo caso truppe marocchine, per una fortezza tedesca. Cappuccia, che in questo racconto sembra configurarsi come l'allegoria del soldato italiano mandato a morire con le scarpe di cartone, barricatosi in cucina e armatosi di pentole e mestoli, lotta strenuamente contro alcuni soldati che, in un crescendo patetico e grottesco, lo hanno scambiato per un «General Allemann»:

E armatosi di un conciaforno, una sorta di lancia con la guglia, e sempre con la caccavella in testa, uscì nel corridoio, incredulo di vedere quei così gialli, con i calzoncini, con urla strani in bocca, e sempre in danza [...] I marocchini non capirono e s'avvicinarono, pigliandosi due mortali sbarrate. Ne arrivarono altri. Cappuccia restò chiuso in mezzo con gli occhi feroci. E infuriato lui e infuriati i soldati, senza che nessuno avesse una chiara idea della battaglia e del nemico, Cappuccia sembrava Orlando contro i saraceni, che, infine, per il loro grande numero lo abbattono.²⁰

3. *La violenza americana*

L'idea di una terra abbandonata ai soprusi di truppe alleate incapaci di comprendere la vera natura dei territori occupati – e in questo caso la zuffa

¹⁹ Ivi, p. 202.

²⁰ D. Rea, *Cappuccia*, cit., p. 183.

tra i marocchini e Cappuccia assurge veramente a icastico emblema dell'incomunicabilità tra gli attori del dramma – si fa strada anche nella rappresentazione che Rea offre degli Americani, incrinandone il mito 'soterico' e inquadrandone l'avvento nei termini di un'invasione volgare e ridicola, destinata a sollecitare nella popolazione delle risposte umilianti. Ciò è evidente, in particolare, nel racconto-saggio *Breve storia del contrabbando*, nel quale l'arrivo degli Americani a Nofi è narrato impiegando un campo semantico destinato a suscitare nel lettore un sentimento di angoscia:

Nel pomeriggio finalmente discese una coppia di soldati americani [...] Intorno al cappello a bacile penzolavano bombe a forma di pine d'uva. Altre pine d'uva alla cintola, anche di dietro. Scendevano da Tramonti, e avanzavano come fratelli siamesi legati per le spalle: uno, dunque, camminava regolarmente, l'altro, all'indietro. Quando ritornarono indietro, il granchio cambiò marcia e l'altro ingranò la marcia indietro. E la gente non rideva. Batteva le mani. Le vecchie offrivano pine d'uva, pane bianco [...] Ecco perché scasarono tutti i bambini, come se fosse arrivato il circo equestre. E, infatti, chi di loro aveva il cane vestito, chi la scimmia, chi il pappagallo ammaestrato e chi il serpente arrotolato nel fondo del cappello.²¹

Com'è evidente dal corredo metaforico 'barocco' cui Rea fa ricorso in questo brano, i due soldati liberatori sembrano appartenere ad un sinistro corteo bacchico (le bombe a mano come 'pine d'uva'); il loro incedere, inoltre, appare innaturale, dal momento che uno dei due è costretto a camminare a ritroso; infine, il motivo del 'doppio', *topos* indiscusso della letteratura del perturbante, contribuisce ad aumentare il senso di stranito stupore degli abitanti del paese, incantati dall'epifania della coppia e incapaci di comprenderne il minaccioso potenziale, che invece l'autore ci suggerisce chiaramente.

Per Rea, infatti, l'atmosfera circense/carnevalesca che gli americani creano occupando la Campania e mostrandosi, di fatto, incapaci di governarla e di valutarne le reali esigenze, assunse i contorni di un'allucinante festa dei folli, destinata a provocare reazioni socio-economiche che si sarebbero tradotte nel proliferare incontrollato del mercato nero e del contrabbando, soli espedienti di sussistenza offerti a una popolazione in ginocchio:

E intanto, chi lavorava aveva il denaro, senza poterlo spendere, vera dannazione per i superstiti delle catacombe e di cinque anni di digiuno. Occorrevano vestiti, scarpe, articoli vari. E non c'era nulla. Quando c'era stato, mancava il denaro. I ladri, nell'Interregno, con molto coraggio, avevano fatto il resto. Mancava tutto. E da qui ebbe origine il 'grande contrabbando', piccolo e grande.²²

²¹ D. Rea, *Breve storia del contrabbando*, cit., pp. 159-161.

²² Ivi, p. 162.

In questo contesto caratterizzato da fame, precarietà, mancanza di protezione statale e completa vacanza delle principali garanzie sociali (in *Breve storia del contrabbando* Rea parla di un vero e proprio «quinto stato»), non è l'americano a essere celebrato come l'eroe riparatore e civilizzatore, bensì – paradossalmente – proprio il contrabbandiere, del quale Rea traccia una curiosa epopea:

Contrabbandieri? È un vocabolo improprio, leggendario. Suggestisce l'idea di un fuorilegge, che scavalca le frontiere portando celebri gruzzoli di gioielli o grammi di cocaina; mentre i nostri portavano sacchi di farina addosso, con tanta fiducia di far bene che spesso il sacco, bucatosi, gli andava seminando dietro la coda.²³

Com'è facile dedurre, se il contrabbandiere appare come un cavaliere di ventura le cui vicissitudini boccacciane lo portano alternativamente a vincere o a perdere contro la Fortuna per sfamare il popolo, i rappresentanti dell'autorità costituita risultano ipocriti e buffoneschi:

La guardia, l'agente, il carabiniere, nella storia del contrabbando fungono da esattori d'imposte e uscieri di tribunale delle epoche di pace. Essi sapevano che i contrabbandieri non potevano assolutamente diventar ricchi e, ciononostante, volevano applicare la Legge, che si erano preoccupati di nascondere sottoterra nell'Interregno.²⁴

Approfittando della parentesi di Bengodi che sembrava essersi aperta per mai più richiudersi con l'avvento degli Alleati, i napoletani, spiega ancora Rea in *Breve storia del contrabbando*, «si diedero a vivere incredibilmente», incuranti delle conseguenze, invero logicamente prevedibili, che si sarebbero verificate all'indomani del ritorno alla normalità:

Chi aveva la casa rotta, l'accomodava. Chi l'aveva sporca l'imbiancava. Chi aveva figlie cercava di sposarle. Chi non si poteva sposare si sposò. Chi aveva un figlio coi piedi storti o il torace ammaccato, glieli fece aggiustare. E il figlio camminava. Chi aveva fatto gravi peccati mortali, tentava di scontarli con le beneficenze. Alle quattro del mattino, Napoli sembrava San Paolo del Brasile. Carrettieri, cocchieri, falegnami, tappezzieri, imbianchini, pittori, calzolai, dolciieri, fattucchiere, vivevano tutti. Ma quando gli americani cominciarono a partire la gente si sentì scorrere dentro l'emorragia interna.²⁵

La fase della «società dei contrabbandieri» – «anni felici, diventati materia di sogno» – si protrasse, secondo la ricostruzione di Rea, fino al 1947, dunque fino allo smantellamento dell'AMG; dopodiché, a fronte dei pochissimi che si erano

²³ Ivi, p. 165.

²⁴ Ivi, p. 166.

²⁵ Ivi, p. 174.

«sistemati per sempre», i più «ritornarono nel buio». Tale sprovveduta incoscienza non deve essere superficialmente intesa come «il segno della minorità del popolo» poiché, registra amaramente l'autore, «la verità sta più dentro, nel concetto della vita e della fugace fortuna che domina i sogni della povera gente, che sentiva inverosimile l'epoca che vivevano, che doveva portare il loro nome».²⁶

Dopo la partenza degli Americani, a Napoli tornò ad aleggiare il macabro odore del «grande morto che si chiama Sconfitta»,²⁷ e la città si trasformò in una specie di lazzeretto a cielo aperto:

In certe ore pomeridiane, quando il sole si diffonde come un tuorlo d'uovo nella velina e la luce è una nebbia, tutti sembrano colpiti da una peste. Si prova vergogna ad entrare nei vicoli. Gli usci sono pieni di uomini abbattuti dalla folgore. Le ragazze muovono le anche con abbandono, come onde che vanno e vengono, pensando a tutt'altre cose che all'amore. Camminano come se dirimpetto avessero ancora un'illusione alla quale ispirarsi e non c'è che un'ossea delusione, il lugubre passato di sempre di Napoli che il sole fa vedere in rilievo.²⁸

Si noti come Rea rifugge dal trito e umiliante *Leitmotiv* della Napoli patinata da cartolina, nonché dalla rassicurante parabola fiabesca della città che, come l'araba fenice, inevitabilmente risorge dalle sue ceneri: qui la speranza è anch'essa una maceria e il sole, invece di illuminare un invitante piatto di maccheroni, scolpisce – spacca – gli spettri di un passato impossibile da rimuovere.

L'immagine dell'Americano liberatore viene compromessa e ribaltata anche in altri due racconti, ovvero *La 'Signorina' (Spaccanapoli)* e *La cocchiereria (Gesù, fate luce)*. Nel primo caso – il testo è molto noto – il giovane Peppino, appena rientrato a Nofi dopo la guerra, scopre che la moglie, Lenuccia, si prostituisce per gli Americani. La scoperta avviene gradualmente, in una *climax* di sospetti e certezze: Peppino scopre una divisa americana nella stanza di Lenuccia; la indossa e, travestito da «straniero», esce in strada, lanciando cioccolata alle galline (si noti, ancora una volta, il particolare grottesco). Una volta trovata Lenuccia, che lo scambia per un *boi* e accetta di accompagnarlo a fare una passeggiata, Peppino, cieco di rabbia, dolore e gelosia, la uccide a coltellate:

«E Peppino non l'hai visto?»

«Dov'è?»

Io, di fuori, andavo avanti e indietro nello spazio dell'uscio in compagnia del coltello tenendolo stretto per paura di perderlo.

²⁶ Ivi, p. 172.

²⁷ Ivi, p. 174.

²⁸ Ivi, p. 175.

«Non lo senti?» disse zì Mé.

«Maronna!» sentii, con la voce di quando era mia.²⁹

L'icastico e drammatico epilogo della *'Segnorina'* in cui, da arguto beffatore, Peppino si trasforma nel marito umiliato e 'cornuto', immortalata sul piano letterario una delicatissima situazione sociale, più volte messa in luce dalla storiografia della Napoli occupata:

Il nodo della violenza tra guerra e dopoguerra è molto complesso perché rimanda sia al configurarsi del conflitto come guerra totale, che rende i civili vittime della violenza, sia al processo di profonda destrutturazione sociale che [...] influenza e ridefinisce i comportamenti individuali e collettivi ridisegnando il confine tra lecito e illecito.³⁰

Com'è evidente dal racconto di Rea, lungi dal presentarsi come il liberatore garante dell'ordine, il soldato americano appare qui come un eversivo agente del caos, capace di provocare una 'spaccatura' tanto nella moralità di Lenucia, costretta alla prostituzione, quanto in quella del marito, che diventa un assassino.

Ancora più chiaro risulta il significato allegorico sotteso al racconto *La cocchiereria*, il cui protagonista, l'anziano cocchiere Scuotoloantonio, viene assunto per diversi giorni da due capitanesse americane animate da un indelicato spirito vacanziero e desiderose di essere 'scarrozzate' per Napoli come due turiste. Inizialmente Scuotoloantonio è grato alle americane, che gli permettono di lavorare e, di conseguenza, di sfamare l'amato cavallo Cucca. Successivamente, però, si verifica un episodio allarmante: un giorno la carrozza si ferma lungo la riviera di Chiaia e le due capitanesse salgono entrambe in groppa a Cucca che, come deliziato dal carico, prende serenamente il largo:

Cucca navigava con la coda in su, a ciminiera. Le donne salutavano la gente fattasi alla riva, quasi tutte e tre volessero dirigersi a Capri [...] Infine, Cucca cominciò a girare e gli si vide la testa a fior d'acqua da schiavo devoto e felice della condiscendenza delle due regine. A terra fu una vera festa delle miss e della gente che celebrarono le qualità navigatorie di Cucca. Il padre, invece, non gli potette manifestare il proprio rimprovero [...] 'Anche tu, anche tu, vedi un poco. Pure i cavalli vogliono puttaneggiare. Quando se ne vanno questi americani?'.³¹

Anche l'esito di questo racconto, al pari di quelli finora evocati, è scoraggiante e sconsolante, dal momento che l'anziano cocchiere, abbandonato sen-

²⁹ D. Rea, *La 'Segnorina'*, cit., p. 11.

³⁰ G. Chianese, *Quando uscimmo dai rifugi*, cit., p. 103.

³¹ D. Rea, *La cocchiereria*, cit., p. 227.

za preavviso dalle capitanesse e costretto a trasportare *signorine e boi* senza mai ricevere un compenso, finirà per morire in malattia e in povertà, lasciando Cucca al suo destino: un altro caso di umanità compromessa e umiliata, sopraffatta da una violenza travestita da salvezza.³²

4. *L'incubo tedesco*

Se il soldato americano appare come l'estensore di un sopruso gradasso, nonché come l'ambiguo sovvertitore dell'ordine morale e civile, il soldato tedesco è invece descritto da Rea privilegiando i tratti di un'estetica ora disumanizzante/bestiale ora spettrale, in conformità al modello del 'cattivo tedesco', protagonista indiscusso della barbarie *par excellence*, delineato dallo storico Filippo Focardi in *Il cattivo tedesco e il bravo italiano*.³³ Si consideri, ad esempio, la descrizione del militare teutonico proposta nell'*Interregno*:

La campagna era pregena di frutti da sfiorar la terra col grembo. A soccorrerla c'erano due tedeschi, col carro armato lì vicino. Stavano distesi sotto una grandissima mammella d'uva, fatta di tante piccolissime pine dai chicchi a sodi capezzoli; e senza aiuto di mani, davano colpi, col capo, nel folto maturo, e con strappi di labbra ne presceglievano gli acini. Nel sentirci attraversare, continuarono a mangiare, alzando le mani in segno di amichevoli saluti; cui rispondemmo con molti salaci motti napoletani, nell'avvederci d'uno d'essi, nudo di sedere, che aveva gonfio e paffuto, dietro cui un can da caccia, estasiato, sventolava le orecchie con un gioioso mugolare.³⁴

Se è vero che, almeno in questo caso, la tragicità della scena è stemperata dal dettaglio ridicolo del sedere nudo del soldato esposto al mugolare del cane, va altresì rilevato che i due tedeschi sono rappresentati nell'atto vorace di violentare l'ubertosa 'Madre Terra' campana, percorsa da eserciti mostruosi e sottratta alle cure dei contadini, costretti a nascondersi nei rifugi.

³² Sulla violenza degli americani a Napoli cfr., oltre che *Napoli '44* dell'inglese N. Lewis, anche J.H. Burns, *La Galleria*, Milano, Garzanti, 1947, commovente testimonianza di un ufficiale statunitense di stanza a Napoli negli anni dell'occupazione alleata: «Mi convinsi che potevamo gridare contro i delitti del fascismo ed essere crudeli quanto i fascisti, con chi era stato buttato a terra. Ecco perché il mio cuore si spezzò a Napoli nell'agosto del 1944 [...] Sì, ricordo che il fatto di essere in guerra con gli Italiani era preso a pretesto dagli Americani per trattarli come immondizia [...] Il nostro argomento era che bisognava trattare i napoletani come si presumeva che i napoletani avrebbero trattato noi se avessero vinto la guerra [...] Non credo che i Tedeschi abbiano fatto di peggio nei loro campi di concentramento. Pensai che la solidarietà umana era scomparsa dal mondo e che la guerra aveva soffocato per sempre il senso del decoro», pp. 343-347.

³³ F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

³⁴ D. Rea, *L'interregno*, cit., pp. 52-53.

La regressione del soldato tedesco allo stato bestiale emerge anche dalla lettura del racconto *Il fantasma*, nel quale la figura del nemico teutonico è assimilata a quella di un animale in fuga, confuso nella boscaglia e sorpreso alla ricerca del branco smarrito:

Ogni tanto si vedeva 'un tedesco' e dico indeterminativamente un tedesco perché non ci fu mai verso di vederne uno bene e a lungo in faccia. Ne passava qualcuno come un cervo in fuga tante erano le frasche mimetiche con cui si era inghirlandato il capo e buona parte del petto. Qualche altro, sperduto e ramingo, tra le case sprofondate in un assurdo silenzio, letteralmente impolverato, bocca, naso, orecchi e capelli compresi.³⁵

Il fantasma, come si può indovinare già a partire dall'immagine spettrale del militare impolverato che si muove circospetto tra le abitazioni, insiste altresì sulle conseguenze psicologiche sul lungo termine che il contatto violento con gli ex alleati dell'Asse avrebbe in seguito provocato sulla popolazione. Nella fattispecie, il racconto si svolge a Nofi nei giorni immediatamente successivi alla caduta del fascismo, quando alcuni abitanti del paese, in attesa di capire come si sarebbe evoluta la situazione italiana, trovarono rifugio presso il palazzo di un benestante cavaliere locale. Rea descrive questo periodo come un «pauroso cunicolo psicologico», durante il quale «la guerra riuscì a infilare attraverso le fessure del portone alcuni suoi lugubri simboli». ³⁶ Tra questi «lugubri simboli» emerge la figura di un giovanissimo tedesco in calzoncini, «inzaccherato e incrostato di fango», «magro come un fiammifero», ³⁷ accolto per pietà all'interno del palazzo, rifocillato e condotto a dormire in una comoda stanza da letto, nonostante fosse armato di bombe a mano, pistole e coltelli. Il giorno dopo essere stato ospitato in casa del cavaliere, il soldato sparisce misteriosamente senza lasciare tracce di effrazione, suscitando il panico tra i presenti:

Ebbero così a verificarsi nelle menti più deboli alcuni fenomeni di allucinazione, visioni, incubi, allarmi ingiustificati. Mentre si pregava [...] qualche cameriera gridava certa di aver visto apparire il ragazzo nella tromba delle scale; e un'altra ancora di averlo visto chiaramente: aveva lunghi capelli biondi come di donna, vestito di bianco, abbracciava il padre e gli curava le gravi ferite.³⁸

In breve tempo, tutti si convincono che il ragazzo (del quale non si avranno mai più notizie) sia ancora nascosto in agguato all'interno del palazzo, pron-

³⁵ D. Rea, *Il fantasma*, cit., pp. 1058-1059.

³⁶ Ivi, p. 1061.

³⁷ Ivi, p. 1064.

³⁸ Ivi, p. 1066.

to a manifestarsi all'improvviso con «fiammeggianti apparizioni»: la sua immagine incendiaria finirà così per sedimentarsi nell'inconscio collettivo dei nofinesi, trasformandosi in un'ossessione ricorrente e indelebile: «Del resto, neanche dopo, a guerra finita, scomparve mai del tutto. E ogni tanto ricompare in molte coscienze».³⁹

Anche in questo caso, il dato letterario proposto da Rea trova preciso riscontro nelle testimonianze orali dei napoletani che – come ha rilevato ancora una volta Gribaudi – pure a distanza di anni dalla fine della guerra continuarono a dichiararsi ancora traumatizzanti da un dato effettivamente orrifico e ansiogeno: prima di fuggire, infatti, i tedeschi, avendo ricevuto l'ordine di lasciare 'terra bruciata' dietro di sé, avevano nascosto alcune mine a scoppio ritardato in diversi luoghi strategici della città (nonché della campagna, per impedire agli abitanti finanche l'approvvigionamento di erbe selvatiche). Molte di queste mine esplosero senza preavviso dopo la ritirata, a guisa di monito allarmante e minaccioso di un nemico invisibile ma sempre presente e pronto a colpire.⁴⁰

5. *Catabasi e sopravvivenza*

Una ricognizione esaustiva dei luoghi del trauma più significativi dell'interregno non può non tenere conto dell'importanza rivestita dal rifugio antiaereo che, che nella fantasia letteraria di Rea, acquista un ruolo preponderante e si configura come lo spazio simbolico per antonomasia della precarietà, dello sfratto generale, dello spaesamento e della dimensione liminale dell'esistenza.

Nel racconto *L'idillio* – il cui titolo è ovviamente antifrastrico – tutta la popolazione di Nofi è protagonista di una vera e propria catabasi nelle crepe 'spaccate' della terra, trovando riparo in una vecchia tufara dimenticata e miracolosamente riscoperta per caso da Don Locu Grimaldi, che ne aveva scovato l'accesso cercando rifugio tra le frasche del proprio giardino (invero descritto, quasi dantesco, come «una selva di piccoli e tozzi alberi a forma di fulmini vegetali»)⁴¹ Il buco, «simile a quello che si può praticare su un

³⁹ Ivi, p. 1067.

⁴⁰ Noto è il caso dell'esplosione del Palazzo delle Poste di Piazza Matteotti, che il 7 ottobre 1943 provocò 30 morti, tra cui diversi bambini, e 84 feriti.

⁴¹ D. Rea, *L'idillio*, cit., p. 427.

uovo di cioccolato»,⁴² viene subito ribattezzato ‘Purgatorio’, anche se, com’è facile immaginare, esso assume ben presto i tratti ben più drammatici dell’Inferno, completo di gironi, cattivi odori, sporcizia, scene raccapriccianti, fiumi acherontei, grida e lamenti:

Dinanzi a quell’orifizio, apertosi a livello del terreno [...] si discerneva e si capiva ben poco. Soltanto s’immaginava che la bocca dovesse essere circondata di teste umane come le teste d’angioli che coronano le grotte dei presepi [...] Arrivava sempre altra gente, recitando preci; un monotono, sterminato, spaventoso pregare tutt’intorno. Di lontano si udivano altri canti religiosi e angosciosi di gente incolonnata che proveniva da [...] tutti i paesi in cui era giunta la notizia della straordinaria scoperta di don Locu Grimaldi.⁴³
[...]

A sei metri di profondità il pozzo vero e proprio finiva e cominciava una strada-nastro che discendeva fino al centro [...] della galleria. La torcia del prete illuminò delle volte altissime e bianche, trasudanti umidità, dei baratri, altrettanto umidi e profondi, delle grotte, nel rimbombante rumore di un fiume sotterraneo [...] Don Locu subito pensò d’installare un altare in una grotta e una campana fessa [...] e fu quella campana per tanti giorni a richiamare le creature al loro stato di larve umane.⁴⁴

Analogamente a quanto si verifica tra i gironi dell’Inferno dantesco, anche in questo caso il rifugio trabocca di ‘anime’ («ch’i’ non avrei creduto / che morte tanta n’avesse disfatta», *If.* III, 56-57), come se «Nofi si fosse capovolta e si ritrovasse in piccolo tutto il suo paesaggio di vicoli, abitanti, colli e valli»;⁴⁵ il tempo è ugualmente sospeso, tanto nella cantica dantesca («aura senza tempo tinta», *If.* III, 29) quanto nel ‘Purgatorio’ di Rea: «ci eravamo sotterrati da un giorno, ma già al momento di entrare, avevamo perduto il senso pratico del tempo»;⁴⁶ ancora, così come, nell’Antinferno, Dante ode «sospiri, pianti e alti guai», «diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d’ira, / voci alte e fioche» (*If.* III, 22 e 25-26), allo stesso modo il protagonista di *Idillio* è turbato dai pianti dei più piccoli: «Ma il grido umano e maggiore, più teso e frenetico, era quello dei neonati e dei bambini. Producevano lo stesso rumore delle mosche in moltitudine»;⁴⁷ non mancano poi, in entrambi i casi, gli odori nauseabondi: come Dante è sopraffatto dall’«orribile soperchio / del puzzo che ‘l profondo abisso gitta» e dal «triste fiato» (*If.* XI, 4-5 e 12), analogamente il rifugio sotterraneo è caratterizzato da «un fetore inaudito, una

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ D. Rea, *L’Idillio*, cit., p. 428.

⁴⁵ *Ivi*, p. 429.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

mancanza d'aria, una umidità opprimente»: «Si sguazzava nella sporcizia e l'aria sembrava una cosa spessa, sporca, che dava allo stomaco e intontiva. Le poche provviste alimentari ben presto s'infettarono di quel sapore immondo, che era anche odore». ⁴⁸ Infine, tanto i dannati infernali quanto i 'purganti' di Nofi sono costretti alla regressione allo stato animale: i primi in quanto sfigurati dal peccato, per cui subiscono la giusta punizione, i secondi in quanto traumatizzati, vilipesi e terrorizzati dai contraccolpi della Storia, rispetto alla quale emerge l'impotenza dell'individuo, costretto a vivere in una condizione per cui l'*homo biologicus* prevale sull'*homo societatis*: «il Purgatorio ti stava addosso, ti limitava, dava l'esatta tua condizione di larva»; ⁴⁹ «trenta giorni, in cui discendemmo non alle foci dello spirito – come diceva don Locu – ma alle feci del nostro corpo». ⁵⁰

L'unica – cruciale – differenza tra l'Inferno dantesco e il Purgatorio di Rea si misura sul filo della speranza: virtù costitutivamente assente nel luogo dell'«eterno dolore» ma immancabilmente presente nella dimensione ossimorica del rifugio, in cui la pena convive con la prospettiva, seppur labile, di un riscatto.

Si consideri a questo proposito l'epilogo del racconto (che apparve inizialmente col titolo *I due vecchi*), nel quale il protagonista, evaso nella notte dal Purgatorio alla ricerca del padre scomparso da qualche giorno («uscii sotto il cielo stellato, fresco e odoroso di campagna»), ⁵¹ infine lo ritrova comodamente seduto sul balcone di casa insieme all'amico Don Michele:

[Don Michele]: 'Io sto calmo. So che non muoio. Non è ancora giunta la mia ora. Morirei arrabbiato, perché voglio vedere dove va a finire questa storia' [...] [Don Peppino]: 'Non ho mai respirato un'aria simile. Vi avevo ben detto che le case si proteggono standoci dentro'. Di nuovo il silenzio e la tirata di pipa che arrossava il palmo della mano di mio padre. Capii che Don Peppino e don Michele erano due vecchi tronchi d'uomini, che stavano di tutto il tronco e il capo di sopra della paura e andavano lasciati all'aria aperta. ⁵²

L'immagine dolorosamente limbica con la quale si conclude *Idillio* (la voragine ctonia da una parte, le case esposte tanto ai bombardamenti quanto alle stelle dall'altra) suggella l'essenza più dignitosa e genuina del carattere del napoletano, ontologicamente costretto a condurre la propria esistenza

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ D. Rea, *L'Idillio*, cit., p. 432.

⁵¹ Ivi, p. 436.

⁵² Ivi, pp. 437-438.

all'insegna di una quotidianità perennemente purgatoriale, come se lo stato d'emergenza decretato dall'interregno non costituisse una semplice parentesi, bensì un 'eterno' presente, privo dei luoghi comuni da *gouache* con Vesuvio e mandolino. Come si è cercato di mettere in luce nel corso di questo studio, infatti, l'*'homo neapolitanus'* dipinto Rea si allontana, e di molto, da quell'immagine macchiettistica, svilente e semplicistica proposta da un filone animato più dalla 'napoletaneria' che dalla 'napoletanità' (per citare la fortunata distinzione di Raffaele La Capria),⁵³ e che ha sempre voluto rivestire Napoli – soprattutto la Napoli 'americana' – dell'aura della città «dedita ai vizi della pancia e della natura e all'imprevidenza. Città immorale e però felice».⁵⁴

Al contrario, come Rea ha dichiarato in diverse occasioni,⁵⁵ l'indole del napoletano è composta da una nobile resistenza minerale alla catastrofe, esperibile solo a patto di inoltrarsi nell'«abisso a vortice» del vicolo – o di quella sua variante che è il rifugio antiaereo – ossia là dove è possibile incontrare, tra le fenditure dedaliche della città, «personaggi capaci, dico capaci di tenere in braccio un topo e accarezzarlo e parlargli come a un cane o come a qualsiasi amabile essere vivente».⁵⁶

Solo comprendendo a fondo il valore formativo della catabasi sarà possibile interpretare correttamente il senso ultimo della parola 'Spaccanapoli': nella città spaccata dalla guerra, dagli americani e dai tedeschi, lacerata come una tela di Lucio Fontana,⁵⁷ il «vizio», scrive Rea nel 1947, «aveva valore di 'commercio' di là da ogni intimità», e non era dunque congenito al carattere napoletano, ma una conseguenza indotta dai corsi e i ricorsi della storia:

Ci si infili per Spaccanapoli, nel Palomello, nella Sanità, nei retroscena di Toledo e Chiaia, per centinaia di strade dell'immensa incasata, tutte inclinate verso il centro della terra e si assisterà al miracolo che non vi sono più signorine, ruffiani, partner almeno nella quantità perché una città sia giudicata corrotta [...] vedrete l'eterna Napoli che ha digerito il fascismo, i soldati forestieri, i sogni di ricchezza e che si limita a credere un'altra volta che tutto quello che si fa quaggiù è l'opera di un istante che si dimentica per l'eternità di lassù [...] questo 'nulla da mangiare' è l'orizzonte di Napoli.⁵⁸

⁵³ Cfr. R. La Capria, *Quelle tre anime dei napoletani*, in *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986, ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 371-376.

⁵⁴ D. Rea, *La diffamazione di Napoli*, cit.

⁵⁵ Cfr. in particolare D. Rea, *Le due Napoli (saggio sul carattere dei napoletani)*, Napoli, Prismi, 1996, ora in Idem, *Opere*, cit., pp. 1344-1351.

⁵⁶ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., pp. 1343-1344.

⁵⁷ Si ricordi che la sopraccoperta dell'edizione Mondadori del 1965 dei *Racconti* di Rea riportava proprio il particolare di un quadro di Lucio Fontana.

⁵⁸ D. Rea, *La diffamazione di Napoli*, cit.

L'estro furioso, brevemente

Silvio Perrella

Scrittore

1.

Spaccanapoli è il libro d'esordio di Domenico Rea. Uscì nel 1947 e fu come uno schiaffo. Uno schiaffo mollato alla culturale letteraria del tempo.

Ha scritto Mario Pomilio che «nessuno quanto Rea seppe approfittare delle 'libertà' dell'immediato dopoguerra, quando, con una cultura che pareva rasa al suolo, sembrò interrotto il filo stesso del tradizionale discorso letterario e la narrativa diventò una specie di zona franca e campo aperto a tutte le sperimentazioni». Si può aggiungere che Rea fu innanzitutto il narratore dell'interregno (*L'Interregno* s'intitola uno dei racconti di *Spaccanapoli*). Come si sa, tra il '43 e il '45 l'Italia fu divisa in due dalla guerra. Al nord i tedeschi; al sud gli americani. 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 il sud.

Lo scrittore napoletano aveva cominciato a scrivere racconti come *La figlia di Casimiro Clarus*, ben composti, letterari, con frasi cadenzate che parlavano di un amore che non era sbocciato. Ma la guerra aveva messo in lui un 'estro furioso'. Scrivere significava fare esistere le esperienze brucianti che la guerra aveva rese inevitabili. Ciò non significa che Rea avesse deciso di allontanarsi dalla letteratura per abbracciare la realtà *tout court*. Nulla di tutto ciò. Rea era uno scrittore integrale, dalla punta dei capelli alle unghie dei piedi. La realtà andava trasformata in scrittura, in righe terremotate dall'urgenza di parlare del mondo visto dal basso. Cominciò così l'«epopea plebea» (la definizione è sempre di Pomilio) di Rea.

Cos'era la plebe per lui? 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.

Aspirava ad essere un plebeo che parla della plebe. I racconti si fecero nervosi, pieni di ellissi: energia compressa in poche pagine. C'era già un editore che li aspettava – Mondadori – lo scrittore li spedì e furono intitolati *Spaccanapoli*. Titolo felice, che fece la fortuna storica del libro. Ma anche titolo che non nomina la reale geografia di quei testi.

Nel libro, infatti, Napoli non compare mai; è in primo piano, invece, quel territorio vesuviano che in seguito Rea denominerà Nofi, utilizzando alcune sillabe contenute nel nome di Nocera Inferiore, il luogo in cui ha vissuto l'infanzia e l'adolescenza.

Ma se l'autore (o l'editore, come qualcuno dice) ha scelto quel titolo significa che per lui il nome della città copre un territorio ben più vasto di quello esclusivamente urbano: un territorio che da Napoli arriva a Salerno coprendo la fertile campagna vesuviana.

Il titolo in ogni caso è felice perché mette in rilievo il furore dello scrittore nei confronti dei luoghi comuni incrostatisi sull'immagine della città e del Meridione in genere. L'intenzione di Rea (che fa pensare a quella di alcuni futuristi, come quel Cangiullo che scrisse una Piedigrotta sconnessa e iperbolica) era proprio quella di spaccare, di fare esplodere l'immagine tradizionale della città, considerata come la porta d'ingresso del Meridione.

2.

In un saggio dedicato alle 'due' Napoli, Rea mostrò come la città fosse quasi sempre stata raccontata dall'esterno e come davvero in pochi fossero riusciti a rivelarne il vero volto. E quei pochi per lui si riducevano a Boccaccio e a Mastriani.

Né Di Giacomo, né la Serao, né Eduardo – a suo parere – avevano spalancato la lingua ad accogliere i suoni della realtà: suoni spesso sgradevoli, gutturali, violenti, schioppettate vere e proprie fatte a suon di parole.

Rea ambiva a distinguersi da loro soprattutto per presa d'atto di linguaggio e dunque di realtà. Fu così che con la foga e la genialità del dilettante risalì verso quei punti di linguaggio e d'immaginazione che gli permisero di entrare più a fondo nei suoi temi plebei. Risalì soprattutto al mondo colto e popolare di Basile e al suo *Lo cunto de li cunti*. Scelse la forma del racconto o della breve novella perché così poteva permettersi salti logici e silenzi, improvvise accensioni (Emilio Cecchi parlò di racconti al 'lampo di magnesio') e

stralunate trasfigurazioni di un mondo divorato dai desideri carnali e dall'ansia del possesso.

Scrisse *La Signorina, I capricci della febbre, Mazze e pannelle*, tra gli altri, senza mai darsi il tempo d'indagare una psicologia, ma piuttosto facendo apparire e sparire figure come in un teatro d'ombre. Quel che contano sono soprattutto i gesti, a volte meccanici, a scatti, come se le sue figure fossero caricate da una molla carnale pronta ad esplodere (e naturalmente a volte si pensa ai migliori Pulcinella e alla geniale trasfigurazione moderna della maschera fatta da Totò)

Il soldato che torna a casa, segnato dall'orrore della guerra, e scopre che la moglie fa la 'signorina' (cioè si prostituisce agli americani) userà il coltello per ucciderla, come sembra? Il racconto, che impasta dialetto e slang americano a termini letterari, finisce prima che il fattaccio accada. Ma da questo taglio improvviso deriva molta della sua forza espressiva e della tensione che produce in chi legge. Ed è proprio pensando a tali ellissi che Raffaele La Capria ha speso per i racconti di Rea il nome di Raymond Carver. E si tratta forse di un paragone azzardato, che però fa ben capire come funzionasse la mente narrativa di Rea.

La novità di questi racconti (i più belli compaiono però in *Gesù, fate luce*, la raccolta successiva a *Spaccanapoli*) risiedeva soprattutto nella compresenza ed alternanza di basso e di alto, di dialettale e di letterario, di scurrile e di elegante e così via (un simile impasto di alto e basso usa uno scrittore d'oggi, che di sicuro ha molto meditato anche sul modello-Rea: Giuseppe Montesano). Già Pasolini aveva notato che «l'interesse socialista tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto sensibile della vita quotidiana e aneddótica: strada per cui si dovrebbe imbattere nel dialetto o comunque nella cultura inferiore, dato che il mondo di Rea è quello della provincia campana; ma su questa strada, ad un certo momento, Rea si ferma e risale». E Maria Corti, a commento di questa descrizione pasoliniana, aggiunge: «Direi che l'originalità di Rea sta in questa risalita, nel modo della risalita, perché in sé il congiungimento del livello basso con il letterario alto si configura passaggio obbligato per tutti i neorealisti» (in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978).

Ma Rea in quegli anni era un neorealista?

La Corti, studiando quel movimento, tentenna. E finisce per ammettere che no, non lo era. I suoi riferimenti e suoi obiettivi erano diversi.

Il fatto è che le definizioni generali, come quella di neorealismo, valgono più per descrivere un'atmosfera generale che non per leggere le singole opere di quel periodo.

Di certo, Rea fu molto legato a quella stagione, pur avendo scritto e pubblicato fino alla fine della sua vita. Le sue analisi della realtà plebea anticiparono anche quelle successive di un Pasolini, ad esempio. Rea aveva visto per tempo la foga consumistica farsi largo e infettare le classi più basse della società meridionale, l'intreccio perverso tra malavita e abitudini quotidiane. Se ne fece descrittore. E provò anche ad indagare in profondità i caratteri più diffusi di un certo meridione del contado. Lo fece con *Una vampata di rossore* e con la creazione del personaggio di Assuero, emblema della tragedia silenziosa degli uomini che vivono da parassiti alle spalle altrui (in questo caso la moglie Rita) e tutt'al più hanno per un attimo (ecco la vampata di rossore che invade la sua faccia) una flebile percezione della loro vera realtà esistenziale.

Era la fine degli anni Cinquanta. Da allora la stella di Rea sembrò spegnersi, come se la sua storia non fosse scindibile da quella di Napoli, anch'essa in quegli anni entrata in un lungo torpore che Anna Maria Ortese definì come *Il silenzio della ragione*.

Altri astri salivano nel cielo della letteratura. Quello di Pasolini, ad esempio. E fu così che la plebe romana soppiantò quella napoletana, almeno tra i lettori di libri letterari. Anche se lo stesso Pasolini non fu indenne dal tema-Napoli, come dimostrano, ad esempio, il suo *Decameron* (tratto proprio da quel Boccaccio 'napoletano' così amato da Rea) e il trattatello pedagogico rivolto a Gennariello (lo si può leggere in *Lettere luterane*).

3.

Tra i racconti di Rea ce n'è uno che in molti considerano tra i suoi migliori. S'intitola *La signora scende a Pompei*. È la storia di una signora che va in città con la nipotina e al ritorno si accorge di non avere i soldi per comprare i biglietti per entrambi. Allora acquista per lei un biglietto fino a Pompei. Lì è costretta a scendere e a raggiungere la sua meta a piedi. Come non pensare che anche Rea sia stato costretto a scendere dalla corriera della letteratura prima della sua reale meta, e che abbia continuato a piedi per conto suo, seguendo strade apparentemente secondarie e poco illuminate, ma sempre fedele ai suoi temi, al costo di reiventarseli sotto forma di favola come fece con *Ninfa plebea*. Ma lì il mondo raccontato e il linguaggio non coincidevano più, anche se in Miluzza, la ragazzina protagonista che concede il suo giovane corpo a molti uomini e alla fine si scopre essere ancora vergine, c'è di sicuro una metafora della vita di Domenico Rea.

GLI ARCHIVI

“Don Mimi” e “Donna Maria”.

Lettere di Domenico Rea a Maria Corti

Gianfranca Lavezzi

Università degli Studi di Pavia

Nell'archivio di Maria Corti, custodito nella Fondazione pavese che da lei prende il nome, sono conservate undici lettere (nove delle quali ancora inedite) che Domenico Rea le aveva inviato tra il 1967 e il 1988, accanto a due pagine dattiloscritte di presentazione dell'amica in occasione della sua conferenza napoletana del 27 gennaio 1968, che evidentemente Rea le aveva poi regalato.¹ Pubblichiamo qui sia le undici lettere sia il breve testo di presentazione, corredati da una sintetica contestualizzazione esplicativa. Delle lettere, tre (le nn. [2], [3], [4]) sono dattiloscritte, con la sola firma manoscritta, su carta intestata della Libreria Guida di Napoli;² le altre otto sono tutte manoscritte in inchiostro nero; il testo di presentazione è dattiloscritto su un foglio (*recto* e *verso*), con interventi autografi e numerazione dattiloscritta.

[1]

Napoli, 25 gennaio, 1967

Gentile Signora, Le rispondo con ritardo perché sono stato fuori Napoli. Con i miei amici Guida e Sarno La ringraziamo per la presa di posizione nei confronti della Einaudi e per la speranza di averLa presto tra noi. Sarebbe stato utile a tutti presentare *Strumenti Critici* direttamente alla Guida; ma è pur vero che noi contavamo e contiamo sulla Sua duplice personalità di studiosa e di scrittrice per cui quando Lei deciderà di “onorarci” per noi e per il nostro pubblico sarà un “grande momento”. Colgo l'occasione per ringraziarLa delle benevoli parole nei miei riguardi: ma che dovrei dirLe io per il “mirabile” “L'ora di tutti”? Lessi e annotai il Suo libro; e incontrarLa sarà un modo per parliarLe *[sic]* e per costringerLa a concedermi una dedica. Lieto di leggerLa presto, gradisca gli auguri di buon lavoro e molti cordiali saluti dal suo dev.mo

Domenico Rea

¹ Tra le carte di Rea conservate al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, c'è una sola lettera di Maria allo scrittore, datata 8 gennaio 1977.

² «LIBRERIA INTERNAZIONALE A. GUIDA | DI MARIO E GIUSEPPE GUIDA | GALLERIA D'ARTE – RIVISTE – RAPPRESENTANZE EDITORIALI – LIBRI ESTERI – ANTIQUARIATO – SERVIZIO REMAINDER'S BOOK | NAPOLI – VIA PORT'ALBA 20-21-24 TELEFONI 344480 – 343380 || Direzione culturale: | Mario Guida | Domenico Rea | Pellegrino Sarno».

[2]

Napoli, 7 ottobre, 1967

Gentilissima Signora,
ricollegandomi alle nostre lettere della passata primavera, mi permetto, confidando nella Sua benevolenza, di recarLe nuovo fastidio.

È sempre disposta a tenere una conversazione alla Guida sulla tematica in genere che ha ispirato STUDI CRITICI fino al terzo numero?

In estate lessi il Suo saggio: "Le orecchie della neocritica" – stupenda messa a punto di molti guazzabugli – . Al Suo discorso si accompagnerebbe bene quello svolto dal Prof. D'Arco Silvio Avalle sulle "Ragioni minime delle avanguardie". Potrebbe intervenire con altre Sue ragioni anche il prof. Segre. Ma per quest'ultimo la decisione rimane a Lei.

Ora come ora a me interesserebbe sapere se Lei è disposta a compiere questo viaggio a Napoli (che è sempre una sorta di discesa agl'inferi) e se trova accettabile la mia proposta.

Nella fortunata ipotesi di un accordo su tutta la linea, passeremmo subito a stabilire la data, che potrebbe cadere tra dicembre e gennaio.

Come già Le scrissi, la Guida rimborsa tutte le spese di viaggio e quelle di soggiorno a Napoli in uno dei grandi alberghi della riviera.

In fiduciosa attesa, La prego di gradire i miei cordiali saluti. Suo dev.mo

Suo Domenico Rea

Può scrivere direttamente a me, indirizzando a: Via Posillipo, 405 bis – 80123 Napoli (303647)

[3]

Napoli, 31 ottobre 1967

Gentilissima Signora,
scusi se ritorno alla carica: ma ho troppa stima della scrittrice Maria Corti, della Sua ORA DI TUTTI, per lasciare la questione in sospeso; a costo anche di apparire indiscreto e un po' maleducato.

Dunque, ha ricevuto la mia lettera del giorno 7 scorso? La spedii al Suo indirizzo di via San Galdino a Milano.

La pregavo di accogliere benevolmente l'invito della Libreria Guida a tenere una conversazione sia sulla tematica generale della Sua rivista, sia, in modo precipuo, su "Le orecchie della neocritica". Poteva accompagnarLa il prof. D'Arco Silvio Avalle o il Prof. Segre, a Suo giudizio e piacere. Quest'anno cominceremo, il 25 novembre, con una conversazione del Prof. Sapegno; con un'altra di Emilio Servadio, il 9 dicembre e il 16 con un dibattito di Libero Bigiaretti e Valentino Bompiani.

Lei può scegliere, se mi risponde con una certa sollecitudine, tra le seguenti date: il 13 e il 27 gennaio, il 10 e il 17 febbraio; nei giorni cioè di maggiore affluenza del pubblico.

Non mi mortifichi, gentile Signora, lasciandomi senza una risposta.

Con molte grazie, con gli auguri di buon lavoro e con molti cordiali saluti. Suo dev.mo

Domenico Rea

Domenico Rea – via Posillipo, 405 bis – 80123 Napoli

[4]

Napoli, 15 novembre, 1967

Gentilissima Signora Corti,
siamo davvero sfortunati con Lei, noi della Guida. Anche questa volta è maturata la situazione della primavera scorsa quando il prof. Segre presentò alla Macchiaroli “Strumenti Critici”. Ora è in ballo La Nuova Italia con la quale siamo in così buoni rapporti da non poterci permettere di chiedere a loro “la bella preda conquistata”.

Quando, cinque anni or sono, Mario Guida ebbe l’idea di far convergere su Napoli, culturalmente disfatta, l’attenzione degli studiosi, era, come si dice, solo sulla piazza. Oggi almeno altre tre librerie napoletane, senza tradizione, sollecitate e forse ingannate da chi sa quali miraggi economici, si sono messe in concorrenza con noi, che andiamo avanti con molti sacrifici, ma seguendo un programma rigorosissimo e di primato.

Dovremo quindi rassegnarci ad ascoltareLa nella saletta della Nuova Italia e lo faremo volentieri. Da parte mia ho un gran desiderio di conoscerla e di averLa qualche volta mia ospite durante la permanenza napoletana.

Con molti cordiali saluti, Suo dev.mo

Domenico Rea
Via Posillipo 405 bis
80123 Napoli³

[5]

Napoli, 21 nov. 1967

Gentilissima Signora, non meritavo tanto; e non trovo parole per ringraziarla e per manifestarle la mia gratitudine e quella di Mario Guida. Vogliamo quindi fissare la data? Per noi andrebbe bene il giorno 27 gennaio. Il tema rimane quello stabilito: “Le orecchie della neocritica” e il lavoro svolto e quello in corso di “Strumenti critici”. Non pensiamo più d’invitare né il prof. Segre, né il prof. D’Arco Silvio Avalle. L’argomento è tutto Suo e il Suo nome basta a richiamare la massima attenzione.

La tomba di Jacopo Sannazaro è nei pressi di casa mia, a poche centinaia di metri. Si trova nella chiesetta di Santa Maria del Parto, uno dei rari templi salvati alla distruzione e con ancora un suo bianco splendore di fabbrica marinara. A presto, dunque e con molti cordiali saluti dal suo dev.mo

Domenico Rea

[6]

Napoli, 29 nov. 1967

Gentilissima Signora, anche per me, tutto bene. D’accordo sulla data, il ventisette gennaio, e sul tema: “La critica in Italia, oggi”, con un’allusione alla neocritica.

Sabato, 25 nov. è stato qui il prof. Sapegno e ad ascoltarlo c’era un pubblico strabocchevole. La Sua conversazione potrebbe funzionare come l’altra campana. Non Le pare? A presto, dunque, con molti auguri di buon lavoro e di felicità. Il Suo dev.mo

Domenico Rea

³ Oltre alla firma, anche l’indirizzo è manoscritto.

P.S. La Nuova Italia ha accolto con garbo la Sua “messa a punto”.

N.B. Anche io sono alle prese con una specie di saggio critico da andare a leggere la sera del 13 dic. a Pompei, all’Istituto di Cultura.

→ E quando esce il IV numero di Strumenti critici?

[7]

Napoli, 5 febbraio '68⁴

Carissima Signora, (la chiamo Signora, rifacendomi al suo significato di donna, domina, dominatrice, appunto, signora dell’intelligenza e di tante altre virtù, non escluse quelle muliebri, anzi...) per ringraziarLa, a mia volta, della sua stupenda, ariosa, fresca, primaverile lettera. Lei scrive e pensa e vede come una ragazza: è curiosa di tutto, vivacissima, ha la prensile memoria propria alla giovinezza e, secondo me, è uno dei rari esseri in grado ancora di sentire un paesaggio; di considerarsi felice di una stanza d'albergo con vista sul mare. Un vero danno, per me, alla cima di una grave confusione spirituale; al limite di una lunga serie di dubbi sui rapporti fra le creature umane (molto umane e poco “creature”), non poterla frequentare e assistere a quella sorte di miracolo che lei personifica: rimanere costantemente una donna; non sciupata, rovinata o viziata dai deleteri effetti di alcuni tipi di studi. Non ne conosco altre. Quando penserò a Lei penserò sempre a due cose così difficili da trovare insieme unificate: la cultura e una grande pienezza, quasi ottimistica, di vivere. Io *stimo* molto la gente che ricorda, come lei dice, camerieri, angoli di strada, colori, sapori, immagini di un volto. Questo per me è quasi tutto. Se le persone fossero in grado di ricordare (e solo in questo modo) vivrebbero veramente: potrebbero costruire, potrebbero ritrovare sentimenti e fantasia. Il mio dramma si può dire consista in questo spaventoso particolare: io ricordo (ora, luogo, data, voce, ambiente, clima ecc.) e gli altri, niente, dico, niente, un muro, un muro di sozze e sorde stratificazioni... Dopo la Sua partenza ho sottoposto a un buon numero di persone il Suo gioco dei cinque quadrati. Nessuno è mai riuscito a risolverlo, fuor che una signora, da tutti considerata stupida, noiosa, petulante (cosa purtroppo vera), che, subito, zac, ha spostato i due pezzi giusti. Curioso, no? Le ho scritto questo per dimostrarle che la ricordo e che ricordo, s'intende, anche il suo rientro all'albergo Bologna, quando trovò un gruppo di persone intente a risolvere il problema. Viva i ricordi, allora?

Il Suo dev.mo

Domenico Rea

[8]

Napoli, 11 novembre '76⁵

Gentilissima (ma avrei voluto scrivere: bellissima, delicata, trepida) Donna Maria, eccomi a lei. Quanto prima possibile le invierò: lo Scarafaggio e la sua versione dialettale col titolo “O scarrafone”; qualche altro utile scritto; una *plaque* di versi, scritti negli anni verdi – che

⁴ La trascrizione della lettera (di cui si correggono qui alcune imprecisioni) si trova già nel Catalogo della Mostra *Compagnone, Pomilio, Rea. Autografi libri immagini* (Ischia, 17-31 ottobre 2009), a cura di N. Trotta, Pavia, TCP, 2009, pp. 72-73.

⁵ La lettera è stata pubblicata in *Maria Corti. Congedi primi e ultimi*, a cura di R. Cremante e A. Stella, «Autografo», n. 44, 2002, pp. 178-179.

riflettono l'ossessiva doppia strada del mio stile – e che sono sul punto di uscire in un'edizione fuori commercio e “Le Formicole Rosse” contemporanee di Spaccanapoli e utilissime, quindi, ai fini di un'eventuale esplorazione del mio linguaggio. “Le Formicole” le scrissi con in mente il modulo dell'opera dei pupi napoletana; da non confondere né con le marionette, o tanto meno con i burattini, né con i pupi siciliani, che già colpirono il Goethe e ultimo me per la straordinaria possanza del linguaggio. Sotto lo stesso influsso rido[n]dante, ma pieno di cose e fatti strazianti, scrissi le mie prime opericciuole insino al Ritratto di maggio e a molti scritti e prose raccolti nel Re e il Lustrascarpe. Lei non sa quanta energia mi ha infuso; Lei non immagina quale beneficio riceve uno scrittore quando comincia a tralucergli la speranza e la fertile illusione di essere letto per il verso giusto: per quello della lezione secentesca che, se includeva la divina ilarità dei panegiristi, non escludeva la quiete galileiana, l'umbratile ossessione del Tasso e l'eredità precipuamente in prosa del Leopardi. A presto, dunque, oh Maria d'Otranto, scampata a Turchi e restituita a noi immeritatamente
Suo dev.mo

Domenico Rea

P.S. Il “Boccaccio a Napoli” può chiederlo ad Alcide Paolini. Il saggio insieme con altri fa parte del libro: “Fate bene alle anime del Purgatorio” in via di pubblicazione. Paolini, un buon amico, le potrebbe dare una copia fotostatica. Mi faccia sapere.

[9]

Napoli, 20 aprile '77

Carissima Donna Maria, giunto a Napoli avverto la necessità di ringraziarVi della bella serata trascorsa insieme. È stata incantevole. Io sono rimasto, più che mai, affascinato dalla donna e dalla studiosa; dall'accogliente casa; dall'ordine; da quella disciplina morale che si respira dovunque; dai libri letti e sottolineati. Oh come V'invidio, cara Donna Maria! Appena avrò un po' di tempo mi dedicherò alla ricerca del manoscritto della Vampata di rossore, l'unico che dovrebbe trovarsi tra le mie carte. Non ho mai conservato manoscritti perché, purtroppo, ho sempre saputo di essere un minore. È una verità che in gran parte mi ha distrutto. Avessi avuto una compagna come Voi vicino, un'amica e una maestra, forse, chi sa, sarei arrivato di qualche centinaio di passi più in là. E Voi sapete che pochi passi più in qua o più là misurano un destino. Cerchiamo di rivederci. Cerchiamo di combinare qualcosa con gli allievi di lettere a Pavia e, meglio ancora, a Ginevra; se l'incontro non costa un patrimonio. Legga quando e come può con scrupolo il Fate bene alle anime del Purgatorio e vedrà che almeno qualcosa abbiamo in comune: l'empito. Il Vostro

Domenico Rea

P.S. Al “voi” ci arrivo. Il “tu” per ora mi sembra una violazione.

[10]

Napoli, 24 maggio '88

Gentile Signora, mi sto battendo per farLe vincere con il Suo “Voci dal Nord Est” il premio Stefanelli della cui commissione giudicatrice io sono un componente. Il premio dà al vincitore un assegno di dieci milioni di lire. Nella speranza che Le arrida la vittoria, mi consideri sempre un remoto, ma devoto amico

Domenico Rea
081.575.09.86

[11]

Napoli, 16 ottobre '88

Cara Maria, ieri sera, poi, alla fine della tavolata in tuo onore, non ti ho salutato. Scusami. Stavi bene. Chi sa perché mi ricordavi la felicità e la mobilità de "La Signora Dalloway". Avevi la solita tua bellezza austera e sorridente. Ricordati del mio povero frate Jacopo Passavanti e del suo "Carbonaio di Niversa". Vale mezza letteratura. Con tanto piacere di averti rivisto. Tuo

Domenico Rea

Il nucleo più rilevante è costituito dalle prime sette lettere, che si concentrano in un anno, dal gennaio 1967 al febbraio 1968, e riguardano l'organizzazione e poi lo svolgersi di una conferenza tenuta da Maria Corti alla Libreria Guida di Napoli il 27 gennaio '68. Nel gennaio 1967 Rea è in un momento difficile come scrittore⁶ ma di grande attivismo nella vita culturale napoletana, anche grazie al ruolo di direttore culturale della libreria Guida a Port'Alba, dove insieme a Mario Guida⁷ e a Pellegrino Sarno⁸ promuove incontri con esponenti di primissimo piano della letteratura e cultura anche internazionale, con enorme successo di pubblico, che affolla la famosa 'saletta rossa' al primo piano della libreria. La quale era veramente *Una libreria per la città*, come recita la prima parte del titolo (che si completa con *Guida a Napoli*) di un libretto pubblicato nel 1991 (Ercolano, La buona stampa), che raccoglie *Testimonianze* di Giuseppe Galasso, Fulvio Tessitore, Michele Prisco, Domenico Rea, Pellegrino Sarno. Ecco qualche passaggio significativo della brillante testimonianza di Rea (pp. 41-43):

La prima manifestazione propriamente detta, organizzata dalla libreria Guida, avvenne nel mese di novembre del 1963 con la presentazione di Carlo Ludovico Ragghianti di *Pittori di Pompei* e l'ultima nel giugno del '75 con la presentazione da parte di Giovanni Amedeo e di Corrado Piancastelli dell'*Umana avventura* di Alberto Bevilacqua. Un arco di tempo di quasi tre lustri in cui Napoli diventa una stazione principale di smistamento della cultura europea, un nodo ferroviario di capitale importanza e un terminal aereo per sbarchi eccezionali come

⁶ Qualche mese dopo (su «Paese Sera» del 20 ottobre) Rea dirà in un'intervista che «se uno non scrive più [...] è perché sente che non ha niente da dire» (cfr. la *Cronologia* premessa al 'Meridiano' delle sue *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. CXXX).

⁷ Nato a Napoli nel 1932, figlio di Alfredo Guida e fondatore delle librerie e della casa editrice, per molti anni presidente dell'Associazione dei librai italiani, e morto nel 2017. La libreria a Port'Alba verrà chiusa nel dicembre 2014.

⁸ Dello scrittore campano Pellegrino Sarno (1931-1999) ricordiamo almeno il romanzo *La distanza delle cose*, pubblicato a Napoli da Marotta nel 1973 e vincitore quell'anno del premio Viareggio Opera Prima Narrativa, e le raccolte di racconti *Un anno di scuola* (Napoli, Ferraro, 1984) e *La strada per Samarcanda* (Napoli, Pironti, 1996).

quelli, prima, di Jack Kerouac (la prosa della strada)⁹ e, poi, di Allen Ginsberg (la poesia accompagnata dalle note della chitarra). [...] Alla Guida non si tenevano «conferenze». Minuscola repubblica, la Guida, diede un esempio di libertà di parola, di democrazia, di diritto alle minoranze (il pubblico come protagonista) di esprimersi e di far sentire le sue ragioni [...]. Tutti ebbero diritto al «grido»: scrittori, pittori, scienziati, medici, sociologi, filologi, uomini del cinema (fino a De Sica) e del teatro, pedagoghi e teologi. [...] I movimenti sprovincializzanti ebbero uno spazio enorme alla Guida, ma disseminati di dubbi [...]. Quante speranze, quante proposte e teorie e quante parole e sillogismi buttati al vento. Quante illusioni di allora cadute di fronte alle delusioni di oggi. [...] La Guida fu un sogno più che una programmazione. Centro di raccolta e di dibattito per migliaia e migliaia di ore di tutte le correnti e i venti del nord e del sud, dell'Europa e dell'America, posto di blocco della psicoanalisi e dello strutturalismo e di tutti coloro, vecchi e giovani che avevano qualcosa da dire [...].

La prima lettera di don Mimì a donna Maria è un invito, che Rea fa anche a nome di Mario Guida e Pellegrino Sarno, ad essere protagonista di uno degli incontri in libreria: sfumata la possibilità di presentare alla libreria Guida la nuovissima rivista «Strumenti critici» (da lei fondata e diretta insieme con d'Arco Silvio Avalle, Dante Isella e Cesare Segre; il primo numero era uscito nell'ottobre 1966), già presentata in un'altra libreria napoletana, Rea e gli amici della Guida vorrebbero invitare la Corti contando «sulla sua duplice personalità di studiosa e di scrittrice». Maria probabilmente risponde in modo interlocutorio e propone di posticipare l'incontro, come deduciamo dalla successiva lettera di Rea (datata 7 ottobre) che facendo riferimento alle «nostre lettere della passata primavera» le chiede: «È sempre disposta a tenere una conversazione alla Guida sulla tematica in genere che ha ispirato STUDI [*ma STRUMENTI*] CRITICI fino al terzo numero?» aggiungendo di aver letto in estate il suo saggio *Le orecchie della neocritica* («stupenda messa a punto di molti guazzabugli») apparso sul n. 3 della rivista (giugno 1967),¹⁰ insieme con *Ragioni minime delle avanguardie* di Avalle.

Il 31 ottobre, Rea scrive di nuovo, proponendo alcune date e informando la Corti delle imminenti conferenze programmate in libreria: il 25 novembre Natalino Sapegno (*Metodi e tecniche della critica letteraria*); il 9 dicembre Emilio Servadio (*La verità sull'L.S.D.*), il 16 dicembre un dibattito di Libero

⁹ In una lettera del 18 ottobre 1967 inviata da Lowell (Massachusetts), Kerouac chiede a Rea di fargli avere il bloc-notes dimenticato a casa sua durante il soggiorno napoletano, promettendogli in cambio l'invio di una sua poesia autografa; si dichiara inoltre molto onorato di possedere una copia autografata di *Una vampata di rossore*, il romanzo di Rea uscito da Mondadori nel 1959 (lettera conservata nel Centro Manoscritti pavese, Fondo Rea).

¹⁰ *Le orecchie della «neocritica»*, «Strumenti critici», n. 3, giugno 1967, pp. 263-275; poi in M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 75-89. Il saggio stigmatizza con fermezza le molte approssimazioni del pensiero critico dell'avanguardia italiana nei primi anni Sessanta.

Bigiaretti e Valentino Bompiani, condotto da Rea e da Luigi Silori (*Gli scrittori del silenzio e la società contemporanea*).

La successiva lettera del 15 novembre sottintende un piccolo incidente diplomatico poi risolto: dalle parole di Rea si deduce che la Corti aveva ricevuto nel frattempo l'invito a parlare in un'altra libreria napoletana, La Nuova Italia (in via Carducci 15). Rea si rammarica per il riproporsi della situazione di qualche mese prima, quando Cesare Segre aveva presentato «Strumenti critici» alla libreria di Gaetano Macchiaroli, ma è rassegnato ad ascoltare l'amica nella libreria della Nuova Italia, i rapporti con la quale sono troppo buoni per fare opposizione. Non rinuncia però a rivendicare l'importanza, la priorità cronologica e il rigore del progetto culturale portato avanti, con difficoltà, dal gruppo della libreria Guida.

Ma ecco che inaspettatamente la Corti acconsente a fissare l'incontro alla libreria Guida: da qui la gratitudine di Rea e di Mario Guida espressa da don Mimì all'inizio della sua lettera seguente, del 21 novembre, in cui le conferma che il tema è quello stabilito e che l'unica relatrice sarà lei («il suo nome basta a richiamare la massima attenzione»). Aggiunge poi – come a suggerire un ulteriore contatto, tra emozione e cultura – il dato della vicinanza della sua casa alla tomba di Sannazaro, uno degli autori più cari alla sua interlocutrice e da lei studiato anche in quegli anni: il *Passero solitario in Arcadia* era uscito su «Paragone» nel 1966, e *Il codice bucolico e l'“Arcadia” di Jacopo Sannazaro* sarebbe apparso nel n. 6 di «Strumenti critici», del giugno 1968; nello stesso anno, al libro collettaneo *Linguistica e filologia: omaggio a Benvenuto Terracini* (Milano, Il Saggiatore, 1968) la Corti avrebbe partecipato con *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro*.¹¹

Pochi giorni dopo, il 29 novembre, Rea le conferma data e titolo («La critica in Italia, oggi», con un'allusione alla neocritica»), e pensa che «la sua conversazione potrebbe funzionare come l'altra campana» rispetto alla conferenza di Natalino Sapegno, dal titolo *Metodi e tecniche della critica letteraria* tenuta (con «pubblico strabocchevole») il sabato precedente, 25 novembre.¹²

Nel gennaio 1968, la “saletta rossa” offrirà, oltre a quello con la Corti, al-

¹¹ I tre saggi sono tutti ristampati in *Metodi e fantasmi*, cit., rispettivamente alle pp. 193-207 (in redazione ampliata), 281-304, 305-323.

¹² Il titolo è indicato in *Una libreria per la città. Guida a Napoli*, cit., p. 62, cui rimandiamo per il prezioso elenco delle manifestazioni culturali della “saletta rossa”. Di taglio decisamente tradizionale era la critica di Sapegno, autore tra l'altro di un fortunatissimo e longevo (con vari aggiornamenti) *Compendio di storia della letteratura italiana* e curatore, insieme con Emilio Cecchi, della *Storia della letteratura italiana* Garzanti, arrivata allora al *Settecento* (il volume dell'*Ottocento* sarebbe uscito nel corso del 1968).

tri tre appuntamenti: un dibattito ‘militante’ (*Il periodico «Quindici» e il Movimento studentesco in Italia*, con Andrea Barbato, Furio Colombo, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini),¹³ l’inaugurazione di una Mostra (*Personale* di Rodolfo Aricò, presentato da Alberto Boatto), e un dibattito con Giuseppe Petronio (*Tecnicismo e cultura*).

Sabato 27 gennaio, il dibattito con l’ospite Maria Corti, intitolato *La critica oggi*, è condotto da Domenico Rea, che la introduce – come accennato – con un breve testo inedito, scritto con penna acuta e brillante e sapido di arguzie metaforiche, che riproduciamo qui di seguito:

SU MARIA CORTI (di Domenico Rea) 27 gennaio 1968

Non siamo in grado di poter dare un giudizio o soltanto d’intervenire sul lavoro di storico della lingua italiana della professoressa Maria Corti, che tiene brillante e severa cattedra nella Università di Pavia e che questa sera abbiamo il lieto onore di ascoltare. Non ci è possibile perché si tratta di un campo rigorosamente specialistico, dalla Corti e da altri suoi pochi colleghi e alunni spinto su posizioni avanzate e ardite; com’è dato di apprendere a chi legge “Strumenti critici”, la rivista di studi filologici da lei fondata insieme con il prof. Segre e che, giunta al suo quarto numero, si è imposta alla nostra attenzione e a quella di molti come l’unica sede o centro di studi in grado di fare il punto sulla presente situazione e vorrei dire condizione letteraria, dominata e quasi terrorizzata – fino a ieri – dalla violenza strutturalistica.

Abbiamo detto fino a ieri e possiamo dirlo anche grazie alla posizione di Strumenti Critici e cioè di Maria Corti e dei suoi colleghi e che mi sembra consista in una assidua e dotta revisione catalizzante – sciogliente – e con modi garbati a tarpare molte ali di cera (o di carta) dei numerosi icari volitanti sulla Penisola. Esemplare, a questo proposito, il saggio della nostra illustre amica intitolato “Le orecchie della neocritica”, apparso sul numero 3 di Strumenti Critici. Sia la signora Corti, sia Segre, insomma, si sono messi d’impegno a rivedere le bucce a molti intellettuali che, anatomicamente, io continuo a immaginare come corpi dalla testa grossissima, si badi, non grandissima e dal tronco e dagli arti sottilissimi, come quei fiori d’acqua tutta corolla su radici remiganti e filamentose.

Ma vi è un altro aspetto della nostra amica; una sua seconda attività, non so se in prima o in seconda linea nel suo spirito: la scrittrice; l’autrice del romanzo “L’ora di tutti”; un libro di una freschezza, di una vivacità, di una inventività umana e linguistica eccezionali; uno di quei libri – si intenda bene – che ha contribuito a toglierci la volontà e la speranza di scrivere; perché molto volentieri noi avremmo voluto avere la fortuna di firmarlo, sicuri d’incontrare un grande successo, anche di pubblico. Invece... Invece, “L’Ora di tutti” è e rimarrà un libro di lettura per pochi. Ci troviamo di fronte a un linguaggio di una tenerezza estrema, ma fermo a ogni cedimento sentimentalistico, versato in una rievocazione storica “la presa da parte dei turchi, nel tardo Quattrocento, della cittadina pugliese di Otranto” in cui i fatti sono sempre riportati alla prova del linguaggio e fino all’altezza del coro:

“... Corsi fra i merli, cominciai a scagliare giù sassi, a buttarmi contro i turchi che salivano; afferrata la spada corta di un morto, tenni testa ai turchi per tutto un pezzo di mura, combattei

¹³ Nel n. 7 del dicembre 1967 il mensile «Quindici», rivista del Gruppo '63 nata nel giugno dello stesso anno (e chiusa poi con il n. 19, dell’agosto 1969), aveva iniziato a pubblicare i documenti del Movimento studentesco.

per un'ora con furore che sentiva del pazzo, non sapevo di essere sposato, di avere un figlio, mi figuravo che da solo avrei liberato le mura, la cattedrale, tutta Otranto..."

È un passo sinceramente scelto a caso; e sarebbe divertente e istruttivo ritornarci sopra con le pinze, i bisturi e le sonde della critica stilistica, analizzando modi, tempi, flessioni, voci recitanti, ponendo insomma sotto vetro lettere e sillabe a gloria dello strutturalismo: di questa sorte di scienza archeologica delle parole, considerate in massa una civiltà sepolta per sempre.

Ma poiché, come abbiám detto avanti, non siamo in grado di portare a termine un'impresa da sommozzatori semantici di questo genere, siamo costretti a rifarci alle vecchie categorie estetiche-umanistiche e dire che ci troviamo di fronte a uno scrittore d'invenzione così fertile che neanche per idea si poteva sospettare esercitasse la professione di severa e puntigliosa filologa.

Non è invece conservata, purtroppo, la lettera che don Mimì definisce «stupenda, ariosa, fresca, primaverile» che donna Maria gli aveva inviato dopo essere tornata a Milano; a lei Rea risponde con la consueta garbata vivacità e cogliendo con grande finezza uno dei tratti più felicemente singolari dell'amica:

Lei scrive e pensa e vede come una ragazza: è curiosa di tutto, vivacissima, ha la prensile memoria propria alla giovinezza e, secondo me, è uno dei rari esseri in grado ancora di sentire un paesaggio; di considerarsi felice di una stanza d'albergo con vista sul mare.

In questa 'ragazza', capace di appassionarsi perfino al 'gioco dei 5 quadrati',¹⁴ coesistono due qualità «così difficili da trovare insieme unificate: la cultura e una grande pienezza, quasi ottimistica, di vivere», oltre alla straordinaria capacità di ricordare ogni particolare, «camerieri, angoli di strada, colori, sapori, immagini di un volto».

Dopo un intervallo di circa dieci anni, una nuova occasione di dialogo epistolare si verifica per l'intenzione da parte della Corti di trattare anche dell'opera di Rea in un saggio sul Neorealismo che sta scrivendo, e che entrerà in *Il viaggio testuale* (Torino, Einaudi, 1978); le pagine su Rea sono collocate in *Appendice* alla prima parte del libro, intitolata *Neorealismo* (la seconda ha titolo *Neoavanguardia*). La Corti gli aveva chiesto copia di alcune sue opere e Rea ne preannuncia l'invio l'11 novembre 1976,¹⁵ aggiungendo qualche interessante

¹⁴ Il gioco consiste nel creare, con fiammiferi o stuzzicadenti, cinque quadrati e poi, con due mosse, ridurli a quattro.

¹⁵ *Lo scarafaggio* è un racconto che, già edito nel «Corriere della Sera» del 2 novembre 1964, fa parte, insieme con la sua versione in dialetto napoletano *'O scarrafone*, di *Tentazione e altri racconti*, Napoli, Società Editrice Napo-

osservazione autoesegetica, ad esempio relativa a *Le formicole rosse*, del 1948 («contemporanee di *Spaccanapoli* e utilissime, quindi, ai fini di un'eventuale esplorazione del mio linguaggio»), scritte «con in mente il modulo dell'opera dei pupi napoletana». Straordinario il congedo della lettera, giocosamente allusivo all'*Ora di tutti*: «A presto, dunque, oh Maria d'Otranto, scampata a Turchi e restituita a noi immeritadamente».

Abbiamo qui – ed è l'unico caso, come detto sopra – la lettera di risposta della Corti, in data 8 gennaio 1977; dopo aver ringraziato per il materiale ricevuto, spiega come parlerà di Rea nel suo saggio, che avrà come tema il Neorealismo:

però io dedicherò lo stesso alcune pagine a Lei come caso *limite* di un'esperienza di realtà popolana in epoca neorealistica. La sua partenza come scrittore è assolutamente al di fuori dell'ambito neorealistico per tematica e strutture formali (lo prova clamorosamente *La figlia di Casimiro Clarus*); ma *La 'Segnorina', Pam! Pam!, Tuffino* portano a ritoccare certe coordinate critiche e linguistiche nei suoi riguardi, mentre con la seconda metà di *Gesù, fate luce* lei è nuovamente del tutto al di fuori del movimento. Il mio discorso riguarda certe costanti tematico-formali che sarebbe troppo lungo trattare per lettera e distinguere dal suo personissimo stile.

Non nasconde la sua irritazione per la trascuratezza con cui Gabriele Catalano, curatore di una recente raccolta di racconti dispersi di Rea (*Tentazione*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976) non ne esplicita né data né luogo di prima pubblicazione; lo scriverà anche nel *Viaggio testuale* (p. 100), senza giri di parole, definendo il volume «assolutamente inservibile, in un discorso come il nostro, [...] perché i testi sono affiancati meccanicamente, senza datazione, oltre che senza luogo di provenienza». Usa la matita rossa e (soprattutto) blu anche per il Rea di Corrado Piancastelli nella collana “Il Castoro” della Nuova Italia (1975), evidenziandone approssimazioni e errori e ammettendo infine sconsolata la sfortuna di Rea sul piano dell'attenzione critica a lui dedicata. Poi la lettera vira in direzione più lieta per concludersi con una immagine emozionante:

E ora bando a queste tristezze: buono il suo “Boccaccio a Napoli” e delizioso il “Fate bene alle anime del Purgatorio”. Sto cercando “I canovacci del teatro dell'arte” di Pulcinella sei e

letana, 1976, pp. 5-12. La *plaque* poetica è *Nubi (versi sciolti)*, composta da sole sedici poesie e pubblicata in 600 esemplari dalla Società Editrice Napoletana, nel 1976; il Fondo Rea del Centro Manoscritti di Pavia ne conserva una copia con dedica datata «Natale 1976». *Le formicole rosse. Tragedia in tre atti e quattro quadri* erano uscite da Mondadori nel 1948, quindi un anno dopo *Spaccanapoli*. Mondadori era l'editore anche di *Ritratto di maggio*, nel 1953, e *Il re e il lustrascarpe*, nel 1961, e nel 1977 avrebbe pubblicato *Fate bene alle anime del Purgatorio*, di cui fa parte il *Boccaccio a Napoli* cui si allude nel *post scriptum*; il comune amico Alcide Paolini (1928-2016), scrittore e giornalista, era allora direttore editoriale della Mondadori.

settecentesco; penso che sia proprio utile leggerli per capire meglio certe sue operazioni di teatralizzazione del testo.

E ora dopo tanto starnazzare fra critici, editori e fonti, la saluto: ho trascorso una deliziosa settimana nella mia casa di montagna sopra un lago di Lugano viola e su una terra tutta innevata, con le nostre meravigliose campane che suonavano.

La casa in montagna è la casa di famiglia a Pellio Intelvi, vicinissima alla piccola chiesa, dietro la quale un minuscolo cimitero ha accolto Maria Corti dopo il suo congedo terreno, il 23 febbraio 2012.

Torniamo brevemente a considerare le pagine dedicate a Rea nell'*Appendice* al capitolo *Neorealismo* del *Viaggio testuale*, dove sono inseriti nel discorso riferimenti precisi relativi al 'parlato recitato', ai regionalismi, ai dialettalismi, con molti esempi tratti da alcuni racconti di *Gesù, fate luce*: un lavoro critico puntuale, che possiamo seguire nelle varie tappe grazie alla copia del libro (della prima edizione, uscita da Mondadori nell'ottobre 1950, con prefazione di Francesco Flora) conservata nella biblioteca della Corti, che se ne era servita proprio per il suo saggio. C'è infatti perfetta corrispondenza tra le parole e le frasi citate nel saggio e i segni a matita sui margini di alcune pagine del libro, a volte accompagnati da appunti come «reg.[ionalismo]», «dial[ettalismo]» «diminutivi», ecc. Un «bello!» segnala apprezzamento particolare per alcune righe nella parte iniziale di *Lutto figlia lutto* (p. 33):

La sera quando cucivano [...], intorno al paralume, la vecchia sembrava la terra e la nipote la luna. Non che la giovane avesse la faccia di luna; anzi, era scarna, ma perché i lineamenti erano ad imitazione di montagne, colli e fiumi sotto una grande ombra, che era la sua bellezza.

La lettera del 10 aprile '77 fa seguito a un incontro milanese, in cui probabilmente la Corti aveva chiesto a Rea di donare sue carte al Fondo Manoscritti:¹⁶ Rea promette di cercare il manoscritto di una *Vampata di rossore* («l'unico che dovrebbe trovarsi tra le mie carte»), aggiungendo: «Non ho mai conservato manoscritti perché, purtroppo, ho sempre saputo di essere un minore. È una verità che in gran parte mi ha distrutto». In realtà, la felice smentita all'affermazione di non aver conservato suoi manoscritti è costituita proprio

¹⁶ Per una sintetica storia del Fondo Manoscritti (questa la dicitura originaria, poi sostituita da Centro Manoscritti), nato alla fine del 1969 per coraggiosa e lungimirante iniziativa di Maria Corti, e riconosciuto ufficialmente dallo Stato nel 1973, cfr. G. Lavezzi, A. Stella, *Il Centro per gli studi della tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei*, in "Almum Studium Papiense". *Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. 3. *Il Ventesimo secolo*, tomo II, 2021, pp.901-916. Per capire l'allusione di Rea agli studenti ginevrini, si deve ricordare che nel triennio 1975-1977 la Corti affiancò all'insegnamento pavese una intensa attività di docenza all'Università di Ginevra (cfr. G. Cereghetti, *La parentesi ginevrina di Maria Corti*, in *Per Maria Corti*, a cura di A. Colombo e A. Stella, numero monografico di «Arte Storia», a. 7, n. 30, settembre-ottobre 2006, pp. 134-138).

dalla ricchezza del materiale conferito al Centro Manoscritti nel 1999, dopo la morte di Rea, dalla moglie Anna Maria Perilli e dalla figlia Lucia.¹⁷ Purtroppo in parte aderente al vero appare invece il rammarico di essere considerato un ‘minore’, come si deduce anche da un articolo-intervista di Giulio Nascimbeni, «*E diremo buon giorno al teleschermo*», pubblicato sul «Corriere della Sera» del 16 aprile 1985, a p. 3:

Confuso senza motivo con i declinanti seguaci del neorealismo, lo scrittore venne considerato la folgorante meteora di una breve stagione già archiviata. Credo che Rea abbia molto sofferto questo oblio. Se ne ha una prova indiretta quando, nel sentir parlare di neorealismo e di neorealisti, si scatenano i suoi intatti umori, i suoi pittoreschi sarcasmi.

In parte affine sarà il ricordo, acuto pur nella sinteticità e nella fretta imposte dalla circostanza, che Maria concentrerà nella dichiarazione richiesta da un quotidiano appena giunta la notizia della morte dell’amico scrittore:

Ho molto ammirato il Rea degli inizi, che mi pare il più originale neorealista meridionale. *Gesù, fate luce* e *Spaccanapoli* avevano una forte carica surreale, alla Breton, in una tematica essenzialmente neorealista. All’inizio ebbe un grande rilievo, poi l’insolito aspetto magico finì per penalizzarlo. Rea è stato, come Manganelli, un personaggio dalla grande forza orale, persino superiore alla scrittura.¹⁸

Le due lettere che chiudono il dialogo epistolare tra don Mimì e donna Maria si collocano nel 1988: in quella del 24 maggio si auspica il conferimento del Premio Stefanelli 1988¹⁹ a *Voci dal nord est. Taccuino americano* (Milano, Bompiani, 1986): l’augurio di Rea andrà a buon segno, e la scrittrice riceverà il premio il 15 ottobre dello stesso anno nel teatro di corte della Reggia di Caserta dalla giuria presieduta da Pasquale d’Albore (presidente della Provincia di Caserta) e composta, oltre che da Rea, dalla regista e scrittrice Lina Wertmüller e dal direttore del «Mattino» di Napoli Pasquale Nonno; gli altri tre finalisti erano Giuseppe Pederali (*Una donna per l’inverno*, Rusconi), Elisabetta Pierallini (*I belli di famiglia*, Camunia) e Carlo Mazzantini (*A cercar la bella morte*, Mondadori).²⁰ È certo alla riunione conviviale seguita al conferi-

¹⁷ https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/73126

¹⁸ «Corriere della Sera», 27 gennaio 1994, p. 27.

¹⁹ Si tratta della seconda edizione del Premio nazionale riservato alla narrativa istituito nel 1984 dall’Amministrazione Provinciale di Caserta per onorare la memoria di Nicola Stefanelli (Mondragone, 1921 - 1962), grecista, narratore, uomo politico, prematuramente scomparso a causa di un “delitto d’onore”.

²⁰ Ricavo queste notizie da un trafiletto (*Caserta premia Maria Corti*) apparso su «Tuttolibri» del 15 ottobre 1988 (a. XIV, n. 626, p. 3); devo la segnalazione a Franco Contorbia, che desidero qui ringraziare per la sua consueta cortesia e attenzione.

mento del premio che Rea si riferisce nell'ultima lettera conservata, del 16 ottobre, alludendo presumibilmente a uno degli argomenti della conversazione di quella serata, il suo apprezzamento per una celebre novella dello *Specchio di vera penitenza* del Passavanti, *Il carbonaio di Niversa*; Rea ne scriverà in *La mia università*, mettendolo in relazione con l'insegnamento di uno dei suoi docenti della scuola di avviamento professionale, il professor De Martino:²¹

Io credo di essere diventato uno scrittore sintetico di novelle per aver conosciuto, ragazzo, De Martino e le sue lezioni. Che cosa c'è mai di più potente (e completo) de *Il carbonaio di Niversa*? (Non cito né il secolo, né l'autore). Chi non conosce questa novellina conosce per metà la potenza sintetica della nostra letteratura. De Martino si entusiasmava; spiegava come predicasse in una chiesa medievale; da cui se ne usciva con l'*Andreuccio da Perugia* nelle mani, novella che mi ha fatto da lume per capirci qualcosa nelle cose napoletane.

L'*incipit* di quest'ultima lettera suggerisce con la consueta leggerezza galante e ironica una nuova tangenza letteraria, coinvolgendo Virginia Woolf: «Stavi bene. Chi sa perché mi ricordavi la felicità e la mobilità de “La Signora Dalloway”. Avevi la solita tua bellezza austera e sorridente».

Cerchiamo ora, infine, di oltrepassare il termine cronologico del contatto epistolare (perlomeno di quello che ci è rimasto): qualche mese dopo, nell'aprile 1989, si terrà, per iniziativa dell'Agenzia Guida e in collaborazione con il liceo Giambattista Vico, un incontro dibattito con Maria Corti e Domenico Rea su *Il canto delle sirene*, appena uscito da Bompiani.

L'anno successivo, 1990, sarà proprio la Corti a inaugurare «La Clessidra», una originale collana di narrativa ideata da Pellegrino Sarno per Alfredo Guida Editore, che in ogni volume accosta due racconti, uno di un autore affermato e l'altro di un autore non ancora conosciuto, con finalità duplice: promuovere il “genere” racconto e valorizzare scrittori esordienti, affidando ogni volta al ‘talento sicuro’ il compito di indicare il ‘talento nuovo’. Maria Corti sceglie Bianca Garavelli, una sua brillante allieva che ne avrebbe seguito le orme sia nella narrativa sia negli studi danteschi, e il primo libro della collana accosta dunque le *Metamorfosi di Marcolfo* della prima a *L'amico di Arianna* della seconda.

Duplice è anche la copertina di questi libri: una per ognuno dei due racconti, in modo che dopo aver finito di leggerne uno, si deve capovolgere il libro per cominciare a leggere l'altro (come si trattasse appunto di una clessidra).²²

²¹ D. Rea, *Vivere a Napoli (Cartastraccia)*, Empoli, Ibiskos, 1993, p. 150.

²² Nel 1990 escono nella nuova collana altri tredici ‘accoppiamenti giudiziari’: Giampaolo Rugarli, *Il denaro degli altri* e Dante Maffia, *Corradino*; Raffaele La Capria, *Variazioni sopra una nota sola* e Erri De Luca, *Lettere a*

La Corti avrà certo apprezzato l'inconsueta soluzione tipografica del formato testa-coda, perché «aveva dello stravagante» (per usare una espressione a lei cara), ma soprattutto avrà condiviso lo spirito dell'iniziativa, aiutare i giovani narratori: del tutto coerente con il filo rosso di tutta la sua vita di docente, costantemente improntata a un interesse vero e profondo per le menti e i progetti dei giovani, tra *curiositas* e generosità intellettuale.

Francesca; Dacia Maraini, *L'uomo tatuato* e Giada Menichella, *Pomeriggio*; Michele Prisco, *La casa bella* e Gianino Di Stasio, *Monologhi d'amore*; Giorgio Saviane, *L'automobile a due ruote* e Michela Fassa, *L'attrice*; Nantas Salvalaggio, *Angoscia e mughetto* e Anna Mirabile, *In cerca di Silvia*; Saverio Strati, *La casa vicino al mare* e Enzo Paternoster, *Vita e morte di Giovanni Migliotta*; Italo Alighiero Chiusano, *Questione di età* e Claudio Cajati, *Fino all'ultimo*; Pellegrino Sarno, *L'ombra degli altri* e Mario Truffelli, *Lo specchio del comò*; Gesualdo Bufalino, *Calende greche* e Antonella Sicoli, *L'armilla scita*; Carlo Sgorlon, *Il teatro* e Licio Damiani, *Gli sposi d'Atene*; Luigi Compagnone, *La grazia* e Sergio Giannitelli, *Una storia garibaldina*; Vasco Pratolini, *Lungo viaggio di Natale* e Anna Vinci, *Calcutta*. Tra i titoli usciti nel 1991 ricordiamo, oltre a *Oh! L'amore* di Rea, in coppia con *Boccarriso* di Antonio Lubrano: Dario Bellezza, *Il cugino* e Luigi Reina, *L'anello del capitano*; Marcello Venturi, *Un uomo di successo* e Franco De Poli, *La cintura di sicurezza*; Umberto Eco, *Giochi con le vocali* e Paolo Malvinni, *Soluzioni felici*; Mario Spinella, *Ipotesi per un soggetto* e Gianni De Martino, *Addio a Mogador*. Tra i pochi titoli del 1992 troviamo: Lina Wertmüller, *Ali Babà e il destino giocatore spericolato e spesso baro* e Andrej Longo, *Prima o poi tornerò*; Giorgio Barberi Squarotti, *Tre sogni nella letteratura* e G. Paolo Porreca, *Stagione fiamminga*; Ottiero Ottieri, *Le confidenze di Esterm* e Bernardino Prella, *La breve passione di Noemi*. Una sintetica presentazione della collana e delle sue finalità, scritta da Sarno, e un parziale elenco dei titoli usciti si trova in *Una libreria per la città*, cit., pp. 79-81.

«Napoli, dunque, raggiunta via Firenze e il Gabinetto Vieusseux»: per Domenico Rea, attraverso le sue lettere

Gloria Manghetti

Gabinetto Vieusseux

«Scrivi lettere che son marine, ma marine domestiche, con quel loro ritmico andare ondegianti, d'una in altre ondicelle, in vista del lido».¹

Sono trascorsi oltre quarant'anni da quando nell'ottobre 1980 si tenne a Roma, promosso dal CNR e dal Comitato nazionale per le scienze storiche, filosofiche e filologiche, il convegno *Metodologia ecdotica dei carteggi*, che si proponeva di abbracciare gli orizzonti indicati da Eugenio Garin di una schedatura a tappeto di tutto il materiale epistolografico esistente nelle biblioteche, negli archivi pubblici e privati, disperso in collezioni minori.² Una volta fissati i criteri da applicare con rigore, l'obiettivo ambizioso era quello di unificare in un centro i risultati, utilizzando istituzioni periferiche, accademie e luoghi di studio. Oggi possiamo sicuramente dire che la maggiore coscienza verso una crescente integrazione delle singole esperienze come piattaforma comune non ha prodotto l'auspicata centralizzazione degli strumenti di ricerca, fatta eccezione per alcuni sporadici casi e altrettanti opportuni censimenti. Tuttavia da allora molta strada è stata fatta e ormai larga parte delle istituzioni italiane preposte alla conservazione della memoria del Novecento è dotata di banche dati che magari hanno difficoltà ad interloquire tra sé, ma offrono comunque una fotografia dettagliata e talvolta contrastata dei singoli Fondi raccolti. Così, ri-

¹ Minuta di Carlo Betocchi a Domenico Rea, Firenze, 11 febbraio 1979 (Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" [d'ora in poi ACGV], Fondo Betocchi). Ringraziamo Lucia Rea per avere generosamente concesso l'autorizzazione a pubblicare questa e le successive citazioni da corrispondenze – conservate presso l'Istituto fiorentino – che vedono il padre mittente o destinatario. Parimenti siamo molto grati agli eredi dei Fondi interessati: Giorgio e Sandra Bonsanti, Anna Bossi, Masolino d'Amico, Elisa Debenedetti, Teresa De Robertis, Paola Frandini, Alessio Martini, Flaminia Petrucci Siciliano, Luciano Speranza.

² *Metodologia ecdotica dei carteggi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 23-25 ottobre 1980, a cura di E. d'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989.

manendo nell'area di un circoscritto osservatorio, possiamo rapidamente avere una panoramica, per quanto non esaustiva, dei documenti epistolari di Domenico Rea conservati presso alcune delle istituzioni presenti in Toscana. Apprendiamo, per esempio, che alla fiesolana Fondazione Primo Conti si trovano 2 biglietti e una lettera indirizzati da Rea a Marcello Venturoli alla fine dell'aprile 1957, relativi all'invito a una vernice alla Pinacoteca Nazionale di Capodimonte; o piuttosto che tra le carte di Gianfranco Contini, oggi alla Fondazione Ezio Franceschini a Firenze, si registra la totale ed eloquente assenza di lettere di Rea; e parimenti nessun materiale si trova negli archivi di personalità del Centro archivistico della Scuola Normale Superiore a Pisa, nel Fondo Ardengo Soffici presso l'Archivio di Stato di Firenze, o piuttosto nel Fondo di Luciano Bianciardi nell'omonima Fondazione a Grosseto. Diversamente dagli inventari online del Centro Studi Palazzeschi, risultano 2 lettere del 1961 e del '65; della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, 1 lettera del 1955 a Franco Fortini e 16 documenti epistolari ad Alessandro Parronchi tra il 1951 e il '59; dagli elenchi della sede Rai di Firenze, 24 missive relative alla trasmissione radiofonica «L'Approdo» e all'omonima rivista letteraria, indirizzate tra il 1950 e il 1962 a Adriano Seroni, Nicola Lisi e Carlo Betocchi.³ E tra le carte di Geno Pampaloni, il cui archivio è gestito personalmente dalla famiglia, si trovano 10 documenti relativi all'arco temporale 1951-1962, fatta eccezione per un biglietto degli anni Ottanta.⁴ In alcuni casi i lavori di ordinamento e catalogazione sono ancora in corso, per cui, di nuovo a titolo esemplificativo, a malincuore rimaniamo nell'incertezza circa la presenza o meno di corrispondenza dello scrittore con «Donna Lucia Lo Presti Longhi» e «Don Roberto, suo marito» – come li chiamava –, non potendo verificare se questa si sia conservata.⁵ Il dubbio è lecito visto che Rea stesso ha ricordato di essere stato ospite nella Villa dei Longhi in

³ Le informazioni sono state tratte dai seguenti siti o pubblicazioni: <https://www.fondazioneprimoconti.org/l-archivio/gli-archivi.html>; C. Borgia, *Inventario dell'archivio di Gianfranco Contini, Prefazione* di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012; <http://centroarchivistico.sns.it/index.php?id=148>; <https://www.archiviodistatofirenze.cultura.gov/asi/strumenti/inventari-on-line/inventari-s/soffici-ardengo>; <http://www.fondazionebianciardi.it/biblioteca-e-archivio/>; <https://www.cartedautore.it/archivi/palazzeschi/palazzeschi.html>; <http://www.sba.unisi.it/baums/fondi-archivistici>; per l'archivio dell'«Approdo», conservato presso la sede RAI di Firenze, cfr. il CD-ROM allegato a «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di M. Baldini, T. Spignoli e del "GRAP", sotto la direzione di A. Dolfi, Firenze, University Press, 2007. Ulteriori dati sono stati forniti dai referenti degli archivi di alcune istituzioni, che qui ringraziamo: Maria Chiara Berni (Fondazione Primo Conti); Elena Stefanelli (Fondazione Ezio Franceschini); Maddalena Taglioli (Centro archivistico della Scuola Normale Superiore); Massimiliano Marcucci, Arnaldo Bruni (Fondazione Luciano Bianciardi).

⁴ In questo caso sono stati gli stessi eredi del critico toscano, in particolare Lorenza Pampaloni che ringraziamo, a fornire le informazioni qui indicate.

⁵ Cfr. <https://fondazione-longhi.it/wordpress/it/archivio/> (ringraziamo Paolo Benassai). Sul sito della Fondazione

via Fortini 30, a Firenze, durante i primi anni Cinquanta, in «giorni vissuti in sogno [...] animato alle più grandi speranze dai conversari folgoranti». ⁶ La testimonianza risale al 1979 ed è tratta da due intense pagine per il secondo centenario della nascita di Giovan Pietro Vieusseux, l'ex *négociant* fondatore nel 1819 del celebre Gabinetto fiorentino. Rea, tra i pochi intellettuali selezionati dall'allora Direttore dell'Istituto, Alessandro Bonsanti, fu invitato a collaborare ad una ormai introvabile *plaque* promossa per l'occasione, insieme a un variegato e non casuale coro di altre voci, quali quelle di Carlo Cordié, Arturo Jemolo, Michelangelo Masciotta, Eugenio Montale, Giovanni Spadolini, Letizia Svevo Fonda Savio, Ernesto Treccani e Cesare Zavattini. Se questa memoria molto ci dice del *cabinet*, ubicato al piano terra del severo Palazzo Strozzi, ed insieme della città gigliata a metà del Novecento, forse ancor più utile risulta per la conoscenza del suo autore che dichiarava di sentirsi legato al Gabinetto Vieusseux da «un ricordo fondamentale» della sua vita:

Nel lontano 1950 vi andai a leggere un saggio che decise il mio rapporto con Napoli e con il suo complicato e misterioso mondo. Recava per titolo: «Le due Napoli» e per sottotitolo: «sul carattere dei napoletani». [...] Da quel momento capii che non potevo scherzare in alcun caso con gli orrori del *luogo comune* che gravitavano su quella città, più che cantabile, canzonabile...

E subito dopo aggiungeva:

E ad avviarmi lungo questa strada non erano stati gli scrittori e i filosofi napoletani, ma il Boccaccio [...]. / Napoli, dunque, raggiunta via Firenze e il Gabinetto Vieusseux – un mito dei miei verdi anni – conquistato, attraversando Napoli sotto la vigile guida di Messer Giovanni.

Nonostante l'ampio lasso cronologico trascorso, Rea rievocava persino la sensazione fisica che caratterizzò quei giorni: «Avevo gambe lunghe, leggere come quelle degli astronauti»; e parimenti le mattinate al Vieusseux, «dove mi legai anche di affetto, essendovi già la stima, con Betocchi, Bonsanti, Parronchi, Rosai, Umberto Benedetto, legame variamente interrotto dalla distanza, ma non illanguidito dal tempo, dai ricordi e dal comune e laborioso amore per le ingrate lettere».

Ebbene proprio al Gabinetto Vieusseux, ed in particolare nel suo Archivio Contemporaneo, oggi di Rea si conserva un nucleo significativo di do-

è ora disponibile un elenco dei corrispondenti, relativo a Longhi, dove non risulta il nome di Rea. Il lavoro sulla carte di Anna Banti è invece ancora in corso.

⁶ *Testimonianze e ricordi sul Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux scritti da Carlo Cordié, Arturo C. Jemolo, Michelangelo Masciotta, Eugenio Montale, Domenico Rea, Giovanni Spadolini, Letizia Svevo Fonda Savio, Ernesto Treccani, Cesare Zavattini*, a cura di M. Marchi, Firenze, Arti grafiche Corradino Mori, 1979. La testimonianza di Rea è alle pp. 9-10, da cui sono tratte anche le citazioni che seguono.

cumenti, suddivisi tra alcuni dei Fondi presenti, in parte intitolati ad amici e compagni di avventura poco sopra menzionati, ma non solo. Se si sommano infatti le descrizioni che risultano dall'inventario online consultabile sul sito dell'Istituto e da dettagliati elenchi di consistenza, il numero complessivo è pari a 82, senza contare le minute a Rea indirizzate da corrispondenti diversi, ma anche alcune missive riunite nell'Archivio Storico del Vieusseux. Ci riferiamo ai Fondi intitolati a Giacomo Antonini, Luigi Baldacci, Carlo Betocchi, Silvio Branzi, Emilio Cecchi, Giacomo Debenedetti, Giuseppe De Robertis, Pietro Pancrazi, Pier Paolo Pasolini, Vasco Pratolini, Enzo Siciliano e alla rivista «Letteratura», come Bonsanti volle battezzare il suo archivio personale. E proprio tra le carte dell'amico direttore si trova la lettera con cui Rea, nel settembre 1979, trasmetteva la testimonianza poco sopra ricordata, sottolineando che si trattava di «poca cosa, ma tanto sentita e dolente. Il tempo è volato troppo, troppo presto...».⁷ Sopraffatto da delusioni e dalla difficoltà di lavorare, «di fronte a un mondo pieno d'inestricabili nodi», Rea sembrava guardare con nostalgia all'antico Istituto, che descriveva come una sorta «di giardino incantato, di sfrenata, ardente giovinezza, ahimè, finita in uno sciupio di giorni, di tra il cinico e il ferino, che nessuno ci invidia».⁸

Si tratta di documenti di grande interesse e che, nel variare delle consistenze, forniscono elementi di indagine largamente inediti e in alcuni casi oggetto sino a oggi solo di parziali perlustrazioni. Il loro pregio sta tutto nella sintesi tra dimensione privata e quella professionale, consentendo di ricostruire, da un osservatorio privilegiato, amicizie (ed inimicizie), collaborazioni, incontri, viaggi, occasioni di lettura e di scrittura, attraverso una prosa epistolare spesso monologante senza i riscontri d'un colloquio dal momento che purtroppo tra le carte dello scrittore, oggi nel Fondo Manoscritti a Pavia, non risultano sempre le risposte.⁹ Una prosa che si distingue per aspetti ricorrenti, come per esempio il frequente rivolgersi all'interlocutore con il 'voi' e con il titolo 'don', da Betocchi rilevato con puntuale acume in una minuta del 1977:

Carissimo Rea, va bene che son vecchio, ma voglio dirti che a me quel "Don Carlo" con cui mi ti rivolgi, non va giù. Ma tu persisti, ed io bisogna che ti lasci fare; perché se c'è uno che ha

⁷ Lettera di Domenico Rea a Alessandro Bonsanti, Napoli, 6 settembre 1979, anche per la citazione successiva (ACGV, Fondo "Letteratura").

⁸ *Testimonianze e ricordi sul Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux*, cit., p. 10.

⁹ Cfr. <http://centromanoscritti.unipv.it/collezioni/archivi-letterari.html> (ringraziamo Gianfranca Lavezzi, Chiara Andreatta e Nicoletta Trotta per le utili informazioni).

diritto di servirsi *naturalmente* di quell'araldica, sei tu [...], tu solo fra gli scrittori napoletani [...] puoi permetterti di indossare la napoletanità come tuo abito aderente in pari tempo alla più autentica storia di Napoli così come sta incastonata in quella d'Italia, che è insieme della stessa pasta e tanto diversa.¹⁰

E a sua volta Rea replicava:

Carissimo don Carlo, insisto nel Voi e nel Don. Il Voi, pronomo rispettoso, fu sempre praticato nel sud perché sotto di esso si cela il segno discreto di un'affettuosa amicizia. [...] Col *Don* ci spingiamo ancora di più nel mare della stima e dell'affetto.¹¹

Il discorso epistolare risulta abbondantemente intarsiato di notizie e informazioni di cui la lettera, nella vivezza della comunicazione, consegna un netto di verità; e al tempo stesso percorso da un'ansia malcelata – anzi, piuttosto dichiarata – di volta in volta determinata dalle ristrettezze materiali del momento, dalla sofferta difficoltà di restituire sulla pagina bianca originali processi creativi, dall'attesa per riconoscimenti critici che in epoche diverse tardarono a venire.

Esemplificative, in tal senso, le 9 missive indirizzate a Giacomo Debenedetti, a decorrere dal novembre 1947 quando, da Milano, Rea lo ringraziava per avere «trovato qualchecosa» in *Spaccanapoli* pur non essendo stato disposto a scriverne la prefazione:

Se disponessi minimamente di che vivere, di che mangiare, e non fossi ridotto allo stato d'indigenza, per la mia preparazione e conoscenza di me stesso avrei rimandato la stampa di *Spaccanapoli*, anzi non avrei affatto pubblicato un'opera poco meno che mediocre; aspettando di maturare, se verrà, una più robusta forma.¹²

Una sorta di sorprendente e severa autoanalisi, ripresa a pochi giorni di distanza:

Ho in testa un'idea circolare di ciò che è il comporre, ma, alla prova, la mia poetica è sempre fallita. *Spaccanapoli*, *Le Formicole*, *Le Scene del Bordello* che sto "compitando" non sono altro che prove e misure di quanto non riesco a fare. Eppure vi confido di scrivere pieno d'entusiasmo, di trattenerne, come una donna incinta, lunghissimo tempo, sotto forma di ideato [...] ciò che poi estenderò. Andare avanti, come certi scrittori, di mattina in mattina, mi è impossibile. Non sono uno scrittore psicologo: ho la testa picchiata e cocciuta nel credere che non è psicologia l'arte.

Ed ancora:

¹⁰ Minuta di Carlo Betocchi a Domenico Rea, Firenze, 28 marzo 1977 (ACGV, Fondo Betocchi).

¹¹ Lettera di Domenico Rea a Carlo Betocchi, Napoli, 2 aprile 1977 (ACGV, Fondo Betocchi).

¹² Lettera di Domenico Rea a Giacomo Debenedetti, Milano, 1 novembre 1947 (ACGV, Fondo Debenedetti).

Penso che alla nostra lingua si addice solo l'epopea (Boccaccio, Ariosto, Folengo, Vico) per restare agli antichi. E questo ho in mente: e questo non risolvo, perché tre quarti dell'opera sono sempre in mano a Dio e al Destino. Ecco perché sono un solitario. [...] E perciò sono attaccato agli antichi fino all'imitazione, perché senza filologia e retorica la lingua nostra non regge.¹³

Tutte bellissime le lettere a Don Giacomino, da Rea definito «un maestro», con cui, a tratti, vantava anche una sorta di segreta e divertita complicità: «Sospettassero Falqui o Cecchi che Voi mi volete bene, si sarebbero meno adirati sulle mie sconcezze. Perché non ci tirate un po' i capelli a tutta questa gente [...]?».¹⁴ Ma a prevalere è un sentimento di sconforto e incomprensione:

io non so perché mi trattate tanto male, perché non mi rispondete nemmeno un monosillabo. Che cosa vi costa una parola, che mi darebbe sollievo, un accrescimento di respiro in questa casbah povera e nuda e piena di gridi esaltati, che toccano il tetto del mio cranio e ricascano dolenti nel mio organismo?¹⁵

Così scriveva nel gennaio 1949, trovando la forza di tanto ardire non solo nelle lettere speditegli da Debenedetti (e purtroppo ad oggi irreperibili), «in cui mi dicevate delle sconcezze scritte dal Baldini sul mio conto», ma anche nelle parole che il critico avrebbe inviato ad Alberto Mondadori, puntualmente riportate «Dì a Rea che non appena uscirà il suo libro, lo difenderò». Tuttavia la pubblica difesa non arrivò e lo scrittore, nell'estremo documento a Debenedetti, a noi rimasto, datato 13 giugno 1949, chiedendosi angosciato «che cosa vi piacerà mai di me?», arrivava malinconicamente ad affermare: «Resterò un postulante tutta la vita... uno scrittore di lettere che altro non chiede che una qualche risposta».¹⁶

Ancora risposte Rea sollecitava, sempre con inquieta insistenza, a Giuseppe De Robertis, che peraltro attenzione aveva rivolto alla sua opera, fin da *Spaccanapoli*: «Stimatissimo Professore, invano ho ripetutamente scritto: siete il mio più grande protettore, ma il più tardo mio corrispondente. Perché?».¹⁷

¹³ Lettera di Domenico Rea a Giacomo Debenedetti, Nocera Inferiore, 19 dicembre 1947 (ACGV, Fondo Debenedetti).

¹⁴ Lettera di Domenico Rea a Giacomo Debenedetti, Nocera Inferiore, 23 agosto 1948 (ACGV, Fondo Debenedetti).

¹⁵ Lettera di Domenico Rea a Giacomo Debenedetti, dattiloscritta, Nocera Inferiore, 15 gennaio 1949 (ACGV, Fondo Debenedetti). Dal documento sono tratte anche le due citazioni successive.

¹⁶ Lettera di Domenico Rea a Giacomo Debenedetti, Nocera Inferiore, 13 giugno 1949 (ACGV, Fondo Debenedetti).

¹⁷ Lettera di Domenico Rea a Giuseppe De Robertis, Nocera Inferiore, 25 gennaio 1949 (ACGV, Fondo De Robertis).

Quando scopri di non essere stato incluso nel «Calendario 1949 di Marzocco», il disappunto esplose incontenibile fino a doversene di lì a breve scusare:

Chissà quante volte Vi sarete pentito di aver scritto l'anno scorso quelle parole – che sembrano elogiative – sullo Spaccanapoli. / Escluso dai premi, dai giornali, da tutto, senza rimedio, nella più lurida miseria costretto, mi si negano anche le consolazioncelle. [...] / P.S. E *Le Formicole*, valgono proprio zero? proprio io sono uno scrittore da niente?¹⁸

Un epistolario in chiaroscuro, quello con De Robertis, fitto di nomi, implicazioni, desideri, scongiuri, con l'ansia di trovare spiegazioni a giudizi critici ritenuti troppo severi se non stroncatori e, ancor peggio, all'indifferenza grazie al contributo di chi «nato tra noi» era considerato da Rea «certamente memore di quell'irreparabile dramma dell'esistenza che agita i dissonanti cuori dei meridionali», così nell'ultima delle 13 lettere a De Robertis.¹⁹ Altrettanto significativa la corrispondenza a Emilio Cecchi. Tra il 1950 e il '62, Rea a più riprese tornò a ringraziare il critico per i giudizi sulla sua opera,

specialmente dove sottolineate i miei errori [...] per la stima di cui godete, per il *verbo* che costituisce ogni vostra parola [...]. E io non voglio perdermi, caro Cecchi, comincio a sentire che scrivere è una responsabilità grave per un uomo.²⁰

Quando nel 1959 *Una vampata di rossore* fu accolto con generale reticenza, lo scrittore si rivolse proprio a Cecchi, anche auspicando un'intercessione per il Premio Marzotto:

Scrivo articoli su articoli da dieci mesi [...]. Vorrei salvarmi. [...] Potete fare qualche cosa? Come vedete ho il coraggio di chiedervi aiuto non quello di conoscere il vostro pensiero sul mio farraginoso libro. So che quando una mia opera vi piace, ne parlate e quando no, non dite nulla. Anche questo è stato un segno di amicizia.²¹

La stima, sicuramente reciproca, si protrasse anche quando negli anni Sessanta Rea subì una sorta di archiviazione da parte dei suoi stessi sponsor, come risulta dall'ultimo breve messaggio del 1962: «ho letto il misurato articolo su Steinbeck. [...] Siete sempre un grande, semplice, impareggiabile critico e maestro e sono lieto di scrivervelo dalla mia solitudine napoletana».²²

¹⁸ Lettera di Domenico Rea a Giuseppe De Robertis, dattiloscritta, P.S. manoscritto, s.l., 22 febbraio 1949 (ACGV, Fondo De Robertis).

¹⁹ Lettera di Domenico Rea a Giuseppe De Robertis, Napoli, 26 giugno 1959 (ACGV, Fondo De Robertis).

²⁰ Lettera di Domenico Rea a Emilio Cecchi, Napoli, 23 dicembre 1950 (ACGV, Fondo Cecchi). Nella missiva si fa riferimento alla recensione di Cecchi a *Gesù, fate luce* (1950). Di Rea, nel Fondo Cecchi, si conservano 12 documenti.

²¹ Lettera di Domenico Rea a Emilio Cecchi, Napoli, 14 luglio 1959 (ACGV, Fondo Cecchi).

²² Lettera di Domenico Rea a Emilio Cecchi, Napoli, 26 ottobre 1962 (ACGV, Fondo Cecchi).

Il sentimento di isolamento, quasi di rassegnazione, seppure apparente, a coltivare la scrittura come un'attività pressoché privata torna nell'unica lettera inviata a Luigi Baldacci, che nel maggio 1965 aveva dedicato un'ampia recensione alla raccolta *I racconti* apparsa nei 'Narratori italiani' Mondadori, dove tra l'altro si leggeva:

un libro come questo è ancora ben lontano da un giudizio di cassazione. [...] le etichette, per Rea, risultano oggi improbabili più che per qualsiasi altro scrittore della sua generazione [...]. E chi non voglia improvvisare troppo fragili impalcature storiografiche, deve riconoscere che Rea col neorealismo non aveva niente a che fare.²³

Secondo Baldacci, lo scrittore aveva scoperto che «tra la verità dei suoi personaggi e la verità dell'arte [...] non c'era nessuna incompatibilità», con il risultato che il suo oggettivismo finiva con l'apparire «come il più lontano da ogni equivoco naturalistico».²⁴ Rea, per quanto grato per l'analisi e per le parole di apprezzamento, il 6 giugno 1965 si rivolgeva a Baldacci in questi termini, scusandosi per il ritardo nel dargli riscontro:

In parte vivo soffocato dai disgustosi rigurgiti del mio lavoro giornalistico [...]; in parte riconosco come dedicate ad altra persona le parole che ancora qualcuno dedica ai miei vecchi racconti. [...] Non è questione di crisi o di sfiducia [...]. Vero è che ho sempre scritto con un certo fuoco nello spirito (e un autodidatta non conosce soluzioni diverse) e ora mi accorgo che, per quanti sforzi io compia, la cenere rimane cenere. La sua spontanea difesa del mio lavoro dall'accusa di neorealismo mi avrebbe fatto tanto più piacere se oggi insieme con queste quattro righe avessi potuto annunziarLe un mio nuovo lavoro.²⁵

Sentimenti che sembrano superati, o quantomeno temporaneamente messi da parte, all'inizio degli anni Novanta quando, prima con *Crescendo napoletano* (1991) e poi con *Ninfa plebea* (1992), Rea aveva ritrovato l'originaria forza creativa e quindi una rinnovata fiducia in se stesso. Così risulta nella vivace lettera a Enzo Siciliano del 1991, dove ringraziava l'amico per l'articolo apparso sul «Corriere della sera», *Il vero della vita nell'«antico» Rea*, che lo riscattava di «una sorte di canzonettaro napoletano e comunque locale [...] un derelitto delle lettere», piuttosto ponendolo «molto in alto; ed io, per la verità, non l'immaginavo».²⁶

²³ L. Baldacci, *L'uomo-verità di Rea e un memoriale allegorico di Parise*, in «Epoca», a. XVI, n. 765, 23 maggio 1965, p. 111.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Lettera di Domenico Rea a Luigi Baldacci, Napoli, 6 giugno 1965 (ACGV, Fondo Baldacci).

²⁶ Lettera di Domenico Rea a Enzo Siciliano, Napoli, 6 febbraio 1991 (ACGV, Fondo Siciliano). L'articolo di Siciliano era uscito sul «Corriere della sera» il 5 gennaio 1991, p. 7.

Un discorso a sé richiederebbero le 32 lettere indirizzate da Rea a Vasco Pratolini tra il 1949 e il 1964, a cui sono da aggiungere le 10 responsive di Pratolini conservate nel Fondo pavese. Documenti lontani da quelli sinora descritti e dagli altri a cui abbiamo accennato, indirizzati in particolare a Antonini, Branzi, Pancrazi e Pasolini.²⁷ A Pratolini Rea scriveva a ruota libera della vita e della letteratura, con riflessioni a 360°, senza remore o condizionamenti, su fatti quotidiani, retroscena di premi, letture appassionate, piroettanti descrizioni di incontri o viaggi, acute analisi dei libri dell'amico, considerato un fondamentale punto di riferimento: «Ti voglio veramente bene e vedo che la tua compagnia e il tuo consiglio mi migliorano».²⁸ Grande la complicità tra i due, che gli anni trascorsi da Pratolini a Napoli insieme alla moglie Cecilia – lei stessa napoletana – e alla figlia Aurelia avevano sicuramente fortificato e che rimase intatta anche quando si insinuarono alcune incomprensioni, peraltro già note. A tale proposito si vedano le lettere che lo scrittore toscano aveva inviato a Parronchi nel novembre 1951:

[...] come avevo previsto, per avergli io parlato chiaro, e per averlo invitato alla serietà che il suo lavoro avvenire esigeva, Rea non s'è fatto più vivo, e va dicendo che lui ed io “abbiamo preso due strade diverse” e che io volevo costringerlo a iscriversi al P.C.I!²⁹

Ombre passeggiare, sempre risolte nel dialogo e nello scambio diretto, perché, come scriveva Rea qualche anno dopo:

Io non so che ho detto contro di te; e avrò potuto dire anche molto su di te e sui tuoi libri, sono sempre restate ferme l'amicizia, la stima, l'ammirazione per l'uomo e per il Maestro quale sei stato e resterai per la nostra generazione.³⁰

Un Maestro a cui, nel 1964, confessava:

Se c'è un uomo e uno scrittore in crisi, fin dal lontano 1956, [...] questi sono io; consumato e mortificato dal dubbio. Ho scritto poco, è vero; e quel poco per me poco vale; e oggi stentatamente e tragicamente cerco di riprendermi come un malato che trovi difficoltà a riprendere i contatti con la vita.³¹

²⁷ Per questi e per gli altri Fondi ricordati, si rimanda alle banche dati consultabili sul sito del Gabinetto Vieusseux <https://www.vieusseux.it/>, in particolare alle pagine relative all'Archivio Contemporaneo <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo.html>; <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi.html>; <http://opera.nexusfi.it/easyweb/w0102/>.

²⁸ Lettera di Domenico Rea a Vasco Pratolini, Napoli, 22 novembre 1950 (ACGV, Fondo Pratolini).

²⁹ Lettera di Vasco Pratolini a Alessandro Parronchi, Procida, 6 novembre 1951, in V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Polistampa, 1992, p. 301.

³⁰ Lettera di Domenico Rea a Vasco Pratolini, Napoli, 20 giugno 1964 (ACGV, Fondo Pratolini).

³¹ Lettera di Domenico Rea a Vasco Pratolini, Roccaraso, 11 agosto 1964 (ACGV, Fondo Pratolini).

E proprio in una di queste lettere trovano ampio spazio le giornate fiorentine del 1951, sopra ricordate, permettendoci di meglio dettagliarle e precisarle, ma soprattutto offrendo un divertente e al tempo stesso irriverente affresco di Firenze, la città che, come è noto, Pratolini aveva lasciato nel 1939:

Non so quanto ti ho pensato e bramato, mio caro; e quanto ti ho compreso. Davvero: non potevi vivere a Firenze. Non è per te. Tu sei espansivo, franco, sei uomo. [...] Firenze mi è sembrata una città abitata una volta da uomini robusti e potenti, ora popolata da pigmei, che si debbono arrampicare per le scalee, diventando sempre più mutoli e piccoli, con un che di mostruoso. Ritornava la vita, guardando la gente dei vicoli, i poveri, i popolani.³²

Nell'andare a chiudere questo breve saggio della corrispondenza di Rea attraverso una campionatura, per quanto parziale e rapsodica, di *exempla*, piace tornare alle riflessioni iniziali e nella fattispecie alle problematicità di un censimento della corrispondenza dello scrittore. Tale auspicata mappatura è ad oggi legata, nel migliore dei casi, ai singoli progetti in corso nei vari istituti, ma non ancora proposta come unitaria da una volontà centripeta che virtualmente ricongiunga i documenti epistolari di Rea già inventariati, ma anche quelli sottratti al rilevamento e alla catalogazione perché, per esempio, conservati presso privati. Se, infatti, di Rea ci parlano la sua opera, le sue letture, i ricordi dei suoi amici, non meno viva è la sua voce epistolare. Sottoscrivendo convintamente quanto in tempi recenti ha affermato Franco Contorbia circa «l'indifferibile esigenza» di redigere una compiuta bibliografia degli scritti di Rea, parimenti riteniamo che sia necessario dilatare il raggio di azione.³³ Non è infatti più procrastinabile un inventario generale del suo generoso – e in larga parte inesplorato – epistolario disseminato nelle sedi più diverse, costituendo anche l'inderogabile presupposto per il futuro allestimento di una edizione complessiva delle lettere di Don Mimì. Un ulteriore modo, se sostenuto da una rigorosa ricerca testuale ed epistolografica, per aprire «quel memorabile magazzino della memoria» – secondo la felice definizione di Raimondo Di Maio –³⁴ lasciato dallo scrittore, così da permetterci di compiere non solo un percorso biografico di interesse storico e documentario, ma un vero e proprio viaggio letterario nel cuore profondo e altrimenti intangibile della sua opera.

³² Lettera di Domenico Rea a Vasco Pratolini, Nocera Inferiore, 14 maggio 1951 (ACGV, Fondo Pratolini).

³³ F. Contorbia, *Una bibliografia per Don Mimì*, in «Don Mimì cento voci per cento anni. 8 settembre 1921-2021», a. C, n. Unico, 2021, p. 3.

³⁴ R. Di Maio, *I cantoni di Nofi*, ivi, p. 14.

REA TRA FILOGIA, GIORNALISMO E DRAMMATURGIA

Una vampata di rossore:
il passo lungo di Domenico Rea

Anna Nozzoli

Università degli Studi di Firenze

È noto come la lenta e travagliata *approche* di Domenico Rea al romanzo, conclusa sul finire degli anni Cinquanta con la pubblicazione di *Una vampata di rossore*, sia una storia che, pur nella sua singolarità e eccentricità del tutto congruenti con il profilo di uno scrittore, insieme antico e moderno, realista e espressionista, crudo e pietoso, senza ideologia ma incline ad un rapporto radente con la realtà del suo tempo, presenti alcuni significativi punti di tangenza con la storia di altri narratori della sua generazione. Quelli, per intendersi, che incominciano a scrivere nella stagione, letteralmente capitale nella vicenda biografica di Rea e destinata a fissarsi *für ewig* nella sua scrittura letteraria, dell'«esplosione vitale che si verificò in Italia in quello scorcio di tempo che corse dal 1943 al 1946 a guerra finita» (la citazione è tratta dal notissimo scritto intitolato *Il messaggio meridionale*, ma molte altre testimonianze d'autore potrebbero essere addotte intorno al ruolo assolto nella scrittura di Rea dagli anni dell'«interregno» ben oltre i loro confini cronologici).¹

Si deve a Domenico Scarpa la più importante riflessione critica intorno alle relazioni che negli anni Quaranta e Cinquanta connettono la riluttanza di

¹ D. Rea, *Il messaggio meridionale*, «Le ragioni narrative», n. 1, gennaio 1960, pp. 5-15. A tal proposito si veda anche, ad esempio, quanto Rea scrive nel saggio *Grandezza e decadenza della canzone napoletana*, apparso sul n. 8, agosto 1959 di «Prospettive meridionali», poi, con in calce la data «1957», in *Il re e il lustrascarpe*, con illustrazioni di Paolo Ricci, Napoli, Pironti, 1960, pp. 193-202; Milano, Mondadori, 1961, pp. 221-232; in *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1352-1360: «In tutta la mia opera narrativa e saggistica ho annesso sempre un'enorme importanza al dopoguerra a Napoli. Truppe d'occupazione furono quelle americane, ma apportatrici di un vastissimo concetto di democrazia nel significato più comune ed umano del termine. [...] Una conquista memorabile che restò nel fondo del cuore dei napoletani. Per questa ragione la società fittizia e illegale che si instaurò a Napoli per due o tre anni lasciò dei beni morali e spirituali che sono ancora motori di progresso più di mille teorie. [...] Questo fatto si verificò [...] esattamente dopo il 1943. La città usciva in una condizione pietosa dalla guerra in cui era stata abbandonata sotto il fuoco, protetta da un paio di meschine batterie contraeree, Aveva visto la morte con gli occhi. Aveva visto la fame in faccia più paurosa, a Napoli, della morte. A guerra finita, la sua sete di lavoro e di vita fu gigantesca» (nelle tre sedi rispettivamente, pp. 198-199, 202; 227-228, 232; 1357, 1360).

Rea nei confronti della forma romanzo e le sperimentazioni da lui compiute nell'ambito delle scritture brevi (non soltanto quelle dell'autore «al lampo di magnesio», secondo la fortunata e iniqua, almeno nelle intenzioni, formula coniata da Emilio Cecchi nella recensione a *Spaccanapoli*,² ma anche gli articoli e i saggi, in parte rubricati come «cronache napoletane» in *Il re e il lustrascarpe* del 1960) con le analoghe sperimentazioni (e analoghe riluttanze) di una galassia di scrittori all'interno della quale Rea e Calvino si collocano con un rilievo esemplare.³ L'accoppiamento potrà sembrare a prima vista poco giudizioso, ma è fuori di dubbio che la siderale distanza, destinata a separare, a partire da una certa data (secondo lo stesso Rea, l'avvio delle *Cosmicomiche*)⁴ la sorte dei due scrittori fosse assai meno pronunciata negli anni dei rispettivi esordi e del difficile attraversamento del primo dopoguerra. È possibile che la lettura a specchio dei due destini, persuasivamente compiuta da Scarpa anche attraverso il dialogo epistolare intercorso tra Rea e Calvino, sia stata resa possibile proprio dal DNA del giovane Calvino, dell'«incantevole scrittore minore che aveva immaginato *I nostri antenati*», di cui Pietro Citati ha offerto testimonianza in un notevolissimo scritto, uscito sulla «Repubblica» il 17 luglio 1990, contrapponendone i tratti identitari a quelli del «maggiore narratore italiano della fine del ventesimo secolo» che di lì a poco sarebbe diventato:

² E. Cecchi, *Scrivono a lampo di magnesio*, in «L'Europeo», 22 febbraio 1948; poi, con il titolo *Scrittori al lampo di magnesio*, in *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 25-27; ivi, 1977, pp. 29-33; in *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Milano, Mondadori, 1972, vol. II, pp. 1229-1231.

³ D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella ossia Domenico Rea nel canone del '900*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea. Atti delle Giornate di studio (Napoli, 19-20 gennaio 2006)*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Libreria Dante&Descartes, 2007, pp. 321-365; poi in *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010, pp. 125-164.

⁴ «Dopo quel romanzo [*La giornata d'uno scrutatore*] l'ho completamente lasciato, non lo capivo, non mi interessava, e poi, secondo me, nonostante tutto la letteratura dovrebbe occuparsi degli uomini che esistono. Dico questo con una profonda stima per il letterato, per lo scrittore, per il prosatore. Però da *Ti con zero*, dalle *Cosmicomiche* in poi, io non mi sono più interessato al caso Calvino» (*Processo a Calvino*, in «Wimbledon», n. 4, giugno 1990, p. 2). A datare l'incipit della divaricazione tra i due scrittori è importante anche la lettera (sulla quale ha richiamato l'attenzione Scarpa a pp. 355-356 e 160 delle due sedi del saggio citato) inviata da Calvino a Rea il 13 maggio 1964 in risposta a quella che lo stesso Rea gli aveva scritto il 30 aprile 1964 per raccomandargli la lettura del manoscritto di *La compromissione* di Mario Pomilio ai fini di una sua eventuale pubblicazione presso Einaudi. La lettera è edita in I. Calvino, *I libri degli altri, Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1991, p. 473; poi in *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 812: «Caro Mimì, da un po' di tempo in qua leggo solo libri di astronomia. Ho fatto un'eccezione per Pomilio, ma non è valsa [in *I libri degli altri*: «valso»] a scuotermi di dosso la massiccia stanchezza per la letteratura, e per i romanzi in particolare. Peccato. Naturalmente, non ne parlo con nessuno. Del resto non parlo con nessuno di niente, almeno per quel che riguarda il "mondo letterario". La vita letteraria è come la vita militare. Finché si è giovani si può sopportare, con le sue soddisfazioni e insoddisfazioni. Ma non va prolungata per tutta la vita: viene l'ora di chiedere il congedo».

Quando lo conobbi aveva ventiquattro anni, e ogni volta che ripenso a lui allora, sorrido tra me di divertimento e di tenerezza. Era incantevole. Attraversava le strade della grigia Torino, vestito come un emigrato da Haiti o da Santo Domingo, – sandali e maglioni colorati nel cuore dell'autunno o del primo inverno. Era timido come un ragazzo di provincia trasportato nella metropoli: aveva il complesso di inferiorità di una famiglia stravagante; e, ogni tanto, un roteare d'occhi, un sussulto fintamente retorico nella voce, un movimento della mano ricordavano che egli non apparteneva alla secca Liguria di Montale, ma a quella, mitomane, esuberante, chiacchierona e massonica, dell'altra Riviera. Quello che affascinava, in lui, era soprattutto la rapidità e la leggerezza. Aveva uno sguardo freschissimo e precisissimo, una mente agile, innamorata della linea retta; una capacità elegante di stilizzazione. [...] Era buffissimo, Quante volte ho riso con lui. Quante volte ho riso, affettuosamente, di lui.⁵

Al di là della divaricazione degli esiti, la vicenda di Calvino, letteralmente diviso nel decennio 1950-1960 tra le molteplici sperimentazioni dello scrivere breve e il 'dovere', sostanzialmente inevaso, di «fare il romanzo» (dal «picaresco-realista», e mai terminato, *Il bianco veliero* del 1947-1949 al «realistico-social-grottesco-gogoliano» *La collana della regina*, iniziato nel 1954 e abbandonato dopo un centinaio di pagine,) getta nuova luce anche sul caso Rea, sottraendolo una volta per sempre al cliché dello scrittore selvaggio, incoostante, dissipatore di se stesso, assurto a simbolo dei presunti mali del tempo (i già citati «lampi di magnesio» o *La letteratura «Ohi Peppi!»*, giusta la formula coniata da Raffaello Brignetti)⁶, per iscriverne l'ossessiva *quête* letteraria all'interno di uno dei capitoli più emblematici del difficile rapporto tra gli scrittori italiani e il genere romanzo. Si ponga, in tal senso, a confronto l'autodefinizione fornita da Rea a Enrico Falqui in una fondamentale lettera del 24 gennaio 1951:

Tutti mi chiedono da tre anni il romanzo. Il romanzo, rispondo, lo sto scrivendo. Che cosa sono le novelle? Vediamole alla fine, un solo volume, in un Omnibus, direbbe Mondadori, e tireremo le somme. Altro mi preoccupa da un anno e mezzo. Approfondire e estendere i miei temi. Liberarmi dal colore. Ho desiderio di scendere di più nel cuore degli uomini e

⁵ L'articolo intitolato *Italo, l'uomo della pineta*, costituisce la prima parte del dittico *Amici scomparsi* (la seconda, *Giorgio, malinconico tapiro*, dedicata a Manganelli, vede la luce il 18 luglio), che confluirà nella *Parte sesta, La morte degli amici di Ritratti di donna*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 305-319 (la citazione è a pp. 306-307)

⁶ Mi riferisco al lungo e polemico dibattito che, tra l'ottobre 1954 e il febbraio 1955, si svolge sulle pagine della rivista di Giambattista Vicari «Il Caffè»: sul n. 7 è pubblicato, sotto il titolo *La letteratura "Ohi Peppi!"*, un articolo, redatto in forma di lettera al Direttore da Raffaello Brignetti, nel quale, facendo riferimento alla prima battuta pronunciata da Menichella nel racconto *La «Segnorina»* di *Spaccanapoli*, mette sotto accusa gli scrittori di «cronaca artificiale, scelta apposta, inventata», colpendo soprattutto Rea e Beppe Fenoglio. Nei numeri successivi, ancora sotto il titolo complessivo *La letteratura "Ohi Peppi!"*, la *querelle* continua con interventi di Vicari, Angelo Romanò, Ornella Sobrero (n. 8, novembre 1954); di Giose Rimanelli, Giovanni Artieri, Giambattista Vicari e lo stesso Rea (n. 9, dicembre 1954); di Ferdinando Virdia e Gualtiero Jacopetti (n. 1, gennaio 1955); di Renzo Tian e William Demby (n. 2, febbraio 1955).

della società... E della PAROLA. Per tutto ciò mi tengo abbracciato ai classici. È un'epoca piena di inganni, di travimenti, di scrittori di testa: e sono più persuaso che l'uomo è quello che è: le sue prove sono il denaro e la morte. E qui tutti adorano il denaro e temono la morte, soprattutto corporale. E questi grandi temi possono benissimo (la Signora del Manzoni? Ivan Ilic? Krotkaja? Jeli il pastore? Per non andare più indietro) essere trattati con questo romanzo concisissimo che tanto è per me la novella⁷

con la diagnosi sottoposta proprio a Rea, nove anni dopo, da Calvino, che, appena letta *Una vampata di rossore*, elude il giudizio e dissimula le perplessità, disegnando i lineamenti di una identità condivisa:

Caro Rea – gli scrive da Torino il 4 giugno 1959 – ho letto *Una vampata di rossore*. È un libro serio. Hai puntato sulle cose più grosse: il valore della vita, il senso della morte, il nodo d'egoismi che si cela in ogni convivenza, e la verità dei rapporti umani. E l'hai fatto con una costante corrente di poesia, e con squarci di racconto molto belli, specie nelle vicende dei giovani. E la costruzione narrativa, dove il proliferare e ritorcersi su se stesso del cancro s'identifica col proliferare e riinvolgersi dei ricordi e dei rimorsi, rende il libro attuale anche sul piano della tecnica formale.

Hai avuto coraggio a lasciar da parte gli aspetti più vistosi della tua narrativa di ieri, per darti tutto a quest'attenzione a una verità sentimentale e morale. Io, legato sempre più al paradosso, alla scoperta e alla riduzione del meccanismo schematico della vita, un po' t'invidio questa capacità di fedeltà alla complessa umiltà dei movimenti quotidiani. E un po' la mia natura di forzatore di significati e d'immagini mi porta a rimpiangere che tu non abbia reso più lineare e perentoria ed esemplare la narrazione, la vita dedita al prossimo della signora Rita e il suo rapporto con l'egoismo degli altri, e la morte degli altri nella morte di lei: insomma quel modo particolare con cui questo tipo di cose diventano assolute e lineari e perentorie nella *Morte di Ivan Ilic*. (Ma è già un bel fatto che venga da citare questo altissimo riferimento).

È il romanzo questo? Credo di no, ma chi se ne frega? Probabilmente hai cominciato a scrivere credendo di fare un racconto, e poi t'è venuto da allungarlo. Questo può essere il segno del salto, per te: che adesso, come prima scrivevi tanti racconti di cinque o sei pagine, ora ne devi scrivere altrettanti di duecentocinquanta pagine l'uno. Perché è chiaro che noi non siamo di quelli che danno fondo all'universo in un'opera sola: tendiamo alla "commedia umana" fatta di tanti parziali approfondimenti della realtà.⁸

Il 'dovere' del romanzo attraversa una larga parte della prima stagione di Rea e convive con la pratica delle forme brevi della narrazione, trovando un

⁷ La lettera, conservata nel Fondo Falqui dell'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma, è stata edita in *Anche in una lettera io sento il peso della parola. Cento lettere Di Domenico Rea con Leone Piccione (1949-1992)*, a cura di E. Bufacchi, premessa di L. Piccioni, prefazione di R. Di Maio, Napoli, Libreria Dante&Descartes, 2015, p. 96.

⁸ La lettera, conservata nell'Archivio Rea presso il Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, è stata pubblicata da N. Trotta, *Nell'epistolario di «uno scrittore per caso»: lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino*, «Autografo», n. 42, gennaio-giugno 2002, p. 40; poi in *Compagnone, Pomilio, Rea. Autografi Libri Immagini. Catalogo della Mostra documentaria (Ischia, Biblioteca Comunale Antoniana, 17-31 ottobre 2009)*, a cura di N. Trotta, Pavia, Università degli Studi di Studi di Pavia-Centro di Ricerca Interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, 2009, pp. 63-64.

singolare approdo nel libro del 1959 che in qualche misura conclude il periodo più felice della sua attività anche sotto il profilo della fortuna critica (ma non si dimentichi che, al di là dei lunghi anni del disinganno, dell'apparente ripiegamento, dell'autorimozione che avrebbero fatto seguito alla pubblicazione di *Una vampata di rossore*, sarà proprio un altro romanzo, il postremo *Ninfa plebea*, a restituire a Rea «il timbro inconfondibile della sua voce», messo in luce in modo particolarmente felice da uno scrittore e giornalista exlege, e però di prima grandezza, troppo presto dimenticato come Ruggero Guarini).⁹

A dar ascolto alle testimonianze epistolari e alla sequenza dei materiali autografi conservati nell'Archivio Rea presso il Centro sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, dei quali John Butcher ha offerto una puntualissima descrizione,¹⁰ l'approssimazione di Rea al romanzo, al di là dei titoli da lui esibiti nelle lettere a Arnoldo e Alberto Mondadori sino dalla fine degli anni Quaranta (*Papele Tuppo, Scene di bordello*),¹¹ ha inizio nei primissimi anni Cinquanta, quando un taccui-

⁹ Di Guarini su Rea, oltre ai numerosi articoli apparsi in giornali e riviste, sarà da ricordare il bellissimo scritto, *La sua musa creaturale*, che si legge a pp. XI-XXXVI del «Meridiano» delle *Opere*; poi con il titolo *Fuori testo. Rea*, in R. Guarini, *Fisimario napoletano*, prefazioni di R. La Capria e di F. Duranti, Milano, Spirali, 2007, pp. 408-437.

¹⁰ J. Butcher, *Storia di Una vampata di rossore di Domenico Rea*, «Riscontri», n. 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 9-52; poi, con il titolo *Rea romanziere. Una vampata di rossore*, in *Le carte di Mimi. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, Napoli, Libreria Dante&Descartes, 2007, pp. 135-189.

¹¹ Già in una lettera inviata a Alberto Mondadori l'8 febbraio 1947, Rea annuncia di stare scrivendo «due capitoli del *Papele Tuppo*, che sarebbe il titolo del romanzetto che intendo consegnarvi per autunno», mentre il 18 luglio dello stesso anno comunica sempre ad Alberto l'esistenza di un nuovo romanzo *in fieri*: «Ho trovato Napoli e Nocera in una grave, generale e diffusa miseria, quasi essa fosse una peste o un colera, già, e appunto, come tutte le fortune e sfortune di questa terra che sono generali, cioè di tutti. A Napoli la gente mi è sembrata tanto accasciata che le braccia volevano toccare terra e dare aiuto di piedi ai due arti inferiori. Per Toledo, Chiaia, migliaia di mendicanti, i più storti, ciechi, paralitici e lamentosi, degni della Bibbia; [...] Ma li, a Porta Capuana e alla Pietra del Pesce, dove sono pescatori, pigraioli, donne d'affitto, farabutti, ruffiani, tabernacoli e guardie daziarie, la vita tra una bancherella e l'altra corre come un fiume, come un mare; [...] Parlano di ordinare Napoli e la stupidirebbero; di pulirla, e la cancellerebbero; di educarla, e la trasformerebbero. E, invece, anche l'impressionante miseria e l'orfinità della città di americani-negri (che è appunto l'epopea delle *Scene di bordello*, che vi consegnerò a dicembre!) è qualcosa di vivissimo, e, come ho detto, di vivo come una peste o un colera». In una successiva lettera ad Alberto e a Roberto Cantini del 24 luglio la descrizione delle *Scene di bordello* è ulteriormente precisata («La polemica contenuta nelle *Scene* è la ribellione di tutta la schiavitù del popolino napoletano, aiutato inconsciamente da negri e marocchini e americani, contro la classe borghese paludata di sapienza bigotta, di un ideale politico feudale e nel profondo adoratore del Denaro Assoluto. [...] Tutta la scena finisce in una Piedigrotta di mia invenzione dove mi guideranno Dio e la fantasia. Non aspettatevi dunque un romanzetto alla Moravia, alla Piovenina, alla Prtolina, alla complessa storia delle sporcizie dei sensi, cose troppo vecchie»), mentre in altre due torna a parlare di *Papele*, affermando «che, se Dio non m'inganna del tutto, sarà un'epopea, altro che romanzi psicologici» (18 marzo 1948) e che il romanzo s'incenterà sulle «follie di Tuppodoro, padre di Papele, e primo personaggio di ciò che mi sta venendo non più come il *Papele Tuppo*, ma la *Tuppeide*» (24 dicembre 1948). Dei due romanzi (e di altri come *L'Interregno* (300-350 pag.)), presumibile, ulteriore ripresa in chiave romanzesca della categoria storiografica inaugurata nell'omonimo racconto di *Spaccanapoli*, che è nominato insieme al *Papele Tuppo* in una lettera ad

no inedito contenente annotazioni relative agli anni 1952-1957¹² registra una serie di progetti, non ancora apertamente riconducibili al testo del 1959 ma tutt'al più a singoli personaggi o episodi di quella narrazione, e nell'immediato sicuramente circoscrivibili o circoscritti al territorio dello 'scrivere breve'. È evidente, infatti, che l'attenzione dello scrittore, nei primi appunti e anche nel corso di un cospicuo tratto cronologico successivo, privilegia la messa a punto del tema del destino dei giovani nella realtà meridionale, mentre le figure di Assuero e Rita Rigo entreranno nel *puzzle* compositivo del romanzo più o meno a partire dalla metà degli anni Cinquanta, con una precedenza, nei tempi di costruzione dei personaggi, del primo rispetto alla immobile e immemore protagonista delle due giornate di *Una vampata di rossore*. È vero che già in una annotazione del taccuino, riprodotta da Butcher e datata 9 aprile 1952, Rea enuncia il disegno di un «saggio» (presumibilmente, aggiungo, nei modi a lui consustanziali della ibridazione con il genere del racconto) «che indaghi se i mali di una famiglia tipo la mia o quella di A.M. siano dovuti alle condizioni economiche» e che, qualche pagina dopo, scrive: «Bisognerebbe avere il coraggio di inserirvi la morte di mia madre»,¹³ con riferimento alla scomparsa avvenuta il 6 maggio 1949 di Lucia Scermino, che, un decennio più tardi, avrebbe fornito, insieme al padre dello scrittore Giuseppe e ad altri personaggi del suo *côté* familiare, consistenti materiali autobiografici al romanzo,¹⁴ per divenire più tardi, ormai al di fuori di ogni finzione romanzesca, la protagonista del racconto *Restauro*.¹⁵

Alberto del 19 luglio 1950; o come un non meglio precisato «*Eredi del vento*», evocato in una missiva allo stesso destinatario il 30 dicembre 1950) si continuerà a fare menzione nelle lettere del 1949 e del 1950, finché sui relativi progetti scenderà definitivamente il silenzio. I lacerti delle lettere che ho citato sono riprodotti da Francesco Durante nella *Cronologia* del «Meridiano» delle *Opere* di Domenico Rea rispettivamente, a pp. LXXXIX, XCI, XCII, XCV, XCIX, CVI.

¹² «Si tratta, per la precisione, di un taccuino con copertina nera consistente in 120 pagine riempite quasi tutte di testo manoscritto. Tale quaderno [...] reca sul frontespizio le date 1954-58 ma per la verità il testo contenutovi è tutto datato dal 1952 al 1957» (J. Butcher, *Rea romanziere*. Una vampata di rossore, cit., p. 149).

¹³ J. Butcher, *Rea romanziere*. Una vampata di rossore, cit., rispettivamente pp. 150 e 151

¹⁴ L'influenza della figura materna, e in particolare dei modi della sua morte, su *Una vampata di rossore* trova conferma in una significativa lettera scritta a Roberto Cantini l'11 ottobre 1948 nella quale la descrizione della malattia che ha colpito Lucia Scermino anticipa la metafora del cancro come «una montagna conica, larga di base, intorno a cui correva, a vermicello, un rivo di sangue», che sarà presente nelle prime pagine del romanzo: «Mia madre, forte di 66 anni, non aveva avuto mai mali: qualche febbre, qualche tosse, qualche dolore di pancia: così per 27 anni di seguito. Ma dieci giorni fa la pancia le si è alzata, per moltissimi tumori (il tumore è un foruncolo vergognoso, un vulcano cieco e nascosto che mena materia e inverdisce il sangue) e mia madre – povera, grande vecchia – è cascata e non si alzerà più» (F. Durante, *Cronologia*, cit., p. XCVIII).

¹⁵ *Restauro* è stato pubblicato per la prima volta nel volume collettaneo *Le Madri*, prefazione di C. Bo, Milano, Bramante, 1972, pp. 132-146; in «Avvenire», 18 giugno 1972; con il titolo *La carrucula*, in *Tentazione e altri rac-*

Ma a dare l'avvio al libro del 1959 non sembrano essere stati né l'abbietta ossessione per il denaro di Assuero né la lunga agonia della levatrice Rita, ma piuttosto una serie di giovani personaggi messi a fuoco nel taccuino e riconducibili alle figure delle «zitelle del Sud» e del «monaco di casa» della cui rilevanza, tra sociologica e narrativa, nell'universo meridionale non ancora configuratosi nei termini della futura e leggendaria Nofi, Rea rende testimonianza anche nei due scritti giornalistici omonimi, apparsi rispettivamente su «Il Rinascimento d'Italia» il 23 giugno 1952 e su «Il Messaggero» il 30 luglio 1957 (ma la stesura del secondo, *Il «monaco di casa»*, può essere secondo Butcher retrodatata al biennio 1952-1953).¹⁶ Con una disposizione artigianale e una sostanziale *nonchalance* nei confronti dei confini di genere suscettibili di accomunarli alla categoria degli scrittori *bricoleurs* il cui *specimen* più alto è identificabile nel Pirandello descritto da Giovanni Macchia in una memorabile pagina della *Stanza della tortura*, da subito Rea fa confluire negli appunti del taccuino sotto il titolo *Zitelleria* (alternato a *La monaca* e a *La monaca di casa*)¹⁷ immagini e abbozzi di vicende sviluppate a partire dall'articolo del «Rinascimento d'Italia» e destinate a fungere da sinopia per i personaggi di Maria Rigo, di Chele, di Gilda. Anche la figura del «monaco di casa» dell'omonimo articolo (un appellativo letteralmente inventato da Rea per designare i giovani del Sud, appartenenti alla classe media, che «non nascono come figli, ma come figli che diventeranno padri delle loro sorelle e dei medesimi genitori»),¹⁸ pur conoscendo un modesto sviluppo in *Una vampata di rossore* (sarà, soprattutto, alle origini di Benedetto Storio, che Maria definirà nel romanzo «un monaco di casa. Non è il fratello, ma il padre dei fratelli e della sorella. Non è figlio dei genitori. Ma il loro figlio-padre»),¹⁹ occuperà un ruolo di rilievo nelle fasi intermedie del lavoro di Rea romanziere.

conti, Napoli, SEN, 1976, pp. 33-45; con il titolo *Le notti a Nofi*, in «Il Napoletano», 24 aprile 1947; con il titolo *La carrucola*, in *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 37-48; con il titolo *Restauro*, nella sezione *Altri racconti* di D. Rea, *Opere*, cit., pp. 1081-1092.

¹⁶ «in un quaderno mattone interamente consacrato alla composizione di *Vampata* [...] si dà come data 1952 o 1953, seguito da un punto interrogativo, mentre ancora altrove [nella recensione al libro apparsa con il titolo *Il romanzo di Rea ha fatto centro* su «Oggi» il 18 giugno 1959] Domenico Porzio fa risalire la pubblicazione del saggio reano addirittura al 1951» (J. Butcher, *Rea romanziere. Una vampata di rossore*, cit. p. 148).

¹⁷ Che tali appunti costituiscono la preistoria di *Una vampata di rossore* e che i tre titoli proposti siano all'inizio intercambiabili trova conferma già in una lettera a Mario Cimadori del 15 giugno 1949, nella quale Rea parla della «prossima *La monaca di casa*, al qual grosso libro, protetto dal Vostro assegno mensile, sto tutto dedito» (F. Durante, *Cronologia*, cit., p. CII).

¹⁸ D. Rea, «*Il monaco di casa*», «Il Messaggero», 30 luglio 1957, p. 3; poi, con il titolo *Il monaco di casa* e alcune varianti, in *Il re e il lustrascarpe*, 1960, pp. 449-454 (451); *Il re e il lustrascarpe*, 1961, pp. 551-557 (553-554).

¹⁹ D. Rea, *Una vampata di rossore*, Milano, Mondadori, 1959, p. 221. Come è noto, il romanzo è stato ripubblicato

Non è possibile restituire qui nelle loro minute articolazioni le singole e successive tappe di tale lavoro quali emergono soprattutto dai taccuini pavesi (al taccuino degli anni 1952-1957 si aggiungono i materiali presenti in un secondo taccuino, presumibilmente steso tra la fine del 1957 e la primavera del 1958, che riguarda quasi esclusivamente la composizione del romanzo e ne indica in clausola i tempi di stesura: «dal 23 aprile 1958 al maggio 1958»);²⁰ ma sarà almeno opportuno avvertire che ancora per lungo tempo il cantiere del romanzo continua a configurarsi come un grande contenitore di spore del possibile. Particolarmente sintomatico in tal senso è l'anno 1955: in una annotazione del taccuino risalente all'inizio di quell'anno il nucleo centrale della narrazione è ancora fatto coincidere con il personaggio di Maria (qui evocata con il nome di Teresa per la suggestione autobiografica esercitata su Rea da una altra figura appartenente al suo *reseau* familiare, la sorella più giovane) e del suo matrimonio con Beppino-Benedetto Storio; in appunti successivi, si allarga a comprendere ipotesi di approfondimento della figura del giovane Beppe e della sua *liaison* con Chele sino a prefigurarne un esito più drammatico e ad effetto di quello accolto nella redazione definitiva (la donna dovrebbe sparare a Beppe e ferirlo); in altri ancora torna a mettere sotto osservazione le psicologie dello pseudoautobiografico Beppe (la «fuga delle illusioni dell'intellettuale»), di Maria (la «volontà buona nel lavoro e l'onestà morale»), di Gilda («la vanità e la civetteria premiata»). La prima anticipazione a stampa di *Una vampata di rossore*, apparsa, con il titolo *Un mattino di Don Assuero*, sulla «Nuova Antologia» nel novembre 1955 (n. 465, pp. 339-346) induce, invece, a ipotizzare che nel tempo intercorso tra l'inizio dell'anno e il mese di novembre, il romanzo dei 'giovani' (prediletto da Calvino nella lettera-«recensione» del 14 giugno 1959) sia stato sottoposto da Rea a una modifica della sua iniziale fisionomia attraverso la prima messa a fuoco del 'vecchio' Assuero Rigo e della sua instancabile voce narrante destinata in *Una vampata di rossore* a dilatare nella direzione del passato e del futuro il tempo estremamente concentrato di un'agonia che dura due giorni e si snoda «in

nel 1977 negli «Oscar» Mondadori, in una nuova edizione con varianti e con una prefazione di Enzo Golino; poi nel 1994, con ulteriori modifiche, nella collana mondadoriana «Scrittori italiani». Dopo la morte di Rea, il romanzo è apparso nel 2003 presso la casa editrice Avagliano con una introduzione di Silvio Perrella e, nel 2005, in *Opere*, cit., pp. 515-710. Mentre *Una vampata di rossore* 2003 è esemplato sulla edizione 1994, il «Meridiano» riproduce il testo della *princeps* alla quale, condividendo le ragioni della scelta di Francesco Durante, faccio anch'io riferimento.

²⁰ J. Butcher, *Rea romanziere*. *Una vampata di rossore* cit., p. 171.

un sol periodo lungo duecentocinquanta pagine». ²¹ La condizione di *impasse*, dichiarata dallo scrittore sempre nel taccuino agli inizi del 1955, non è ancora risolta: «Il difficile – scrive – è cominciare. La vita è tutta importante. Pure, per cominciare una storia d'arte, è fondamentale intuire quali dei tanti fatti sia il più importante: il seme a cui tendono e da cui partono tutti gli altri. E questo è quanto mi tiene incerto nella *Zitelleria*». ²²

Ad influire sulla nuova strada intrapresa dall'autore sono, comunque, ancora una volta le relazioni biunivoche tra romanzo e racconto, che sono riconoscibili sin dall'inizio del lungo *work in progress* di *Una vampata di rossore*, operano su singole tessere del futuro romanzo (si pensi alla *Spedizione*, apparso su «Il Tempo» il 16 novembre 1952 e poi raccolto in una versione sensibilmente diversa nel libro *Quel che vide Cummeo* del 1955, la cui suggestione riaffiorerà nel *repêchage* memoriale del fratello di Rita morto in Cina o nella vicenda di Girolamo Scida emigrato per amore come l'Ismaele del racconto) e, almeno a partire dalla metà degli anni Cinquanta, s'intrecciano con la sua officina senza che in alcuni casi sia possibile stabilire con certezza se sia il racconto a suggerire lo sviluppo di alcuni elementi del romanzo o se dalla riflessione e dal lavoro preparatorio del romanzo scaturisca il racconto.

Esemplare, in quest'ultima direzione, il testo intitolato *La zitella confusa*, pubblicato sul «Corriere d'informazione» del 27-28 aprile 1957 (dopo essere stato anticipato, in una diversa e più breve redazione, con il titolo *Sposalizio*, su «Il Tempo» il 20 ottobre 1950), che è difficile non considerare un anticipo del futuro romanzo o un lacerto prelevato dai suoi materiali preparatorii, se si ponga a raffronto «la solitudine, la sconfitta e l'inferno di Nofi», ²³ sperimentati da Maria Rigo, con le vicende, ambientate nella stessa Nofi, evocata anche in *Un mattino di Don Assuero* e in una precedente nota di taccuino della primavera 1955 («Se sarò capace di un intreccio potente potrebbe essere la volta della prima riesumazione del mondo di Nocera» ²⁴), della sua protagonista, Amelia Benci, che «non si sentiva di accettare la parte di zitella» e aveva rifiutato «quel povero capotecnico» che «volle andar via ed emigrare da Nofi, non sopportando, non già l'offesa, ma la delusione di non poter soddisfare la sua onesta brama d'amore solo perché era nato... male». ²⁵

²¹ D. Porzio, *Il romanzo di Rea ha fatto centro*, cit., p. 16.

²² J. Butcher, *Rea romanziere. Una vampata di rossore*, cit., p. 153.

²³ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 115-116.

²⁴ J. Butcher, *Rea romanziere. Una vampata di rossore*, cit., p. 16.

²⁵ D. Rea, *La zitella confusa*, in «Corriere di informazione», 27-28 aprile 1957; poi, con il titolo *Angelo o demonio*,

Ma per tornare al 1955 e a *Un mattino di Don Assuero*, che prelude, ancora con sensibili oscillazioni rispetto alla versione finale, all'episodio dell'uscita di casa dell'ex carabiniere nel settantesimo giorno della malattia di Rita,²⁶ sarà almeno da sottolinearne la contiguità con il libro *Quel che vide Cummeo*, edito da Mondadori nel marzo dello stesso anno e, in particolare, con il racconto omonimo, certamente risalente all'inizio degli anni Cinquanta e fatto oggetto tra il 1951 e il 1953 di tre diverse stesure e stampe rispettivamente apparse su «Il Tempo» (con il titolo *Camicia nuova*, 12 giugno 1951), «Lo Smeraldo» (con il titolo *Ciò che vide Cummeo*, n. 6, 30 novembre 1951), «Il Lavoro illustrato» (con il titolo *I Cummeo*, n. 3, 20-27 gennaio 1952; n. 4, 27-gennaio-2 febbraio 1952; n. 5, 2-9 febbraio 1952), ma concluso soltanto nel 1954 con la redazione della seconda parte e profondamente riveduto, nella prima parte e nella seconda, sulle bozze del volume del 1955.²⁷

Non si tratta soltanto dell'ombra che «l'adolescente del sottoproletariato campano, così povero da desiderare una camicia»,²⁸ proietta sull'infanzia e l'adolescenza di Assuero, rivissute dallo stesso personaggio in occasione della visita alla famiglia d'origine dopo la morte della madre: «L'idea di Nofi gli procurava un ribrezzo insopportabile. Gli venne nel naso il puzzo delle carni dei fratelli e delle sorelle, dei loro figli cresciuti e moltiplicatisi insieme al pollame, ai cani, e agli altri animali ufficiali e clandestini da cortile; come essi sempre vestiti, senza lavarsi; un treppiedi e un bacile d'acqua da tirare dal pozzo posto lì al centro, con l'orifizio sbrecciato e scivoloso di muschio».²⁹ L'osservazione, compiuta a ciglio asciutto, della deriva sociale e morale di Cummeo aspira a un'esemplarità che lo stesso Rea, sempre nell'*Altra faccia*,

in «Annabella», agosto 1964; in «Grazia», 9 febbraio 1969; con il titolo *La zitella*, in *Tentazioni e altri racconti*, cit., pp. 95-107; in *Opere*, cit., pp. 992-1003 (1001). È da rilevare che nella prima redazione del racconto destinata a «Il Tempo» la protagonista Maria Zarro condivide con la figlia di Assuero e di Rita il nome e il luogo di residenza («Nofi»), mentre non si fa alcun riferimento al pretendente da lei respinto perché «nato male» ed è presumibile che nell'ampliamento in questa direzione del racconto possa avere influito il materiale preparatorio di *Una vampata di rossore* relativo ai rapporti tra Maria e Girolamo Scida.

²⁶ Sulle cospicue differenze che intercorrono tra il racconto e il romanzo si veda J. Butcher, *Rea romanziere*. Una vampata di rossore, cit., pp. 163-165.

²⁷ Ho desunto le notizie sulla storia compositiva del racconto dalla lettera che il 23 maggio 1955 Rea indirizza a Leone Piccioni in procinto di scrivere la recensione della raccolta che con il titolo *Quel che vide Cummeo* sarà pubblicata sulla rivista «Humanitas», n. 7, luglio 1955, pp. 742-744. La si veda in *Anche in una lettera io sento il peso della parola*, cit., pp. 129-130.

²⁸ La definizione è dello stesso Rea e si legge nell'autoanalisi affidata allo scritto *L'altra faccia*, accolto nel volume omonimo (Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 61), dopo essere apparso in prima stampa, con il titolo *Cummeo al bowling*, in «Nord e Sud», nuova serie, n. 49, gennaio 1964, poi ripubblicato con lo stesso titolo nel numero della rivista interamente dedicato a Rea dopo la sua morte (n. 2, febbraio 1994).

²⁹ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. 59.

si premurerà di rivendicare e che con il suo mix di «inferno, disperazione, morte, sesso, violenza» costituisce, secondo Giorgio Bárberi Squarotti, il prologo della «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 tensione sociale»³⁰ di *Una vampata di rossore*. Rispetto ai tratti stringati e scattanti, basati sulla concisione, sulla celerità, sulla fulmineità, che avevano contraddistinto gli esiti più felici di *Spaccanapoli*, anche le forme del narrare sembrano conoscere in questo racconto come in quello intitolato *Gli oggetti d'oro* («Nuovi Argomenti», novembre-dicembre 1953) una prima metamorfosi a cui non è estraneo, due anni dopo, neppure *Un mattino di Don Assuero*, sebbene la misura di questo testo e degli altri appena citati s'inscrive ancora nei confini del racconto lungo.

All'altezza del 1955 la costruzione del romanzo continua, insomma, a svilupparsi attraverso l'accostamento di quelli che Calvino avrebbe chiamato quattro anni dopo, nella lettera a Rea, «tanti parziali approfondimenti della realtà»: una procedura da scrittore di racconti passibile di incidere il suo stigma anche sulla finale configurazione di *Una vampata di rossore*, nella quale Antonio Saccone ha giustamente identificato l'annodarsi e lo snodarsi della «matassa familiare dei Rigo in segmenti reciprocamente aggregati ma anche accampati autonomamente, ognuno dei quali, cioè, potrebbe stare per conto suo, coordinato agli altri più che subordinato ad essi».³¹ In tal senso sono degni di attenzione anche alcuni schemi del romanzo formulati a partire dal 1955 (e reiterati nel 1957), comprensivi della suddivisione del testo in capitoli dotati di singoli titoli,³² che andranno a mio avviso interpretati non tanto nel senso dell'adeguamento, transitorio e presto *refoulé*, di Rea alla tradizione romanzesca, quanto piuttosto quali segni della sua vocazione ai modi di un *récit* fondato sulla parziale 'totalità' dei singoli episodi.

Come è noto *Una vampata di rossore* non presenta alcuna suddivisione in capitoli, ma si configura come un lungo *continuum* narrativo, sapientemente orchestrato attraverso la libera successione e intersezione dei diversi piani del racconto e del coro delle voci discordi dei personaggi. Per giungere a un simile risultato, in grado di coniugare in una struttura sperimentale e innovativa il

³⁰ G. Bárberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965, p. 170.

³¹ 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 (164).

³² Su questo si veda ancora J. Butcher, *Rea romanziere*. *Una vampata di rossore*, cit., pp. 161-162 e 169-170.

passo del romanzo con l'autonomia del racconto, conferendo un andamento musicale (secondo Rea scaturito dall'ascolto della Sinfonia n. 5 *Di tre Re* di Arthur Honegger)³³ ai molteplici motivi da cui il testo aveva tratto origine, sarà tuttavia necessario che Rea metta a fuoco quello che Guarini ha definito l'«imbuto di una narrazione delimitata dagli ultimi due giorni di un'agonia (quella della protagonista)»,³⁴ a cui si associano la presenza-assenza della donna, il suo continuo urlo lanciato dal letto di dolore, il cancro assurto a metafora di un male che è insieme sociale e metastorico.

A dire il vero di un simile passaggio i taccuini descritti da Butcher recano tra il 1955 e il 1957 esigue tracce, concentrati come sono sulla fisionomia meridionale del racconto o ancora sulla monaca di casa Maria, sul futuro Gerolamo e sul Salernitano, mentre sarà la duplice pubblicazione, nel 1957, di un ulteriore avantesto della *Vampata* a darne testimonianza in modo significativo. Si tratta dell'*incipit* del romanzo, più o meno corrispondente alle prime quattordici pagine della redazione definitiva, che vede la luce, a brevissima distanza di tempo, prima sul «Corriere d'informazione» il 7-8 settembre 1957, con il titolo *La voce del "male asciutto"* e poi, come *Cancer barocco*, sul n. 6, datato ottobre 1957, pp. 6-12 della rivista di Giambattista Vicari «Il Caffè» (in quest'ultima sede, nella sintetica scheda biografica di Rea riprodotta a p. 68, sotto il titolo *Collaboratori di questo numero*, si legge: «Sta lavorando ad una nuova opera che definisce "una specie di romanzo" e dà grande importanza a questo *Cancer barocco* per una nuova fase della sua narrativa»).

Sui rapporti di stretta prossimità intrattenuti dal testo apparso sul «Caffè» con l'edizione a stampa del 1959 e sulle microvarianti esistenti tra i due oggetti, non aggiungo nulla a quanto è stato già osservato da Butcher, preferendo segnalare che, a dispetto dei pochissimi giorni intercorsi tra le rispettive pubblicazioni, la versione apparsa sul «Corriere d'informazione» non è perfettamente identica a quella accolta dal «Caffè», e che le varianti introdotte nel passaggio tra i due scritti spesso involgono porzioni del testo che saranno ulteriormente corrette in vista della versione 1959. Mi limito qui ad offrire due *specimina* del passaggio tra i tre testi, utili a confermare ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, la meditatissima natura delle scelte stilistiche dell'autore, che è riconoscibile sia nella stagione del «modulo del racconto *touch*, movi-

³³ O. del Buono, *Ascoltando un disco Rea ha scritto un romanzo*, in «Epoca», 17 maggio 1959.

³⁴ R. Guarini, *La sua musa creaturale*, cit., p. XXVIII.

mentato, plebeo»³⁵ sia nel tempo dell'alternanza tra passo sintattico lento e serpeggiante e passo veloce e conciso propria del primo romanzo:

Lei se ne dimenticava perché madre natura è a volte graziosa con le sue vittime, ma se si ricordava dello strappo definitivo di rottura avvertito sul carretto di Michelino de' Calienno, le sembrava di perdere la ragione e doveva trattenerla con un ennesimo sforzo e un fitto dolore negli angoli del capo come quando in piena notte, riprovata di nuovo, in pieno e in fuoco, la cruenta vampata dello strappo, si era messa a gridare: «Non voglio morire! Aiutatemi! Non voglio proprio. Perché dovrei? Non abbandonatemi, non voglio, fate qualcosa. Dovevo fare ancora tante cose. Maria si deve sistemare. A chi la lascio?» (*La voce del "male asciutto"*, p. 5)

Lei se ne dimenticava perché madre natura è, a volte, graziosa con le sue vittime, ma se si ricordava dello strappo definitivo di rottura avvertito sul carretto di Michelino de' Calienno, le sembrava di perdere la ragione e doveva trattenerla con un ennesimo sforzo e un fitto dolore negli angoli del capo come quando in piena notte, riprovata di nuovo, in pieno e in fuoco, la cruenta vampata dello strappo, si era messa a gridare: «Non voglio morire! Aiutatemi! Non voglio proprio. Perché dovrei? Non abbandonatemi, non voglio, fate qualcosa» (*Cancer barocco*, p. 10).

Lei se ne dimenticava perché Madre Natura è a volte benigna con le sue vittime; ma, se si ricordava dello strappo definitivo di rottura, avvertito sul carretto di Michelino Calienno, le sembrava di perdere la ragione; e doveva trattenerla con un ennesimo sforzo e un fitto dolore negli angoli del capo, come quando in piena notte, riprovata di nuovo, in pieno e in fuoco, la cruenta vampata dello strappo, si era messa a gridare:

«Non voglio morire! Aiutatemi!» e aveva fatto appena il nome di Maria. Di Beppe e di Assuero se ne era dovuta già dimenticare (*Una vampata di rossore*, p. 20).

Ma sapete cosa sta costando quest'imbarazzo? Roba da ricchi, di chi tiene terre e feudi» diceva tutti i giorni a tutti i presenti, sempre nuovi, don Ciccio, il quale a Nofi si era fatta ormai una fama del peggiore degli sfruttatori e degli avari, che non vogliono neanche spendere per una malattia; senza sapere che lui era solo avaro e cattivo di bocca, giacche di cuore ne aveva da vendere. Avaro per le vanità di donna e le voluttà delle nuove generazioni di cavallette umane; avaro per la fedeltà alle cose antiche (*La voce del "male asciutto"*, p. 5).

«Ma sapete cosa sta costando quest'imbarazzo? Roba da ricchi, di chi possiede terre e feudi», diceva ai presenti, sempre nuovi, don Ciccio, il quale a Nofi si era fatta ormai una fama di sfruttatore e di avaro, di quelli che non vogliono neanche spendere per una malattia; senza sapere che lui per le vanità di donna e le voluttà delle nuove generazioni di cavallette era solo avaro e cattivo di bocca, ché di cuore ne aveva da vendere. Avaro per le vanità di donna e le voluttà delle nuove generazioni di cavallette umane; avaro per la fedeltà alle cose antiche (*Cancer barocco*, p. 11).

«Ma sapete cosa sta costando quest'imbarazzo?», diceva ai presenti sempre nuovi Assuero, che a Nofi si era ormai fatto una fama di sfruttatore e di 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

³⁵ I. Calvino, *Nota autobiografica*, in «Il Caffè», n. 1, gennaio 1956, pp. 16-17; poi, con il titolo *Autoritratto 1956*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2709-2714; e in *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 17-23 (21).

ne aveva da vendere. Avaro per le vanità di donna e per le voluttà delle nuove generazioni di cavallette umane; avaro per fedeltà alle cose antiche (*Una vampata di rossore*, p. 22).

Si potrebbe osservare che le correzioni apportate in pochi giorni sull'avantesto del 1957 costituiscano una prova eminente del *modus operandi* dello scrittore, che è stato descritto da Michele Prisco in un articolo scritto in occasione del primo anniversario della morte di Rea e pubblicato, con il titolo *Solo un anno fa moriva, nessuno più lo ricorda*, su «Il Nostro Tempo» il 19 aprile 1995 («Ogni sua pagina a stampa, che sembrava scritta d'istinto, nasceva al contrario da strenui, innumerevoli, tormentati rifacimenti: pochi laboratori di scrittore, e di scrittura, sono stati così tribolati come il suo»); più importante sarà, tuttavia, rilevare che sino dalla scelta dei titoli (alla icastica figuralità del secondo, come è noto, Rea rinuncerà molto malvolentieri) *La voce del "male asciutto"* e *Cancer barocco* segnalano una vera svolta, capace di consentire al loro autore la successiva messa a punto di una narrazione in grado di polverizzare e reiventare, per forza di struttura, la formula del romanzo familiare, già dichiarata morta, nel primo quindicennio del secolo, da un altro grande scrittore meridionale, il Pirandello del *Fu Mattia Pascal* e dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

D'ora in avanti la costruzione del romanzo di Rea procederà in modo più spedito verso la sua conclusione, come dimostra l'unica redazione manoscritta completa di cui disponiamo, conservata presso il Centro manoscritti di Pavia, terminata «il giorno 10 settembre 1958, di mercoledì, ad ore 12 e 35' nella casa di via Posillipo 405 bis», con una notevole accelerazione rispetto allo stato del lavoro descritto da uno dei lettori 'esterni' del romanzo pochi giorni prima della data che l'autore vi appone in clausola.³⁶ D'altra parte anche tra quest'ultima data e il maggio 1959, data del finito di stampare, intervengono ulteriori mutamenti non soltanto di ordine stilistico e lessicale ma anche relativi a tagli o inserimenti di tessere narrative di notevole rilievo (la lettera, ad

³⁶ Faccio qui riferimento al parere di lettura formulato per la Mondadori il 28 agosto 1958 da Giansiro Ferrata, che tra l'altro scrive: «Nel centro del racconto (leggibile finora per 103 pagine soltanto) sta sempre la levatrice Rita con la sua prossima morte, con le sue grida di dolore, con le sue varie ribellioni al marito superstizioso e feroce»; e più oltre: «Riesce sempre incerto il giudizio su un libro che non si può per il momento leggere fino alla fine» (*Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, a cura di A. Gimmi, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002, pp. 116-117, particolarmente p. 116). In effetti le prime 103 pagine del libro, già intitolato *Una vampata di rossore*, erano state inviate ad Arnoldo Mondadori il 19 agosto, accompagnate da una lettera che prometteva, tra le altre cose anche il breve romanzo *Il monaco di casa* («da terminare»), qualificato come «breve seguito» della *Vampata* (F. Durante, *Cronologia*, cit., p. CXXIII).

esempio, di Gerolamo Scida, che si legge in nota alle pp. 144-158 della prima edizione di *Una vampata di rossore*, non è presente nella redazione manoscritta), inducendo a ritenere che la stessa redazione pavese sia stata sottoposta a un ulteriore e non banale processo di revisione, destinato a proseguire anche oltre il giorno (6 ottobre) della consegna alla casa editrice del dattiloscritto completo, durante la fase di correzione delle bozze.

Ma torniamo per l'ultima volta ai due giorni di agonia della levatrice, da cui si espandono e ai quali ritornano, richiamate dall'urlo reiterato della donna, le singole e autonome tessere della *fabula*. Molto è stato scritto intorno all'influenza, esercitata su questa *trouvaille* da una serie di romanzieri del Novecento italiano e straniero, che erano ben noti a Rea, insieme ai classici da lui più spesso citati, esibiti o fatti oggetto di un vero e proprio corpo a corpo critico. Al di là del più alto dei modelli di divaricazione tra tempo della storia e tempo del racconto fornito al romanzo del Novecento da Joyce, sono soprattutto una serie di opere di Faulkner a suggerire i temi, le tecniche, l'ambientazione tra reale e mitologica di *Una vampata di rossore*, anche se, come Silvio Perrella ha giustamente sottolineato,³⁷ il motivo dell'agonia scandita dall'urlo proviene in primo luogo direttamente da un testo della modernità ottocentesca, *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, che Rea ha qualificato dell'appellativo di «più grande racconto di tutti i tempi e di tutti i pensieri del genere umano».³⁸ Quanto a Faulkner, presente nell'orizzonte di Rea sino dalla doppia recensione a *Thérèse Desqueyroux* di Mauriac e alla traduzione pavesiana del *Borgo*, apparsa a firma «do-re-mi» nella sua rubrica «Libri in vetrina» del settimanale salernitano «Il Popolo fascista» il 17 agosto 1942, mi limiterò a ricordare che il suo nome è evocato a più riprese negli appunti del taccuino pavese, che le citazioni sono sostanzialmente relative a *A rose for Emily* e a *Light in August* (un'opera, non si dimentichi, riedita nella traduzione di Elio Vittorini del 1939 dalla «Biblioteca contemporanea Mondadori» proprio nel 1954), e che

³⁷ Introduzione a D. Rea, *Una vampata di rossore*, 2003, p. 11.

³⁸ D. Rea, *Gutenberg, addio*, in *Il fondaco nudo*, cit., pp. 224-237 (235). A tal proposito si veda anche quanto Rea dichiara in una intervista, rilasciata a Giuseppe Crescenzi nel 1976 e pubblicata nel settembre di quell'anno sul periodico «Quinta generazione» (n. 27, p. 11): «Mi porterei dietro nel deserto più l'*Ivan Il'ič* che *Anna Karenina*, più *Tifone* che *Lord Jim*, più una *Rosa per Emily* che *Luce d'agosto*»; e ancora in una lettera scritta a Mario Pomilio il 25 giugno 1983 per assicurare, in qualità di giurato, il suo voto al libro dell'amico, *Il Natale del 1833*, che il 7 luglio dello stesso anno avrebbe vinto il Premio Strega; «Il tuo Natale l'ho tutto appuntato [...] è un libro straordinario. È un assoluto nella storia della nostra letteratura. Mi ha dato, per la sua tenuta morale, le stesse emozioni ultimative dell'*Ivan Iljic* di Tolstoj; del *Thiphon* di Conrad; di certe altezze proprie del Manzoni, quando ti avvia a discendere nel dramma della Signora Monaca, delle pagine finali di solitudine del Mastro Don Gesualdo» (*Compagnone, Pomilio, Rea. Autografi Libri Immagini*, cit., pp. 77-78, particolarmente p. 78).

entrambe le sollecitazioni agiscono in primo luogo sulla figura, letteralmente ossidente nel romanzo da farsi, della zitella o della monaca di casa, sia nella variante coincidente con Chele, più volte associata negli appunti alla Joanna Burden di *Luce d'agosto*, sia in quella di Maria Rigo, assimilata alla protagonista del racconto, che con il titolo *Una rosa per Emily* era stato proposto per la prima volta in Italia, nella versione di Piero Gadda Conti, dalla antologia *Americana* dello stesso Vittorini:

La monaca – cito da un'altra pagina del taccuino pavese che Butcher ha datato ai primi mesi del 1955 –, a pensarci bene, può essere proprio conquista di una forte coscienza della ingiustizia di classe. Utile quindi il matrimonio con Peppino, il quale dovrebbe stare a significare (sposando Teresa) il ripudio del mondo delle sorelle, dei fratelli, della smodata ambizione della madre. Attorno a questi grandi temi centrali [...] debbono girare come materia corroborante e fantastica (Faulkner) le lettere anonime, il mondo dinastico, il mondo del Sud ozioso, lento, di paese (pieno di birocci, macchine, banche, cappelli di paglia, abiti bianchi) alla Sivigliana, alla *Una rosa per Emily*.³⁹

È difficile non cogliere in simili affermazioni la centralità di un modello che in *Una vampata di rossore* avrebbe proiettato la sua eco ben oltre quanto sta a cuore al Rea del taccuino del 1955, anche se si dovrà a mio avviso resistere alla tentazione di coinvolgere nel gioco delle relazioni tra i due scrittori l'opera di Faulkner decisamente più prossima per architettura e temi al romanzo del 1959. Alludo, ovviamente, al libro strutturalmente più complesso di Faulkner, *As I Lay Dying* (una sorta di viaggio agli inferi, concentrato nei dodici giorni in cui la bara di Addie Bundren è accompagnata alla sepoltura dalle voci monologanti del marito, della figlia e dei quattro nipoti, moltiplicate in una successione a spirale), pubblicato a New York nel 1930, tradotto in francese da Maurice Edgar Coindreau nel 1934 per Gallimard con il titolo *Tandis que j'agonise* (con prefazione di Valery Larbaud) e in spagnolo a Buenos Aires nel 1942 con il titolo *Mientras yo agonizo* (traduzione di Max Dickmann), ma apparso per la prima volta in italiano, nella versione di Giulio De Angelis, soltanto nel 1958 da Mondadori con il titolo *Mentre morivo*. È molto improbabile che Rea possa avere letto (ammesso che lo ha abbia mai letto) il romanzo di Faulkner in inglese, francese o spagnolo prima di quella data, considerata anche la scarsa o nulla fortuna di cui il testo ha goduto negli anni della prima ricezione dello scrittore americano da parte della critica italiana. In attesa di essere smentita, mi limito a constatare, in clausola, il valore altamente simbolico che un simile intreccio del caso può proiettare sulla complessiva immagine di Rea romanziere.

³⁹ J. Butcher, *Rea romanziere. Una vampata di rossore*, cit. pp. 156-157.

Tra Rea e Pasolini*

Carlo Vecce

Università degli Studi di Napoli L'Orientale

1. Una domenica di novembre

Me la ricordo ancora, quella domenica, il 2 novembre 1975. A Napoli non sembrava l'usuale e mesta atmosfera da giorno dei morti, anzi, sembrava quasi un giorno di festa. Tutta la città aspettava con ansia il momento in cui la radio avrebbe cominciato a trasmettere in diretta la partita col Verona, decisiva per conquistare la vetta del campionato. Era il grande Napoli di Luis Vinicio, o' *lione*. Il Napoli del calcio totale, all'olandese, che sapeva vincere, e perdere, alla grande.

Sì, me la ricordo ancora, quella domenica: ma non più per la strepitosa vittoria del Napoli. Prima che *Tutto il calcio minuto per minuto* cominciasse la radiocronaca dai campi di calcio, un'edizione straordinaria del telegiornale annunciò un altro evento, e tutto il resto improvvisamente si cancellò: «lo scrittore e regista Pier Paolo Pasolini è stato assassinato la scorsa notte alla periferia di Roma». Una notizia assurda, terribile, tragica. Tre giorni dopo, ai funerali, le parole di Moravia, quella voce rotta dall'emozione che diceva: «abbiamo perso un poeta, e di poeti non ce ne sono tanti [...] il poeta dovrebbe essere sacro». Non fu facile, per me ragazzo, scoprire di vivere in un paese dove si uccidono i poeti. E non te lo dimentichi più.¹

A Napoli, forse più di ogni altro, ne fu colpito un grande scrittore come Domenico Rea. Per due motivi. Il primo, perché da qualche mese era coinvolto nell'attività di promozione culturale della Società Calcio Napoli come direttore del periodico mensile «il napoletano», finanziato dal presidente della società Corrado Ferlaino. Una rivista platinata e costosa, un'ambiziosa scommessa editoriale, aperta al dibattito sulla città, sui suoi mali antichi e sugli orizzonti di riscatto e rinnovamento. Il direttore responsabile era in realtà Mimmo Carratelli, una delle colonne del giornalismo sportivo a Napoli, affiancato dal direttore editoriale Carlo Iuliano, mentre Rea si occupava delle

* Ringrazio di cuore, per i loro consigli, Mimmo Carratelli, Lucia Rea, Annalisa Carbone, Laura Cannavacciuolo, Roberta Morosini e Raimondo Di Maio.

¹ T. Agovino, *Il "Decameron" di Pasolini, storia di un sogno. Dialogo con Carlo Vecce*, «Insula europea», 4 marzo 2022 (<https://www.insulaeuropea.eu/2022/03/04/>).

sezioni della rivista dedicate ad aspetti culturali e di costume. Dopo qualche numero, lo scrittore lasciò l'altisonante qualifica di 'direttore' per assumere quella più modesta di 'consulente letterario', continuando a collaborare assiduamente con articoli ed editoriali, e coinvolgendo altri scrittori ed intellettuali.² Doveva esserci anche Pasolini. Rea gli aveva scritto ben due lettere, il 9 gennaio e il 6 febbraio 1975, invitandolo a mandargli «qualcosa su Napoli» e promettendogli un compenso di centomila lire. Probabilmente non ne ebbe nessuna risposta.³

Nel numero del novembre 1975 Rea non scrisse nulla della grande vittoria del Napoli a Verona. Ne avrebbe parlato il consueto ampio inserto sportivo curato da Carratelli, *Tutto il Napoli partita per partita*. L'editoriale di don Mimì, invece, fu interamente dedicato a Pasolini. Non alla sua morte e alle sue circostanze misteriose e inquietanti, ma al legame di Pasolini con Napoli.⁴ Ed è questo il secondo motivo del turbamento di Rea. La consapevolezza che, fra gli intellettuali italiani, forse il solo Pasolini gli era stato veramente vicino nel tentativo di comprendere e rappresentare la realtà della vita; con il rimpianto, allo stesso tempo, per non aver approfondito la naturale sintonia che esisteva tra loro. Ormai, era troppo tardi.⁵

2. Incontri mancati?

Negli anni, le occasioni per incontrarsi non erano mancate: convegni, presentazioni, premi letterari. Ma è un incrociarsi fuggevole, che non riesce mai a diventare sodalizio o amicizia.

Quando Pasolini viene a Napoli, Rea è altrove. Nel marzo del 1964 la libreria Guida organizza un incontro con il regista alla vigilia delle riprese del *Vangelo secondo Matteo*. Il luogo è il nuovo spazio culturale di Port'Alba aper-

² La collaborazione di Rea è attentamente schedata da Francesco Durante nella bibliografia di D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano Mondadori, 2005, pp. 1717-1718. Rinvio al libro di Annalisa Carbone, che raccoglie e pubblica tutti gli articoli di Rea: D. Rea, "il napoletano" (1975-1976), a cura di A. Carbone, premessa di M. Carratelli, Napoli, Dante & Descartes, in corso di stampa. Sul rapporto tra Rea e il mondo del calcio, v. il saggio di V. Salerno, '...una bella serie di santi giovani belli e gagliardi'. *Il mito del calcio a Napoli di Domenico Rea*, «Trame di letteratura comparata», IV, n. 4 (2020), pp. 361-75.

³ Riporto in appendice il testo delle lettere.

⁴ Su questo aspetto, rinvio al mio *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci, 2022, pp. 28-32.

⁵ Ad accostare il nome di Pasolini a quello di Rea è Maria Antonietta Macciocchi, che conosceva bene entrambi: «È stato sempre un ribelle, alla Pasolini. E per questo, un furioso inventore di lingua, di storie, di grottesche e celestiali vicende» (*Il genio randagio dell'abbondanza*, «Il Mattino», 7 febbraio 1994).

to nel '63 da Mario Guida, la cosiddetta Saletta rossa, e il 'direttore culturale' è Rea, che ricorderà la Saletta rossa come una «minuscola repubblica». ⁶ Nelle fotografie conservate nell'archivio Guida vediamo Pasolini accanto a Mario Guida nella sala invasa dalla folla, e poi seduto a un tavolino insieme a Pellegrino Sarno. Il grande assente è proprio Rea, che l'avrebbe dovuto presentare, dialogando con lui; ma Pasolini trova ad attenderlo da Guida solo un laconico telegramma: «Costretto partire Puglia auguro tua certamente interessante conferenza meritato successo affettuosamente = Domenico Rea». ⁷

L'anno successivo è Pasolini ad avvicinare Rea con una singolare richiesta: recitare accanto a Totò in un nuovo progetto di film, *Uccellacci e uccellini*. Sarebbe stata un'occasione straordinaria di collaborazione, ma Rea rifiuta, nonostante il suo interesse per il mondo del cinema. ⁸ Forse lo spaventa quel coinvolgimento troppo diretto, con la sua espressiva maschera da folletto; forse non lo convince fino in fondo l'allegoria ideologica proposta da Pasolini. La sua idea di cinema resta legata al neorealismo povero e plebeo delle origini, ed è per questo motivo che viene invitato a presiedere nel 1966 il Laceno d'Oro, il Festival internazionale del cinema neorealistico promosso dalla rivista «Cinema Sud» di Camillo Marino e Giacomo d'Onofrio. Un altro incontro mancato. Il festival, nel '59, era stato tenuto a battesimo da Pasolini, che si era innamorato dei boschi del Laceno, dei borghi irpini, del santuario di Montevergine e della Mamma Schiavona, in seguito così cara anche a Rea; ma negli anni successivi il regista se ne era allontanato, attirato da nuovi orizzonti di poetica e di impegno civile.

Il vero incontro tra Rea e Pasolini è quello che si realizza nelle loro opere. Nell'avvicinamento all'immaginario napoletano, Pasolini è attratto dalla stessa materia corporea e brulicante di *Spaccanapoli* e *Gesù, fate luce*, anche nelle manifestazioni più degradate, fisicamente e moralmente, e ne subisce l'influenza fin dagli inizi degli anni Cinquanta.

Il fondamentale saggio *Le due Napoli*, pubblicato nel giugno del 1951, viene immediatamente citato da Pasolini in un articolo sulla poesia dialettale uscito

⁶ D. Rea, *Il mito della Guida*, in *Una libreria per la città. Guida a Napoli*, Napoli, Guida 1991, pp. 75-77; M. De Vivo, *La Saletta rossa 1963-1974. Dieci anni d'arte alla Guida*, Napoli, Guida, 2008; M. De Vivo, *Una "minuscola repubblica ancora in movimento: la storia, in breve, della Saletta rossa*, in *Transiti d'arte dall'avanguardia al contemporaneo*, a cura di A. Dentale e C. Esposito, Napoli, Guida, 2011, pp. 112-113; *Un secolo di storia. Verso nuovi percorsi culturali*, Napoli, Guida Editori, 2020, p. 111.

⁷ Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Archivio Contemporaneo Gabinetto G.P. Vieusseux, Carte Pier Paolo Pasolini, PPP.I.984 I.

⁸ Rea, *Opere*, cit., p. CXXIX.

su «Il Popolo di Roma» il 30 agosto, a margine di *Pampuglie* di E.A. Mario: «I suoi novenari duri, inamabili, prosaici, potevano già essere una notevole scoperta tecnica per cogliere una Napoli che sarebbe piaciuta per esempio a Rea (cfr. *Le due Napoli*, «Paragone» n. 19) così, senza rima, o rimati a caso, con qualche pezzo linguistico privo dei soliti canori chiaroscuri napoletani, ma agro, romanzo».⁹

Lo stesso saggio emerge in filigrana nel giudizio critico che Pasolini dà nel '56 della narrativa reana, che gli sembra fermarsi sulla soglia di una rappresentazione autentica della cultura popolare, senza avere il coraggio di attraversarla fino in fondo:

In Rea, l'interesse socialista tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddotica: strada per cui ci si dovrebbe imbattere nel dialetto o comunque nella "cultura inferiore", dato che il mondo di Rea è quello della provincia campana: ma, su questa strada, a un certo momento, Rea si ferma, e risale. Richiamato verso l'alto da una aristocraticità sintattica forse non naturale ma comunque acquisita, o ambita: comportandosi così secondo la forma interna, almeno, dell'eventuale operazione letteraria di un suo personaggio. Il soffio di letterarietà, proveniente dall'alto, a fissare in una terminologia diversa, linguisticamente quasi squisita nella sua estrosità e vivacità, la tendenza mimetica verso il basso, è di genere naturalmente e tipicamente novecentesco: una forma di sveltita e furbesca prosa d'arte.¹⁰

L'isotopia della discesa (e della risalita) è infatti suggerita dal saggio di Rea, che a proposito di Boccaccio e della novella di Andreuccio da Perugia insiste sulla necessità di osservare e rappresentare Napoli «dal fondo del pozzo», «scendendo in questo abisso a vortice», e riconoscendovi «il sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto, come la violenza di vivere almeno una volta, perché una volta si vive».¹¹ Una discesa all'inferno,

⁹ D. Rea, *Le due Napoli (saggio sul carattere dei napoletani)*, «Paragone Letteratura», n° 18, 1° giugno 1951, pp. 29-41 (poi pubblicato in appendice a *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955; *Opere*, cit., pp. 1333-51; *Le due Napoli*, con una prefazione di J.V. Quirante Rives, Napoli, Dante & Descartes, 2020); P.P. Pasolini, *Ai margini di Babilonia*, «Il Popolo di Roma», 30 agosto 1951 (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 388), poi ripreso nel saggio *I dialettali*, «Paragone Letteratura», III, n° 28, aprile 1952 (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 403-404). Sul saggio di Rea: A. Carbone, «L'indomabile furore». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 59-84.

¹⁰ P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, «Ulisse», X, n. 24-25, autunno-inverno 1956 (poi in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti 1960; *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1085-86). Cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 102: «Direi che l'originalità di Rea sta in questa risalita, nel modo della risalita, perché in sé il congiungimento del livello basso con il letterario alto si configura passaggio obbligato per tutti i neorealisti. Rea in primo luogo fonde il parlato locale a lui contemporaneo col 'parlato scritto' di illustri modelli partenopei come il Basile, l'Imbriani e, a detta dell'autore stesso, i Canovacci del teatro dell'arte di Pulcinella».

¹¹ Rea, *Opere*, cit., pp. 1345-46. Cfr. in generale R. Morosini, *I cieli naviganti. Domenico Rea, Boccaccio e Napoli*, Napoli, Dante & Descartes, 2021.

quella sperimentata da Andreuccio nel corso delle sue vicende in una Napoli notturna e labirintica, ma anche da Pasolini nelle borgate e nelle periferie romane di *Ragazzi di vita* e *Accattone*.

Si salda così anche il rapporto con Boccaccio, al centro dell'altro saggio reano, *Boccaccio a Napoli*: un testo al quale Rea tiene molto, perché il *Decameron* è stato uno dei primi libri della sua tumultuosa formazione, e l'auto-didatta Boccaccio quasi una controfigura di se stesso.¹² È questo il saggio che ispirerà nel 1969 la scelta pasoliniana di trasferire a Napoli il *Decameron*. Un film denso di scelte e di situazioni che riprendono apertamente Rea, insieme all'attenzione per la cultura popolare in tutti i suoi aspetti. Un primo esempio è offerto dalla stessa colonna sonora, costruita prevalentemente su antichi canti popolari della Campania registrati da Alan Lomax e Diego Carpitella nel 1955. I titoli di testa sono accompagnati dalle strofe della celebre *Canzone di Zeza* nella versione del carnevale di Mercogliano. La farsa, che mette in scena il contrastato matrimonio di Vicenzella figlia di Pulcinella e Zeza Viola, era stata riscoperta, dopo gli studi di Benedetto Croce, proprio da Rea, che in *Le due Napoli* l'aveva presentata come esempio di autentica espressione della cultura popolare, elogiando così la figura di Pulcinella: «Questa maschera è positiva e resta ancora la più seria interpretazione della mentalità napoletana, attenta a rubare un attimo di godimento, con qualunque mezzo, per la fondamentale ragione che la vita è un mare, ora buono ora cattivo, e l'uomo ora un naufrago ora un superstite».¹³ Nel 1954 Rea aveva anche discusso con Italo Calvino un progetto di edizione, nei Millenni di Einaudi, di un intero volume di farse pulcinellesche dal titolo *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*.¹⁴

Tramontato il progetto einaudiano, nel 1968 lo scrittore cura invece una raffinata edizione della *Canzone di Zeza*, risultato della collaborazione con il pittore Mario Cortiello, interprete del mito di Pulcinella tra anni Cinquanta

¹² D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, «Studi Fiorentini», Firenze, Palazzo Strozzi, 31 marzo 1958; «Le ragioni narrative», anno I, n. 3, maggio 1960, pp. 137-56; *Il re e il lustrascarpe*, Napoli, Pironti, 1960, pp. 252-74; *Opere*, cit., pp. 1386-1407; *Boccaccio a Napoli*, a cura di R. Di Maio, Napoli, Dante & Descartes, 1995. Un esemplare della prima edizione de *Il re e il lustrascarpe* viene inviato in dono a Pasolini dallo stesso Rea, con una singolare dedica autografa: «con 'polemica' stima» (*La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarocossi e F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017): da sottolineare che nello stesso periodo Pasolini, senza essere mai nominato, è il principale bersaglio polemico degli articoli reani sulla rivista «Le ragioni narrative» (D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella ossia Domenico Rea nel canone del '900*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2007, p. 355). Sul saggio *Boccaccio a Napoli* cfr. Carbone, «*L'indomabile furore*», cit., pp. 85-98; Morosini, *I cieli naviganti*, cit., pp. 9-34, 79-84.

¹³ Rea, *Opere*, cit., p. 1338.

¹⁴ Scarpa, *Le 99 disgrazie*, cit., p. 343.

e Settanta, in una serie di variazioni che vanno dall'ispirazione onirica e surrealista di Chagall e Magritte all'aperta rappresentazione dell'eros.¹⁵ Nell'invenzione di grandi scene corali come la *Battaglia di Pulcinella* o la *Città di Pulcinella*, però, l'archetipo figurativo di Cortiello è un altro: le visioni carnevalesche o apocalittiche, le Cuccagne e i Trionfi della Morte di Pieter Brueghel il Vecchio, che, non a caso, è uno dei pittori antichi più amati sia da Rea che da Pasolini.¹⁶

3. *Una vita semplice*

L'articolo di Rea in morte di Pasolini ha un titolo trasparente: *Pasolini. Una vita semplice*.¹⁷ Non violenta, scandalosa, immorale, provocatoria, contraddittoria, tragica; ma semplice, perché testimonianza di una partecipazione autentica al mondo degli umili, dei semplici in senso evangelico, nel tentativo di darne «un'immagine articolata e piena», dall'interno, con «un'arte popolare non paternalistica». E in questo Pasolini è stato fedele alla tematica originaria del neorealismo, «che assume a vertici dell'esistenza la coscienza degli umili a essere il motore della storia». Con queste parole, è chiaro, Rea parla anche di se stesso: di quel che è stato, o che avrebbe voluto essere.¹⁸

Al centro dell'articolo, il grande amore per Napoli, e perciò il senso di perdita irreparabile che i napoletani dovrebbero provare per la tragica fine di Pasolini: «Noi napoletani abbiamo perduto parecchio con la morte di Pasolini. Egli amava Napoli, s'intende la Napoli plebea, che considerava un *unicum* profondamente diverso dalle borgate romane». È la Napoli popolare che sembra resistere alla Storia, all'omologazione borghese, all'«universo della morte» e al «regno del delitto contro se stesso». È la Napoli del *Decameron*, dominato dalla scelta espressiva del dialetto: «perché nel dialetto napoletano egli aveva trovato un linguaggio amabile, analogico e in grado di alleggerire i mali

¹⁵ D. Rea, *Pulcinella e «La canzone di Zeza»*, Napoli, ESI, 1968. Sull'importanza della figura di Pulcinella, v. ora A. Carbone, *Figurazioni di Pulcinella: Eduardo e Domenico Rea*, in *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, a cura di V. Salerno, O. Bellissimo, E. Rimolo, Napoli, FedOA Press, 2022, pp. 71-77.

¹⁶ D. Rea, *Pensieri della notte*, prefazione di M. Palumbo, Napoli, Dante & Descartes, 2020, p. 63; Morosini, *I cieli naviganti*, cit., pp. 53-55. Da Brueghel derivano alcune tra le più significative citazioni figurative del *Decameron* di Pasolini (Vecce, *Il Decameron*, cit., pp. 109-111).

¹⁷ Schedato nella bibliografia di Durante in Rea, *Opere*, cit., p. 1717. Riporto in appendice il testo dell'articolo.

¹⁸ Carbone, *L'indomabile furore*, cit., p. 179: «Nel commentare le scelte di campo di Pasolini, Rea non può che interpretare se stesso, difendere, in un certo senso, le proprie, più volte dichiarate, scelte letterarie».

dell'uomo e di renderli più accettabili». Rea ci lascia anche testimonianza delle sue ultime conversazioni con Pasolini, su Napoli e sul suo ultimo progetto di film, nelle pause del processo sul sequestro dei *Racconti di Canterbury* nel 1972, al quale aveva preso parte, con altri intellettuali, come gesto di solidarietà.

Quando infine Rea riferisce del rapporto tra Pasolini e Boccaccio («Pasolini sapeva che il Boccaccio ricevette la sua più grande lezione di vita e lo spirito della commedia proprio dalla fervida Napoli trecentesca»), e conclude attribuendo a Pasolini «il risentimento tragico della vita, riscattato dalla coralità», sta riprendendo le stesse parole che ha usato, per Boccaccio, nel suo vecchio saggio *Boccaccio a Napoli*: «A Napoli Boccaccio si preparò non solo a diventare Boccaccio, ma intanto divenne sommo scrittore in quanto divenne prima napoletano. Quaggiù acquistò il vastissimo sentimento tragico della vita, di una vita in movimento, senza scrupoli, consumata dalla e nella azione, senza mezze misure, intensa nel bene e nel male, nell'amore celeste e nel profano».¹⁹ In filigrana, è questo l'ultimo omaggio di Rea: attribuire a Pasolini la stessa grandezza di Boccaccio. Del Boccaccio napoletano, naturalmente.

¹⁹ Rea, *Opere*, cit., p. 1395.

Appendice

1) Domenico Rea, lettera a Pier Paolo Pasolini, Napoli 9 gennaio 1975.
Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Archivio Contemporaneo
Gabinetto G.P. Vieusseux, Carte Pier Paolo Pasolini, PPP.I.984.2. Biglietto au-
tografo.

Napoli, 9 genn. 1975

Caro Pasolini, dirigo qui a Napoli un mensile d'informazione, il Napoletano, con forte desti-
nazione popolare. Ogni numero reca una lettera di uno scrittore che abbia da dire qualcosa su
Napoli. Tu che hai scelto il nostro dialetto per il tuo Decamerone e che hai conoscenza pratica
dei napoletani puoi scrivermi due cartelle e mezzo o tre, come più ti viene nella mente e nell'a-
nimo? Io ne andrei orgogliosissimo e, con me, credo anche i miei collaboratori e massime i
lettori. La rivista conta 53mila lettori abbonati di livello medio-basso e almeno duecentomila
lettori. Napoli dovrebbe rientrare splendidamente nel fuoco dei tuoi ultimi saggi-articoli. Po-
trei offrirti un compenso minimo per te, enorme per noi: centomila lire. Avrei voluto telefonar-
ti, ma non sono riuscito ad avere il tuo numero. Degnami di una rispopsta. Con tante grazie e
con gli affettuosi auguri per un anno laborioso.

Domenico Rea
via Posillipo, 405bis 80123 Napoli. Tel. 66.38.47

2) Domenico Rea, lettera a Pier Paolo Pasolini, Napoli 6 febbraio 1975.
Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Archivio Contemporaneo
Gabinetto G.P. Vieusseux, Carte Pier Paolo Pasolini, PPP.I.984.3. Dattiloscrit-
to con firma e poscritto autografi, carta e busta intestata della rivista «il na-
poletano».

Caro Pier Paolo,

una ventina di giorni or sono t'invia (*sic*) una lettera in cui gentilmente ti chiedevo un articolo
o una nota o una scheda su Napoli – sulla tua visione di Napoli – per il mensile da me diretto,
IL NAPOLETANO.

IL NAPOLETANO é edito dalla Tursport (Calcio Napoli) e ha 53.000 abbonati. E' un men-
sile a grande destinazione popolare e, oltre all'inserto sportivo, reca in ogni numero un'ap-
profondita serie d'inchieste sulla vita napèoletana. Ogni numero porta inoltre una lettera di
qualcuno che abbia pratica di Napoli e ho già ricevuto scritti di Afeltra, Bernari, di Porzio e ne
aspetto da altri. Per me e per la redazione sarebbe un grande onore aprire il secondo numero
con un tuo scritto. Puoi accontentarci?

Spero comunque almeno in una risposta e, nell'augurarti buon lavoro, abbiti i miei più cor-
diali saluti. Tuo aff.mo

Domenico Rea
via Posillipo, 405bis Napoli tel. 663847
P.S. C'è un compenso di centomila lire

3) Domenico Rea, *Pasolini. Una vita semplice*, «il napoletano», anno II n. 10 (novembre 1975), p. 3.

Noi napoletani abbiamo perduto parecchio con la morte di Pasolini. Egli amava Napoli, s'intende la Napoli plebea, che considerava un unicum profondamente diverso dalle borgate romane.

Alla plebe napoletana egli attribuiva una serie di virtù umane rimaste intatte, fervide e franche, senza quella macchia di orrori disseminatisi in altri luoghi, oggetto dei suoi interessi di uomo e di artista, derivati dal consumismo, dal distacco dalla storia, dalla frenesia di vivere senza uno scopo o un ideale. Nelle sue analisi più recenti, Pasolini nella gioventù di oggi aveva finito per individuare un indistinto mortificante. È rimasta celebre la sua diagnosi della incapacità di separare un giovane di tendenza fascista da uno di tendenza comunista o extra parlamentare. Tutti per Pasolini avevano ormai lo stesso comportamento, lo stesso fanatismo, lo stesso modo catechistico di esprimersi e la stessa violenza distruttiva.

Il mondo plebeo napoletano non rientrava in quest'universo della morte; e non a caso, nel Decameron, i personaggi di bassa corte si esprimono in dialetto napoletano. Questo avvenne non soltanto perché Pasolini sapeva che il Boccaccio ricevette la sua più grande lezione di vita e lo spirito della commedia proprio dalla fervida Napoli trecentesca – in anni in cui la nostra città, in tutti i sensi, era la capitale d'Europa, avanti a Parigi e Londra – ma perché nel dialetto napoletano egli aveva trovato un linguaggio amabile, analogico e in grado di alleggerire i mali dell'uomo e di renderli più accettabili.

Su Napoli, del resto, Pasolini progettava d'impiantare il suo più importante film – il più aperto alla vita e carico di speranza –. Memore di un'epigrafe di Paolo VI, che in Napoli vede un termine di altissima umanità, egli pensava di stabilire un confronto tra Napoli e il resto del mondo occidentale: un mondo cioè che, pur nella sua problematica esistenziale, è rimasto al di fuori del regno del delitto contro se stesso. In questo senso me ne parlò a lungo durante le sessioni del processo ai Racconti di Canterbury dove io e altri amici napoletani, dietro suo invito, ci recammo più per dargli una mano che per un atto di presenza e di solidarietà.

Ma a parte questa preferenza per Napoli nel suo discorso artistico, sono i diseredati (e i disadattati) di tutta Italia che hanno perduto il loro più valido e ultimo campione. Figlio del neorealismo Pier Paolo Pasolini era stato l'unico a non venir meno a questa tematica, che assume a vertici dell'esistenza la coscienza degli umili a essere il motore della storia. Quasi tutti, se non tutti gli scrittori e i registi provenienti dalla stessa corrente hanno cambiato rotta, si sono buttati a descrivere casi di eccezione o sono precipitati in un mare di banalità. Pasolini, pur cambiando genere di continuo, o tenendoli tutti in istato di allarme sul tavolo di lavoro, non si era lasciato incantare o deviare o tentare dalle apparenze, anzi era rimasto attentissimo al progressivo cammino in bene e in male di una sostanza, quella popolare, legata a lui e alla sua intimità come il suo stesso modo di essere.

Pasolini non ha mai descritto un borghese. Non si è mai attardato nelle sue opere ad approfondire una storia d'amore o una storia interiorizzata. Nel "terzo stato", infatti, l'amore è un problema secondario. Il vivere quotidiano, come lotta per non lasciarsi schiacciare predomina sul resto e se l'eros vi ha un suo capitolo il suo stile risiede nell'avventura, nella gioia, con il preciso significato di una parte del tutto. Ma ciò che conta, ciò che è da ricercare, e che Pasolini cercava, è il risentimento tragico della vita, riscattato dalla coralità, che nelle borgate romane come a Napoli è presente come mutuo soccorso, come interesse alle cose del prossimo. È stato sorprendente per tutti apprendere che la sua ultima sera Pasolini la trascorresse in compagnia di un amico semplice, della di lui moglie e dei loro bambini. Col suo nome, col suo censo, molti altri avrebbero da tempo cambiato abitudini, avrebbero tirato al mondano

e all'apparato. Ma Pasolini amava la "gentarella". Si sentiva a suo agio solo in sua compagnia. È stato uno dei pochissimi artisti della nostra storia letteraria e cinematografica che si sia sforzato di darci un'immagine articolata e piena del mondo degli umili visti dall'interno fino ad apparire lui stesso un indigeno. La sua rimane un'arte o il più grande esempio di un'arte popolare non paternalistica. La stessa tragica fine, del resto, è una testimonianza non di una "vita violenta", ma semplice.

Il teatro ‘metaforico’ e ‘mitologico’ di Domenico Rea: *Le formicole rosse e Re Mida*

Vincenzo Caputo

Università degli Studi di Napoli Federico II

1. ‘Intermittente’ e ‘antinaturalistico’: note sul teatro di Rea

Nell’ampia e variegata produzione di Domenico Rea, che da *Spaccanapoli* (Milano, Mondadori, 1947) fino a *Ninfa plebea* (Milano, Leonardo, 1992) copre circa un cinquantennio, lo spazio dedicato al teatro è senza dubbio esiguo, marginale. Si tratta in sostanza di due sole occorrenze: *Le formicole rosse*, elaborate nel 1947 e pubblicate l’anno successivo (Milano, Mondadori, 1948), e *Re Mida*, scritto nel 1958 ma stampato – dopo una vicenda editoriale rocambolesca – soltanto nel 1979 (Napoli, Società Editrice Napoletana).¹

Nonostante l’esiguità, queste occorrenze consentono – a ben guardare – qualche minima riflessione preliminare. La drammaturgia di Rea brilla, nella sua poliedrica produzione, soprattutto per alcuni tratti comuni. Quello per il teatro è innanzitutto un interesse che ci piace definire ‘intermittente’. La scrittura per la scena non è, infatti, relegata a un periodo ben circoscrivibile della sua attività artistica ma riaffiora – appunto ‘a intermittenza’ – grazie ai vari tentativi (talvolta fallimentari) di riscritture, messe in scene, edizioni a stampa. Il teatro accompagna Rea in un tempo dilazionato e lo coglie ovviamente in fasi diverse della sua lunga attività artistica. Attorno alle *Formicole rosse*, la cui stesura va fatta risalire alla stagione del ‘primo Rea’, si concentra ad esempio un interesse continuo sia nel tentativo di mettere in scena l’opera subito dopo la stesura sia in prossimità delle rappresentazioni che pure ci furono e che possono essere seguite grazie alle recensioni del tempo (in tal senso si veda, tra gli altri, lo spettacolo del 15 dicembre 1958 al Teatro del Millimetro

¹ Per tali informazioni rinviamo a F. Durante, *Notizie sui testi*, in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1657-1692:1675-1676. In realtà Rea ha dichiarato di aver scritto all’età di dieci anni una terza opera teatrale intitolata *Il Bruto* (cfr. C. Piancastelli, *Domenico Rea*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, part. pp. 4-5).

di Roma a opera di una giovane compagnia teatrale, che riaccese l'interesse per l'opera).² Allo stesso modo la pubblicazione di *Re Mida* a vent'anni circa dalla stesura, grazie al ritrovamento del testo da parte del regista Gennaro Migliuolo nel 1978 (prima di tale ritrovamento l'opera fu considerata dispersa) e la relativa rappresentazione, proiettò le questioni lì affrontate su una diversa scenografia storico-letteraria (al 1979 risalgono – a voler indicare quelle più rappresentative – le recensioni di Michele Prisco e l'intervista a Rea di Pasquale Sabbatino, che analizzeremo nelle pagine successive).³

C'è, però, un altro aspetto che accomuna le due opere teatrali. Sia per *Formicole rosse* che per *Re Mida* Domenico Rea decide di mettere in scena vicende che non hanno un corrispettivo nella cronaca della sua contemporaneità. Non sono storie che riproducono *sic et simpliciter* avvenimenti realmente accaduti o che verosimilmente potrebbero esserlo. È un teatro che rompe con la tradizione del tempo. C'è una componente – sia consentita la formula – 'antinaturalistica' e nella prima e nella seconda opera. Per la sua scrittura scenica Rea sceglie un basso grado di 'mimetismo': i nomi di questi personaggi non denotano ma spesso connotano una più generale tipologia umana (si veda, ad esempio, 'La Madre', 'Il Morto', 'Il Presidente', per le *Formicole*; 'Primo stalliere', 'Secondo Stalliere', 'Il figlio', per *Re Mida*). È un elemento che non ci sembra di secondo piano. Per la sua scrittura, elaborata in vista della rappresentazione sul palco, Rea decide di lavorare su un piano 'metaforico' grazie all'immagine della 'formica rufa' e su uno 'mitologico' grazie al riferimento-rifacimento della favola di Mida. La categoria di 'realismo', tante volte utilizzata e discussa per i testi dello scrittore napoletano, vive a teatro una sua ulteriore (e specifica) metamorfosi.

2. Su *Le formicole rosse* (1948)

Non c'è dubbio che *Le formicole rosse* rappresentino per Rea – a causa dell'incomprensione critica – una sorta di cruccio. Tra le numerose testimo-

² Per un'analisi di tale rappresentazione (con Giuseppe Tolla, Tina Sciarra, Claudio Duccini; regia di Paolo De-grande), attraverso le recensioni del tempo, sia consentito il rinvio a V. Caputo, «*Nelle strade altre grida*». Su '*Le formicole rosse*' di Domenico Rea, «Rivista di letteratura teatrale», 15, 2022, pp. 105-114. Per i diversi ritorni alle *Formicole*, radiofonici e scenici (1952, 1954, 1958, 1975, 1980, 1981, 1982, 1988, 1995), si veda l'attenta scheda presente nel sito dedicato allo scrittore: <https://domenicorea.it/le-opere/le-formicole-rosse/>.

³ La messa in scena, sulla quale torneremo con qualche precisazione, avvenne al Festival settembre al Borgo di Caserta-vecchia (cfr. la voce reana di F. Durante in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016). Per le recensioni indicate si veda ancora Durante, *Bibliografia*, in D. Rea, *Opere*, cit. pp. 1693-1742: 1737 e 1740.

nianze, in questa direzione, merita un'attenzione particolare la lettera del 12 giugno 1949, che egli indirizza a Luciano Anceschi. Rea è in uno stato di prostrazione a causa della morte della madre (maggio dello stesso anno) e, nel raccontare quello specifico momento, sottolinea appunto il ruolo fondamentale sul piano letterario svolto dalle sue *Formicole*:

Ogni cosa che scrivo, mi riesce di poi illeggibile. Voglio andare avanti, o meglio, discendere dove è oscuro. Soltanto resto contento delle *Formicole Rosse*. La critica e i pochi uomini non le hanno intese. Ma so che resterà la mia opera base, la metafisica della mia arte. Arrivo alla pazzia di dire che se Verga intuì la Sicilia coi *Malavoglia*, io ho intuito e trascritto il Reame con le *Formicole*. Opera piena di simbolo e di canto, sintetica e concisa e col nuovo finale che vi ho intuito può stare su di me come una serena (serena!) epigrafe, Anceschi mio.⁴

Non può essere neutro il termine «metafisica»: dietro di esso si nasconde la volontà di trascendere i limiti del mero realismo positivista e di andare oltre esso. In tal senso le *Formicole* si configurano come la concretizzazione (drammaturgica) di questo tentativo, la 'metafisica dalla sua arte' appunto. Ci troveremmo di fronte a un'opera base, ovvero essenziale, che va oltre il cronachismo asettico e che consente appunto – secondo una formula non nuova a Rea – di «andare avanti» o meglio di «discendere dove è oscuro» (e di osservare la realtà dal «fondo del pozzo» Rea aveva parlato nel saggio *Le due Napoli*, che arriverà di lì a pochi anni).⁵ Davvero interessante risulta, da questo punto di vista, anche il paragone con lo scrittore siciliano. Cosa significa che Verga ha intuito la Sicilia con i *Malavoglia* così come lui, Rea, avrebbe intuito il Reame con le *Formicole*? È affermazione forte, secondo la quale le due opere si configurerebbero – per i loro rispettivi ambiti storico-geografico – come una sorta di *summa*: in esse si disvelerebbero in modi definitivi gli arcani meccanismi che regolano i rapporti tra gli uomini.⁶ I

⁴ Per la lettera rinviamo a J. Butcher, *Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi*, «Il lettore i Provincia», 122, 2005, pp. 27-41: 38. È evidente da questa affermazione sul «nuovo finale» che l'edizione mondadoriana delle *Formicole* del 1948 non rappresenta sul piano filologico un punto d'arrivo. Ha analizzato gli interventi di Rea su due copie della *princeps* dell'opera teatrale, l'una indicata come [A] e l'altra come [B] C. A. Adesso, *Rea 'formicolante'*, «Forum Italicum», 41, 2007, 1, pp. 155-175: 155-160. L'esemplare [B] con dedica autografa a Remigio Paone è stato donato da Lucia Rea all'attore Toni Servillo. Nelle *Notizie sui testi* Durante ricorda come l'edizione delle *Formicole*, apparsa nel 1996 (Empoli, Ibiskos), si limiti a riproporre la *princeps*.

⁵ Cfr. D. Rea, *Le due Napoli*, in D. Rea, *Opere*, cit., pp. 1333-1351: 1343 («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»).

⁶ Proprio in questo senso va il breve riferimento a Verga – in contrapposizione alla Serao – presente ne *Le due Napoli*: «Intanto, sembra incredibile che la Serao, la più grande scrittrice italiana, non abbia potuto trarre dal *Ventre di Napoli* un'opera che sapesse puntare direttamente alle cose come seppè fare Verga, che spogliò le cose del folclore siciliano e le rese nude e terribili» (ivi, p. 1338).

personaggi delle *Formicole* sono desiderosi di vivere come – stando alle didascalie – «si dovrebbe vivere», ma i loro bisogni e desideri sono il risultato di traumi pregressi e irrisolte questioni (è quello che si indica nell’opera tramite la formula del «come si visse»): il risultato è tragico e porta (nel «come si vive») all’annientamento reciproco. Insomma all’immagine marina di Verga (l’ideale dell’ostrica, per intenderci) si affiancherebbe l’equivalente entomologico della ‘formica rufa’, per il quale basterebbe il citatissimo richiamo iniziale di Rea alle motivazioni del titolo:

[...] nel Reame di Napoli quasi tutte le formicole sono rosse e pazze, e marciano sotto il sole con le zampe accese, veloci, veloci, per giungere in un luogo il più rapidamente possibile e che, in realtà non esiste. Sono, infatti, le uniche formiche che non scavano; che non si affaticano nelle favolose provviste invernali. Tutto il loro destino sta nello scontrarsi e azzuffarsi con coloro che ostacolano il loro veloce cammino.⁷

Le logiche del Reame, che poi sono più generalmente e ancestralmente le logiche degli uomini, si poggierebbero su una distruttiva lotta per la vita. Da qui l’idea (davvero paradossale, a guardare le date di composizione e pubblicazione) che le *Formicole rosse* possano essere la sua «epigrafe» (Rea ha circa 28 anni al tempo della lettera) ovvero che l’esordio letterario al grande pubblico del biennio 1947-48 possa coincidere con una sua fine. Come se, volendo forzare il ragionamento, nelle *Formicole* ci fosse tutto.

Abbiamo indugiato in apertura su questi dati in parte già noti, perché ci pare che grazie a essi si possa mettere in evidenza una questione non secondaria.⁸ Ci sembra – a voler essere brutali – che sul piano bibliografico si sia insistito troppo negli ultimi anni sull’identità tra *Spaccanapoli* e *Formicole*, quasi come se si potesse indistintamente associare le due opere, quasi come se fossero la stessa cosa. Non c’è dubbio che l’una e le altre furono partorite nella medesima fase creativa del ‘primo Rea’: la concezione della letteratura all’altezza degli anni Quaranta generò, da un lato, *Spaccanapoli* e, dall’altro, le *Formicole rosse* senza che tra la prima e le seconde fosse avvertita dal suo autore una frattura o cesura. Ci piace, però, ribadire che i modi in cui si esplicitò

⁷ D. Rea, *Le formicole rosse*, in Idem, *Opere*, cit., pp. 1131-1206: 1135-1136. Tutte le citazioni relative alle *Formicole* saranno tratte da questa edizione: indicheremo il numero di pagina direttamente di seguito al rispettivo passo.

⁸ Per tale ricostruzione cfr. soprattutto A. Carbone, «L’indomabile furore». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, part. pp. 45-47 e J. Butcher, *Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi*, art. cit., pp. 27-41 (ma inoltre Idem, *Le carte di Mimi. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 134-136), che andranno visti insieme alla *Cronologia* e alle *Notizie sui testi* di F. Durante, in D. Rea, *Opere*, cit., part. pp. lxxxiv-civ e pp. 1674-1675. Su tali aspetti sia consentito, inoltre, il rinvio a V. Caputo, «Nelle strade altre grida». Su ‘Le formicole rosse’ di Domenico Rea, art. cit., pp. 105-114.

la scrittura di questo 'primo Rea' furono sostanzialmente diversi e che è tale diversità a rendere maggiormente comprensibile l'accoglienza non sempre entusiastica relativa al testo teatrale. Il punto non è rinnegare una vicinanza tra *Formicole* e *Spaccanapoli*, che indubbiamente c'è.⁹ Piuttosto si vuole ribadire che questa 'vicinanza' non si traduce *sic et simpliciter* in una 'uguaglianza': si tratta di una 'prossimità', in merito alla quale risulta utile misurare convergenze e divergenze, vicinanze e distanze.

Basterebbe, in questo senso, andare al secondo atto della tragicommedia (la notte, ovvero «come si vive»), per comprendere il senso della nostra precisazione. Questo secondo atto si potrebbe anche configurare come una sorta di digressiva dilatazione di quelle illuminazioni improvvise e sconvolgenti che segnano la narrativa del Rea novelliere. In questo secondo atto il lettore-spettatore è costretto a prendere in considerazione l'ipotesi che tutto quello che è stato narrato nel primo vada rivisto, reinterpretato, sconfessato. Quei personaggi dell'*incipit* si mostrano all'improvviso più complessi di quanto si potesse inizialmente immaginare. Si corre il rischio di dover constatare che nulla è come abbiamo pensato che fosse. Allo stesso modo dei racconti di *Spaccanapoli*, anche in questo caso il lettore è colpito; è preso di sorpresa. È costretto a ripensare l'idea che pigramente ha costruito attorno alla vicenda narrata, dal momento che è accaduto ciò che non si aspettava. La 'notte', che narra 'come si visse', ha reso visibile in modi inquietanti ciò che era nascosto. Si prenda il caso del personaggio denominato 'Presidente'. La fedele Rosa, ragionando col capo chino, ci mostra quanto possa essere ingiusto e crudele quel personaggio che dice di incarnare la giustizia:

ROSA: (*lavorando d'uncinetto e a capo chino*) Vuole abbandonarmi e perché? Che gli ho fatto? Non lo so, non lo so. Eppure, con me ha avuto ben due figli. Ora, non si vede più niente: ma io mi sono ingrandita due volte, che non potevo più uscirne di casa per la vergogna [...] (p. 1166)

Allo stesso modo è altrettanto angosciato ciò che emerge dal labirinto della mente di Mariettina. Colei che è apparsa come una civettuola ragazzina, indecisa tra un giovane squattrinato e un facoltoso giudice, nasconde un segreto che la divora. È così che Rea ci mette a conoscenza della violenza sessuale da lei subita a opera di un Principe:

⁹ Si vedano, in particolare, le riflessioni di Annalisa Carbone: «A mio avviso *Le formicole rosse* sono collegate strettamente alle soluzioni stilistiche e al modo di guardare e di narrare il reale realizzati in *Spaccanapoli*» (A. Carbone, «*L'indomabile furore*», cit., pp. 41-57: 42).

IL PRINCIPE (*sedendosi sul letto e cominciandola a brancicare*) A me pure. Mangiamone insieme. (*L'accarezza e brancica*) Ecco, così, (*si accomoda meglio vicino a Mariettina*) stiamo più comodi. (*Le accarezza i capelli*) Io sono il principe buono, Manomuccia. (*La bacia qua e là*) Chiudete la porta! (*si sente sbattere la porta*) Chiudete la luce! (*il palcoscenico resta all'oscuro*). Rumori del letto (p. 1170)

Si potrebbe – a voler forzare la mano – trasformare appunto tutto questo atto come una sorta di disvelamento complessivo della ‘verità’. Una verità arcana, silente, che abita nei meandri più oscuri del passato e che attanaglia l’animo dei personaggi fino a indirizzarne gesti e comportamenti. Il procedimento funzionerebbe per tutti i protagonisti. Ci limitiamo a segnalare, in questo senso, il caso davvero emblematico ancora del Presidente. Il protagonista delle *Formicole* è costretto a rivivere fatti capitali della propria infanzia, i quali ne rivelano senza apparenze e infingimenti la reale natura. Le parole di Rea squarciano il velo della finzione e mostrano l’atavica paura del Presidente, la sua atavica vigliaccheria:

IL PRESIDENTE: [...] Andavo vestito con le mie vere spoglie, a donna! Coi capelli lunghi. Ero figlio d’aristocratici... Alla quarta elementare. Ero il migliore della classe [...] Ecco perché volevano darmi sempre addosso;
[...]

IL PRESIDENTE: (*cascando in ginocchio in mezzo al cerchio creato dalla tarantella dei ragazzi, con Rosa vicina all’impiedi*) Non mi spogliate più. Non mi sputate addosso. (p. 1173)

La mente dell’integerrimo Presidente partorisce il ricordo di una umiliazione, la quale agli occhi del bambino che l’ha vissuta appare disumana, ingiusta. Lui è deriso, umiliato, denudato e provocato dai propri compagni. Nell’animo di colui che sceglierà di essere giudice si insinua, in questa sorta di ‘scena madre’, l’impotenza di fronte a una brutalissima ingiustizia subita. Bastino davvero questi pochi esempi per ribadire quanto abbiamo affermato. È alla fine di questo secondo atto che il lettore resta spiazzato. I personaggi, precedentemente delineati, si deformano improvvisamente e assumono sembianze nuove. La scrittura è chiamata a disvelare le motivazioni di tale deformazione. Ci deve illuminare su verità occulte.

E forse una delle formule più efficace per definire questo procedimento, sia esso quello ‘plebeo’ di *Spaccanapoli* o quello ‘metafisico’ delle *Formicole rosse*, è stata ribadita da Matteo Palumbo nella recente introduzione all’edizione Bompiani della raccolta di esordio. Nel cogliere la peculiarità dei racconti che compongono *Spaccanapoli*, Palumbo chiama in causa la categoria della «trafigurazione»:

Lo scrittore scava dentro le apparenze, non “descrive”, ma “trasfigura”. Rende visibili “lo spirito, le passioni più nascoste, il loro mondo pre-alfabetico, intricato e complicato e di cui non si sa nulla”. Solo così la consistenza di Napoli [...] è illuminata.¹⁰

Sono affermazioni che, elaborate in merito ai racconti di *Spaccanapoli*, ben si addicono anche alla tragedia *Le formicole rosse*. A differenza della raccolta novellistica, però, l'opera teatrale attiva tale procedimento di trasfigurazione in modi sostanzialmente diversi. In questo caso Rea non lavora per sottrazione. Preferisce non scorciare la narrazione, illuminandola di squarci improvvisi che mostrino le passioni recondite dei suoi personaggi, ma piuttosto intende rendere manifesta sulla scena – spesso in forme del tutto lontane dalla tradizione di qualche decennio precedente (si veda, in particolar modo, la trasformazione di Rosa in cane) – la segreta natura di un'umanità afflitta, violenta e famelica.¹¹ Insomma *Le formicole rosse* si configurano come l'altra faccia di *Spaccanapoli*: sono facce però che – ci piace ribadirlo – non risultano perfettamente sovrapponibili. I modi della scrittura delle prime hanno caratteristiche diverse da quelli della seconda.

3. *Le metamorfosi di re Mida (1958 e 1979)*

All'altezza del 1958, ovvero al tempo della stesura del *Re Mida*, Domenico Rea ha consumato da poco la grande delusione seguita ai fatti di Ungheria. Le vicende dell'ottobre-novembre 1956 hanno spinto lo scrittore napoletano a prendere pubblicamente le distanze dall'avvenimento: in una lettera aperta egli non esita a rassegnare le dimissioni da collaboratore di «Paese Sera» (la vicenda, sulla quale non indulgiamo, è ricostruita da Durante).¹² Due anni

¹⁰ M. Palumbo, *Introduzione*, in D. Rea, *Spaccanapoli*, introduzione di M. Palumbo, Milano, Bompiani, 2021, pp. 5-22: 21.

¹¹ Sulla categoria della 'trasfigurazione' in Rea si veda, inoltre, il saggio di A. Saccone, *Domenico Rea interprete di Matriani*, presente in questo volume.

¹² Cfr. F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., pp. CXIX-CXXI (oltre a una lettera aperta sui giornali del tempo, Rea tornò sull'episodio anche con l'intervento *Confessioni di un compagno di strada* su «Nord e Sud»). Per comprendere quanto la scelta di Rea fosse foriera di conseguenze (negative) sulla sua biografia di intellettuale e letterato, basti però il richiamo all'epistola inedita di Paolo Ricci del 20 novembre 1956, che abbiamo analizzato nella relazione al Convegno *Domenico Rea. I cieli naviganti* (Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 9-10 marzo 2023), la pubblicazione dei cui atti è prevista per il 2024. Qui Ricci non esita a definire l'amico Rea con l'epiteto di 'pezzente tagliuto': «Sai anche – perché con te non ne ho mai fatto mistero – che ho sempre giudicato con ironico disprezzo i tuoi miserevoli pregiudizi da “pezzente tagliuto”, e il modo pietosamente buffonesco col quale hai tentato invano di mascherare ancestrali e misteriosi complessi di inferiorità».

dopo, nel '58 appunto, la situazione politica a lui contemporanea, con il riferimento implicito alla rivoluzione russa e alle mistificazioni della propaganda comunista, è trasfigurata sul piano del mito. La vicenda di Mida, per la quale sul piano delle fonti rinviamo soprattutto alle *Metamorfosi* ovidiane (XI, 85-193), diviene occasione per mettere in scena una metafora del potere e della bramosia di dominio degli uomini sugli uomini. Da un lato c'è Mida, devoto a Dionisio, il quale vive insieme alla sua famiglia nell'agiatezza di una magnifica reggia e, dall'altro, ci sono il popolo e gli umili, i quali sono incarnati da specifici personaggi (è ad esempio il 'primo stalliere' a capeggiare la rivolta):

PRIMO STALLIERE: Zittire e obbedire! Questo mi ha insegnato mia madre, sempre belante di fronte ai vari padroni che dominarono la sua vita. [...] Perché non cominciamo a parlare e a disobbedire?

[...]

SECONDO STALLIERE: Non metterci troppe speranze. Se tua madre ti ha insegnato a zittire e a obbedire, mia madre [...] mi ha detto che due cose sono eterne: i poveri e i ricchi e sono eterne in senso divergente; il che significa che i poveri col tempo diventano sempre più poveri e i ricchi sempre più ricchi. (pp. 1209-1210)

In maniera ironica si fa riferimento in modo generico al «partito», di fronte alla cui linea politica e culturale bisogna allinearsi. Questo partito è tutto: in alcune specifiche battute sembra echeggiare la retorica della necessaria obbedienza del singolo rispetto alle direttive dell'aggregazione superiore. Il personaggio Lubuck, sottoposto del Re Mida ma contemporaneamente teorico della rivoluzione contro di lui, dichiara ad esempio:

LUBUCK: ho fatto quello che mi hai detto. Per il partito mi pare che fino a questo momento mi sono comportato bene. Buon Giove ero suo amico, ero la sua anima. E fa niente. C'è il partito per lo mezzo vendiamo l'anima e vendiamola. [...] Caro mio, io sono un intellettuale e la coscienza mi pesa! (p. 1232)¹³

Il popolo della Frigia attende l'arrivo dell'esercito 'brutalista', che assomiglia tanto a quello 'comunista' o meglio – a voler essere precisi – 'sovietico', il quale tanto timore incuteva negli anni della guerra fredda. Mida si accorda con i 'brutalici', pur essendo in realtà da anni vicino ai loro nemici ovvero i 'tabisti'. Quando l'esercito dei primi giunge alla reggia e tutti si affrettano a esaltare il 'generale' che ha guidato la temibile compagine, quest'ultimo ci tiene a sottolineare che lui in realtà è un soldato uguale agli altri. C'è una sola differenza: pur essendo un soldato pari agli altri soldati, può essere comunque

¹³ Si veda anche p. 1220, dove è utilizzato il termine 'compagni'.

chiamato 'soldato generale'. È come dire – ci sia consentito l'accostamento – che tutti gli animali sono uguali, ma alcuni sono più uguali degli altri (l'altra favola di tal tipo alla quale alludiamo, ovvero la *Fattoria degli animali* di Orwell, risale a tredici anni prima rispetto alla composizione di *Re Mida*):

GENERALE: [...] Sono semplicemente un soldato come gli altri con mansioni di generale; così come il capo del nostro illuminato governo è un semplice cittadino con mansioni di capo del governo e logicamente deve, anche se non vuole, anche se ne prova nausea e vergogna, deve per forza dimorare nel magnifico palazzo, una volta trono di cruenta tirannia. D'ora in avanti mi chiamerai soldato: soldato-generale. (p. 1227)

In questo contesto appare sicuramente degno di nota ciò che accade nel secondo atto. Qui si mette in scena una vera e propria metamorfosi, la quale potrebbe essere apostrofata come la 'metamorfosi del potere'. Lo stalliere capo-rivolta, che fino a poco tempo prima aveva gridato e ostentato principi di egualitarismo sociale, mostra già nelle pagine iniziali di questo secondo atto un volto nuovo. Ed è – a voler essere specifici – un volto sanguinario. Il 'primo stalliere' si arroga subito il diritto di prendere decisioni in nome del popolo; desidera vendicarsi in modi brutali degli ex sovrani; si configura in sostanza – attraverso condanne a morte, epurazioni e punizioni – come un nuovo padrone. Il lettore-spettatore, di fronte all'incalzare degli eventi, è spinto appunto a chiedersi se ci siano o meno differenze tra oppressi e oppressori, tra stallieri e regnanti, nel momento in cui i ruoli si invertono. La rabbia del popolo, costretto per decenni all'indignazione, la bramosia dei più poveri, che anche solo per una volta vogliono godere delle ricchezze regie, si concretizza in una specifica scena.¹⁴ Ci riferiamo alla descrizione del saccheggio violento, famelico, sanguinario, che i popolani compiono ai danni del palazzo di re Mida, il quale rappresenta ovviamente il simbolo del potere oppressivo e dei soprusi dei potenti. Bisogna fare pulizia, distruggendo; rivendicare i principi della rivoluzione, accaparrandosi personalmente i beni regi. È l'anarchia. Di fronte alle rimostranze di Lubuck, il 'secondo stalliere' è esplicito: il popolo vuole

¹⁴ Si veda l'affermazione del 'primo stalliere' di fronte alla paura di Lubuck che l'anarchia prenda il sopravvento: «Poveri compagni, volevano vivere almeno una volta. È facile per voi teorici rinunciare a una sete e una fame a vita punto non capirete mai che cosa è il bisogno di vivere, almeno una volta virgola di noi poveri. Ho permesso loro di bere il vino? Essi, è vero punto sono un rivoluzionario che non dimentica mai le sofferenze, le brame delle creature e permise loro di bere sapendo che era la prima volta che ad esse veniva offerta la possibilità di bere quel vino di cui non si sono mai potuti dissetare. C'è sempre qualcuno, un genitore o una madre che stava lì col contagocce in mano a misurare un fondo di feccia tre puntini sospensivi non potrai mai capire che cosa debba essere lo stato d'animo di un padre che deve temere che il figlio mangi troppo» (ivi, p. 1242).

e ha diritto a vivere «un giorno da leoni».¹⁵ La rivoluzione si è trasformata, quindi, in una cruenta vendetta. E questa sanguinaria rivoluzione assume *ex abrupto* forme che non erano state preventivamente calcolate: in tale contesto il ‘primo stalliere’ subisce la metamorfosi che lo porta lentamente a divenire – lui, rivoluzionario – un nuovo Mida (all’inizio del secondo atto comincia a spiare la folla, proprio come faceva il re precedente). La reggia è devastata; gli oggetti (dipinti, suppellettili, etc.), che l’hanno precedentemente occupata, sono distrutti e umiliate le persone che li avevano posseduti. Basterebbe, in questo senso, fare riferimento all’episodio delle popolane che tentano di accaparrarsi i vestiti dei due ex sovrani (c’è addirittura un accoltellamento). La rivoluzione – lo ribadiamo – è sfociata nel sangue e nella rabbia di chi ha sofferto negli anni precedenti. Il saccheggio della reggia di Mida da parte della folla è lucidamente analizzato dal ‘primo stalliere’ attraverso una riflessione che ha il sapore di un amaro assioma, valido in ogni tempo e in ogni luogo:

PRIMO STALLIERE: (*ironico*) Nessuna sorpresa. Tutti i cittadini di Frigia sono così. Pecore fino all’ultimo istante. Appena si sentono protetti diventano lupi. Stanno comunque, da almeno sei o settecento anni, sempre dalla parte dei vincitori. Ci sono gli spartani e gridano «Viva gli spartani». Gli spartani sono sconfitti. Vengono gli assiri e gridano «Viva gli assiri». Se invece dei brutalici fossero rimasti i tabisti i torti dei tabisti sarebbero diventati le ragioni dei tabisti [...]. (p. 1233)

Quando torna nella reggia donna Mida, che ormai è costretta a fingersi una mendicante, trova infatti la sua antica dimora – come recita la didascalia – «semidistrutta e scarsamente illuminata» con la statuetta di Dioniso «mutilata».¹⁶ Dal suo racconto comprendiamo che dell’antico regno e del suo splendore non resta più nulla. La Frigia è ormai terra di mendicanti: tutto è distrutto. Qui avviene l’incontro con Mida, rilasciato dal campo di prigionia in cui era stato rinchiuso. È questo il momento di una seconda metamorfosi. Mida continua a venerare Dioniso fino a tentarlo sul piano politico:

MIDA: [...] ho un piano a cui ho pensato a lungo nella prigionia e voglio sottoportelo (*parlandogli in un orecchio*) Che ne dici se ti proponessi di sedere tu al posto di Giove? Stai muto, brutta faccia gialla. [...] Dunque che dici di quella mia proposta? Basta con questo Giove, sempre Giove, Giove Pluvio, Giove Tonante. Da tempo sono finiti gli anni delle monarchie

¹⁵ In realtà l’affermazione reana – tramite le parole del ‘Secondo stalliere’ è più esplicita: «Sentì, compagno, non romperci le palle. Lasciaci vivere almeno per un giorno da leoni» (p. 1234).

¹⁶ Ivi, p. 1242. La donna si chiede perché distruggere quella dimora, ponendo la questione politica su un piano – per dir così – di comprensione umana. Se i rivoluzionari avessero rubato o portato via oggetti e suppellettili, lei lo avrebbe anche compreso: non comprende invece la furia distruttiva. La commedia, da questo punto di vista, si configura anche come un’amara riflessione sugli esiti talvolta fallimentari di una rivoluzione.

assolute. Tu sei mille volte più democratico, valoroso, saggio e degno di Giove. Dioniso Tonante, Dioniso Pluvio. È un altro suono. Tu puoi succedere a Giove. (p. 1250)

L'affinità tra colui che venera e colui che è venerato avviene su un piano che potremmo definire di ambizione politica. Di fronte a questa proposta Dioniso addirittura si manifesta. Per scalzare finalmente la figura di Giove, c'è bisogno di diffondere il suo nome, c'è bisogno di avere dalla propria parte i teorici, gli intellettuali ma soprattutto c'è bisogno di denaro: è l'oro a dominare le menti e i cuori degli uomini; è la ricchezza a consentire il raggiungimento del potere. Mida pretende appunto, per compiere il proprio piano, una quantità spropositata di oro:

MIDA: (*esaltato*) Oro, oroo, oroo! Mi sento bene, guarito, giovane, vivo. Questo è l'unico cibo in cui ho sempre creduto, con cui sono sempre guarito e ho visto il mondo farsi sereno, le donne belle, la vita facile, scorrevole, piacevole, socievole, i nemici amici. Anche la morte temporeggia con noialtri. Anche gli intellettuali piegano la mente, l'adattano; danno una nuova forma alle loro idee. Oro, oroo, orooo. Annunzia al mondo che Mida è tornato (*correndo ad affacciarsi al balcone*) [...]. (p. 1253)

Sta forse qui il senso dell'opera. Ritrovato (e rilanciato) circa vent'anni dopo la sua stesura, il dramma perde la sua cifra 'contingente' (la delusione per l'aggressione sovietica di fronte alle rivolte ungheresi), per assumere nell'Italia degli anni Settanta stretta nella morsa del Terrorismo (la prima messa in scena è appunto del '79, l'anno dopo il delitto Moro) una valenza più generale e ampia. È una metafora del desiderio metastorico di sopraffazione dell'uomo sull'uomo; della violenza estrema in cui si possono manifestare gli ideali; della bramosia di ogni potere pronto a sfruttare i più deboli, al di là dello specifico riferimento a un partito o a una fazione (di nuovo al potere, Mida fonda il Partito Olimpico Midista – POM). Grazie al dono ricevuto da Dioniso di trasformare in oro tutto quello che tocca, Mida regala oggetti preziosi ai sudditi che gli chiedono udienza ma, nonostante questo immane potere, non riesce comunque a soddisfare la semplice e umile richiesta di 'Un uomo'. Questo personaggio rifiuta l'oro, considerandolo umiliante, e chiede al suo Re semplicemente un lavoro che lo renda libero:

UN UOMO: [...] chiedo lavoro vero, sicuro [...], vorrei una volta sola uscire io e mia moglie e i figli miei e comprarci il gelatino e guardare il mare e dire "Quanto è bella la vita". (p. 1263)

La scrittura si accende improvvisa e sta lì a ricordarci che, senza lavoro, non c'è giustizia sociale; non c'è libertà. Senza lavoro più semplicemente non c'è dignità, che è quella che l'oro di Mida non può donare.

È proprio questa dignità che nell'*explicit* dell'opera il personaggio Mida, di nuovo ricco e potente, mostra di non avere per nulla. Rischia di perdere i

propri poteri, dopo aver deriso il canto poetico di Apollo, ed è a un bivio. Può conservare la capacità di trasformare in oro ciò che tocca, mantenendo però anche le lunghe orecchie da asino cresciutegli per volere di Apollo, o può perdere tale capacità, riacquistando però il proprio naturale profilo umano. Che fare? Si consulta, a questo punto, con gli astanti e – ad accezione della moglie – tutti gli consigliano di mantenere l’orribile aspetto di asino e di tenere allo stesso tempo il potere dell’oro. A consigliarlo in tal senso è addirittura Lubuck, il vecchio rivoluzionario ora di nuovo al suo servizio, il quale gli ricorda non solo le potenzialità erotiche di due grandi orecchie («le donne, peraltro, abili e aduse a soppesare gli aggeggi virili, conoscono fin troppo bene con le lor lingue i meandri carnali delle orecchie») ma soprattutto gli rammenta che tanto oro val bene un paio d’orecchie «pari a vasche da bagno»:

MIDA: Allora, va bene, mi sacrifico. Lubù, va’, annuncia al mondo che da questo momento ha inizio l’era della bestia trionfante. (p. 1275)

Si chiude così, con un formula pseudo-bruniana, la metafora di Rea sul potere e sul desiderio atavico di sopraffazione degli uomini sugli uomini.¹⁷

4. *Su un’intervista a Rea*

Abbiamo indugiato su questa lettura, perché essa appare – a ben guardare – avallata esplicitamente da Rea. *Re Mida* fu messo in scena alla IX edizione di Settembre al Borgo, che si tenne a Casertavecchia dal 26 agosto al 10 settembre 1979 (direzione artistica di Maria Teresa Canitano): la regia fu di Guido Mazzella con – tra gli altri – Renzo Palmer (*Re Mida*), Paola Mannoni (*Donna Mida*), Gerardo Scala (*Lubuk*), Franco Iavarone (*Primo stalliere*), Attilio Cucari (*Soldato generale*) e, per costumi e scene, Antonio Visone.¹⁸ In occasione

¹⁷ Non appaia del tutto stonato questo riferimento a Bruno. Al filosofo nolano Rea dedicò un articolo, apparso sul mensile «Qui Napoli» (maggio 1992) dell’Azienda di Soggiorno e Turismo di Napoli. Tra i ‘pezzi’ di Rea, editi su tale periodico, molti sono dedicati a protagonisti della letteratura e dell’arte tra Cinque e Settecento (oltre a Bruno, segnaliamo tra gli altri Giovanni Pontano, Torquato Tasso, Giambattista Della Porta, Gesualdo, Francesco Solimena, Andrea Perrucci, Giambattista Vico, Pietro Trinchera, Eleonora Pimental Fonseca, etc.). Alcuni di questi articoli saranno raccolti nel volume postumo (e oggi davvero di difficile reperibilità) D. Rea, *Pagine su Napoli*, pref. di S. Castronuovo, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1995.

¹⁸ Cfr. *Settembre al Borgo. 40 anni di storia di un festival*, a cura di M. De Simone, Napoli, Guida, 2010, part. pp. 50, 124 (per il programma si veda la p. VI). Per l’individuazione degli attori si veda, ad esempio, il resoconto di N. Garrone, *Il cielo, il mare e un boss tutto d’oro*, «la Repubblica», giovedì 6 settembre 1979, p. 12 (ma anche A. Libertini, *Settembre al borgo*, «Il Dramma», LV, 1979, 9-10, pp. 36-37). A questi articoli, non presenti nella *Bi-*

di tale rappresentazione Rea rilasciò per l'«Avanti!» una breve intervista a Pasquale Sabbatino (domenica 9 settembre 1979), che risulta fondamentale per comprendere le finalità dello scritto.

In essa innanzitutto l'autore di *Spaccanapoli* riflette sul proprio rapporto con il teatro, individuando una sorta di 'peccato originale'. La 'ferita', che lo ha allontanato dal palcoscenico, resta ovviamente legata alla delusione per l'insuccesso delle *Formicole rosse*. È inevitabile che egli torni a questa 'ferita', evidenziando in modo lucido quali fossero le novità della sua prima *pièce* teatrale. Da un lato si sottolinea la forte contiguità cronologica con la raccolta *Spaccanapoli*; dall'altro si rivendica la portata innovativa delle *Formicole* rispetto alla tradizione teatrale del tempo:

Ecco [...] vedi, ad un certo momento correvo il rischio di diventare un autore teatrale, perché così come ho scritto «Spaccanapoli» nel 1947 nello stesso anno io scrissi le «Formicole Rosse». Questo testo, che vede impegnati ben otto personaggi principali che parlano di una certa condizione umana del Sud, fu un fatto nuovo e lo è tuttora. Questa tematica fu profetica, avveniristica da un punto di vista tecnico-teatrale e quindi non rispondeva alla esigenza teatrale di sempre, cioè lui, lei, l'altro e pochi altri personaggi. Inoltre il mio non era un teatro intimo, ma collettivo, epico, quindi non rientrava nell'ordine comune del teatro che allora si faceva e si è continuato a fare sempre [...].¹⁹

È a causa di questo fiasco – sostiene apertamente – che egli ha deciso di non fare più teatro, nonostante una naturale propensione verso la scrittura scenica.

Per quanto concerne, invece, la favola *Re Mida* si utilizza, in modi espliciti, il termine 'metafora', che è presente non solo nel titolo (redazionale?) ma anche all'interno dell'articolo-intervista. Il racconto della vicenda legata a questo Mida in salsa laurina si configura come 'metafora' d'altro.²⁰ Non c'è

bliografia del Meridiano, è possibile inoltre affiancare le recensioni – segnalate da Durante – di M. Prisco sul «Il Mattino», 1 settembre 1979; di A. Spagnuolo su «Otto/Novecento», III, 5-6, 1979; di C. Sicari sulla «Gazzetta del Sud», 4 ottobre 1979.

¹⁹ Riflettendo sulle *Formicole*, all'altezza del 1979, Rea dichiara che esse non sono mai andate in scena: ulteriore segno della poca stima tributata alla rappresentazione del 15 dicembre 1958, alla quale abbiamo precedentemente fatto riferimento.

²⁰ Per il riferimento ad Achille Lauro si veda la recensione di «Repubblica» già citata: «Continuando nelle analogie si potrebbe aggiungere: e fu subito il "boom". Infatti quando Rea scrisse *Re Mida* correva l'anno 1958, anno di "riflusso" dopo gli entusiasmi (lontani) della Resistenza e le delusioni ancora calde dei fatti d'Ungheria. Purtroppo le aperture più o meno profetiche, le trasparenti allusioni al "laurismo", i ponti tra il presente ed il passato prossimo non bastano a tenere in piedi un testo dove la favola si arena e si perde subito in travestimenti troppo smaccati, mentre l'apologo è soltanto l'espedito per infilare saggezze malinconiche sul meridione e lanciare scontati strali satirici in tutte le direzioni» (N. Garrone, *Il cielo, il mare e un boss tutto d'oro*, art. cit., p. 12). Qui la critica negativa alla rappresentazione di *Re Mida* è evidente: secondo Garrone in questa favola Rea, pur provando

dubbio che l'opera sia stata letta e si debba leggere come una critica serrata al 'comunismo reale' (e verso una lettura 'anti-comunista' vira fortemente una parte della recensioni). C'è, però, di più. La 'metafora', a cui si fa riferimento, riporta a un'altra, fondamentale questione. L'opera infatti è sicuramente frutto della delusione del suo autore nei confronti del comunismo sovietico ma è anche una critica esplicita alla società capitalistica:

ho pensato di scrivere una commedia in cui veniva riflessa la mia delusione come comunista per quello che era successo nei fatti d'Ungheria. Però così come ci sta questa delusione per il comunismo, con la conseguente caduta di tante illusioni, di tante speranze drenate dai carri armati – e del resto dopo ho avuto ampiamente e continuo ad avere ragione – così, nella parte finale dello spettacolo, quella che va sotto il titolo di «bestia trionfante», c'è l'attacco al mondo capitalistico, cioè a quella società che ha brutalizzato l'umanità costringendola al consumismo e allontanandola sempre più da qualsiasi ideale.²¹

Rea collega esplicitamente la genesi dell'opera ai fatti d'Ungheria del '56 e al tradimento degli ideali rivoluzionari. La rivoluzione, in realtà, è per lo scrittore il tentativo di indirizzare la società verso ideali di giustizia sociale: in questo senso *Re Mida* è definito come «un testo tremendamente marxista», dal momento che intende criticare in modo attivo e costruttivo le storture della società contemporanea.²²

Insomma, a circa dieci anni di distanza dalle *Formicole rosse*, Rea si cimenta – su sollecitazione del regista Franco Enriquez – con un'altra opera teatrale, circolata dapprima in versione dattiloscritta tra amici e poi edita nel 1979, la quale lo scrittore napoletano pensa mestamente possa fare la stessa fine di quelle *Formicole*. A dare speranza è la scelta coraggiosa di un uomo di teatro come il regista Guido Mazzella, che – grazie alle sovvenzioni degli Enti locali – ha deciso di mettere in scena il testo. A conclusione dell'intervista, però,

a essere Brecht, finisce per assomigliare piuttosto a Guareschi. A Lauro Rea dedicò diversi (polemici) interventi: si veda – tra gli altri – D. Rea, *Lauro: fine di un mito* [1958], in Idem, *Opere*, cit., pp. 1504-1508 [si pubblica la versione edita nel 1960 in *Il Re e il lustrascarpe* alle pp. 275-280].

²¹ Cfr., in tal senso, titolo e occhio dell'articolo: «Dietro la metafora di Re Mida / “Ho riflesso in una commedia la mia delusione per il comunismo dopo i fatti d'Ungheria – Ma c'è anche un attacco al capitalismo e a “quella società che ha brutalizzato l'umanità costringendola al consumismo”».

²² Nel corso dell'intervista lo scrittore napoletano esplicita chiaramente l'adesione al Partito Socialista Italiano: «Questo nostro partito non deve perdere più il treno» sottolinea Rea “ne ha persi già troppi”. L'anno precedente, rispetto alla rappresentazione, era stato eletto Presidente della Repubblica Sandro Pertini (9 luglio 1978). Il primo governo Craxi (4 agosto 1983) è, invece, ancora lontano qualche anno. Sull'importanza di tale affermazione è tornato recentemente Generoso Picone, ricordando anche che il 10 giugno 1979 Rea fu candidato con il PSI alle elezioni per il Parlamento Europeo: cfr. G. Picone, *Domenico Rea giornalista*, in *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, a cura di V. Salerno, O. Belissimo, E. Rimolo, Napoli, Federico II University Press, 2022, pp. 141-154: 149

Rea torna Rea o – meglio – si abbandona a un esplicito attacco polemico *sub specie pecuniae*:

[...] Questo è stato possibile grazie alle sovvenzioni degli Enti locali per l'estate a Napoli. E ha avuto [Mazzella] 30 milioni, anzi bisogna chiarire, *avrà* 30 milioni, nonostante ci siano attori di grosso talento come Renzo Palmer, Paola Mannoni, Gerardo Scala, Franco Javarone e tutti gli altri». Si ferma, quasi per prender fiato, poi mi assale «Questo lo devi dire. Mazzella avrà 30 milioni, mentre lo spettacolo di De Simone, «Piedigrotta» di Viviani, avrà 160 milioni.

La seconda prova teatrale di Rea, che è possibile analizzare anche grazie a preziose testimonianze giornalistiche come questa del settembre 1979, si configura dunque come uno scritto meritevole di scalare qualche posizione nell'ipotetico elenco delle opere maggiormente frequentate dalla critica reana. È un'amara favola «marxista» che, nata in seno a una delusione storica (i fatti del 1956), si proietta nell'Italia 'di piombo' della fine degli anni Settanta: personaggi come il Primo stalliere, Lubuck e Re Mida ci mostrano le storture del 'comunismo reale' e degli slogan di una rivoluzione che non esita a mostrare la sua dimensione cruenta e fallimentare. Ci mostrano, però, anche le storture dell'incipiente benessere capitalistico, che piega tutto e tutti alla forza dell'oro, ovvero del denaro: Rea – insieme ad altri sodali (come non pensare a Pasolini) – lo aveva lucidamente compreso già all'altezza degli anni Cinquanta.

LA LINGUA DI REA

Ambiente linguistico femminile e lingua composita nella narrativa di Domenico Rea

Patricia Bianchi

Università degli Studi di Napoli Federico II

1. «Pare che un'altra lingua vibri sotto la vera che non conosco più»

Vorrei proporre qui un'angolazione diversa per la rilettura delle pagine narrative di Rea, delineando cioè le sue scelte linguistiche e stilistiche così come si riflettono da uno specchio particolare che sono le parole delle donne, e dunque analizzeremo le parole con cui Rea fa parlare le donne nella loro consistenza linguistica, nelle rappresentazioni dei dialoghi ma anche nella 'voce' descrittiva e narrativa dell'autore.

Già la fitta e costante presenza di personaggi femminili nell'opera reana dalle prime prove narrative sino a *Ninfa plebea*, sia come protagoniste che come figure di un dettaglio sempre nitido e denso di sensi, ci fa capire la centralità del mondo femminile nella poetica dell'autore. Ci soffermeremo qui sulle prime opere narrative di Rea sino alla *Vampata di rossore*¹ sia per una necessaria sintesi sia perché, nel procedere nel tempo, si trasforma la prospettiva stilistica dello scrittore ma anche la situazione sociolinguistica italiana con una maggiore espansione dell'alfabetizzazione e dell'italofonia.

Al dato, si potrebbe dire statistico, delle numerose presenze femminili nella narrativa reana possiamo aggiungere un'altra considerazione: a me sembra che le figure femminili abbiano nella scrittura di Rea la funzione di mediatrici verso una pluralità di modi di conoscenza della realtà, anche nella sfumatura emotiva e intuitiva, una conoscenza che spesso rivela, come luce improvvisa, spazi antropologici poco esplorati, oscuri, e sottolinea movimenti psicologici invisibili ad un approccio di tipo razionale codificato. Il giovane Rea sa guardare al mondo che sta ai margini, e questo suo sguardo acuto e penetrante dà

¹ Edizione di riferimento, da cui sono tratte le citazioni che seguiranno, è Domenico Rea, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarino, Milano, Mondadori 2005.

vita e corpo a quello che sta nell'ombra e proprio con la scelta della lingua lo scrittore fa agire questi corpi sulla pagina, realizzando di volta in volta il suo progetto stilistico e narrativo di adesione alla realtà. In questo senso è illuminante una notazione di Matteo Palumbo:

Il "sistema linguistico" a cui Rea fa riferimento riporta in primo piano, rispetto al peso della tradizione, la funzione rivoluzionaria dello stile. Il dialetto, la punteggiatura, gli innesti lessicali possono servire non tanto per registrare fedelmente le cose ma, al contrario, per mostrare la loro identità autentica. Solo nominandole convenientemente esse raggiungeranno il lettore.²

Le parole delle donne possono essere per Rea anche lo scrigno dei linguaggi materni, più naturali e anche più densi di risonanze significative perché esprimono il linguaggio dell'autentico. Parole di donne da attraversare come soglie per entrare in una dimensione linguistica e stilistica innovativa rispetto alla dimensione tradizionale letteraria nella quale per altro già il giovane Rea si muoveva perfettamente. Doveva principalmente a sé stesso la sua «formazione selvatica e indipendente», come scrive Francesco Durante, che la ricostruisce grazie a una lettera di Rea alla sua biografa Serena Prina, in cui lo scrittore elenca di fatto quasi tutta la letteratura italiana antica e moderna e quelle russa, francese, spagnola, letture fatte, dice Rea, in «un periodo furioso tra i quattordici e i venti anni».³ E in questa «formazione selvatica e indipendente» entra anche l'incontro inaspettato con il più tradizionale degli strumenti linguistici, il vocabolario. Il Mimì adolescente legge, per caso, un romanzo della sorella maggiore, *Nel cuore della vita* edito nelle collane popolari di Salani, ma scopre di avere difficoltà a comprenderne tutte le parole, come egli stesso racconta di quella lettura:

mi diede la certezza della mia asinaggine. Leggevo, leggevo, e capivo pochissimo. Venne un amico a trovarmi nel pomeriggio [...] si chiamava Osvaldo Borrelli, e gli raccontai la mia esperienza. Osvaldo aveva continuato le scuole e possedeva un vecchio vocabolario che l'indomani mi fece avere attraverso mio padre. Si trattava di un'edizione scolastica del Petrocchi. Allora abbandonai il libro che non capivo e m'immersi nell'avventura del vocabolario. Passai intere giornate facendo incessanti scorribande tra quelle pagine [...]. Successe in me qualcosa di curioso, che nemmeno oggi so spiegare [...]. Per puro caso mi ero affacciato su un mondo vertiginoso, senza fine e non immaginavo ancora che da quel momento sarei diventato un collezionista di dizionari. Ora penso che proprio dalla curiosità che mi mettono addosso i dizionari, dalla mania di scegliere bene e mettere in fila le parole sia nata la mia vocazione di scrittore.⁴

² M. Palumbo, *Le creature di guerra*, in *Introduzione* a D. Rea, *Spaccanapoli*, Milano, Bompiani, 2021, p. 11.

³ F. Durante, *Introduzione*, in *Opere* cit., pp. XLIII-IV.

⁴ Il ricordo autobiografico è nell'intervista a Rea fatta da Gioacchino Forte e posta a premessa di *Ritratti di scuola*, Novara, De Agostini, 1989, edizione scolastica con varianti di *Ritratto di maggio*, prima edizione Milano, Mondadori, 1953. Il passo qui è ripresa da *Opere*, cit., pp. LXIX-LXX.

Tra le mani del Rea adolescente era capitato, non a caso, il vocabolario più diffuso e longevo nella scuola italiana: il lessicografo Policarpo Petrocchi, dopo il grande *Nòvo dizionario universale della lingua italiana*,⁵ pubblicò appunto due dizionari destinati alle scuole, il *Nòvo dizionario scolastico della lingua italiana dell'uso e fuori dell'uso*⁶ e il *Piccolo dizionario universale*:⁷ entrambi ebbero larga circolazione e ristampe fino a oltre la prima metà del Novecento, e contribuirono a diffondere, secondo le indicazioni manzoniane, un modello di italiano dell'uso di stampo fiorentino ma includendo, con apposite notazioni, anche lessemi desueti e arcaici proprio per favorire la comprensione dei testi letterari e dell'italiano più antico. L'incontro con il «mondo vertiginoso» delle parole, che andava ben oltre i confini della quotidianità e del presente, avviene dunque prima attraverso il vocabolario⁸ e poco dopo attraverso la letteratura. Pur apprezzando dalla letteratura i moduli linguistici e stilistici retoricamente consolidati, Rea li praticherà solo in parte perché attratto dalla ricerca di nuove modalità espressive.

Il Rea scrittore agli esordi avverte problematicamente questa sua bipolarità tra scelte stilistiche tradizionalmente letterarie e soluzioni linguisticamente innovative, e ne troviamo traccia significativa, ad esempio, in una metafora nel racconto *Affetti perduti* del 1942:

Ho paura di un occhio insindacabile che ha avvistato finalmente il burattinaio, che di dentro, con due dita abili e leste, mi cambia volti e atteggiamenti. Avrei paura della mia voce. Se ne muovono tante nella mia gola. Pare che un'altra lingua vibri sotto la vera che non conosco più.⁹

2. *Le parole delle donne*

La ricerca dello stile diventa allora ricerca della «voce» autentica dello scrittore che ha attraversato l'esperienza della letteratura senza snaturarsi. Nella narrativa del primo Rea, a mio parere, le parole delle donne, cioè dei personaggi femminili, hanno una funzione maieutica nel mettere in contatto lo scrittore

⁵ Il dizionario fu prima pubblicato a dispense tra 1884 e 1890, successivamente fu raccolto in due volumi dall'editore Treves di Milano nel 1887-91. Sull'opera lessicografica di Petrocchi si veda P. Manni, *Policarpo Petrocchi e la lingua italiana*, Firenze, Cesati, 2001.

⁶ Prima edizione Milano, Treves, 1892.

⁷ Prima edizione Milano, Vallardi, 1895.

⁸ Per l'uso di Rea del lessico italiano e napoletano della contemporaneità e per la presenza o l'assenza di questo lessico dai vocabolari si veda in questo volume il saggio di N. De Blasi, p. 185.

⁹ La citazione ripresa da *Opere cit.*, p. XLIX.

con la sua «voce» autentica. Nello stesso tempo, come vedremo dagli esempi successivi, lo scrittore sa cogliere e rappresentare le differenze sociolinguistiche specifiche della lingua femminile, tra le tensioni verso il cambiamento, sia esso il passaggio dal dialetto verso l'italiano o l'accoglienza di nuove forme ibridate con altre lingue, sia la conservazione dei dialetti locali come lingue del focolare ma anche di una condizione socioculturale immobilizzata dal contesto sociale.

Come primo esempio, rileggiamo da *Spaccanapoli*¹⁰ (1947) il primo racconto, *La Signorina*:¹¹ già il titolo, con quella grafia della parola pronunciata così come usavano gli americani nella Napoli del dopoguerra con un significato allusivo, ci introduce in un ambiente di sconvolgimento dei valori tradizionali. Il soldato Peppino, tornato all'improvviso a casa, si sente dire dalla vicina, «la vecchia zita» Menichella, che Lenuccia, la sua amata moglie, «stretta stretta, ha dovuto andare a lavorare» con i soldati forestieri, come eufemisticamente si usava dire di chi si prostituiva. Sconvolto, si traveste da soldato americano con una divisa trovata nell'armadio, finge di abbordare la moglie e la ucciderà a coltellate. Un dialogo, quello tra moglie e marito, con maschere tragiche: la donna parla come una «signorina», non come Lenuccia la moglie, l'uomo parla come un «boi» ('boy') americano, non come Peppino il marito. La finzione è sottolineata da una lingua mista, depauperata, fatta di un italiano basico e inglese italianizzato, quel tipo di linguaggio semplificato che si usa per farsi capire con gli stranieri puntando sulle parole chiave, una lingua che Rea riprende da quella che si era formata in quel momento di condizione storiche estreme. E la geniale intuizione stilistica dello scrittore è quella di adoperare strutture ipotattiche o nominali con battute dialogiche quasi condensate nei punti esclamativi e interrogativi, perché non era quello il tempo dell'umanità del dialogo:

“Signorina, venire passeggiata?” “Ies, boi.” “Signorina o fémmena sposa?” “Signorina.” [...] “Ies, signorina ora, prima mogliera. Morto marito.”¹²

La voce di Lenuccia, nascosta da quell'inglese provvisorio di guerra, riaffiora con una parola della sua cultura nel grido del momento fatale dell'accoltellamento e così la sente Peppino:

¹⁰ Pubblicata nel 1947 a Milano da Mondadori, la raccolta comprendeva otto racconti e nel 1972 fu ripubblicata sempre da Mondadori con il titolo *Gesù fate luce* con aggiunte e un diverso ordine dei racconti. Sulle vicende compositive ed editoriali *Opere* cit., pp. 1659-1663.

¹¹ Tra i più noti e rappresentativi racconti di Rea, suscitò polemiche per la caratterizzazione dialettale tanto che, riprendendo una battuta iniziale, sulla cosiddetta 'letteratura *Ohi Peppi*' di Rea e altri scrittori coevi si aprì un dibattito critico. Il testo in *Opere* cit., pp. 7-11.

¹² *Opere*, cit., p. 10. Si veda P. D'Achille, *Per la storia di 'signorina'*, in *Identità e discorsi. Studi offerti a F. Orletti*, a cura di L. Mariottini, Roma, Tre Press, 2015, pp. 55-73.

Io, di fuori, andavo avanti e indietro nello spazio dell'uscio in compagnia del coltello tenendolo stretto per paura di perderlo. [...]”Maronna!” sentii, con la voce di quando era mia.¹³

Ma voci delle donne reane sono anche definite dal parlare incerto e dal silenzio. Esempio in questo Maria della *Vampata di rossore*¹⁴ (1959), ‘monaca di casa’ per forza: infatti il fratello Beppe e la cugina Gilda, attraverso la scuola, entrano in contatto con il mondo esterno e si evolvono, mentre lei, pur essendo la migliore della classe, viene ritirata dalla scuola per la grettezza del padre Assuero che la costringe a rimanere in casa ad occuparsi delle faccende domestiche. In questo contesto di piccola borghesia miope e avida di denaro, Maria si ripiega su sé stessa, in un processo di involuzione personale e di distacco dal rapido cambiamento sociale in atto di cui lei però prende coscienza:

Lei non si era accorta che quelli della sua razza da una decina d’anni avevano alzato la testa di là da ogni origine e non intendevano più abbassarla. Non si era accorta che il restare dove si era nati non era un atto di mite misura, ma una vergognosa vigliaccheria. Allora si trovò a parlare una lingua decaduta; mentre che Beppe e Gilda citavano oggetti, abitudini, costumi, balli che non poteva far più suoi e lei assisteva incapace di intervenire proprio come una madre che ascolta i figli di venti o trent’ anni più piccoli.¹⁵

Questa «Maria pesante [...] quando ballava (e quando pensava) era astata come un baccalà» e questa sua rigidità la rendeva «una palla al piede» per i giovani parenti e amici, che non la giudicavano accettabile nell’ambiente delle loro riunioni anche perché «parlava italiano, Maria, ma era come se avesse parlato il dialetto».¹⁶ Sullo stesso registro di inadeguatezza linguistica e di comportamento goffo si muove anche Girolamo Scida, il corteggiatore respinto, e lo dimostra quando vuole dichiarare il suo amore a Maria:

Aspettava dall’età di dieci o undici anni e aveva impiegato più di venti anni per formulare a se stesso le vaghe parole della sua dichiarazione senza riuscire a precisarla, perché sapeva che apparteneva a quel genere di buone intenzioni che espresse possono sonare offese o forme d’incipiente pazzia.¹⁷

[...]

Una volta Scida riuscì a sorprenderla sola in casa e voleva parlarle d’amore e voleva che fosse rispettato e considerato secondo quanti s’agitava nel suo petto. Ma le frasi che gli uscivano furono ridicolizzate dall’impaccio suo stesso e dal tono semidialettale aggrappato alla povera trama d’italiano che era riuscito a pronunciare.¹⁸

¹³ *Opere*, cit., p.11.

¹⁴ Primo romanzo dello scrittore, fu pubblicato a Milano da Mondadori nel 1959.

¹⁵ In *Opere*, cit., p. 589.

¹⁶ *Ivi*, p. 592.

¹⁷ *Ivi*, p. 609.

¹⁸ *Ivi*, p. 616.

Ma Maria ritrova voce e parole dure con la sua famiglia per rifiutare il matrimonio di convenienza con Scida: lei, che parlava italiano come se fosse dialetto, del resto si era invaghita del Salernitano, un bellimbusto «che parlava un italiano delicato».¹⁹

Più estremo sarà il silenzio di una donna che rappresenta, in *Ritratto di maggio* (1953), una condizione esistenziale estrema di emarginazione e esclusione, eppure non rara nell'Italia di quegli anni. Una madre che tace, quasi afasica, e non sa fare domande al figlio che ha deciso di non andare più a scuola. A questa donna mancano le parole, letteralmente, perché ignora una realtà sociale come la scuola, le mancano le parole per parlare con il figlio della sua vita. Siamo in una campagna isolata, lontana da Nofi: Caprioni, il figlio di 'lutammaro', cioè del raccoglitore di letame, torna nella baracca in cui vivono i genitori, deciso a mettersi a lavorare e a non tornare più a scuola:

la sera Caprioni risali alla sua baracca e li trovò addormentati dentro, uno addosso all'altro per darsi calore. Vi si gettò sopra e la madre gli fece posto e lo accarezzò. Il mattino seguente la madre non gli disse "perché non sei andato". Non avrebbe potuto aggiungere "alla scuola", perché la vecchia, la giovane o quello che fosse non ne conosceva l'esistenza, Ma non disse neanche "perché non sei andato?". Vide il ragazzino che la seguiva con la falce per tagliare l'erba come loro. "Andrà domani dove va" pensò. Ma domani venne e il ragazzo continuava a restare accanto a loro, mattina, mezzogiorno, sera e notte. A trentunesimo, al cinquantesimo, al centesimo giorno la madre non si ricordava neppure che lui "una volta andava".²⁰

E poi c'è chi le parole crede di padroneggiarle bene, come il giovane contadino sarnese Minico che andrà militare a Firenze, ma lì il vitale furriere scopre un impenetrabile muro di confine linguistico e culturale che è fatto proprio dalla lingua delle donne fiorentine:

Minico Napo, soldato in Firenze, odiava a morte quella città. Parlava sarnese e non era capito. Il sarnese è una lingua viva per chi l'ha succhiata con il latte, o è marocchino. E i fiorentini che potevano capire se non quel soldato doveva essere uno di quei cafoni dell'Italia meridionale, che non sanno nemmeno parlare? E Minico li odiava, perché non li capiva. Odiava le bianche donne fiorentine perché non potevano rispondere nella sua lingua, perché eran coperte di odori e smorfiose. Non riceveva il senso di proprietà: "Questa donna è anche la mia casa fidata". Esse ridevano, non stavano mai ferme, gli giravano gli occhi addosso come se vedessero un rospo, e non riuscivano a capire che egli era non solo un contadino di Sarno, ma proprietario e giovane temuto. Allora andava in campagna per rifarsi l'anima.²¹

¹⁹ Ivi, p. 595.

²⁰ Ivi, pp. 318-319.

²¹ Da *Estro furioso*, in *Gesù fate luce* (1950), in ivi, pp. 148-149.

Forse possiamo intravedere in filigrana questo incontro-scontro come un simbolo dell'amore-odio tra il giovane inquieto intellettuale autodidatta di Nofi e il canone della ben regolata tradizione letteraria, come un simbolo di una ricerca di dialogo di una voce estrosa e moderna, quella di Mimì, che cercava tempi e spazi di intervento nella più codificata e pettinata conversazione letteraria nazionale e internazionale. Nello stesso tempo questo passo è anche una potente raffigurazione della situazione sociolinguistica italiana dei primi anni '50, quando i dialetti locali erano ben radicati, in particolare nelle aree non urbane, con poche mescolanze con l'italiano, soprattutto negli usi delle persone meno alfabetizzate e con ridotte interazioni sociali al di fuori della loro regione.

E Rea qui costruisce il testo come se si rivolgesse a Minico e ai suoi compagni, con un'apparente progettazione casuale che riproduce un andamento di discorso autodiretto anche con domande retoriche, con periodi brevi coordinati da ripetizioni («li odiava... odiava, non stavano... non riuscivano a capire»), con similitudini dal mondo animale diffuse nel parlato informale («come un rospo») e espressioni codificate in quel contesto culturale («Non solo contadino... ma proprietario e giovane temuto») per indicare uno *status* sociale.

Ma anche nella stessa Nofi c'è una netta separazione tra chi parla dialetto o italiano, ben percepita dalla comunità e interpretata anche come valutazione sociale, e infatti in *Ritratto di maggio* una donna accompagnando un bambino a scuola avverte il maestro:

Era entrato Calpori, accompagnato da una serva che disse ad alta voce: io sono la serva della madre di questo bambino e questi è suo figlio. Non sa parlare dialetto, professore. Ha detto la signora che dovette metterlo a un posto buono. È il figlio del direttore di banca. Ve lo lascio in consegna, e non voglio responsabilità.²²

Proprio *Ritratto di maggio* rappresenta concretamente le differenze socioculturali tra scolari che solo in parte la formazione scolastica riuscirà a compensare. Il dialetto sarà un forte elemento di coesione e di appartenenza per il gruppo dei giovanissimi studenti ma la dialettologia è anche giudicata negativamente e diventa motivo di emarginazione.

L'emarginazione linguistica, e non solo, purtroppo è messa in atto ovunque, anche a Nofi che, come racconta Rea, certamente non fu ospitale con Giornetti, dissidente milanese portato lì al confino con la giovane e gracile moglie sul finire della guerra:

²² Ivi, pp. 259-270.

accanto gli stava la moglie, che tutto aveva, fuorché viso e sagoma di moglie. Era costei una personcina spruzzata di capelli in testa, con un petto minuscolo, gambe nude da impubere, in pericoloso contrasto con il naso aquilino e i due occhi incavati che si vedevano un poco solo di giorno. Quando andava a comprare gli aranci dal fruttivendolo, il pesce dal pescivendolo, i carboni dal carbonaio, sulle porte dei negozi si appoggiavano sempre tre o quattro uomini per sentire il suo italiano melodioso con “l’accento”. Ma se la voce di Gavina suggestionava le donne nella fantasia, negli uomini evocava antichi spiriti carnali.²³

Ma qual è poi la voce vera di Nofi? La percepisce, da lontano Tori Cappuccia «vecchio e rinsecchito come Sant’Alfonso», strana figura di carceriere-servente che non vuole allontanarsi dal suo carcere-rifugio e non desidera andare a Nofi:

Quanti ergastolani, e non tutti novelli o giovani, avrebbero dato in cambio gli occhi della fronte pur di fare una passeggiata giù, a Nofi, la cittadina ai piedi di San Pantaleone, donde, specialmente di notte e nelle feste estive, saliva il mare di voci della gente che si divertiva. Si sentiva proprio il rumore, che la mente del prigioniero centellinava come un sapore, dei bicchieri colmi di vino che si rovesciavano, le risa delle donne con gli orecchini penduli sonanti e le collane di cristallo, tra i loro fidanzati, amanti e mariti, mentre su tutto veleggiava, tra buio e stellato, un’aria della Lucia. Un giorno, essi erano stati i comparì, i fidanzati, i mariti, i maestri di festa.²⁴

Il mare di voci, rumore e musica evoca consistenze corporee come quella del vino e dei corpi delle donne, annunciati dal tintinnio degli orecchini pendenti e delle collane. Anche in questo passo i periodi brevi e allineati, le simmetrie e le dittologie di aggettivi e sostantivi di un lessico semplice sono sapientemente orchestrati per una descrizione duplice di realtà e di dimensione immaginaria.

Per andare più a fondo, chiediamoci ancora: ma come è composta la lingua di Nofi, la radice culturale dello scrittore stesso?

Sappiamo che è lontana dal fiorentino e dall’italiano standard, che pure viene usato dai suoi abitanti borghesi più scolarizzati, come leggiamo in vari brani di *Ritratto di maggio*. Ma nell’impasto della lingua di Nofi, e dunque di Rea, affiora il sedimento di una lingua antica della cultura orale che aveva nel tempo rielaborati veicolati e diffuso anche elementi della tradizione letteraria. È la lingua dei *cunti*, storie antiche di cavalieri, di nobili, di santi ma anche di giovani amanti e di beffe memorabili, di eros e thanatos, di eroi e antieroi popolari. I *cunti* si tramandavano a memoria e a memoria venivano recitati a beneficio di gruppi familiari e amicali: con le storie si dividevano imma-

²³ Da *Il confinato*, in *Gesù fate luce* in ivi, p. 186.

²⁴ Da *Cappuccia*, in *Gesù fate luce* in ivi, pp. 377-378.

gini mentali che stimolavano la fantasia e anche le parole di una tradizione letteraria, come avveniva ad esempio per le narrazioni dei *cunti* del Basile. E i *cunti* erano parte dello stare insieme della comunità di Nofi: era ad esempio l'intrattenimento dei galeotti («Alcuni dicevano i *cunti* nelle sere d'inverno. Altri giocavano a carte»).²⁵ E Casimiro Claus «un uomo all'antica» ma che aveva saputo «conquistare il mondo a quattrini», si rifà alla tradizione dei *cunti* teatralizzati per tenere legata la sua famiglia, trasformando la dimensione della parola e della sua stessa corporeità in un potenziale generatore di sogno anche per i figli e in particolare per la figlia Katy che Casimiro controlla e obbliga a un matrimonio combinato. Casimiro narratore ci viene descritto attraverso lo sguardo del maestro suo ospite e inquilino:

A quell'uomo invidiavo la scienza di conquistare il mondo a quattrini, trovarlo sempre sano e contento, e l'amore patriarcale alla sua famiglia. Questo sentimento era più pronunciato in lui nel tempo invernale; quando al calore dei bracieri larghi quanto un tavolo, intorno a cui ci raccoglievamo, egli, in un metro quadrato di presunto palcoscenico, rappresentava storie popolari d'ogni genere: e se diceva del cavallo, nitriva, oppure belava, o cinguettava, finché non arrivava il pezzo preferito della «moglie infedele». Allora, fingendo il tradimento, e imitando le voci dell'adultera e del drudo in flagrante, il suo volto fondeva i lineamenti in uno solo, rigido, e dai suoi occhi, come un proiettile, partiva uno sguardo lucido e folle che, un attimo dopo, sgocciava riso beato sulle guance. Allora faceva un inchino all'applauso.²⁶

Qui la prosa di Rea è costruita con una sintassi dal ritmo incalzante, allineando frasi per asindeto e per coordinamento, esibendo in fine un raro uso intransitivo di un verbo – «sgocciava riso» – già di per sé poco diffuso, con l'uso figurato di 'sgocciolare' applicato al sorriso. Della cultura dei *cunti* di Casimiro partecipano anche le figlie, giovani donne benestanti e «civili», e come, leggiamo dalle battute dei loro dialoghi, discostate dallo spazio della dialettalità prevalente in quell'area. Forse anche quella delineata dalla narrazione di Casimiro è una componente essenziale della cultura di Nofi (e ovviamente di Rea stesso): una cultura popolare per fruizione, rielaborazione, modalità di trasmissione ma che aveva inglobato nel tempo pezzi di tradizione epica, poetica, letteraria, la cultura delle storie stampate sui fogli volanti e raccontate da chi le conosceva a memoria.²⁷

Se teniamo conto di questa componente nella radice culturale di Rea, possiamo rileggere più analiticamente quanto aveva notato Pasolini sulla marca

²⁵ Ivi, p. 181.

²⁶ Da *La figlia di Casimiro Claus*, in *Spaccanapoli*, ivi, p. 90.

²⁷ Su questo tema si veda P. Bianchi, *Storie e racconti popolari dell'Ottocento napoletano riflessi nella narrativa di Domenico Rea*, in *La tradizione del "Cunto" da Gian Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 157-178.

neorealista di Rea, realizzata nella mimesi del parlato «nel concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddotica»,²⁸ quasi una discesa agli inferi condotta però sempre con il controllo degli strumenti linguistici e stilistici. E concludeva Pasolini «su questa strada, ad un certo momento, Rea si ferma e risale». Il percorso dal basso (sub-letterario o antiletterario), mimetico della realtà dialettale, secondo Pasolini si orienta in ascesa verso il letterario alto; ma possiamo aggiungere proprio perché nella cultura stessa di Rea era insita una tradizione letteraria popolare, un canone dell'uso comune, che permetteva questa transizione naturale, su una linea di *continuum*, e faceva dello scrivere realista uno scrivere con e per la letteratura.

L'analisi delle scelte linguistiche di Rea si rivela dunque un elemento cruciale per una lettura nuova e complessiva di questo scrittore anche in relazione al suo contesto culturale e letterario: del resto lo stesso Rea in più occasioni farà affiorare la sua poetica linguistica, come in questa dichiarazione rilasciata in un'intervista:

In un certo senso tutto è vero, ma poi subentra il fatto stilistico. Io ho una determinata prosa, ho fatto determinate letture; ho letto quasi sempre classici e pochi moderni e così ho un linguaggio che è diventato mio particolare. Per me la riuscita di un libro non è nella riuscita di una storia. È la riuscita, se uno è capace di farlo, di uno stile.²⁹

²⁸ Così scriveva Pasolini sull'«Ulisse» dell'autunno-inverno 1956 in un articolo poi ripreso in *Passione e ideologia*. A proposito di *Gesù fate luce* Pasolini osserva: «In Rea, l'interesse socialista tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto sensibile della vita quotidiana e aneddotica: strada per cui ci si dovrebbe imbattere nel dialetto o comunque nella "cultura inferiore", dato che il mondo di Rea è quello della provincia campana: ma, su questa strada, a un certo momento, Rea si ferma, e risale. Richiamato verso l'alto da un'aristocraticità sintattica forse non naturale ma comunque acquisita, o ambita: comportandosi così secondo la forma interna, almeno, dell'eventuale operazione letteraria di un suo personaggio. Il soffio di letterarietà, proveniente dall'alto, a fissare una terminologia diversa, linguisticamente quasi squisita nella sua estrosità e vivacità, la tendenza mimetica verso il basso, è di genere naturalmente e tipicamente novecentesco: una forma di sveltita e furbesca prosa d'arte»: in P.P. Pasolini, *La confusione degli stili* (1957), in Idem, *Passione e ideologia*, I ed., Milano, Garzanti, 1960, ora in Idem, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude con un saggio introduttivo di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1085-1086.

²⁹ D. Rea, *Alla ricerca del positivo*, «Le ragioni narrative», I, 1960, pp. 60-75.

La percezione della realtà linguistica nella trasfigurazione letteraria di Domenico Rea

Nicola De Blasi

Università degli Studi di Napoli Federico II

1. Letteratura e verità

L'opera di Domenico Rea, con i filtri della scrittura letteraria, non costituisce ovviamente la diretta trasposizione della realtà, ma proprio per scelta dell'autore permette di conoscere meglio, quasi con l'evidenza di un primo piano a tinte forti, alcuni dettagli di un contesto storico e ambientale preciso, identificabile da un lato con il mondo di Nofi nel periodo tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, dall'altro con i modi di vivere (e di abitare) a Napoli, in particolare nella seconda metà del Novecento. Se si accetta tale premessa, non è del tutto improprio accogliere l'ipotesi che le sue pagine rimandino anche ad aspetti linguistici della realtà in cui si collocano le storie narrate. Si prospetta cioè la possibilità che attraverso la letteratura di Domenico Rea risultino anche visibili alcune caratteristiche del tessuto sociolinguistico dell'epoca a cui risalgono le vicende raccontate. L'autorizzazione, per così dire, a considerare la sua letteratura come veicolo per meglio conoscere la realtà, proviene d'altra parte proprio da alcune celebri considerazioni dello stesso autore, formulate nel saggio *Le due Napoli*.

Questo saggio, come da sottotitolo, riguarda il carattere dei napoletani, e può essere letto a giusta ragione come una riflessione sulla storia e sulla diversificata realtà napoletana, ma è certo in primo luogo uno scritto sulla letteratura, o, più propriamente, sul modo di presentare nella letteratura la città di Napoli. Dopo la pubblicazione (nel 1951) nella rivista «Paragone», lo scritto apparve – cosa apparentemente insolita – come appendice (evidenziata dal carattere in corsivo) ai racconti di *Quel che vide Cummeo* (1955), dove sembra funzionale a un'esplicita dichiarazione di poetica, a favore della «via della verità» rispetto ad altre soluzioni. L'opposizione che ne risulta riguarda gli scrittori, ma anche gli stessi cittadini, poiché gli uni e gli altri, secondo Rea, sarebbero insofferenti proprio verso i dati della realtà:

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.¹

Alla luce di tale dissidio tra realtà e rappresentazione, il dubbio di Rea è che tra i napoletani e i suoi interpreti sussista il patto (segreto o istintivo?) di celare la verità in una ‘finzione’ che quindi non sarebbe solo letteraria:

Questo è un fatto singolare ed è una disgrazia tale da suggerire il dubbio che tra i napoletani e i suoi interpreti più accreditati ci sia un patto: fingere a se stessi la vera essenza della loro natura. 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.²

Le implicazioni letterarie di tale prospettiva in rapporto alla scrittura di Rea sono state esaminate e spiegate limpidamente da Matteo Palumbo.³ Qui mi limito a osservare, come altro «caso singolare», per riprendere le parole dell'autore, che lo stesso saggio è stato ancora pubblicato nel 1990, sotto il ‘soprattitolo’ *Assonanze*, in appendice alla riproposta, nel 1990, di *Gesù, fate luce*, la raccolta di racconti che nel 1950 aveva preceduto *Quel che vide Cummeo*: si tratta quindi dell'ulteriore sottolineatura di una assonanza, per l'appunto, tra una visione saggistica e una prassi letteraria, ma anche l'evidente necessità di ribadire, a distanza di circa quarant'anni, un modo di intendere la rappresentazione letteraria di Napoli, come se Rea ritenesse ancora necessario, a scanso di equivoci, ripetere la propria dichiarazione di intenti ai lettori e alla critica.

Nella prospettiva qui adottata si cerca di sottolineare il nodo cruciale della contrapposizione tra il ‘senso del reale’ e la ‘fotografia’, visto che «tra le due Napoli c'è la medesima differenza che corre tra un oggetto fotografato e l'oggetto in sé».⁴ Più della stessa realtà è la fotografia a correre il rischio di apparire sentimentalista, poiché «nella fotografia anche le macchie possono diventare piacevoli».⁵ L'alternativa, come chiarisce Matteo Palumbo, è una letteratura che trova il suo capostipite in Boccaccio e nella sua capacità, nelle novelle di Andreuccio da Perugia o di Peronella, di trasmettere «ai lettori il senso dram-

¹ D. Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)*, in Idem, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. 1333.

² *Ibidem*.

³ M. Palumbo, *Domenico Rea, la tradizione letteraria e «Spaccanapoli»*, «Chroniques italiennes», 5, 2004, pp. 1-14 (serie web). Cfr. anche Idem, *Introduzione*, in D. Rea, *Spaccanapoli*, Milano, Bompiani, 2021, pp. 5-22.

⁴ D. Rea, *Le due Napoli*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1333.

⁵ Ivi, p. 1334.

matico e difficile del vivere». ⁶ Verso questo 'senso', dal dopoguerra in poi, per esplicita dichiarazione dell'autore, si orienta la scrittura di Rea, attraverso un «sistema linguistico più aderente alla nuova realtà». ⁷ Tale sistema linguistico è tuttavia adatto non solo a rappresentare la crudezza degli anni all'epoca più vicini, comunque evocati nella riassuntiva e cruda etichetta di «quel tempo di fame», ⁸ ma anche, risalendo nel tempo, a rievocare «quei giorni impietosi del 1929» (in *Ritratto di maggio*) ⁹ o, nel complesso, «quell'esistenza sotterranea, "pre-alfabetica", che è la materia dell'opera di Rea». ¹⁰ L'accostamento della letteratura alla realtà non produce però una fotografia, ma una trasfigurazione delle cose: «Solo in questo modo si potrà avere un'epifania della loro essenza ed esse si mostreranno al lettore in una nuova e riscoperta verità». ¹¹

Tale trasfigurazione permette quindi di superare il compiacimento di «una narrativa prigioniera della maniera naturalistica», ¹² ponendo in evidenza, sul piano del racconto, «una nuova e riscoperta verità». ¹³ Proprio il «senso del reale» permette all'autore di fare luce anche su una realtà linguistica che rischia di essere altrimenti misconosciuta.

In questo intervento si punta perciò a isolare alcuni elementi che, mentre alludono a una realtà storicamente determinata, permettono al lettore di cogliere tratti costitutivi della prospettiva letteraria dell'autore e della sua evocazione di coordinate geografiche e temporali ben definite.

2. Note lessicali

Innanzitutto, prima di indicare altri aspetti connessi alla percezione di una situazione linguistica articolata, si considera l'immissione nei testi di elementi lessicali prelevati dal dialetto,

Il lessico dialettale, nonostante la connotazione resa più vistosa da una fonetica integralmente dialettale, è a volte di agevole comprensione, come accade

⁶ M. Palumbo, *Domenico Rea*, cit., p. 5.

⁷ Ora in D. Rea, *Spaccanapoli*, cit., p. 53, nota.

⁸ I racconti di *Spaccanapoli* sono preceduti dall'eloquente dedica «Agli amici e ai nemici / vivi e morti / di quel tempo di fame».

⁹ D. Rea, *Ritratto di maggio*, Milano, Mondadori, 1967 (prima edizione 1953), p. 45.

¹⁰ M. Palumbo, *Domenico Rea*, cit., p. 10.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

per esempio per *guagliuni*: «Era stato al seguito prima di me di “guagliuni” molto feroci».¹⁴ Altre volte, invece, la comprensione è agevolata dal contesto, come succede con una forma marcata come *chiorma* ‘gruppo’ (con sfumatura simile a quella di ‘truppa’, ‘ciurma’): «Cirino si era seduto nel grosso della “chiorma”, vispo e timido, come al solito, con i grossi occhi in corrispondenza con quelli della madre».¹⁵ Una difficoltà si incontra invece con la parola *arriete* (assente nei vocabolari), che con ogni probabilità designa un gioco di battaglia, consistente forse nel far indietreggiare (dato che *arrieto* può essere una variante dell’avverbio *arreto* ‘dietro’, qui trattato come sostantivo, sempre che non si voglia pensare a un collegamento con *ariete*) un gruppo contrapposto contro cui si lanciavano pietre o altri oggetti (una forma di ‘petriata’, insomma):

Il gruppo dei ragazzi di San Biagio era dalla parte opposta, come a X., esattamente. Con loro ci si era scontrati solo nelle sere d’estate per guerre e “arriete”, il Ponte del Nilo in mezzo, per lanciarsi pomodori rubati ai carretti che li portavano alle fabbriche di conserve, e pietre vive, mirando a parabola di là dal ponte. Ora il ponte era costituito dalla fila centrale, occupata dai compagni sconosciuti.¹⁶

In qualche caso, poi, è inserita una glossa nel dialogo, come chiarimento funzionale all’interno della situazione comunicativa narrata. Così *lutammaro* (da leggere con accentazione piana) ‘raccoltitore di letame’ nel racconto è spiegato a beneficio del maestro, ma è ovvio che il chiarimento raggiunge anche il lettore:

«Basta» disse il maestro. Caprioni avrebbe voluto continuare ora. «Che fa tuo padre?»
 «O lutammaro» rispose Caprioni. Il maestro non conosceva questo termine e un ragazzo prontamente si alzò dicendo:
 «Professore, il padre va raccogliendo i rifiuti delle vacche e dei cavalli».¹⁷

La glossa talvolta entra nella narrazione, come accade in *Ninfa plebea*, con una spiegazione che assume così una sfumatura enciclopedia, a corredo di uno scambio dialogico:

«Ma ti piace davvero ’o per’ e ’o musso?»
 «Mi piace? Mi fa uscire pazza. Il nonno la sera vuole solo questo. Dice che è la roba che mangiavano gli uomini antichi e che perciò campavano cent’anni.»
 ‘O per’ e ’o musso è la carne nervosa bollita del piede e del muso del vitello, tagliata a pezzetti, deposta in una carta oleata che funge da piatto, condita con sale spruzzato da un corno-cornucopia

¹⁴ D. Rea, *Ritratto di maggio*, cit., p. 27.

¹⁵ Ivi, p. 28.

¹⁶ Ivi, pp. 26-27.

¹⁷ Ivi, p. 34.

su cui si fa cadere a pioggia il succo di un limone di Amalfi grosso come un cocomero. Il suo odore è di giardino di fragole e limone, il sapore simile a quello delle ostriche napolitane appena staccate dagli aspri scogli. Si dice che Poppea, quando veniva a villeggiare a Oplonti, prima di far l'amore, ne masticasse una porzione regale. E che procurasse euforia ed ebbrezza doveva esser vero. Miluzza infatti, mangiatone un bel po', avvertì un empito come un cavallo indomito.¹⁸

Una descrizione tanto precisa (individuazione dell'oggetto, modalità di preparazione e, come oggi si direbbe, di impiattamento, caratteristiche del sapore, del profumo, cenni alla storia antica e a proprietà latamente afrodisiache sperimentate da Poppea) è connessa al ruolo cruciale che in questo passaggio assume l'evocazione di 'o per' e 'o musso, che assume una sua funzione nello svolgersi del racconto, visti gli effetti prodotti su Miluzza. In un altro passo, invece, la semplice collocazione in un elenco di prodotti esposti non provoca alcun inserto esplicativo, ma offre solo un contributo di colore dialettale (insieme con *cerasiello* 'peperoncino rosso piccante') a un compiaciuto accumulo che tuttavia comprende una glossa che spiega 'mpupata, individuata con ditologia bilingue (*melanzana o molignana*):

sarebbe stato difficile tenersi uniti tra la folla della chiesa e quella che si agitava all'esterno sparsa tra le bancarelle dei venditori di per' e 'o musso, di pagnotte imbottite di latte cagliato tagliato col filo di cotone, lumachine del grano condite con aglio, prezzemolo e cerasiello, pannocchie arrostiti e, soprattutto, bancarelle e bancarelle di venditori di 'mpupata, ossia di melanzane in aceto piccante e aglio, giacché la melanzana o molignana nera, che è violetta all'esterno e morbida e deliziosa all'interno, era le regina di quella festa penitenziale notturna... Intorno alla 'mpupata si sono sempre ripetute favole sudicie e ridanciane.¹⁹

Nella ricchezza dell'evocazione di elementi della realtà gastronomica l'autore punta quindi a concentrarsi volta per volta su singoli prodotti, forse per distribuire a una certa distanza nel testo una serie di sottolineature che portano in primissimo piano, come in un assolo, un singolo cibo. Ecco il caso del *carciofo mammarella*, così chiamato per la sua grandezza:

Il carciofo mammarella – per sapore e grossezza la madre di tutti i carciofi – era il protagonista del simposio. Se ne preparavano a centinaia. Se ne buttavano le foglie nere carbonizzate e di quelle rimaste tenere e pallide si succhiavano i lembi cerulei.²⁰

In un compiacimento espressivo e quasi tattile, con il richiamo alla carnalità dei diversi piatti, risalta la forza delle parole, con un peso e una corporeità che spiccano con le tinte, i sapori e gli odori. La descrizione, insomma, non

¹⁸ D. Rea, *Ninfa plebea*, Milano, Leonardo, 1992, pp. 78-79.

¹⁹ Ivi, p. 11.

²⁰ Ivi, p. 51.

è mai semplicemente referenziale, ma rende ‘saporoso’ il racconto, grazie a caratteristiche che lo stesso Rea riconosceva in Basile.

Una funzione espressiva dello stesso tipo è assegnata alle parole che rimandano all’ambito sessuale, come si vede dal dialogo riportato nel racconto di Annuzza, che narra all’amica Miluzza della sua esperienza con la «vecchia signorina Graziola», la ricamatrice:

[...] Devi sapere che io dopo mangiato vado dalla vecchia signorina Graziola per imparare a cucire e a ricamare. E una volta siamo rimaste io e lei. Allora lei è salita su una scaletta per prendere una stoffa da uno stipetto che sta sotto il soffitto. Io tenevo ferma la scala e guardavo per aria ma lei, presa la stoffa, mi ha detto:

“Che stai guardando?”

“Niente!”

“A me non mi fai scema. Lo so io che stavi guardando. Stavi guardando la mia cestunia”

“No, no, io non l’ho vista da nessuna parte”

“Io, cara Annuzza, non ti voglio far niente. Anzi, visto che la guardavi tutta spiritata mo’ te la faccio vedere bene. Guada qua.” Si alzò la veste, buttò il busto indietro e disse: “Guarda com’è grossa e rampicante. Si chiama cestunia perché sta sempre nascosta come una tartaruga.”²¹

In questo caso, la motivazione semantica di *cestunia* è spiegata a partire dal significato letterale di ‘tartaruga’. In verità, tale spiegazione sarebbe quanto meno da verificare, anche se non sorprende l’accostamento tra il mondo animale e la denominazione degli organi genitali. Per la voce in questione è da notare che *cestunia* (già presente nel napoletano del Quattrocento)²² è una variante di *testunia* (forma attestata nel Trecento), a partire forse da un accostamento tra il carapace e una cesta. Il *Dizionario zoologico* di Soppelsa riferisce che in napoletano antico *cestunia* indicava l’apparato femminile.²³ Il passo di Rea, con la sua puntuale documentazione, dimostra invece che questa accezione era certamente ancora viva nel lessico dialettale del pieno Novecento; anche se si vuole intendere che l’evocazione letteraria dell’autore rimanda a un’area interna (la Nocera Inferiore velata sotto il nome di Nofi) e a un’epoca che precede la Seconda guerra mondiale, sta di fatto tuttavia che l’opera è del 1992.

Il dato cronologico autorizza una riflessione proprio in merito al valore testimoniale delle opere letterarie. Sarebbe certamente riduttivo considerare

²¹ Ivi, pp. 18-19.

²² Per *cestunia* / *testunia* in napoletano cfr. N. De Blasi – F. Montuori, *Notizie dal laboratorio del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano*, in *Lessicografia storica dialettale e regionale*, Atti del XIV Convegno ASLI, Milano 5-7 novembre 2020, a cura di S. Morgana e M. Prada, Firenze, Cesati, 2022, pp. 213-222.

²³ O. Soppelsa, *Dizionario zoologico napoletano*, Napoli, M. D’Auria editore, 2016, p. 131.

un testo letterario solo come testimone di un uso linguistico o di una parola. Tuttavia, nonostante gli autori non scrivano per consentire ai lessicografi di datare le parole, è anche vero che nella tradizione lessicografica italiana, dal *Vocabolario della Crusca* del 1612 fino al GRADIT di Tullio De Mauro e oltre, le opere letterarie offrono la irrinunciabile documentazione che contribuisce alla ricostruzione delle vicende storiche delle parole italiane e dialettali. Da questo punto di vista, si segnala che le opere di Domenico Rea permettono al GRADIT di documentare solo poche parole. Si tratta di *appuntaspilli* (*Ninfa plebea*), *mezzanello* (*Crescendo napoletano*), *poveroddio* (*Ninfa plebea*), *ridacchioso* (*Ninfa plebea*), *scalognare* (*Gesù fate luce*), *sperlunga* (*Ninfa plebea*), *tufara* (*Ninfa plebea*).²⁴ Il caso di *cestunia* e altri già visti dimostrano che le opere di Rea meriterebbero più ampia considerazione, visto che tra l'altro offrono testimonianze di rilievo anche per il lessico dialettale. Si tratta, in un certo senso, di un effetto 'collaterale' che forse non sarebbe risultato sgradito all'autore, se si pensa che proprio Basile, il nume letterario di Rea insieme con Boccaccio, nella presentazione delle *Muse napoletane*, assegna alle Muse, in quanto figlie della *Mammoria* ('Memoria'), una funzione eternatrice anche in rapporto al napoletano, «conservannose in cheste Egroche una bella mammoria dell'antichetà della lengua napoletana».²⁵

3. Percezione sociolinguistica della realtà storica

Il richiamo all'autore del *Cunto de li cunti* permette di ricordare che Domenico Rea sottolinea appunto l'intenzione e l'attitudine di Basile di trasformare in favola (di presentare quindi come 'cunto') la misera realtà quotidiana:

Nell'*Andreuccio da Perugia*, Boccaccio, fiorentino, dà la prova di aver capito appuntino come stanno le cose. La lettera che invia a Piero Nelli descrive i nasi delle creature dei bassi da cui cola muco. E non sarà da meno l'altro interprete indigeno di questo universo, Giovan Battista Basile. Apparentemente racconta favole, in concreto descrive la terribilità del vivere quaggiù. Camorristi di oggi sono tutti annunciati ed enunciati nella favolistica basiliana e dei suoi successori. Non c'è dolcezza, né efferatezza che non siano già contemplate; e, sì, perché questo universo, sempre agitato, in realtà sbatte nella pentola sempre le stesse cose, gli stessi ingredienti, gli stessi risultati, le stesse colossali ingiustizie.

²⁴ L'elenco si ricava dalla consultazione della chiavetta USB distribuita a suo tempo con l'opera di T. De Mauro, *Grande dizionario dell'Italiano contemporaneo (GRADIT)*, Torino, Utet, 2007 (prima edizione, senza USB, 1999).

²⁵ G. B. Basile, *Le Muse napoletane*, a cura di O. S. Casale, Roma, Edizioni di Gabriele e Maria Teresa Benincasa, 1989, p. 4.

Napoli è affascinante come poche o nessuna altra città al modo perché in ogni suo pezzo, reperto, campione, si può contemplare il presente, il passato e il futuro.²⁶

È questa un'altra conferma di come non sia del tutto arbitraria l'idea di intravedere attraverso il filtro della letteratura di Rea (come attraverso le favole di Basile) «la terribilità del vivere quaggiù».

Spicca per esempio la rilevanza di alcuni accenni di *Ritratto di maggio*, che appare come una cruda e credibile riscrittura di *Cuore* anche per la durezza di alcune rappresentazioni, a cominciare da quelle che propongono i contrasti non sanati di una realtà variegata e stratificata dal punto di vista linguistico, oltre che sul piano sociale.²⁷

Le differenze, anche agli occhi degli stessi scolari di una prima elementare della fine degli anni Venti del Novecento, emergono quando ciascuno può prendere atto di come gli altri rispondono al maestro che vuol sapere quale sia il lavoro dei padri. Se alcuni sono già emarginati in partenza, per altri giungono scoperte dolorose:

Ad ogni scolaro ripeteva la domanda:

«Che fa tuo padre?»

Per il gruppo di alunni plebei come Caprioni, che erano di là dalla società, rispondere che il padre fosse “lutammaro”, non costava niente.

Per molti altri fu un momento di angosciosa rivelazione. (...)

«È impiegato.»

«E che impiego ha?» domandava il maestro.

«I carciofi»

Qualche ragazzo civile, sebbene avesse solo sei anni, già poteva ridere ironicamente.

«Questo non si chiama far l'impiegato» correggeva e c'insegnava il maestro. «Dirai, mio padre è operaio agricolo».²⁸

Nelle pagine in corsivo che fungono da premessa l'autore non manca di avvertire che il racconto non è autobiografico e non si riferisce a un luogo preciso:

Nella seguente narrazione l'io non si riferisce alla mia persona e con X. non si vuole alludere a una particolare città del Mezzogiorno. I fatti si sono verificati un po' dappertutto; e se non si verificassero oggidi sia resa gloria agli uomini. Sembra però che così non sia, almeno dai

²⁶ D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, in *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985, p. 262.

²⁷ Un quadro articolato delle condizioni della scuola italiana, tra gli anni Venti e Quaranta del secolo scorso, è tracciato da P. Cantoni, «Ti congedo, o mio libro». *Lingua e stile dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento*, Firenze, Cesati, 2023. Le testimonianze egregiamente studiate da Paola Cantoni permettono di intravedere, attraverso il punto di vista dei maestri, aspetti della vita scolastica quotidiana non molto difformi da quelli a cui allude Rea nella sua scrittura letteraria.

²⁸ D. Rea, *Ritratto di maggio*, cit., p. 37.

risultati ottenuti da una mia privata inchiesta, interrogando decine di ragazzi di varie regioni del Mezzogiorno e da qualche pubblica prova, che ho riportato in nota al terzultimo capitolo.²⁹

Questa convenzionale negazione della dimensione autobiografica è contraddetta subito dopo dallo stesso autore, che adotta direttamente la prima persona verbale, riferendosi per l'appunto alla propria esperienza diretta:

Qualche lettore mi ha detto che gli sembrava inverosimile che fanciulli di appena sei anni [...] potessero vedere e sentire tanto a fondo. A parte il fatto che, personalmente, sentii a quel modo e con sofferenza, non si può negare che inconsciamente sentirono, osservarono e ne ebbero i primi pensieri anche gli altri.³⁰

I ricordi scolastici scattano e riemergono dal fondo della memoria a partire a un'immagine fotografica: quasi a conferma di quanto dichiarato nel saggio *Le due Napoli* a proposito della contrapposizione tra realtà e fotografia, qui la fotografia è presentata come spunto della documentazione della realtà, ma solo perché è il ricordo che diventando racconto, cioè manifestazione letteraria, interpreta e rende parlante l'immagine. Insomma, è solo grazie all'ausilio della parola che la fotografia dice qualcosa della realtà:

A me basta il fatto che questo mondo infantile che sembrava seppellito per sempre nei fondi della mia memoria sia venuto a galla dall'occasionale scoperta di un "ritratto scolastico" di venti e più anni fa. [...]

Osservai che la disposizione a gradinate, tipica di questi ritratti, si trasformava anche in un ordine morale e sociale. I ragazzi della prima riga erano tutti ben vestiti, pettinati e lustrati e col maestro formavano un gruppo a parte indipendente, con un'altra luce; e tra essi e i ragazzi della seconda riga, non visibile per intera e più affollata, sembrava ci fosse uno steccato che li trattenesse là dietro. Un'ansia d'irrompere in avanti si notava chiaramente nei loro volti.³¹

È quindi il ricordo che aiuta ad attribuire a ogni volto una storia e il senso dell'atteggiamento di chi era stato collocato più in alto nella posa fotografica:

Sapevano da parecchio tempo che, in classe o in cortile, era quello il loro posto e spontaneamente erano saliti su quella sorta di banchi d'accusa. Due righe di facce piatte, piccole, grosse, ossute, coperte di capelli arruffati che scavalcano le orecchie. Essi rendono indimenticabile il ritratto, non per l'aria di vittime, che non hanno, ma di rigida, muta e incompresa ignoranza.³²

Come risulta dalla *Cronologia* del Meridiano, questo libro molto particolare, per il quale Rea aveva sottoscritto un contratto con i Fratelli Fabbri Editori,

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 11.

³² *Ibidem*.

avrebbe dovuto avere come esplicito titolo *L'anti-Cuore*, poi modificato in *I cinquantuno* (con allusione al numero degli alunni della scolaresca), prima di diventare *Ritratto di maggio*.³³ L'intento di una riscrittura di *Cuore*, priva di toni edulcorati, spicca in particolare nei casi in cui sono presentati alcune crudeltà dei comportamenti dei piccoli scolari. Per esempio, il sorriso di distaccato scherno, che in De Amicis caratterizza il solo Franti come stigma di comportamento infame («l'infame sorriso»), si trasforma nella sonora risata di tutta la classe che con un commento impietoso (accompagnato dal durissimo avverbio «selvaggiamente») spiega al maestro la risposta del povero Nicola Bandiera:

Quando Nicola Bandiera dichiarò che suo padre era scopatore comunale, la scolaresca levò una grande risata.

«Ah, ah, ah, il padre fa lo scopatore» dissero i ragazzi selvaggiamente.

Bandiera sedette incrinato. Fino a quel momento si era sentito fiero e onorato del padre, che aveva un'uniforme, un berretto con lo stemma del comune, una placca d'ottone lucido 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.

Ora Bandiera doveva venire a scuola per apprendere che il mestiere del padre era una cosa da ridere, inferiore al mestiere del padre di Belgiorno, carrettiere, di Morrone, colono, sui quali nessuno aveva trovato da ridire e si sentì crollare. Ma in seguito si rifece su Caprioni, il padre del quale era spazzino clandestino, che andava raccogliendo quanto lasciavano indietro gli spazzini municipali.³⁴

Nell'organigramma sociale, immediatamente percepito e fatto proprio dai bambini, la qualifica di scopatore comunale è ritenuta inferiore a quella di carrettiere e precede solo quella di spazzino clandestino. In questa divisione a gradoni, proiettata del resto nella descrizione della fotografia, dove coloro che sono collocati più in alto in realtà sono più indietro di tutti, le differenze tra mondi diversi si materializzano nelle diverse dotazioni degli scolari: «Il giorno seguente un solo sguardo divise gli scolari forniti di grembiule e occorrente per lo studio da coloro che ne erano sprovvisti». ³⁵ Di fronte a chi aveva grembiuli anche adornati con merletti e taschini, a Caprioni «mancava solo una mazza bitorzoluta in mano per completare il suo costume di guardiano di porci». ³⁶

³³ F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. CX.

³⁴ D. Rea, *Ritratto di maggio*, cit., p. 39.

³⁵ Ivi, p. 42.

³⁶ Ivi, p. 43.

Conseguenza inevitabile e anche in questo caso non edulcorata di tale situazione, «in quei giorni impietosi del 1929», era l'invidia che rendeva più scoperta e dolorosa la privazione, che forse da sola sarebbe stata anche tollerabile, visto che rientrava in una consuetudine quotidiana già ampiamente sperimentata:

Quasi tutti appartenenti a famiglie numerose e digradanti come scale, dovettero giostrare a lungo con i genitori, non in grado in quei giorni impietosi del 1929, di soddisfare una domanda collettiva di libri, quaderni ecc. Molti miei amici avrebbero fatto di parecchie cose volentieri a meno; se non fossero stati costretti tutti i giorni a invidiare coloro che possedevano occorrente e accessori.³⁷

Come ricorda Francesco Durante, l'autore in un primo tempo cercò di sostenere, di intesa con i Fratelli Fabbri, che la sua opera avrebbe avuto il profilo di un «saggio di pedagogia» più che di un racconto.³⁸ Se certo è difficile riconoscere nelle pagine del libro stile e intenti di un saggio, è tuttavia vero che in certi passaggi l'autore mette in luce modi di sentire con modalità che mostrano un notevole acume di tipo sociologico, come quando è svelata la reazione negativa delle famiglie meno abbienti rispetto all'istruzione obbligatoria, colpevole, secondo loro, di mettere oggettivamente allo scoperto una condizione di disagio prima avvertita solo come sofferenza privata e familiare. Con una frase che nel suo andamento nominale acquista un tono epigrafico, è chiuso un capoverso dedicato ai negativi effetti collaterali e imprevisi dell'istruzione:

Sollecitati e quasi aizzati ritornavano a casa levando il più alto lamento delle richieste, ottenendo sgridate (oh eufemismi!) schiaffi, botte come per una serie di birbonate da scontare. All'opposto, nei genitori un montante stato d'animo avverso l'istituzione della scuola obbligatoria, causa di tanti guai.³⁹

Com'è noto, alcune ricostruzioni sintetiche e una certa opinione diffusa, manifestata non di rado da utenti della rete che ricordano imperative raccomandazioni magistrali del tipo «parla bene!», tendono ad attribuire alla scuola postunitaria la "colpa" di avere imposto l'italiano alle scolaresche e alle loro famiglie. In una prospettiva storica è stata invece sottolineata l'ampia persistenza di una dialettologia diffusa fino a cent'anni dopo l'Unità, nonostante l'im-

³⁷ Ivi, p. 45.

³⁸ «I Fabbri, Dino e Gianni, hanno già in mano un testo e lo considerano validissimo. Rea ha fatto loro presenti i suoi impegni mondadoriani, ma lo rassicurano che il libro porterà in copertina e sul frontespizio la dicitura "Saggio di pedagogia"» (F. Durante, *Cronologia*, cit., p. CX). Il libro, come si è già precisato, uscì presso Mondadori nel 1953.

³⁹ D. Rea, *Ritratto di maggio*, cit., p. 45.

pegno encomiabile (altro che “colpa”!) dei maestri nell’insegnare l’italiano (il cui apprendimento evidentemente non scoraggiava l’uso del dialetto in chi lo possedeva come prima lingua degli affetti e della conversazione spontanea).⁴⁰ Domenico Rea, nei passi ora visti e in diversi punti delle sue opere, con pochi tocchi propone una constatazione degna quasi di un’acuta riflessione sociolinguistica *ante litteram* (la sociolinguistica si è diffusa in Italia soltanto da circa cinquant’anni). Dal mondo socialmente stratificato che si intravede in *Ritratto di maggio* si capisce che l’elemento dominante di certi ambienti sia un’indigenza appena tollerabile obiettivamente associata a un uso esclusivo del dialetto, mentre il possesso dell’italiano (con o senza bilinguismo) è abbinato a una condizione economica più favorevole.

Nel piccolo campione dei 51 bambini che frequentavano quella prima elementare nella cittadina di X è significativo che l’unico scolarotto presentato come italofono esclusivo sia scortato e presentato, nel suo profilo sociolinguistico, da una «serva» premurosa:

Era entrato Càlpori, accompagnato da una serva che disse ad alta voce:

«Io sono la serva della madre di questo bambino e questi è suo figlio. Non sa parlare dialetto, professore. Ha detto la signora che dovete metterlo a un posto buono. È il figlio del direttore della banca. Ve lo lascio in consegna, e non voglio responsabilità».⁴¹

Opposta è la condizione di Caprioni, che conduce con sé il falchetto, suo strumento di lavoro:

Attaccata dietro alla cintola di spago, aveva una falce, strumento che il maestro volle vedere, domandandogli perché la portasse. Caprioni ci pensò sopra, incapace di vincere se stesso e di esprimersi. Il maestro, rigirando tra le mani il falchetto, disse:

«Perché lo porti? Lo sai che questa è un’arma? Te la sequestro».

«È di mio padre» disse Caprioni. E in un dialetto profondo: «Quando jammo a Santanastasia io e mamme cuglimmo l’évera che vennimmo a i carrettieri di passaggio. Pàtemo (mio padre) dice...».⁴²

Nella scolaresca il punto di equilibrio, che coincide con un indiscusso vantaggio sociale ed economico è quello di Balestra, il figlio dell’industriale che è il solo a parlare il dialetto senza avvertirlo come un limite, poiché alla sicurezza nell’uso dell’italiano si aggiunge la posizione di prestigio della famiglia, cui si collega la capacità di spaziare nell’intero repertorio linguistico:

⁴⁰ N. De Blasi, *Il dialetto nell’Italia unita. Storia, fortune, luoghi comuni*, Roma, Carocci, 2019.

⁴¹ D. Rea, *Ritratto di maggio*, cit., p. 24.

⁴² Ivi, p. 34.

Balestra parlava bene italiano e dialetto. Sapeva fingere il perfetto signore sotto le carezze del maestro – una sera lo avevo scoperto tra il padre, che era il più grande signore di X., e il maestro, il quale, nell’andarsene, quasi non fosse stato più un maestro, carezzò di nuovo Balestra e si cavò cento volte il cappello – e raggiungere una violenza di epiteti e di volgarità pari a quella dei “guagliuni”.⁴³

In assenza di una posizione sociale preminente o almeno tranquilla, lo stesso possesso dell’italiano non si libera del tutto dalle ristrettezze economiche che permeano di sé anche il modo di parlare. Nel romanzo *Una vampata di rossore* è proprio questa la dolorosa condizione di Maria che pure quando parla in italiano sembra che si esprima in dialetto:

Maria per Gilda era un poco come suo padre Luca: una palla al piede, un immediato riferimento alla sua origine. Parlava italiano, Maria, ma era come se avesse parlato il dialetto. Dura, ferma, immobile, incapace di buttarsi al centro di una qualsiasi questione, storia o scena, temendo di far ridere, anche quella sera al gran ballo si sentiva isolata. Era Gilda che ogni tanto diceva a un cavaliere: “Fa’ ballare un poco mia cugina, se no non mi accompagna più”.⁴⁴

Con il passare degli anni, diventata più grande, Maria rinuncia ad allontanarsi dal luogo natio. A causa di questa scelta è presentata nella narrazione come una persona che resta ‘impigliata’ nel dialetto, come se la cosa dipendesse proprio dalla sua incapacità di andarsene:

Lei non si era accorta che quelli della sua razza da una decina d’anni avevano alzato la testa di là da ogni origine e non intendevano più abbassarla. Non si era accorta che il restare dove si era nati non era un atto di mite misura, ma una vergognosa vigliaccheria. Allora si trovò a parlare una lingua decaduta; mentre che Beppe e Gilda citavano oggetti, abitudini, costumi, balli che non poteva far più suoi e lei assisteva incapace d’intervenire proprio come una madre che ascolta i figli di venti o trent’anni più piccoli. A questo fato si era rassegnata.⁴⁵

Anche qui, in pochi cenni, Rea svela la stretta saldatura tra la permanenza nel luogo «dove si era nati» e la conservazione del dialetto. Risalta l’indissolubile intreccio tra il parlante, il luogo di nascita e il dialetto: restare nel luogo d’origine comporta anche una più facile permanenza ‘nel’ dialetto, cosa che, in una storia che si colloca sul limitare del boom economico, non è però vista come una opportunità positiva. Maria, d’altra parte, quando intravede un segno di benessere (uno ‘spider’ veloce) lo accosta subito all’esibizione di «un delicato italiano» e all’occasione (purtroppo per lei, mancata) di prendere il volo:

⁴³ Ivi, p. 59.

⁴⁴ D. Rea, *Una vampata di rossore*, Milano, Mondadori, 1959, p. 104.

⁴⁵ Ivi, p. 100.

Alcuni istanti dopo Maria, per la prima volta nella sua vita, sedeva al fianco di un bel giovane, che parlava un delicato italiano, in uno “spider” veloce e silenzioso. In un baleno furono a Cava e, a precipizio, a Vietri e a Salerno, lì, sul lungomare e poi in un bar a prendere qualcosa.⁴⁶

Con le necessarie cautele, ma anche con la certezza di non tradire le possibilità interpretative consentite dal testo, non è forse del tutto improprio cogliere nelle opere di Rea, insieme con indizi di tipo sociolinguistico, anche le tracce di prospettive geografiche che hanno una rilevanza storico-linguistica e fanno percepire al lettore di oggi aspetti di un mondo non ancora globalizzato, in cui i prodotti locali sono per l'appunto stabilmente legati a un luogo preciso. Ciò vale, per esempio, per la tipica pizza napoletana, che nel tempo in cui è ambientato l'avvio della vicenda narrata in *Una vampata di rossore* (poco più di un secolo fa) è ancora presentata come prodotto esclusivo delle pizzerie di Napoli (diverse erano invece le pizze confezionate in altre località). Da questo lato è eloquente la dichiarazione di Assuero che, trovandosi a Barletta, vede in un viaggio a Napoli anche l'occasione giusta per mangiare appunto la pizza:

«È un fiore, caro don Assuero. Bella, gentile, buona, affettuosa, da poco diplomata, sorella di un mio caro e santo amico morto in Cina. Una perla di ragazza».

«Allora meglio. Partite e scrivetemi subito. Fate in modo che possiamo conoscerci. Verrò a Napoli, il paese del sole, ah, ne approfitterò per mangiarmi una pizza, e se la cosa va, per voi ho già pensato a un presente, ad una cosa pesante. Restiamo che mi scrivete?».⁴⁷

A proposito di prospettive geografiche, la situazione più significativa ed eloquente è quella che, in *Ninfa plebea*, riguarda Miluzza e la sua vicenda che si colloca, come si accennava all'inizio, nell'epoca storica ben definita degli anni Trenta e nella prima metà degli anni Quaranta, nel periodo della Seconda guerra mondiale. In questo e in altri libri, con la sua sapienza letteraria e con il suo finissimo acume di osservatore della realtà, Rea rivolge la sua attenzione di narratore a una fase che, collocandosi sullo spartiacque tra epoche diverse, rimanda a percezioni decisamente d'altri tempi, anche per quel che riguarda un modo diverso di sentirsi radicato in un luogo. In quel mondo di altri tempi, per una persona che si trovasse in condizioni simili a quelle del personaggio Miluzza, le occasioni di spostarsi dal luogo di nascita erano davvero eccezionali. L'orizzonte spaziale del mondo effettivamente conosciuto e praticato era di fatto molto ristretto per chi non avesse modo di muoversi per motivi di lavoro, di commercio o di studio (evenienze che purtroppo erano

⁴⁶ Ivi, p. 108.

⁴⁷ Ivi, p. 52.

tutt'altro che usuali per una donna di giovane età, così come per un ragazzo almeno fino agli anni del servizio militare,⁴⁸ fatta eccezione per coloro che in giovanissima età si allontanavano, da Nofi o da altri luoghi, per proseguire gli studi altrove). A questo radicamento in un piccolo mondo antico, che comporta anche adesione a una dialettologia profonda, rimanda il modo di Miluzza di percepire le località vicinissime (nella prospettiva di oggi), ma per lei remote:

«Chi siete?»

«Sono un soldato di Corbara scappato dalla Sicilia»

Ragazza, aveva sentito fare il nome di Corbara, il paese dei carciofi. Il nonno diceva sempre a Nunziata di comprare i carciofi di Corbara. Corbara stava a cinque chilometri da Nofi, ma era come stesse nel Cipango. Nessuno a Nofi allora sapeva niente della gente di Pagani, che stava a un chilometro da Nofi. Altrettanto di Codola, Roccapiemonte, Cava dei Tirreni, Vietri. Ogni città, ogni paese, ogni villaggio, allora, era separato dall'altro quasi in mezzo vi fossero delle murate di 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. Ma di Corbara, Sant'Egidio, Angri, San Lorenzo, Miluzza ne aveva sentito fare il nome.⁴⁹

In un'epoca in cui ci si muoveva per lo più solo a piedi (quando pochi disponevano di cavalcature e pochissimi di carrozze, e quando nei piccoli centri ancora le automobili si contavano sulle dita di una mano), gli spostamenti di molti si realizzavano in genere soltanto tra l'interno degli spazi abitati e la campagna circostante (il 'fuori' per antonomasia), la conoscenza di altri luoghi, finanche dei paesi vicini, poteva essere molto limitata. In un qualsiasi paese, d'altra parte, anche in quelli piuttosto grandi come Nofi, chiunque provenisse da un'altra località, per quanto non remota, era identificato come 'forestiero'. Lo scrittore con questi accenni riferiti a Miluzza rende bene, ancora per il pieno Novecento, una prospettiva spaziale che in rapporto a circa 1500 anni fa Alberto Varvaro descrive come una situazione in cui 'il mondo si restringe':⁵⁰

⁴⁸ Il servizio militare, se permetteva un incontro con la lingua comune, poteva provocare nelle reclute anche traumi derivanti dalla percezione dei limiti del dialetto. Il caso di un sarnese, militare a Firenze, accennato in *Estro furioso* (in *Gesù fate luce*), è appunto rilevato e opportunamente considerato in una prospettiva storico-linguistica da P. Bianchi, *Ambiente linguistico femminile e lingua composita nella narrativa di Domenico Rea*, in questo stesso volume, p. 198.

⁴⁹ D. Rea, *Ninfa plebea*, cit., p. 130.

⁵⁰ A. Varvaro, *Il latino e la formazione delle lingue romanze*, Bologna, il Mulino 2014, pp. 63-72, a un restringimento degli orizzonti dal quinto secolo in poi (rispetto a quanto avveniva in epoca imperiale) collega una nuova distribuzione dei rapporti di prestigio che regolavano gli usi linguistici: per i parlanti, cioè, il peso di Roma come centro di prestigio linguistico inciderebbe sempre meno rispetto ai modelli linguistici locali, numerosi e frammentati, che nel tempo avrebbero favorito il costituirsi di una molteplicità di usi locali (dialettali) diversi.

Miluzza non era mai andata da nessuna parte. Non aveva visto niente niente, nemmeno le frazioni boscherecce di Nofi: Casolla, Cerzeti, Pareti, Pucciano, Merichi, Cicalesì, Fiano, o Sarno, Codola o Lavorate, e tanto meno Cava, la piccola Svizzera. Le avevano sempre detto che stava su una collina in alto e che fosse abitata da grandi signori, duchi, conti e da grandi signoroni di Napoli che vi avevano ville, e che il duca d'Aosta con la duchessa, d'estate, vi passeggiava sotto i portici o lungo i viali alberati e odorati che al tramonto erano pieni di uccelli, nell'aria frizzante adatta ai loro voli, come palle di Natale.⁵¹

In rapporto agli orizzonti usuali di Miluzza, il suo viaggio a Napoli comporta poi la scoperta di un altro universo:

Non si aspettava quei palazzi così alti, il triplo, il quadruplo di quelli di Nofi; quella piazza, quelle strade chilometriche in cui non si capiva niente. Tram che incrociavano carrette, autobus che tagliavano la strada alla gente, tanto che, per scansare continuamente i veicoli, sembrava che ballasse, ma senza paura, anzi levando grida festose e risate, saltando da una parte all'altra. Non avrebbe saputo dire se fosse puzzo o profumo, ma la città aveva sentore di briosce e odor di pane.⁵²

Lo stupore si concentra nella visione di oggetti che colpiscono in primo luogo per la loro quantità e per le loro dimensioni, che sono messe in evidenza dalla sequenza nominale:

Che poltrone! Ci sarebbero entrate due persone. E quante tende, quanti scaloni, quanti bicchieri, quante bottiglie, quanti tavolini, quanti specchi grandi come pareti, colonne, tappeti, quanti lampadari accesi anche di giorno, quanti camerieri, signori e signore elegantissimi, fiori dappertutto; così accade che Miluzza ancora una volta invece di sentirsi estasiata si sentì confusa e sperduta con l'unico pensiero che la sua salvezza sarebbe stata quella di uscire di là e tornare a Nofi.⁵³

L'impatto con Napoli anche per altri personaggi provoca impressioni forti. Ritornando in città, a distanza di anni, Assuero, in *Una vampata di rossore*, avverte per esempio la dolorosa percezione del passare del tempo, che si manifesta innanzi tutto nel radicale mutamento dei luoghi e nella scomparsa delle antiche botteghe:

Assuero mostrava i punti della "sua" Napoli al figlio. Ebbe però la sgradita sorpresa di non trovar più il suo fido tabaccaio, il suo barbiere, il suo sarto, che una volta all'anno andava a Parigi, tutta brava gente scomparsa o ributtata sui vicoli dalle ondate delle nuove generazioni, Rita si limitò a dire che non si sarebbe sentita di ritornare ad abitare a Napoli, che Nofi era la sua patria.⁵⁴

⁵¹ D. Rea, *Ninfa plebea*, cit., p. 77.

⁵² Ivi, p. 94.

⁵³ Ivi, p. 95.

⁵⁴ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. 141.

Attraverso questo dettaglio apparentemente insignificante si capisce che Assuero non riesce a mostrare al figlio la 'sua' Napoli, perché semplicemente la città non è più la stessa: affiora in questo modo la difficoltà per il personaggio di trasmettere ai figli qualcosa del suo mondo che non c'è più. Non sorprende che tali cambiamenti radicali risaltino con maggiore evidenza nella grande città, che consente altre osservazioni anche negli scritti più tardi in cui Domenico Rea dà spazio a spunti di riflessione sulla complessità di Napoli e sulla sua variabilità interna. In *Fondaco nudo* e nei *Pensieri della notte* risaltano ancora acute osservazioni di spessore sociolinguistico, che contrastano con i semplici quadretti proposti da viaggiatori frettolosi:

Mi sono sempre meravigliato dei giudizi espressi su Napoli da viaggiatori di comodo e, soprattutto, dagli inviati speciali. Arrivano o sbarcano a Napoli, vi rimangono un paio di giorni, facciamo tre o anche quattro e, con la più badiale tranquillità di questo mondo, sputano sentenze, assolvono, condannano; lasciando esterrefatti noi altri che ci viviamo, per magnanimi lombi, da quattromila anni o almeno dal tempo in cui il giovane Nerone, appassionato di canto, per avere un applauso, issava il suo palcoscenico in questo pezzo dell'universo *che nacque come metropoli*. Tutto il mio discorso regge sul concetto di metropoli. Napoli, a differenza di Roma, di Firenze, e addirittura di Atene, non fu mai "paese" o "piccola città" o "comune". Napoli fu sempre città sopraffollata. Boccaccio non voleva andarsene da Napoli perché non riusciva a vivere nel comunello fiorentino. Un raffinatissimo (e certamente snob) come Petrarca sa che è importante venire (spingersi fino) a Napoli per farsi incoronare poeta dalla corte angioina. In un certo senso, in Italia, tutto viene dopo Napoli, dopo che Napoli ha consumato una sterminata esperienza del vivere; che ha conosciuto il travaglio e l'imperio delle corti e la tecnica della psicologia spinta fino all'adulazione e al servaggio.⁵⁵

Frequente negli scritti di Rea è la sottolineatura delle differenze tra le diverse zone della città, considerate in rapporto alle caratteristiche degli abitanti, tanto diversi tra loro che lo spostamento da un quartiere all'altro corrisponde a un movimento migratorio:

Partendo da Posillipo, sul mare, arrivando a Forcella, sulla profonda terraferma, non è che si cambia quartiere o città, si emigra in un altro mondo, fra un'altra popolazione, con abitudini, usi e costumi di segno diverso. Posillipo partecipa alla civiltà del mare. Villanova a quella contadina. Forcella a quella dei commerci, asservimento dell'imperio e dei delitti della corte e dei viceré. Forcella vivrà sempre nel buio e nel puzzo. I villanovesi nei colori e tra i frutti di un orto botanico. (...) I contadini di Villanova e i popolani di Forcella (Forcella valga come indicazione simbolica di centinaia di altri raggruppamenti socioantropologici e psicologici), rimangono in un mondo chiuso, che si continua in faide, e i posillipesi manterranno nel tempo una sorta di dolcezza o di sopportazione di carattere. Fra quelle genti il delitto diverrà una costante; fra queste altre, un'extravaganza.⁵⁶

⁵⁵ D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, cit., p. 261.

⁵⁶ Ivi, p. 263. In uno dei *Pensieri della notte* è assimilata agli Stati Uniti la composita realtà di Napoli, dove, come abitanti di "mondi" diversi, è possibile incontrare «i cittadini, gli abitanti di Porta Capuana o del Mercato o della

Alle differenze di segno quasi antropologico si somma l'allontanamento tra i luoghi provocato dal traffico e dalle difficoltà del servizio pubblico. Ne deriva una distanza incolmabile che ostacola gli incontri tra persone pur desiderose di vedersi:

Igalo ha un carissimo amico a via Nicola Ricciardi, una stradiciola di Posillipo alto. Hanno fatto il liceo insieme. Hanno avuto le stesse passioni e gli stessi amici. Sono discesi per i gradoni della romantica Pedamentina, ma, pur promettendosi di vedersi sempre, non si vedono mai. Da vico Purgatorio Storto, dove abita Igalo, a via Ricciardi ci vogliono due bus con una prima parte da fare a piedi, ossia ci vogliono due ore e mezzo, e due ore e mezzo con il sole o con il caldo, con la pioggia, il freddo o il vento sono dure; per cui è vero, sì, che Igalo e il suo amico abitano a Napoli, ma in pratica è un fatto solo nominale (...). Fino all'altro ieri le città erano un universo compatto. Oggi sono particelle, fibre. Ciascuna vive per suo conto come una cellula.⁵⁷

Alla percezione di una realtà articolata si collega infine una considerazione sulla vocazione degli abitanti di Napoli a non allontanarsi dalla città, diversamente da quanto accade altrove:

Dire, quindi, Napoli non significa un bel nulla. È d'uopo parlare sempre di molte Napoli, donde il concetto di metropoli, di straordinaria diversità nell'unità; una unità unica. Tutte le città d'Italia hanno impinguato i versanti dell'emigrazione, fuorché Napoli. La metropoli dell'inferno, il centro terrestre dell'apparente impossibilità di vivere, si è svenata soltanto di poche gocce. Miseri, miserabili, meschini, privati di tutto, talvolta persino del pane, tal' altra dell'aria, all'atto di partire sono rimasti a casa, nel ventre molle della grande civiltà del vivere.⁵⁸

Gli abitanti che tendono a essere stanziali sono di fatto radicati nelle zone di origine (un po' come Maria di *Una vampata di rossore*). La sottolineatura di questo aspetto può essere riportata al tema delle differenze tra i diversi quartieri che si incontra anche nel saggio *Le due Napoli*:

I quartieri di vicoli rassomigliano a un intricato apparato intestinale. Una città che si deve conoscere a memoria, priva com'è di ogni logica edilizia. Ma il napoletano vi sta dentro come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a codesto intrico plastico, che si traduce in intrico d'istinti e sentimenti. Abbiamo sempre pensato che l'uomo del vicolo non si trova a suo agio nella Napoli bene. Si sente straniero e inerme; perché è costretto a uscire da se stesso, e vestire l'abito di un altro. Ciò è provato dal fatto che il napoletano della città nuova subito riconosce il napoletano del vicolo, press'a poco come un americano, un indiano o un pellerosse. Nel vicolo s'ignora quanto accade a Palazzo Reale o alla Prefettura.⁵⁹

Stella; i contadini, quelli di Villanova o del Vomero; i pescatori, quelli di Santa Lucia o di Posillipo» (D. Rea, *Pensieri della notte*, Napoli, Dante & Descartes, 2006, p. 10).

⁵⁷ Ivi, pp. 53-54. A causa della difficoltà degli spostamenti in città, nei diversi quartieri, in fin dei conti, «si fa vita di villaggio» (ivi, p. 6).

⁵⁸ D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, cit., p. 263.

⁵⁹ D. Rea, *Le due Napoli*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1341.

Queste riflessioni che sono sintetici spunti di geografia (anche linguistica) urbana consentono anch'esse di fare luce su una realtà cittadina che in modo improprio è spesso vista come un insieme al suo interno indistinto e semmai coperto, nella percezione di chi poco conosce i luoghi e la loro storia, dal velo che dona a tutti gli aspetti i colori fuorvianti dell'esotico e del pittoresco. Per chi si muove dentro la città e per chi la vive giorno per giorno, invece, diventa difficile considerarla tutta in una sintesi d'insieme. Alla fine, in fondo, perfino agli occhi di alcuni abitanti di Napoli, altri luoghi interni alla stessa città, ma remoti da zone a loro familiari, possono assumere i contorni di luoghi favolosi, proprio come per Miluzza era sconosciuto il pur vicino paese di Corbara, che nella sua percezione era lontano quanto il favoloso Cipango.

Sono passati alcuni decenni dalle considerazioni espresse da Rea nelle sue pagine letterarie, che, come conservano vivezza, così non hanno perso la loro attualità. Nella prospettiva seguita in queste pagine risalta, come filo conduttore, la capacità di Rea di osservare la diversificazione degli ambienti secondo i parametri di variabilità usuali in una visione sociolinguistica, attenta appunto alle variazioni diastratiche, diafasiche, diatopiche, diacroniche. Nella realtà di un piccolo centro, come in una metropoli, nella geografia della provincia come nello spazio urbano, tali osservazioni della variabilità impediscono di giungere a visioni piatte (tipiche, per Rea, delle fotografie). Le percezioni dell'autore restano valide come sottolineatura della complessità della realtà considerata: ancora oggi, pertanto, possono svolgere un ruolo fondamentale di 'guida alla lettura' della stessa realtà anche a distanza di tempo. Tale richiamo alla complessità è infatti ancora necessario in un tempo in cui, con forzature più o meno strumentali, si profila continuamente (in sedi e forme diverse) la tendenza a presentare la realtà urbana napoletana e perfino l'intera Italia meridionale come un tutto indistinto. Si pensi ad esempio ai riferimenti alla 'cultura napoletana' (surrettiziamente presentata come uniforme e univoca) proclamata quasi nel segno di una chiamata a raccolta intorno a vessilli identitari; o, nel quadro della 'dialettologia parallela' galleggiante nel mare della rete,⁶⁰ alla perniciosa idea (purtroppo sostenuta dall'Unesco senza alcun supporto dialettologico) secondo cui in quasi tutta l'Italia meridionale si parlerebbe una lingua unica etichettata come 'Italiano del Sud'. In questo

⁶⁰ N. De Blasi, *Il «patrimonio linguistico» in Campania: salvaguardia legislativa e insidie di una dialettologia parallela in rete*, in *Dialettologia e storia. Problemi e prospettive*, a cura di G. Abete, E. Milano, R. Sornicola, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2021, pp. 285-307.

senso non è detto (anzi, francamente, è forse da escludere) che queste pagine siano utili per la migliore conoscenza dei testi di Rea, ma è invece molto probabile che la lettura attenta delle opere di Rea in una chiave storico-linguistica (non diretta alla catalogazione o allo spoglio dei caratteri della lingua) possa favorire una visione meno superficiale e più informata, anche in senso storico, della realtà linguistica napoletana e campana rispetto a quanto proposto dalla vulgata dei discorsi correnti e dei luoghi comuni.

TESTIMONIANZE E RIFLESSIONI

Racconto in forma di autointerrogatorio

Antonio D'Orrico

Giornalista

Questo racconto è in forma di autointerrogatorio, come se un commissario di polizia mi avesse convocato in qualità di persona informata sui fatti per avere ragguagli su Domenico Rea, scrittore che ho conosciuto nella seconda parte trionfante (ce ne fu anche una prima) della sua vita. Quando, alla stregua del conte di Montecristo, ritornò su una scena che ormai lo aveva dato per perso.

«Quando ha visto per la prima volta Domenico Rea?», domanda il commissario aprendo una cartellina piena di fogli che ha sul tavolo. Commissario, la prego di perdonarmi, il mio ricordo è impreciso riguardo ai tempi. Forse era la metà, forse la fine degli anni Settanta. Sono sicuro, invece, del luogo: Firenze e precisamente il gabinetto scientifico letterario Vieusseux, che è tante cose, ma per me soprattutto è stata la più comoda e affabile delle biblioteche. Una mattina, un sabato probabilmente, andai a riportare un libro che avevo preso in prestito. Il Vieusseux si trova in un palazzo storico fiorentino, Palazzo Strozzi. Lì dove per anni si svolsero le sfilate dell'alta moda prima che Milano le scippasse a Firenze.

«La prego di non divagare», dice il commissario. Non è una divagazione, Rea si interessava molto di moda. Ci arriveremo. Torniamo a quella mattina. Entrai nel cortile di Palazzo Strozzi e vidi, come nelle zuffe dei cartoni animati, un capannello di persone quasi ribaltate in aria. Al centro del capannello, ben piantato a terra, c'era un uomo dai capelli neri e ritti che raccontava una storia. Di più, la stava mettendo in scena e i suoi spettatori si muovevano attorno a lui come onde agitate dal vento. Qualcuno mi disse: «Quello è Domenico Rea, lo scrittore di *Gesù, fate luce*».

Al Vieusseux avevo già visto celebrità letterarie: Alberto Moravia con una cravatta sgargiante e quasi incazzoso nel suo modo di parlare a scatti; Eugenio Montale, vestito di blu e silenzioso, di cui mi aveva colpito il tic di

muovere le labbra in dentro e in fuori come un lattante in attesa del biberon. Ma nessuno mi aveva fatto l'impressione che mi fece Rea: one-man-show, banditore, incantatore.

Ruggero Guarini, che era legato a Rea da un'amicizia antica e fraterna, una volta lo descrisse così: «Che bella faccetta aveva Mimì. Bella e terribile. La faccia di un folletto insieme allegro e torvo, crudele e tenero, euforico e in segreto disperato». Se può essere utile ai suoi fini, signor commissario, questo è il miglior identikit in circolazione di Domenico Rea, detto don Mimì. Tutto quello che dirò in questo racconto si può già riassumere così: Rea è stato l'unico scrittore che ho conosciuto in cui lo scrittore e la persona sono la stessa cosa. Questo non succede quasi mai. Forse successe solo con Ernest Hemingway. La letteratura di Rea è come la sua faccia, allegra e torva, crudele e tenera, euforica e disperata. Per lui non valgono certi pirandellismi, certi montalismi (ho vissuto al cinque per cento; o si vive o si scrive). Rea era cento per cento. Scriveva come viveva, viveva come scriveva.

Allora non potevo saperlo, ma l'immagine di banditore e imbanditore di storie, che ebbi quella mattina a Palazzo Strozzi, era la stessa descritta da Guarini. Mi colpirono soprattutto i capelli che sembravano vivere di vita propria, espressivi quanto il suo sguardo, le sue smorfie, la sua gestualità. E questi capelli tornarono in gioco molti anni dopo, quando ormai avevamo fatto amicizia. Una sera, a casa sua a Napoli, chiesi a Mimì, dandogli del voi come ho sempre fatto: «Ma quale è stata la cosa più cattiva che hanno detto di voi, la cosa che vi ha fatto più soffrire?». Avevamo parlato di cose gravi, serie e anche gravi, quella sera, e quindi mi parve il momento adatto di porgli quella domanda. Cosa l'aveva ferito di più nella vita? Sa, c'è una teoria (Ruggero Guarini gliel'avrebbe esposta divinamente), secondo cui quello che fa di uno scrittore uno scrittore è la ferita, la ferita che gli è stata inferta a un certo momento della vita (per lo più nell'infanzia o nell'adolescenza) e che non si rimargina mai, è immedicabile e scrivere non è altro che il tentativo di applicare punti di sutura alla lesione. Ma i punti non tengono, l'emorragia non si ferma. Per questo è bene diffidare degli scrittori perché sono dei feriti (come chiamano al tavolo dello chemin de fer i giocatori che stanno perdendo), dei feriti a morte, per dirla come Raffaele La Capria, un romanziere che tornerà spesso in questo racconto.

«Quale è stata la cosa più brutta che hanno detto di voi, don Mimì, quella che vi ha fatto più soffrire?», gli domandai. Mi guardò a lungo e rispose: «Quando hanno detto che mi tingo i capelli!». La Callas non avrebbe potuto dirlo meglio. Restai sbalordito. Il fatto è che i capelli di Rea, neri come il carbone, erano tinti.

(Post scriptum. A questo punto tra il pubblico del convegno che ascoltava il mio racconto c'è stata una piccola insurrezione. Lucia Rea, figlia dello scrittore, ha protestato dicendo che i capelli del padre non erano tinti. Alle sue proteste si è unito anche il figlio, il nipote di Mimi. Parlavano con accento di verità e con lo stesso sdegno dolente che era stato del loro congiunto affrontando lo spinoso argomento. La prego, commissario, di metterlo a verbale con questa formulazione: i capelli di Rea erano così neri da sembrare tinti).

Il commissario riprende l'interrogatorio tornando alla scena di Palazzo Strozzi: «Si dice che la prima impressione è quella che conta, ma anche la seconda, parlo per esperienza, non scherza. Mi dica della seconda volta che vide Rea, della seconda impressione». La seconda volta non lo vidi, lo sentii al telefono. Era passato del tempo dalla mattina del Vieusseux. Stavolta posso essere preciso: era il 1988. Era uscito un libro di Rea, *Pensieri della notte*, la raccolta dei suoi elzeviri per *Il Mattino*. Un libro per niente frammentario, per niente d'occasione, da rivalutare, da riscoprire, da godere. Ne scrissi poche righe sull'*Europeo*. Avevo scritto, in realtà, una sola frase: «I racconti di Rea sono come gli incidenti stradali, ci si ferma a guardarli». Devo fare una confessione, commissario, le avevo copiate quelle quattro parole, riciclate. Erano in origine di Edoardo Sanguineti, che le aveva usate a proposito del modo di scrivere dell'attrice Piera Degli Esposti (la più grande Molly Bloom che abbia mai calcato i palcoscenici italiani). La frase piacque da morire a Rea che la fece poi stampare sulla controcopertina di una successiva edizione dei *Pensieri* e, soprattutto, mi telefonò (e fu l'inizio di una consuetudine). Gli scrittori di oggi non telefonano più in casi del genere, fanno chiamare gli uffici stampa (ed è questa, secondo me, una delle ragioni per cui non diventeranno mai leggendari come è diventato Rea). Fu una lunga telefonata (parlò quasi sempre lui) e si chiuse con la promessa di incontrarci il prima possibile.

«E quando avvenne l'incontro?», chiede il commissario. Nel 1990, a Posillipo, a casa sua. Ero a Napoli per un servizio sul caso editoriale di *Io speriamo che me la cavo*, il libro in cui il maestro Marcello D'Orta aveva raccolto gli esilaranti temi dei suoi alunni. Un successo clamoroso. Ero stato inviato dall'*Europeo* a intervistare i protagonisti della vicenda. Chiamai Rea, come era costume di ogni inviato che capitasse a Napoli, per sentire l'umore della città, in generale, e per sapere, in particolare, il suo parere su quel best seller. Lui, immediatamente, mi invitò a cena. Seguì un'altra ansiosa telefonata di istruzioni. Dovevo prendere un tassì, al tassista dovevo dire ("scandire" come nei dettati): portatemi da Rea, Parco Sereno, via Posillipo 405 bis. E, dopo aver

fornito l'indirizzo, mi preannunciò quello che per tante altre volte sarebbe stato il menù fisso, invariabile chez Rea: «500 lire di spaghetti e 500mila lire di triglie».

Il pomeriggio prima della cena mi venne in mente di non aver detto a Rea che ero con un fotografo al seguito e che dovevamo fargli un ritratto per l'articolo. Lo chiamai e profondendomi in scuse lo informai della presenza del fotografo. Lui, imprevedibile come sempre, mi chiese: «Di dov'è questo fotografo?». Triestino, gli risposi. «E dovete portarlo proprio?», disse passando dal tu al voi (segno che era contrariato). Alla fine con il fotografo arrivammo a Parco Sereno. Una scala esterna conduceva alla porta di casa. Stavo per salire quando sul ballatoio apparve Rea e mi intimò: «Fermo!». Mi bloccai come un ladro notturno quando si accende la luce. Data l'urgenza di quel «Fermo!», pensai che ci fosse un cane di guardia, un sistema d'allarme da disattivare, una parola d'ordine addirittura. Seguì un'altra ingiunzione: «Guardami!». Obbedii. Lui cominciò a girare su sé stesso, a volteggiare con le mani in alto, quasi a ballare. Poi mi domandò: «Sono chiatto?». No, risposi, e lui gridò verso l'interno della casa: «Annamaria, butta un chilo di pasta in più. Non sono grasso, lo ha appena testimoniato l'inviato dell'*Europeo*». Annamaria era la moglie, «la Principessa», come la chiamava Rea, principessa e martire, perché aveva sposato un uomo capace di battere ogni record di allegria e malinconia, di smarrimento ed esaltazione, di tenerezza e ruvidezza.

Quella volta di *Io speriamo che me la cavo* ero andato da Rea anche perché era l'autore di *Ritratto di maggio*, pure quello un racconto di scuola. Secondo Guarini, *Ritratto di maggio* è il più bel libro di Rea, bellissimo tra i belli, insieme a *Una vampata di rossore*. La protagonista di *Una vampata di rossore*, una levatrice di cui si racconta la lunga e lenta agonia, era la mamma di Rea. Una sera che, sempre a Posillipo, sempre dopo aver mangiato 500 lire di spaghetti e 500mila lire di triglie, parlavamo di *Una vampata di rossore* (dei personaggi dei suoi romanzi e così di quelli altrui Rea parlava come si parla di parenti, di persone conosciute, realmente esistite), gli chiesi conferma del fatto che la protagonista della *Vampata* fosse sua madre. No, rispose in maniera sbrigativa, era una che conoscevo. E cambiò bruscamente discorso. La cosa mi sorprese. E sorprese ancora di più Ruggero Guarini quando glielo raccontai. Ruggiero (questa era l'esatta dizione del nome dell'amico nella pronuncia, dolce e rallentata, di Rea) almanaccò a lungo su quella negazione, su quel ripudio, su quella specie di abiura da parte dello scrittore. Cosa voleva dire? Per me la spiegazione era semplice. Rea, pur capace delle più ardite sfrontatezze («'O culo è 'a Svizzera d'o cazzo», era una delle sue citazioni ricorrenti e sghignaz-

zanti), aveva di queste improvvise timidezze, di queste trincee di riserbo. In particolare, quando parlava del posto in cui era cresciuto, di Nocera Inferiore (la Nofi dei suoi romanzi), della sua infanzia e adolescenza, Rea poteva diventare addirittura omertoso.

Di quella sera dell'abiura, come la chiamò da allora Guarini, ricordo che al momento del whisky e del fumo (sembrava di trovarsi in un club londinese), Rea mi indicò un piccolo scaffale della sua biblioteca. Conteneva i libri davvero importanti per lui. Erano pochissimi. Una decina più o meno. Ne segnai i titoli su un taccuino elegantissimo, un po' da chiattillo, che avevo comprato in una cartoleria di Cambridge e che non trovo più. Ricordo che c'erano scrittori russi (ma non ricordo quali). Sicuramente c'era *La metamorfosi* di Kafka perché Rea me ne parlò: «Vedi, questo è il racconto che rinnega la Madonna, la Vergine Maria». Voleva dire che la storia di Kafka segna la fine del sentimento della pietà materna (la mamma di Gregor Samsa ripudia il figlio trasformatosi in insetto e lo abbandona al suo destino mettendo, tra l'altro, in dubbio – ma questo Kafka non poteva saperlo –, la veridicità del detto napoletano per cui ogni scaraffone è bello a mamma soia)? Forse questa mamma levatrice Rea l'aveva vissuta da bambino come non soltanto sua, in una inaccettabile condivisione con tutti gli altri bambini che aveva aiutato a venire al mondo?

«Le domande le lasci a me», dice il commissario come da copione e poi me ne pone una non proprio da poliziotto: «Come scriveva Rea?». Non le sto parlando che di questo, vorrei replicargli anche un po' stizzito. Ma poi gli rispondo con calma citando l'inizio di *Ritratto di maggio*, l'anti libro *Cuore* di Rea: «La mattina del mio primo giorno di scuola mia madre venne a svegliarmi, mi fece delle carezze e disse: “Oggi Nicolino va a scuola e lo faremo diventare capitano di marina come lo zio” (che era sergente)». Questa frase mi fa sempre pensare alla performance di Rea a Palazzo Strozzi, alla sua prima apparizione nella mia vita. Rea scriveva come quando parlava in pubblico, il suo era un recitar scrivendo. La parentesi in cui viene comunicata la verità sullo zio di Nicolino, sergente e non capitano, è un “a parte”, un fuori scena, una strizzata d'occhio a chi legge, un patto d'intesa tra scrittore e lettore, una complicità ricercata, stabilita. Rea scrive come parla. La scrittura è il suo teatro. La sua scrittura è come i suoi capelli, è così vera che sembra tinta. La sua scrittura è anche come il suo menù preferito, 500 lire di pasta e 500mila lire di pesce, ricca, fastosa.

«Mi parli della cosiddetta sparizione di Rea», mi interrompe il commissario spulciando tra i fogli della sua cartellina. Rispondo partendo dalla riapparizione. A partire dal 1990 Rea, piano piano, cominciò a tornare di moda, a riaffac-

ciarsi sulla ribalta letteraria dopo un silenzio lungo, misterioso, apparentemente definitivo. La prima pietra della ricostruzione di Rea fu *Crescendo napoletano*. Artefice del suo riscatto da conte di Montescristo, suo abate Faria, fu Francesco Durante, allora direttore editoriale della casa editrice Leonardo (nel senso di Leonardo Forneron Mondadori), l'amico che con una affettuosa moral suasion convinse lo scrittore a tornare al romanzo e il risultato fu *Ninfa plebea*.

Il commissario non mi segue nell'exkursus, rincorre un suo pensiero e piazza una domanda con l'aria di volermi inchiodare: «Prima lei ha accennato alla moda, ma non è che questo Rea era semplicemente un gagà, un superficiale, un figlio di carabiniere desideroso di diventare un chiattillo?». A domanda rispondo che sì, Rea amava scrivere e conversare di vestiti, di abbigliamento, ma la sua aspirazione non era da chiattillo, era da aristocratico (era come Totò quando si professava principe di Bisanzio). Scriveva dell'eleganza maschile in maniera speciale. In un ritratto volante che fa di Giuseppe Marotta, il fortunato autore di *Loro di Napoli* (ingiustamente considerato una bibbia della partenopeità deteriore), Rea scrive (ed è scrittura di sciccheria assoluta): «Povero, elegantissimo don Peppino, – Church al piede, Penalingo a gocce sul fazzoletto del taschino, camicie di Marinella...»). Un Peppino Marotta tutto griffato. Rea alla moda ci teneva e la dettava anche. Come quella volta, ed era la prima volta, che andai a comprare una cravatta da Marinella. Comprò queste cravatte e la sera vado da Rea e, mal me n'incolse, gli dico: «Sapete Mimì, sono stato da Marinella e ho preso tre cravatte». Apriti cielo. Ira di Dio. «Come? Sei stato da Marinella e non gli hai detto che sei cugino a Rea? Ma quanto te le ha fatte pagare? Tu dovevi dire: "Sono cugino a Rea". Io sono sponsor di Maurizio. Lo chiamo subito. Ma quanto ti fatto spendere?». Riuscii a fatica a calmarlo, a farlo desistere dal telefonare a Maurizio Marinella, a deviare la conversazione su altri argomenti. Ma la preoccupazione di Rea restava, covava dentro. Dopo un po' si alzò dalla poltrona (che era ancora rivestita del cellophane protettivo con cui era uscita dal tappezziere) e mi portò nel suo guardaroba. Qui si svolse una scena che ha un solo precedente a memoria mia: la sequenza del film in cui Gatsby (Robert Redford) mostra, sciorina il suo assortimento di camicie a Daisy (Mia Farrow, purtroppo per noi, che errore di casting!), la donna da lui amata tutta la vita, e lei scoppia a piangere di commozione. Nel guardaroba Rea aprì un cassetto immenso, a due piazze, dentro c'era il paradiso delle cravatte, tutte nuove, intatte nelle custodie di cellophane anche loro. Ne pescò con due mani un mazzo e quasi me lo gettò addosso: «Prendile, sono tue. Così ti indennizzo della spesa che hai fatto da Marinella». E lui, che pure era sponsor di Marinella in quanto autore di alcuni claim per la pubblicità delle

celebri cravatte, sussurrò come se mi facesse la più scottante delle rivelazioni: «Non glielo dire a Maurizio ma queste sono più belle di quelle di Marinella». Incuriosito, gli chiesi di chi fossero. «Sono del più grande di tutti. Queste sono le cravatte di don Mariano Rubinacci».

Vedete, la realtà di Rea era già romanzesca di suo. Immaginate di dover scrivere un romanzo ambientato a Napoli e che nella storia ci sia un personaggio che è uno stilista, un grande sarto. Potrebbe questo personaggio avere un nome più congruo, suggestivo, espressivo e significativo che quello di don Mariano Rubinacci? Il nome era vero ma sembrava che Rea lo avesse inventato (la stessa storia dei suoi capelli).

La filosofia della moda di Rea sta in un volumetto prezioso, anch'esso edito da Leonardo e quindi da Francesco Durante, *L'ultimo fantasma della moda*. È proprio un manuale di eleganza, una guida pratica, dove si danno meticolose istruzioni perfino su come si devono pulire le scarpe. Una laboriosa procedura che ancora oggi seguo scrupolosamente per la salute delle mie calzature e in omaggio a Mimì. Così come seguo le sue regole, la sua grammatica e sintassi dell'abbigliamento: mai senza un blazer blu in valigia; mai portare di sera una cravatta che contenga anche un solo punto di rosso. *L'ultimo fantasma della moda* è un libro che viene da lontano. Secondo me, proviene dalla volta che il padre di Graham Greene, che era un insegnante, si trovò un periodo a Napoli per lavoro. Una sera stava prendendo un drink in Galleria con un collega quando, come all'inizio di Amleto, apparve loro uno strano personaggio, una specie di spettro, elegantissimo, di quella eleganza che non riguarda solo i vestiti. Costui nel più garbato dei modi si avvicinò e chiese ai due insegnanti se poteva unirsi per bere qualcosa con loro e scambiare due chiacchiere. La conversazione della misteriosa creatura era brillante, vertiginosa. I due amici ne furono ammaliati, irretiti. Alla fine, l'uomo si allontanò impalpabile come un ologramma. Più tardi il padre di Graham Greene venne a sapere che quella sera in Galleria aveva avuto il privilegio estremo di bere un drink con Oscar Wilde, ormai un fantasma fuggiasco anche da sé stesso.

Attraverso il modo di vestire, Rea sapeva raccontare caratteri, psicologie e sociologie, intere fasi storiche addirittura: il fallimento del socialismo reale, per esempio. Rea lo fa limitandosi a descrivere il paradossale défilé di due donne che lavorano all'aeroporto di Praga: «sbirciai nell'ufficio della dogana una donna grossa e tonda con dei pantaloni pelosi color cachi che spingeva innanzi una carrettella da facchini. Ne scorsi un'altra più giovane che compiva il suo lavoro meccanicamente. Anche costei era in pantaloni: vere e proprie brache pelose e giallastre dentro cui affogava ogni sua femminilità».

L'interrogatorio è a una svolta decisiva. Il commissario insiste. Vuole sapere cosa c'era dietro il famoso, famigerato silenzio di Rea, la sua assenza per un periodo che parve infinita e definitiva dalla ribalta letteraria (ma non da quella giornalistica napoletana dove rimase mattatore assoluto, anche se forse solo e sperduto come Oscar Wilde quella volta in Galleria). Qui è necessario fare un po' di anamnesi. Non aveva trent'anni Rea quando spaccò la letteratura italiana con *Spaccanapoli*. La sottopose a un elettroshock e, forse, non poteva agire diversamente uno che veniva da Nocera Inferiore, sede del più leggendario manicomio del Sud, uno che era stato incoraggiato a scrivere dal dottor Marco Levi Bianchini, il direttore del manicomio e la figura più somigliante a Sigmund Freud rintracciabile nella storia del Meridione d'Italia.

Su *Spaccanapoli* ha detto tutto quello che si doveva dire Raffaele La Capria, il più grande scrittore di Napoli di quegli anni, e non solo di quegli anni, assieme a Rea. La Capria era l'opposto di Rea: come la luce e l'ombra, il sogno e la realtà, l'aristocratico e il plebeo. C'era tra loro una rivalità di fatto (a dispetto della loro stessa volontà), che Marcello Marchesi riassunse in una delle sue battute più felici e geniali: «RAFFAELE LA CAPRIA: Mors tua vita a Rea». Una definizione che ne sancisce l'inseparabilità. Ci vuole l'unione, quasi siamese, di due scrittori di quella forza per rendere sulla pagina la corona di spine napoletana, l'ossimoro. La Capria osservò che prima di *Spaccanapoli* sul Golfo si scriveva in un italiano borbonico, una lingua un po' italiana, un po' francese e un po' confusionale. Rea inventò una lingua nella quale potevano dialogare in maniera plausibile e naturale borghesi e popolo, prostitute e ruffiani, gente di vicolo e di camorra. Questa lingua dava «ai suoi racconti quel taglio drastico che a volte mi ricorda stranamente il taglio "americano" dei racconti di Raymond Carver». È la verità, nient'altro che la verità: Rea ha dato ai napoletani le parole per dirsi. E non sproloquia La Capria facendo riferimento a Carver. Guardate la coincidenza: Francesco Durante, il riscopritore di Rea, è stato lo scopritore in Italia di Carver. Tutto si tiene.

Non aveva quarant'anni Rea quando uscì il suo primo, attesissimo romanzo, *Una vampata di rossore*, dove una morte straziante è raccontata con la sottigliezza dei casi clinici freudiani (*Cancer barocco* era uno dei titoli alternativi). Fu un terribile flop editoriale. «L'insuccesso mi ha dato alla testa» avrebbe commentato Ennio Flaiano buttandola sul ridere. Rea non rise. Fu una tragedia, la prova che non era tagliato per scrivere romanzi e il romanzo era all'epoca, fine Cinquanta, inizi Sessanta, la legion d'onore per uno scrittore. Uno scrittore non era davvero tale se non sapeva scrivere romanzi (la cosa

vige tutt'ora, anzi si è allargata ad altre categorie, tutti devono scrivere un romanzo come se fosse un certificato di esistenza in vita da esibire a richiesta: politici, cantanti, presentatori tv, fotomodelle).

E così Rea stette zitto per trent'anni (come quei personaggi delle commedie di Eduardo che perdono la parola anche per un atto intero). I giornali uscivano con titoloni su «Il silenzio di Rea». Fiorivano pettegolezzi. Si ricamava, come sempre di fronte a certe sparizioni dalla scena, a certe cadute in disgrazia, intrecciando insinuazioni di alcolismo, di lolitismo, di turbe nervose (magari derivanti dall'incidente stradale in cui lo scrittore nel 1958 aveva investito e ucciso un giovane ed era scappato in preda al panico), il repertorio classico della malignità taglia-e-cuci. In realtà, Rea continuava a scrivere su tutte le testate raggiungibili: articoli, reportage, elzeviri, corsivi, pezzi di colore. Lo faceva per soldi ma anche per delusione (che poi è la stessa cosa). Lo faceva perché quella era l'Italia Anni Sessanta pazza per i tavoli di fòrnica, simbolo di modernità e igiene, e Rea si sentiva un vecchio mobile, sorpassato, *démodé*. La diagnosi giusta la fece come al solito il leale La Capria che apparentò il silenzio di Rea alle meditazioni dell'ultimo Pasolini. Come Pasolini, Rea sapeva che ogni tanto succede la fine del mondo in forma di mutazione antropologica, quella mutazione aveva colpito anche il popolo dei suoi racconti.

Il rumoroso silenzio di Rea era pura dissipazione. La sua era una reazione giornalistica e pubblicitaria contro quelli che irridevano e denigravano la Scuola napoletana capitanata da Rea, scrittori che nell'Italia uscita dalla guerra si erano trovati stilisticamente davanti a tutti (il leale Italo Calvino lo aveva ammesso facendo proprio il nome di Rea come battistrada). Prima celebrati, contesi e coccolati dai grandi editori del Nord, quegli autori ora venivano apertamente sfottuti. Si diceva che la loro era la «letteratura "ohi Peppi"». Ma c'era un'altra ragione per cui scriveva tanto, seppur in una specie di sordina, Rea nell'autoesilio napoletano. La confessò a Alfonso Madeo che lo intervistava per il *Corriere della Sera*: «Lo sai che certe sere non so con chi parlare?». Scriveva per parlarsi da solo. Un giorno di Ferragosto, che era rimasto a Napoli senza famiglia ed era angosciatissimo, telefonò a Ruggero Guarini, l'amico più fedele, che viveva a Roma. Lo implorò di raggiungerlo seduta stante. Gli promise un premio: «Ruggi-è, vieni, ti dongo un milione». Una volta, Guarini presente, quella telefonata disperata fu rievocata. E alla fine del racconto Rea guardò l'amico e disse: «E te lo davo davvero quel milione».

Scriveva di tutto e di tutti sui giornali il Rea silente. Scriveva del comandante Achille Lauro: «di Lauro piacevano i cinquanta figli, le molte mogli, il fazzoletto nel taschino, grondante come una cascata di Caserta, l'immarcesci-

bile amore per la moglie Angelina, tradita, ma amata, il dono di un orologio a un calciatore che aveva fatto un bel goal». Scriveva di Eduardo e lo paragonava a Charlot, ma aggiungeva: «Del resto, il De Filippo fu uomo talvolta arido, tal altra bigotto e predicatorio e la sua arte risente del didascalico e del moralistico. Tre gridi soffocati la dominano: “A mamma è mamma!”, “I figli so’ figli!” ed “I denare so’ ’a voce ’e ll’ommo!”».

Il commissario, che si sta appassionando al caso, un individuo alla deriva è pane per i suoi denti, interviene: «Un uomo in vendita, forse in svendita, che si offre al miglior offerente. È così che andarono le cose?». Rispondo che Rea guadagnò molto con il giornalismo ma molto gli costò («Il prezzo era alto» disse Francis Scott Fitzgerald dei racconti che scriveva per le riviste al posto del romanzo che avrebbe dovuto scrivere e intendeva che costavano cari sia alle riviste che li compravano sia a lui che dissipava il suo meraviglioso talento). Rea avrebbe potuto sottoscrivere la frase di Fitzgerald. Mentre lavorava a *Una vampata di rossore* e penava a raccontare la lunga agonia della protagonista, scrisse al suo editore Arnoldo Mondadori come fosse difficile «passare dalla camera ardente della mia immaginazione alla ghiacciaia del giornalismo».

Poi a 70 anni passati Rea tornò con il suo secondo e ultimo romanzo, *Ninfa plebea*, e fu come l'apparizione in cielo di una cometa che si credeva uscita dall'orbita, ormai data per scomparsa. La protagonista è Miluzza, colta proprio nel momento in cui fiorisce come donna: «Indossava una blusa azzurro cupo su una gonna gialla o la domenica il vestito color ciclamino della rivista militare con un garofano o un altro fiore fra i capelli; e quando una mattina, accompagnando il nonno al mercato, calzò il primo paio di scarpe coi tacchetti, il corpo si lanciò. Le mammelline tremarono come gelatina, le gambe, che partivano da caviglie sottili, spinsero in su un culetto sodo e raccolto. Quando camminava sembrava passasse un refolo di vento... Ma il sigillo plebeo le risplendeva negli occhi bluastri come di chi avesse ricevuto tante botte. Sembravano truccati di neretto e invece avevano già le ombre scure di un'adulta». *Ninfa plebea* comincia là dove finisce *Lolita* di Nabokov.

La verità sul caso Rea, caro commissario, è che lui sapeva scrivere di sesso nel più impudente, dionisiaco dei modi e questo lo pagò caro nell'Italia bigotta degli Anni Cinquanta, ma anche nell'Italia moderna, schifiltosa, frigida per emancipazione (la fòrmica, la fòrmica, al posto del legno) degli Anni Sessanta. Rea era uno scrittore corporale, l'ospite più sgradito (e sgradevole) per un mondo industrializzato, reificato, asettico. Era sconveniente uno scrittore capace di scene che erano scenate oscene: «Palpitarono i muscoli delle mie cosce a un nuovo soffio d'aria. Ma lei c'intese un richiamo d'amore: e restò

agghiacciata, lasciò cadere dalle mani il lenzuolo spiegato e trascurò ogni altra faccenda; e, a braccia levate, come si arrendesse, con le pupille luccicanti venne a cadere in ginocchio, con grande rumore davanti alla mia vergogna, che guardò esterrefatta dicendo: “Biata, biata lei la vostra fidanzata!”».

I nudi più belli della letteratura italiana sono quelli di Rea: «Mariannina, invece, russava gentilmente con un fiato a riccioli dal naso, con tutta la personcina nuda e rosea, come, allora allora, uscita dalle mani di Dio. Dietro i seni grandissimi e come diffusi di lievito, il volto di putto sembrava un felice paesino a valle». Beato, beato il suo fidanzato! E ancora, da *Ninfa plebea*, quasi come in una ultima volontà testamentaria: «Appena la porta fu chiusa a chiave, si lanciò nelle braccia di Peppe con lacrime fulgide come scintille. Lo baciò sul volto, sul collo, sotto il mento, sulle orecchie, sui seni peluti, sull’ombelico, e ancora più giù fino alla fine della terra». Questa è *L’origine del mondo* di Courbet trasposta in prosa sub specie maschile.

Tutto l’universo di Rea, che pure è un universo di violenza, di avidità, di miseria, sembra uscito, adesso adesso, dalle mani di Dio come la Mariannina nuda che abbiamo appena contemplato. Forse perché Rea era figlio di una levatrice e il suo primo racconto in assoluto, scritto quando era poco più di un bambino, «parlava di ragazzini, incantati dalla nascita di un fratellino, che loro aveva portato in dono mia madre in una valigetta». Il mondo di Rea era un mondo creaturale.

Il commissario salta in piedi come se avesse intravisto la pista giusta. «Ma Rea fece tutto questo da solo? Non aveva un complice?». Certo che lo aveva, commissario. La chiamata di correo è per Giambattista Basile, lo Shakespeare napoletano (e non mi sto allargando o nominando il nome del Bardo invano). Basile, l’autore delle favole di *Lo cunto de li cunti* (non a caso tradotto splendidamente in italiano da Guarini: quella di Ruggero e Mimì era una società a delinquere, lo metta pure a verbale, commissario caro), è stato non solo complice di Rea, ma anche pusher. Gli forniva partite di droga linguistica e immaginifica purissima che Rea raffinava e tagliava. La letteratura italiana sono secoli di noia, diceva Umberto Saba. A parte Basile, a parte Rea (e pochissimi altri), aggiungo io. La conosce la storia di Basile in cui una zitella zita mette a sobbollire il cuore di drago (rimedio concezionale per eccellenza) e resta incinta di colpo (sembra *Tammurriata nera*: «’E vvote basta sulo ’na guardata, e ’a femmena è rimasta sott’a botta ’mprissunata»)? E non resta ingravidata solo la vergine cuoca, «ma s’ingrossarono pure tutti i mobili della casa e in capo a qualche giorno figliarono pure quelli: il letto a baldacchino fece un lettuccio, il forziere fece un cofanetto, le sedie fecero seggioline, la tavola un tavolino e il

vaso da notte fece un vasetto smaltato così bello ch'era una delizia». La prosa di Rea, il geniale figlio della levatrice di Nocera Inferiore, è come il cuore di drago bollito, mette incinto il mondo. È una prosa priapesca, fallica, fecondatrice (per questo lo odiarono donne come Anna Maria Ortese e Adele Cambria?). Ed è una prosa che, per la priorità che dava al sesso, avrebbe ottenuto il più convinto beneplacito freudiano (e in un certo senso lo ottenne attraverso l'intermediazione del dottor Levi Bianchini, primo sponsor letterario dello scrittore).

Da Basile Rea apprese anche l'arte di raccontare attraverso il cibo, che era, al pari dell'abbigliamento, uno dei correlativi oggettivi prediletti dallo scrittore. Guardate l'imprevedibile incipit del necrologio per un amico (un critico d'arte). Il compianto per l'amico morto comincia con il ricordo di quando (e quanto) mangiavano assieme 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, Courbet, Van Gogh e i suoi fratelli in arte».

In Basile Rea aveva trovato tutto. Compreso Kafka, uno degli ospiti d'onore della sua biblioteca. Pure Basile aveva scritto la sua *Metamorfosi*. La storia del re d'Altomonte che non se la sente di condannare «al patibolo dell'unghia» la «polece» che l'ha «mozzecato» e le dà letteralmente il sangue, attraverso generose trasfusioni, fino a che quella pulce diventa più grossa di un castrato: anche il Seicento napoletano vanta il suo Gregor Samsa.

Mi creda, caro commissario, in Basile c'era già tutto, perfino Diabolik, il fumetto, perfino James Bond. Il commissario si illumina di colpo: Diabolik! L'ossessione del collega Ginko. Non parlo a vanvera, un personaggio di Basile, tale Nardo, dispone di un superpotere: quando sputa emette dalla bocca un mare di sapone che fa scivolare malamente i suoi malintenzionatissimi inseguitori. È un gadget per seminare i nemici molto simile a quelli di cui dispongono sia la Jaguar E-Type di Diabolik sia l'Aston Martin di 007. Ci sono trovate narrative in Basile che a leggerle fanno venire voglia di mettersi a ballare per la contentezza. E ci sono cose nella prosa di Rea che fanno venire voglia di mettersi a ballare per la contentezza (e questo lo diceva ancora e generosamente Duddù La Capria, l'amico rivale di Mimi).

Un racconto si deve chiudere tornando all'inizio. Torniamo, dunque, alla performance di Rea a Palazzo Strozzi, alla sua presenza scenica, alla sua capacità di far cadere il teatro. Francesco Durante (il più alto dei sacerdoti che hanno amministrato il culto di don Mimi) era stato testimone di una per-

formance simile. Ecco il suo racconto. Lo scrittore sale sul palco per ritirare un premio che gli hanno assegnato in Friuli e viene interrogato sul destino di Napoli. «Per rispondere, Rea partì da lontano», ricorda Durante. «Ricordò come ogni mattina lui, già anziano, si svegliasse prestissimo, si dedicasse alle abluzioni di rito e, dopo aver impiegato un'ora abbondante per scegliere il giusto abbinamento giacca-cravatta, salisse a bordo della sua potente autovettura e da Posillipo scendesse al bar preferito della Torretta per consumarvi il primo caffè della giornata. Lì, davanti al bar, c'era un suo vecchio amico guardamacchine con il quale era solito scambiare due chiacchiere; ma un giorno, chissà come, Rea si dimenticò di salutarlo. Entrò nel bar, bevve il suo caffè e poi, all'uscita, venne affrontato da quell'omino, che naturalmente era anche vecchio e tutto stortignaccolo. Le parole che l'omino gli disse, Rea le offrì al suo uditorio friulano come la rivelatoria risposta alla domanda sui destini di Napoli. Disse dunque l'omino: "Prufesso', vuje mo' me vedite accussì, ma je so' stato magnaccia 'e femmene"».

Chiudo con due date. 8 gennaio 1994, Rea è colpito da un ictus a Benevento. Diciotto giorni dopo, la mattina del 26 gennaio, a 73 anni, Rea moriva (era il giorno del mio quarantesimo compleanno). «La letteratura "Ohi Peppi"» avevano ironizzato (Nord contro Sud) Raffaello Brignetti e Goffredo Parise (e forse Alberto Arbasino aveva rincarato la dose scrivendo nel finale di *Fratelli d'Italia*: «Non confondiamo la buona letteratura con la Cassa del Mezzogiorno»). Ma c'era poco da sfottere. Non abbiamo avuto letterature più grandi della letteratura «Ohi Mimì». Beato beato chi la legge (e sia beatissimo chi l'ha scritta).

Il commissario chiude con cura la sua cartellina: «L'interrogatorio è chiuso. Può andare. Buonasera».

Domenico Rea e la musica

Lorenzo Pone

Musicista

Quando il Centro Nazionale Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia si rivolse a mia madre Lucia e a mia nonna Annamaria, onde trattare l'acquisizione del *corpus* principale delle opere, delle lettere, dei taccuini e dei diari di Domenico Rea, la clemenza del principio dell'estate – l'anno non lo ricordo – ci indusse scegliere le terrazze della nostra casa affacciata sul mare di Posillipo quale luogo di lavoro per espletare l'ingombrante e lunga opera di cernita e selezione. In verità poco restò a noi, qualche lettera, qualche cimelio, qualche diario: di quelli giovanili, quasi tutto andò a Pavia; fu tra gli ultimi residuati del fondo di un cassone che trovammo, mia nonna ed io, un diario in tutto simile a quegli altri, il quale appariva, però, con tutta evidenza vergato da mio nonno pochi giorni prima della morte. Le pagine erano un susseguirsi singhiozzante di ghirigori e scarabocchi, spasmodici tentativi di una mano tremante ormai incapace di regger più la penna tra le dita. Fu scioccante. In calce a quel diario una mano più giovane ferma, ma inequivocabilmente la stessa, si era prodotta in una serie di garbati quanto scolastici ed elementari essercizi di notazione musicale.

A Domenico Rea era, in fondo, sempre dispiaciuto il non poter padroneggiare i mezzi espressivi e di ricerca della musica. Se c'era una cosa che amava, che venerava dopo la letteratura, e forse al pari con essa, era la musica. La musica era giunta per lui come un dono inaspettato della vita, come le meravigliose scarpe inglesi, i profumi e le cravatte, tramite la grazia di una tardiva e provvidenziale educazione altoborghese che, fortunatamente, gli era stata veicolata da Marco Levi Bianchini e da due gentiluomini patrizi, amici di questi, Tullio e Francesco Lenza di Montecorvino. Raffinati come solo certi provinciali potevano e sapevano, essi iniziarono il giovane Rea non solo a Scarlatti e a Bach, a Beethoven, Schumann e Brahms, ma addirittura alle avanguardie, fatte allora tempo presente, di Stravinsky, Hindemith, Bartók e Honegger. La grande casa a Posillipo ch'io conobbi bambino, e che

fu poi la nostra, me la trovai già disseminata, fecondata, di testi storiografici, riviste e critica, vinili, nastri registrati direttamente dalle trasmissioni radiofoniche della Rai, saggi, enciclopedie, articoli e monografie, testi divulgativi e semplici così come eruditi tomi: tutti sulla musica, sui compositori in specie e in grande copia, e poi anche sui pianisti, gli interpreti, i direttori d'orchestra, gli stili e le forme, la teoria e la musicologia. Le lettere di Beethoven, così come i libri di Massimo Mila su Verdi e sulla storia della musica, il fondamentale giornalismo americano di Harold Charles Schonberg – niente a che vedere con Arnold Schönberg – divulgativo ma per palati fini, che tanto mi fu utile da impararlo poi a memoria e che, ancora oggi, raccomando agli studenti del Conservatorio Paganini di Genova gli scritti di Bartók sull'etnomusicografia, storie della musica varie, tascabili e ingombranti: tutto Rea aveva collezionato e reso esteriormente vissuto dall'usura di una frequentazione spasmodica quasi amorosa, quella che si riserva a un oggetto inquistabile.

È mio ricordo personale quello di mio nonno che mi teneva sulle ginocchia, al suo tavolo da lavoro, e metteva su per me quei CD che nei primi anni '90 avevano segnato la fine dei vinili – che oggi provvidenzialmente torna in auge – vinili che comunque rammento e che restarono in uso in casa, almeno per un certo tempo. E quel che sceglieva con frequenza di somministrarmi era Prokof'ev e non solo quello più accessibile di *Pierino e il Lupo* nella magistrale interpretazione, e per me ancor oggi intoccabile, di Abbado affiancato dalla voce narrante di Roberto Benigni. Mi chiedo se si proponesse qualcosa di specifico nel mettere *à la carte* dei miei ascolti un lavoro angoloso, d'una cupezza tutta sarmatica come la *Suite sciita*, o il sofisticato e tagliente neoclassicismo della *Sinfonia classica*. Ad attrarre lui, e di conseguenza a voler che io ne fossi attratto, era poi il Prokof'ev più pomposo, più barocco del *Romeo e Giulietta*, sardonico, beffardo, irriverente, sovrabbondante e, pure, conciso ed essenziale. Ciajkovsky anche gli era caro, le *Variations rococò* – Rostropovich e Yo Yo Ma: tollerava unicamente stature artistiche elevate – al punto da fargli annotare in margine a un capitolo del tiepido Mila uno sbotto personale vergato a matita:

[...] bisogna essere Ciajkovsky per venire considerati un coglione da un Mila [...].

L'avanguardia successiva a quella del suo tempo gli riusciva invece estranea. Nello stesso spirito erano le liti affettuose con una vicina di casa, tale Signora Quarta, zitella indi pianista, probabilmente amatoriale, ma avvertita e aperta quel che bastava per portare all'attenzione di Rea il linguaggio allora

sovversivo di Nono, Berio e Maderna. La battuta, irrinunciabile per lui, ancora si tramanda in famiglia:

[...] ma quale Luigi Nono!: Luigi Culo! [...]

E, tuttavia, benché egli amasse in fondo tutto, dal gregoriano a Stravinsky, passando per Haydn, Mozart, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, il Verdi sinfonico dei *Quattro pezzi sacri*, e Ravel, e Debussy – e neppure erano tralasciati i nomi rari e i rarissimi che, con perizia metodica, registrava alla radio su cassette, quali Lalo, Reger, Satie, Sibelius, Grieg... – era chiaro che la sua predilezione andava a quei moderni che, poche generazioni avanti la sua, gli avevano affastellato la giovane mente di immagini sonore.

Il motivo va ricercato nel suo essere e voler essere, oltre che antico, anche uomo del suo tempo. Era senz'altro *l'esprit du temps* che percepiva: gli anni '20, quando Rea nasceva, avevano marcato la musica attraverso un lavoro di ricerca operato dai compositori del tempo – e anche dagli interpreti – che era andato nella direzione di una sempre maggiore stringatezza del linguaggio, di una sempre più concisa economia di mezzi, una linearità levigata come pietra, spesso e volentieri volutamente spigolosa e che ritrovava nello strizzar l'occhio al classicismo e massime al barocco, al suo procedere per squadrature e blocchi: il tutto però contaminato dalla sensibilità e dalle inquietudini novecentesche, sicché le mosse del balletto classicheggiante divennero figure bidimensionali, emaciato marionette picassiane dai colori lividi e dalle movenze in apparenza gaie, e in vero angolose e innaturali; l'umanistico e irrazionale barocco venne rivisitato in strutture costruttiviste, sagomate e violente, dove l'impasto orchestrale denso e bituminoso ereditato dai turgori del tardo e tardissimo romanticismo s'inaspriva nelle tinte fosche, arrabbiate e compresse di un Honegger o, diversamente, negli aciduli e sarcastici ricami quasi cameristici dello Stravinsky sinfonico, dell'Hindemith *enfant terrible* fino agli anni '30; o ancora nel canto terragno ed essenziale, ctonio e stilizzato della grammatica espressiva di Bartók. I dischi che Rea più ascoltava, quelli che più teneva in evidenza, comprendevano di fatti di Bartók il levigatissimo, marmoreo, lineare *Concerto per orchestra*, o la popolareggiante, sanguigna, misteriosa e corporale *Musica per archi, arpa, celesta e percussioni*. Di Hindemith irrinunciabile gli appariva il medievaleggiante affresco sinfonico della sinfonia *Matis der Maler*; così Rea non avrebbe vissuto senza il rutilante *Sacre du Printemps*, la spirituale *Sinfonia dei salmi*, *L'uccello di fuoco*, truce e violento, il *Petrouchka* dalle tinte grasse e acidule del suo idolo Stravinsky. Fu questi a penetrare maggiormente, sensibilmente, prepotentemente e innegabilmente, insieme

con Prokof'ev e con Bartók, nella scrittura di Rea. Ebbe un bel dare inizio a *Ninfa plebea* ascoltando a ripetizione il romanticissimo *Quintetto in fa minore Op. 34* di Brahms – per pianoforte e archi nella fondamentale interpretazione di Pollini con il Quartetto Italiano – così come periodicamente doveva ritornare agli ultimi quartetti di Beethoven, a *La Morte e la Fanciulla*, al *Quintetto in do minore* – per archi – a *Rosamunde* di Schubert, ma erano i compositori del suo tempo che gli dicevano di più, che sentiva vicini, sul cui ruvido suono modellò la sua ricerca letteraria: perché quella era l'aria che aveva respirato.

Al di là del fatto che Rea stesso ha lasciato molti e sparsi scritti sulla musica, anche quando non di musica si occupa, ma di levità e gaiezze quali l'insalata di pomodori o la parmigiana di melanzane, con una frase o l'altra ci tira in mezzo sempre lui, Stravinsky. Di Stravinsky lo conquistava, è Rea stesso a rivelarlo nelle *Pagine su Napoli*, il colore dell'orchestra:

[...] in cui ogni strumento resta sé stesso [...].

Dimostrava così di aver colto, da profano quantunque avvertito, la rivoluzione principale operata consciamente dallo Stravinsky *fauve* del *Sacre*. Quel fauvismo di colori selvaggi, quel possente, arcano canto della terra, quella violenza febbrile, quella furia erotica e pagana dovettero creare sul giovane Rea un'impressione fortissima e indelebile. La scrittura 'al lampo di magnesio' che gli fu attribuita agli esordî non era forse una maniera di rifar Stravinsky sulla pagina scritta? Quella violenza sonora, in cui però tutto era chiaro, scabro e scarno, d'ogni golosità sonora e timbrica spolpato, puro, duro, nudo e crudo suono ridotto all'osso, lo aveva sedotto e conquistato. Con Stravinsky, e poi con Prokof'ev, il già citato Bartók, con la musica di Honegger – la sua *Phèdre*, ascolto rarissimo ed esplosivo, concentrato di rabbia ed espressione, era pure tra i 'testi sonori' favoriti – Rea apprese a curare la parola, la sua frase, il periodare senza ricercare la bellezza, quella che pure – crepuscolare e risciacquata nell'acque di Recanati – gli era riuscito di tornire nei primi racconti e negli *juvenilia* poetici degli anni di formazione.

Quegli stessi componimenti poetici dei primi tempi, che lui bistrattò sempre tenendoli per dei *pechés de jeunesse* e che per tali poi sono sempre passati, rivelano in sé stessi una struttura musicale. Uno dei suoi romanzi preferiti, letto e riletto al punto da squinternarne il volume, era del resto *I Buddenbrook*, monumentale sinfonia wagneriana trasposta in letteratura da quel Thomas Mann che, forse come Rea, avrebbe tanto voluto essere un po' compositore. La musica che riverbera tra i versi di Rea, lo ribadisco ancora: troppo trascurati, è quella della lussureggiante orchestra romantica di Ciaikovsky, di

quel Rachmaninov il cui *Terzo concerto* per pianoforte e orchestra – quello celeberrimo, in re minore – sosteneva si ascoltasse solo a trovarsi in un pauroso e profondo stato di turbamento amoroso. Ma di strutture musicali, e ben più profonde, abbonda la sua produzione matura: *Una vampata di rossore* presenta una struttura da *forma-sonata*, con una sua introduzione lenta, un'esposizione affidata a un distinto primo tema, un'idea secondaria di carattere contrastante, uno sviluppo poderoso in cui temi e idee, cellule e frammenti – in letteratura ricordi e digressioni – si sovrappongono e s'intrecciano in contrappunto, una riesposizione appena variata e contratta dei temi iniziali ed una conclusione, una coda breve, concisa e perentoria. Rea aveva studiato questi elementi, lo rivelano i suoi appunti, aveva deciso di studiare la struttura del pensiero musicale – che riconosceva, come Brahms, vero e proprio *testo* sia in quanto composizione, sia come atto interpretativo, quest'ultimo fosse o meno affidato al fissaggio della registrazione e, di conseguenza, eternato dalla riproducibilità – mostrando d'essersi posto e di aver a suo modo risolto dei problemi di forma e contenuto, di dialettica e sviluppo che i critici del tempo, in specie con riguardo a *Una vampata*, non poterono comprendere: perché troppo spesso all'uomo di lettere manca la competenza in questioni musicali, laddove il musicista, se vero musicista, sa di letteratura e molto altro. È un *deficit* non da poco. Rea ne era consapevole e per tutta la vita si sforzò di colmare la lacuna vergognosa, dovuta in parte al fatto che, piaccia o no, il linguaggio musicale richiede una certa quantità – anche disumana – di dedizione al fine di renderne accessibile il segno ed il costrutto, esoterici quant'altri mai.

Fu questo che probabilmente portò Rea a comporre alcune pagine di scrittura sintetica e lapidaria, ma di mirabile capacità di penetrazione, pure ritrovate casualmente in un diario dopo la sua morte: pochi paragrafi epigrammatici, istantanee concise e geniali delle sue impressioni personali sui maggiori compositori di musica della storia, una serie di sentenze il cui tratto accattivante risiede nell'originalità che Rea mostra nel mettere insieme concetti, idee ed elementi in apparenza tra loro distanti. Nel far questo giunge ad alcune grandi verità che pochi uomini di lettere che fossero anche musicali hanno colto. Rea, per esempio, comprende quanto e come la musica non sia affatto 'bella', né si occupi della bellezza. Il pubblico, e sia pure un pubblico colto, va ai concerti e acquista incisioni, segue gli interpreti maggiori e ad essi si lega, ne frequenta gli eventi con assiduità. Seduto in platea l'ascoltatore, anche avvertito, quasi sempre si bea e si compiace di quanto gli è proposto: una valanga di emozioni e sentimenti, una narrazione, l'evocazione di uno stato d'animo o di un altrove gli pare lo raggiungano, se ne commuove, e

trova tutto ciò bello e passionale, ma soprattutto ‘bello’. Solo pochi, tra il pubblico, riconoscono che nella musica non vi è nulla di bello, così come nulla di bello vi è nella letteratura o nelle arti in genere e che, tra esse, anche e soprattutto la musica di occupa di tutt’altro che di bellezza. La musica di coloro i quali avessero deciso di occuparsi di gioia, di bellezza, di serenità e buoni sentimenti, di norma, non ha lasciato traccia nell’inesorabile quanto quasi infallibile selezione che il tempo e la ragione, la storia e il gusto operano nel consolidare il cosiddetto grande repertorio; e se i lavori, poniamo, di un Hummel – il quale dichiarò candidamente che lo scopo delle sue fatiche di compositore era sommamente quello di portar gioia al prossimo – e di tanti altri onesti e probi musicisti come lui è ora a prender polvere tra i ripiani delle biblioteche, possiamo dire con certezza che stanno bene dove stanno. La musica si occupa di tutt’altro, ha per centro d’interesse ed obiettivo ciò che è oscuro, sepolto, celato, *méchant*. L’interprete, il solista che entra in scena si porta innanzi al pubblico con le viscere vergognosamente esposte – quel che il compositore ha già fatto scrivendo ed affidando idealmente il suo pensiero all’interprete il quale, sovrapponendovi la propria personalità, la propria creatività, la propria arte, ne restituisce il solo scopo che è quello di vibrare e risuonare – e se parlasse, invece di suonare, quel che dovrebbe dire è: «Guardatemi, guardate il mio cuore squarciato! Non distogliete lo sguardo dalle piaghe indecenti e dolorose che vi mostro!, son qui affinché voi, voi anime infermi che a malapena bastate a voi stesse, possiate vedermi dentro con disgustosa evidenza!». Nelle sue note sui compositori, per grandi linee da Bach ai suoi contemporanei, Rea mostra di aver ben compreso, dunque, che la musica – quanto meno la musica colta – non solo è testo, ed è testo nelle sue multiple espressioni di interpretazione, incisione, insegnamento, composizione, ma parte integrante del pensiero umano e della storia: come tale ha lo scopo di portare chi ne fruisce in contatto diretto con emozioni forti, di sollecitare un notevole sforzo emotivo, un impegno a misurarsi con la sfera dell’essere che ognuno di noi, nel privato quotidiano, tende a rimuovere. Un concerto, anche non registrato e quindi non riproducibile, è testo; una determinata interpretazione di un brano è testo, come testo è il brano stesso allo stato di partitura fissata sulla carta; testo è l’incisione discografica, sia essa dal vivo o in studio, e testo è ogni singola e diversa lettura data di un’opera dallo stesso interprete o da svariati interpreti; in specie il concerto, la *performance*, quella irripetibile e non cristallizzata, quella del momento e mai più fissata o riprodotta, è testo quanto lo è un grande romanzo, un importante saggio, quanto la creazione di un grande *chef*, la recitazione di un grande attore, un testo

teatrale, un film, una scultura, un quadro, la regia o la coreografia di uno spettacolo, e via scorrendo. Lo scopo della musica è quella di portare alla luce, sovversivamente, sconvenientemente e impudicamente sotto gli occhi di tutti ciò che si vorrebbe restasse nascosto, ciò che non deve essere svelato né pronunciato, quegli stadî emotivi con i quali l'uomo comune cerca di avere a che fare il meno possibile. Rea aveva compreso, accettando questo, il più vero e il solo profondo significato della musica, così come la sua irrinunciabile importanza nella storia del progresso spirituale e materiale dell'intera umanità. Per cui quando scrive che Bach nella *Ciaccona* per violino solo:

[...] sconta la rabbia ed il dolore [...],

oppure nel comprendere il Beethoven viscerale che a unghiate, a zampate, a pugni sfida la Creazione, Rea rivela anche quale influenza, quale evocazione produce nella sua scrittura l'ascolto della musica. Un testo come la *Ciaccona* viene infatti facilmente scambiato per un brano semplicemente 'passionale' da taluni, o, razionalisticamente da tal'altri, per una possente opera di architettura formale che non esprime altro che sé stessa. Rea, tuttavia, in una frase concisa all'aforistico, individua come gli accordi secchi, stridenti e marcati dell'apertura siano un digrignare i denti, un allegare le membra, un urlare dal dolore, laddove la grande arcata centrale – in la maggiore – una grande, accoratissima e disperata preghiera a Dio per esser felice. Persino in un compositore apparentemente 'leggero' come Rossini, Rea individua quel che di profondamente *méchant* che vi alligna al di sotto:

[...] Rossini è la chiacchiera geniale, mai volgare però, perché supremamente galante [...],

con ciò comprendendo quale maschera di garbata giovialità, di urbana e civile cortesia abbia vestito il grande operista pesarese, così rendendo alle anime sottili più evidenti, invece che celarli, la sua disperazione, il proprio pessimismo e la sfiducia mutata dunque in 'chiacchiera', ovvero in mordace e talora amarissima ironia.

Questo testo, davvero al lampo di magnesio così scattoso, icastico e, nella sua concentrazione estrema, denso com'è di prospettive originali, va letto nella sua interezza e, anzi, andrebbe ripubblicato. Ed un progetto vi sarebbe, in verità, a cura di chi scrive, in cerca di editore. Va ripubblicato anche perché fu in effetti stampato nel 2014, al ventennale della scomparsa di Rea, in occasione delle celebrazioni allora tenutesi presso il Foyer del Teatro di San Carlo in Napoli, dove la geniale attorialità di Toni Servillo ne restituì per la prima volta al pubblico le aforistiche intuizioni; fu tuttavia stampato malissimo, con errori

grossolani ad ogni pagina nella trascrizione del nome dei compositori, errori che non figurano assolutamente nel manoscritto di Rea. Nel corso di quella serata, Servillo lesse anche altro: qualcosa dai *Pensieri della notte*, dove pure vengono descritti i tre protagonisti – l'io narrante, Igalo e Broell – intendo dopo cena ad ascoltare la *Renana* di Schumann e l'immenso, unico, visionario Scarlatti di Vladimir Horowitz; qualcosa dalle *Pagine su Napoli*, raccolta nella quale Rea dedica diverse dettagliate pagine proprio ad alcuni compositori storici di area e formazione napoletana: lo stesso Scarlatti, ma anche Cimarosa, Carulli, Gragnani. E infine Servillo diede anche lettura di *Cappuccia*, quel racconto che Michele Straniero trasformò, ma in verità tenendosi letterale al testo, in libretto per l'opera lirica in un atto del compositore piemontese Giorgio Ferrari. L'opera, di cui in apparenza restavano il libretto stampato da Casa Sonzogno, oltre a un programma di sala del Teatro Donizetti di Bergamo – dove fu data in prima assoluta – e una audiocassetta (andata perduta) dell'incisione effettuata in forma di concerto per la Rai, è riapparsa anch'essa casualmente nella biblioteca di casa durante l'estate del 2020. Il ritrovamento, del tutto fortuito, ha portato alla luce una partitura manoscritta in versione per canto e piano – con l'orchestrazione scrupolosamente segnata presso il rigo del pianoforte – peraltro vergata con singolare cura, precisione e pulizia. *Cappuccia* è una novella strana, senz'altro potente, efficace, aspra e umana com'è di Rea lo stile migliore, effettivamente d'atmosfera assai scenica, per quanto poco l'avrei detta operistica e forse più adatta a una resa in prosa. Si sa poco del rapporto di Rea col compositore Giorgio Ferrari, se vi siano stati dei carteggi o, se non con questi, almeno con il librettista adattatore della storia, Michele Straniero. Il programma di sala del Donizetti riporta una guida all'ascolto e alla messa in scena, densa di particolari e informazioni quanto una miniera: vi sono riprodotti i bozzetti per le scene, i costumi, appunti del compositore, elementi del soggetto, carteggi tra Ferrari e Straniero. Allo stato attuale delle ricerche non v'è modo, tuttavia, di formarsi un'idea del pensiero personale di Rea circa la trasformazione di un suo testo in opera lirica. Fatto sta che una partitura come *Cappuccia*, col suo linguaggio novecentesco, secco, modernista, levigato come una pietra, ma dotato allo stesso tempo di un'onda di lirismo onirico – soprattutto nei superbi interventi corali – nonché strutturata da una pianificazione timbrica dell'orchestra assai originale – almeno tale appare alla lettura che se ne può agevolmente dare dallo spartito in questione – appare assai vicina allo Stravinsky, al Prokof'ev, al Bartók, all'Hindemith e all'Honegger che Rea aveva più cari tra i grandi compositori della sua generazione: è assai probabile che non sia un caso. Il rapporto di predilezio-

ne nell'ascolto dei 'suoi' contemporanei era per Rea un fattore primario della sua quotidianità e del suo stesso rapporto con l'attività creativa. D'altronde nella Napoli degli anni '50, '60, '70 e '80 non mancava certo il rapporto con l'avanguardia musicale storica. Erano i tempi in cui la città era dotata di una delle migliori orchestre d'Europa – fu il mio insegnante, Paul Badura-Skoda, a raccontarmi quanto e come la prestigiosa Orchestra Alessandro Scarlatti della Rai di Napoli fosse una delle più ambite dai rampanti concertisti e direttori d'orchestra della scena internazionale – e la musica dei compositori amati da Rea era letteralmente all'ordine del giorno nei programmi dell'ente. Si vada alla Fondazione Franco Michele Napolitano in Via Tarsia, a Napoli, che raccoglie quell'autentica miniera che è di fatto il lascito, d'inestimabile valore, dello stesso grande organista Franco Michele e della moglie, eccezionale compositrice e didatta, Emilia Gubitosi. L'Associazione Alessandro Scarlatti, tutt'oggi attiva a livello internazionale e ininterrottamente da più di cento anni, e la relativa orchestra poi divenuta della Rai, non lasciavano passare una singola settimana senza includere nel programma dei concerti almeno un grande lavoro contemporaneo. Ed erano spesso gli stessi compositori, come di evince dai programmi debitamente custoditi in Via Tarsia, lo stesso Honegger, lo stesso Stravinsky ad essere invitati a dirigere le loro opere presso la storica e già allora prestigiosa Associazione. La grande, celebre Orchestra Scarlatti era realmente un punto di riferimento nel panorama della musica sinfonica europea e i più grandi direttori, da Celibidache a Prêtre e *tutti quanti*, ne erano ospiti fissi, quando non addirittura concertatori stabili. La cura verso i linguaggi musicali contemporanei, almeno quello storicizzati, proseguì senza flessioni sotto la luminosa direzione artistica di Massimo Fargnoli. Tuttavia un atto criminale era destinato ad abbattersi sulla storia e autorevole compagine: la Rai, orientata a scelte di probabilissima provenienza politica – e pertanto stolte di per sé – all'inizio degli anni '90 decise prima di accorpate l'orchestra della Rai di Napoli – ovvero la grande Orchestra Alessandro Scarlatti – con la sua sorella romana; dopo circa un anno dall'accorpamento, di per sé scellerato, di tali due compagini dall'identità affatto diversa, la Rai pensò bene di chiudere entrambe e definitivamente. La stessa sorte toccò alla pur storica Orchestra della Rai di Milano. Sicché delle quattro grandi e tutte gloriose orchestre della Rai, nel 1993 non ne restava che una, l'Orchestra della Rai di Torino, rigonfiata qua e là dalla presenza di quei professori che avevano evitato l'umiliazione di essere 'traslocati' all'interno dell'azienda presso altre e spesso nient'affatto musicali mansioni. Di questo crimine, che tale è, l'Italia tutta paga ancor oggi le amare e gravissime conseguenze: al di là della sola

superstite, oggi Orchestra Nazionale della Rai di Torino, e dell'Orchestra di Santa Cecilia, oltre alle orchestre dei vari enti lirici – di cui solo le maggiori possiedono un'identità di elevata statura artistica – l'Italia non ha altre orchestre. Un Paese con poche orchestre, non è un Paese civile, né un Paese in cui valga la pena vivere. È piuttosto un Paese del quale e per il quale aver paura, orrore e pietà. Ad oggi, stuoli di colleghi dotati di una formazione da orchestrali di elevatissimo livello, e di capacità artistiche e professionali ancora maggiori, sono costretti – spesso contro voglia – ad andare altrove per poter portare avanti degnamente il proprio lavoro e la propria carriera. Se il crimine scellerato, motivato con ragioni inesistenti quali, ad esempio, «la mancata creazione di un vero legame tra le orchestre sciolte e il proprio pubblico» – si veda su YouTube il video dell'ultimo concerto dell'Orchestra della Rai di Napoli, col pubblico che per protesta rifiuta di lasciare l'Auditorium fino alle due del mattino! – fosse stato sventato, impedito, vietato, oggi decine di musicisti italiani non sarebbero costretti allo sradicamento.

Non uno degli scrittori napoletani, non uno!, nemmeno Rea aprì bocca, mosse un dito o diede il benché minimo segno di accorgersi del fatto che una delle realtà più illustri della città, la migliore delle quattro grandi orchestre della Rai, la più antica, quella che viveva di luce proprio, la più ambita dai solisti e dai direttori, il traguardo dei giovani vincitori di concorso, era stata smantellata, umiliata e vilipesa. Eppure Rea era un giornalista, era un musicofilo fervente al punto da apparire quasi ossessionato dalla musica classica; Compagnone si era a più riprese occupato di musica; Prisco e La Capria erano altoborghesi educati alla musica, di sensibilità raffinata e, tutti insieme, Rea compreso, erano chi più chi meno assai vicini alla Rai e impegnati nella politica del loro tempo. Nessuno mosse un dito. Nessuno si indignò. Nessuno fece niente. Le giuste rimozioni vennero dai musicisti, tra cui grandi quali Luciano Berio e Giuseppe Sinopoli, ma proprio perché musicisti non furono ascoltati. Oggi l'Auditorium Domenico Scarlatti della Rai di Napoli, con il magnifico organo progettato dal grande Fernando Germani, serve quale studio televisivo per il peggio del peggio tra quanto la Rai crede giusto offrire al pubblico italiano.

Il rapporto di Rea con l'avanguardia storica si può dunque scandagliare e motivare alla luce di una sua cosciente identificazione con la filtrazione rivoluzionaria degli elementi classici e barocchi, in un linguaggio dissonante e poliritmico, operato da artisti come Stravinsky, Honegger, Hindemith, Bartók e Prokof'ev. Tuttavia Rea, e lo si nota anche da alcune linee disseminate tra i suoi aforismi sulla musica, si percepiva distante dalle avanguardie successive,

così come da quelle geograficamente a lui più prossime. Nelle brevi note lette da Servillo nel 2014, Rea mostra una fredda ammirazione – a debita distanza – per la Seconda Scuola di Vienna; ma non una parola vien detta a proposito dei compositori che, spesso con linguaggi assai differenziati, animavano la scena musicale prettamente napoletana. E dire che proprio tra il 1950 e il 1983 aveva vissuto e operato Luciano Cilio il quale lavorava nel senso di un visionario rinnovamento dei linguaggi. Tra la fine degli anni '60 e il triste suicidio con cui pose fine alla sua vita nel 1983, Luciano Cilio, compositore autodidatta come praticamente autodidatta era stato Rea in quanto scrittore, ha composto un ristretto florilegio di lavori di varia natura che contengono, espliciti e non semplicemente in nuce, moltissimi elementi che caratterizzano i linguaggi musicali della contemporaneità più attuale. Cilio fu avversato e marginalizzato, ma non fu misconosciuto all'epoca, in quanto si era dato da fare come organizzatore e come critico, come catalizzatore di energie oltre che come creatore e *performer*. Interviste, riprese, concerti, rassegne, articoli di giornale e presenze importanti lo resero noto abbastanza da risultare quantomeno invisibile a un certo ambiente accademico che, laddove non lo avversava apertamente, gli riservava quantunque un atteggiamento di svogliata sufficienza. Tuttavia, Cilio era vicino agli ambienti della redazione de *Il Mattino*, altro luogo familiare a Rea. E per di più era stato protagonista di un vero e proprio dialogo, di volta in volta in opposizione o in condivisione con diversi protagonisti della vita culturale e intellettuale della città: Amelio, Compagnone, Cesarini, Seneca. Con Compagnone ed altri scrittori ebbe luogo un vero e proprio carteggio giornalistico, che aveva per oggetto non solo le 'nuove musiche', ma segnatamente la musica elettronica. Erano tempi in cui le cose si prendevano ancora sul serio, e un intellettuale del calibro di Compagnone si prendeva la briga di dialogare con un giovane esponente di un'avanguardia che per i tempi appariva davvero visionaria. Rea, per le stesse ragioni che lo tenevano lontano da artisti come Luigi Nono, probabilmente non solo restò estraneo, ma addirittura esterno a questo specifico confronto critico: è comprensibile, se proprio non del tutto giustificabile, che nemmeno una vaga eco gli giungesse di fatti e persone per cui provava un netto disinteresse misto a un vago senso di riprovazione. Giunto ai primi anni '90 si dette a fare incetta dei neonati *compact disc*, di cui moltissimi sono ancora oggi nella discoteca di casa ed ebbe sempre crescente simpatia per la musica antica interpretata su strumenti d'epoca. Restò, per quel che riguarda la modernità, immerso pienamente e con sentimento di appartenenza tra i linguaggi di coloro con i quali aveva condiviso l'*humus* di un certo tempo storico, e che, al pari di tanta let-

teratura che aveva divorato, aveva preso per diretti e preponderanti modelli. In questo Rea fu avanti, ovvero nel comprendere che ogni uomo di lettere che avverta nel profondo l'esigenza di sentirsi tale, deve non solo amare la musica, bensì sentirla, vederla e trattarla come testo, spogliarsi di ogni ingiustificabile diffidenza verso un linguaggio apparentemente più vicino alle cifre che alle stesse lettere, e lavorare in un'ottica di contaminazione intellettuale.

Salisburgo, 31 maggio 2022

CONVERSAZIONE CON MAURIZIO DE GIOVANNI

MAURIZIO DE GIOVANNI: Sono davvero onorato di essere stato inserito all'interno della celebrazione che la Federico II, secondo me molto doverosamente e opportunamente, fa di uno dei giganti della letteratura italiana e di giganti della letteratura italiana che hanno scritto in questa città. Parliamo di un maestro assoluto, perché Domenico Rea ha parlato di qualcosa di universale.

Vorrei partire da alcune suggestioni. Il mio arrivo alla letteratura è stato casuale. Quando io ho inventato il personaggio di Ricciardi per un concorso letterario, ero convinto che nessuno avrebbe mai letto il mio racconto. Poi invece il racconto fu letto e destò molta curiosità editoriale, per cui mi fu chiesto di scrivere ancora. A quel punto – siccome l'interesse era concentrato sostanzialmente verso il personaggio e le sue caratteristiche – avrei potuto pensare a un'altra ambientazione, perché reperire il materiale necessario a raccontare gli anni Trenta del Novecento è veramente difficile. È veramente difficile per un motivo fondamentale: i giornali non raccontavano la verità, i giornali erano sottoposti a direttive grazie alle quali il regime imponeva di non narrare situazioni criminali. La cronaca, quella che poi sarebbe diventata 'cronaca nera', ai tempi di Buzzati per intenderci fu completamente cancellata. Ufficialmente il motivo era quello di non indurre fenomeni di imitazione. È un motivo, se riflettiamo bene, di cui troviamo eco anche oggi quando sentiamo dire che fiction come *Gomorra* inducono a un certo tipo di criminalità giovanile. A queste affermazioni rispondo sempre in maniera scherzosa. *Gomorra* è stata vista da due milioni di persone, mentre Don Matteo è stato visto da 11 milioni di persone e a me – non so a voi – non risulta un incremento delle vocazioni. Bisognerebbe, in merito a questi argomenti, dire molto più facilmente che il modello educativo non riguarda la finzione narrativa. La finzione narrativa racconta storie; poi sta a chi riceve questa storia, al lettore, allo spettatore teatrale, al telespettatore, a chi va al cinema, sta a loro tirar fuori delle regole e dei messaggi ma non a chi scrive; chi scrive racconta storie, poi focalizza la

propria attenzione su certi argomenti; non per questo dà dei messaggi o delle regole di vita.

Quindi raccontare gli anni Trenta era ed è complicatissimo, perché tu devi incrociare le informazioni. Internet, come voi sapete molto meglio di me, dice un sacco di cose giuste ma anche un sacco di sciocchezze e – per quanto sottolineato prima – bisogna dire che anche i giornali paradossalmente non sono utili. Ciò che aiuta – e qui arriviamo all'argomento da sviluppare – è la narrativa del tempo. La narrativa del tempo è molto più realistica, per forza di cose, rispetto a quello che erano i giornali del tempo. Quindi Carlo Bernari, per esempio, mi è stato di grande aiuto con i suoi *Tre operai*. E mi è stato di grande aiuto Rea. Lo è stato enormemente con *Spaccanapoli* e con *Gesù, fate luce*, molto più che con *Ninfa plebea*, dove invece racconta una condizione molto particolare che ci spinge a una riflessione su quanto la forma del racconto e la forma del romanzo possano in qualche modo confliggere. Il romanzo è un'architettura. Quando voi costruite un romanzo, costruite un edificio in cui il lettore deve abitare. C'è quindi bisogno di scale, di porte di ingresso, della colonna fecale, dei bagni, delle sale da pranzo. Quando costruite il romanzo andate soggetti a questo: il racconto no, il racconto è una scultura. Il racconto è estetico, il racconto serve per indurvi un'emozione che sia negativa o positiva, per indurvi un'opinione. Il premio Nobel alla Munro non è altro che la testimonianza di questo. In un romanzo il mio personaggio deve per forza fare certe cose, perché all'interno di una storia unitaria ampia devo arrivare dal punto A al punto Z e quindi devo passare per B, per C, per D; nel racconto no, io mi scelgo una lettera dell'alfabeto e quella è. Mi sono dilungato su questi aspetti, per ribadire come nella costruzione degli anni Trenta lo scrittore di *Spaccanapoli*, delle due Napoli anche, perché le *Le due Napoli* è un saggio ma in realtà è una pietra miliare delle modalità del racconto di questa città, sono stati per me da guida. Io confesso, mi costituisco. In tutto il panorama enorme di una generazione veramente gigantesca che abbiamo avuto Domenico Rea e per un altro verso Michele Prisco sono i più vicini al mio cuore, molto più di altri celebrati autori come Ortese, Pomilio o Compagnone o tanti altri di quell'epoca. Lo devo dire come lettore: oggi sono qui come lettore, al mio cuore di lettore questi due autori – Rea innanzitutto e Prisco – sono sicuramente i più vicini.

MATTEO PALUMBO: Il tuo è un esordio estremamente ricco, che pone una serie di questioni su cui potremmo provare a ragionare analiticamente. Tra l'altro gli anni Trenta sono gli anni a cui *Spaccanapoli* pone termine. La storia

di *Spaccanapoli* incomincia quando una certa maniera di raccontare la città salta e la guerra mette davanti bisogni, realtà, desideri, furori estremamente nuovi, diversi. Ed è vero che da quel momento in poi è come se Rea scoprisse il sapore aspro della vita: bisognava trovare la maniera con la quale raccontarlo. Prenderei, però, un aspetto specifico del tuo discorso, che mi sembra ricco di implicazioni. Mi riferisco al confronto racconto-romanzo. Un'altra maniera di definire racconto è 'novella' ed è una questione importante perché nell'etimologia di novella c'è – come dire – la spiegazione della logica del racconto, perché la novella è la novità cioè quel fatto improvviso che spezza una vita e ci mette davanti a un quadro totalmente nuovo e altro: c'è un evento, la novità a partire dalla quale cambia l'orizzonte dell'esistenza. I racconti di Čechov sono straordinari per questo ma anche un racconto come *La 'signorina'*, che apre non a caso *Spaccanapoli*, è esattamente la testimonianza di quella novità che cambia la vita. Il personaggio torna al suo paese, alla sua città e trova quella che era la moglie divenuta ormai 'signorina'. Questo mette in gioco una serie di temi e di problemi che si possono riassumere solo come una sorta di orrore davanti a tutto quello che è successo. Il romanzo invece, come sottolinei tu, presuppone una polifonia di destini molto più grande. I romanzi di Ricciardi sono straordinari perché c'è un personaggio principale ma c'è anche una polifonia di altri personaggi: c'è il desiderio di mettere in gioco destini diversi con desideri e volontà particolari in un mondo e questi destini si incrociano, creando una ricchezza dei movimenti. Lo hai sostenuto prima molto chiaramente: per te è stato importante *Spaccanapoli* e *Gesù, fate luce* piuttosto che *Ninfa plebea*. Ecco non è un caso il riferimento ai primi due libri, che sono appunto raccolte di racconti. *Ninfa plebea* è invece il romanzo e – come sappiamo – il romanzo è stata la questione che Rea si è portato dietro. Gli dicevano che, per diventare scrittore famoso, doveva scrivere 'il romanzo'. In questo senso vuoi raccontarci dal tuo punto di vista il confronto tra i due generi e perché Maurizio de Giovanni predilige, in fondo, i romanzi piuttosto che i racconti.

MAURIZIO DE GIOVANNI: Sì, io nella realtà dei fatti credo che facciano atletica leggera sia i centometristi che i maratoneti. Cioè tutti e due, sia i maratoneti che i centometristi, prendono la loro borsa con dentro le scarpette, i pantaloncini e la canottiera e, pur allenandosi in maniera diversa, affrontano la loro gara; i centometristi sono esplosivi, hanno la loro breve corsa da fare nel più breve tempo possibile; il maratoneta deve strutturare il proprio sforzo in maniera tale da arrivare in fondo prima possibile e nelle migliori condizioni possibili. Tutti e due corrono, tutti e due fanno un certo tipo di dieta,

tutti e due fanno un certo tipo di allenamento. Il racconto ha un approccio differente rispetto al romanzo. Si dice che noi romanzieri raccontiamo i personaggi o la trama o l'ambientazione. Non è così. La tripartizione tipica di un romanzo è fatta di trama, personaggi e ambientazione: è un qualcosa di perfettamente equilibrato che dovrebbe prevedere il trentatré per cento in merito alle tre parti. L'uno per cento rimanente è dato alla scrittura, che deve essere il modo di connettere questi tre elementi. A ben guardare, però, le cose non stanno proprio così; sono più complesse. Questi elementi (personaggi, trama, ambientazione) sono statici; l'elemento dinamico è rappresentato dalle relazioni. Si raccontano, in realtà, i rapporti fra i personaggi all'interno di una storia e all'interno di un'ambientazione. Se tu racconti soltanto alcuni di questi elementi, finisci per andare incontro a difficoltà. Avrò uno o più personaggi forti, magari anche una trama accattivante, magari anche un'ambientazione interessante, ma a me lettore qualcosa comunque non gira. Se invece prendo in esame innanzitutto i rapporti, le relazioni fra i personaggi e fra loro con l'ambiente (per ambiente intendo per esempio il fatto politico, il fatto sociale, il contesto, la lingua) avrò sicuramente una narrazione omogenea. Vorrei, però, soffermarmi anche sul racconto. Qui uso un'immagine diversa. È come se io andassi in giro con la macchina fotografica e fotografassi solo gli angoli o le cose notevoli di una città, senza fotografare mai un panorama, senza fotografare mai un monumento. Alla fine, però, sono convinto venga comunque fuori un ritratto frammentario ma logico, frammentario ma unitario, paradossalmente, della città fotografata. È quello che succede con i grandi racconti. Chiaramente per scrivere grandi racconti bisogna essere un genio. Voglio essere più chiaro. Il maratoneta si può preparare; il centometrista deve avere talento: questo è il punto centrale. Vi ricordo che nell'editoria attuale le raccolte di racconti non si pubblicano. Puoi essere un genio ma, se proponi una raccolta di racconti, il tuo editore storce il muso, perché non sono per loro natura unitarie. È difficilissimo che riescano a essere unitarie, come invece riesce sia a *Spaccanapoli* che a *Gesù, fate luce*. Alla fine voi avete, quando chiudete il libro, la forte impressione di aver letto un romanzo anche se non lo è. Io cerco di scrivere ruffianamente in forma di romanzo una serie di racconti, individuando un'unità di trama che mi consente di raccontare i singoli personaggi come se ognuno di loro fosse il protagonista, con la luce dei riflettori sopra di lui. Per me uno dei problemi della letteratura italiana contemporanea consiste nel fatto che gli autori tendono a raccontare se stessi. Cioè tu prendi te stesso e lo fai evolvere: alla fine hai un personaggio gigantesco con tutti i rami attorno. Già al secondo romanzo tu cominci ad avere l'i-

dea di qualcosa di già sentito, a meno che tu non sia Hemingway. Ma devi essere Hemingway altrimenti che cosa racconti? Il segreto è per me raccontare gli altri. Nella ricerca dell'argomento da raccontare basta davvero guardarsi attorno, mai allo specchio. Finirai comunque per raccontare quello che pensi tu, ci mancherebbe altro, ma sono convinto che le vite degli altri hanno potenzialità infinite rispetto alla propria. A volte rido perché nei salotti letterari incontro gli autori dei libri che ho letto; talvolta ci faccio amicizia e vado la sera a cena. Rido, perché io mi ricordo i loro personaggi e capisco benissimo che i personaggi sono come loro avrebbero voluto essere. Ma io in quel momento li vedo come sono in realtà. Il punto di osservazione frazionato sugli altri secondo me è il grandissimo vantaggio della letteratura; rende organiche anche le scritture frammentarie, apparentemente frammentarie, ma da cui poi emerge un quadro unico: come i pezzi di un puzzle. Ogni pezzo ha una sua funzione, si può guardare anche da solo, ma insieme a tutto il resto produce un quadro tridimensionale di sé stesso. Quello è il frammento di DNA di questa città, che c'è in ogni racconto e comunque riconducibile a quell'organismo. *Ninfa plebea* è uno straordinario romanzo, una delle tre o quattro opere migliori scritte in questa città senza alcun dubbio. Ma *Ninfa Plebea* e il cursus di Miluzza dal suo inizio fino alla fine resta un argomento narrativo. Il racconto della sua condizione di partenza secondo me è fondamentale, molto più di come vada a finire, molto più della storia. Il suo cambio di condizione secondo me è il vero colpo di genio del romanzo. Cresce completamente allo stato brado, cioè senza alcuna forma di educazione che non sia il darle da mangiare e anche in maniera saltuaria; le rimane per tutta la vita addosso come una malattia: è quella secondo me l'idea centrale. Il vero argomento del romanzo è la miseria. La miseria come condizione, ma anche come paura di ricaderci. Se tu pensi a *Una vampata di rossore*, comprendi che il protagonista per tutta la sua esistenza è terrorizzato dal ricadere nella miseria. Alla fine la sua ansia, la sua angoscia ci viene trasmessa. Sono due romanzi straordinari certamente. Ma come sono belli i racconti... Io dai racconti non esco. È una maniera così dolente, così partecipata, così sofferente di guardarsi attorno. Nei romanzi questo diventa per forza di cose architettura: io resto convinto che Rea in tutti i romanzi tende comunque al racconto, cioè si vede che Rea costruisce le coppie di *Una vampata di rossore* o le diverse Miluzze di *Ninfa plebea* in forma di racconti.

PASQUALE SABBATINO: Hai esordito dicendo che con Rea ci troviamo di fronte a un gigante della nostra letteratura ed è la convinzione che anch'io

mi sono fatto in questo periodo, in cui ho approfondito la mia lettura, la mia conoscenza di Domenico Rea in vista del progetto che abbiamo presentato al Ministero dei Beni Culturali per il varo del Comitato Nazionale per le celebrazioni. Tutto quello che noi faremo mira a sostanziare questa affermazione. Intanto mi sono posto una domanda e te la pongo. Stamattina nel corso del convegno abbiamo affrontato la tematica delle 'due Napoli' di Domenico Rea. La Napoli alta e altra, quella della borghesia distante dalla Napoli bassa, la Napoli del pozzo, e abbiamo anche messo a fuoco che Domenico Rea non solo in sede critica, ma soprattutto nei suoi romanzi di racconti e anche in altri, ha affermato che lui come punto di vista della sua narrativa ha scelto di guardare Napoli dal fondo del pozzo, dai quartieri, dai vicoli dove c'è la fame, dove c'è la miseria, dove c'è la prostituzione, dove l'ingiustizia è diventata edilizia; quei bassi in cui abitano e in quei pozzi della indifferenza. Allora chiedo a te, che nella scrittura ti muovi in una Napoli lontana dal tempo di Domenico Rea, di quelle due Napoli contrapposte e di quel suo osservatorio dal basso cosa è rimasto?

MAURIZIO DE GIOVANNI: Ho ripreso in mano recentemente il saggio sulle due Napoli. L'avevo letto da ragazzo e l'ho ripreso proprio nella prospettiva di questo incontro. Devo dire che ne sono rimasto fortemente disturbato. Rea, oltre alle due Napoli a cui fa riferimento Pasquale, fa anche riferimento alle due Napoli raccontate, narrate. È una cosa tostissima. Dice sostanzialmente che la Napoli raccontata con indulgenza è una cattiveria; è una cosa fatta per il proprio guadagno; è una cosa fatta per incontrare in qualche modo il sorriso, per indurre al sorriso. Non si fa un buon servizio a raccontarla così. Rea sottolinea con forza che il racconto di Napoli elaborato da Di Giacomo, Serao, da De Filippo – lo dice esplicitamente che Eduardo De Filippo fa ridere – è indulgente, è il racconto di Napoli fatto per l'esterno. Paradossalmente, non ricordo se nelle due Napoli, sostiene che raccontando Napoli dall'esterno si hanno più possibilità di dire la verità rispetto a raccontare la città dall'interno, perché fa riferimento all'atteggiamento naturalmente difensivo del narratore napoletano. Alla fine, infatti, identifica in Viviani il narratore della strada, il narratore del vicolo, e in Mastriani il narratore del popolo. Bisognerebbe – lasciatemelo dire in un inciso – dedicare un convegno a Mastriani, perché secondo me Mastriani è veramente di tutti gli autori che hanno scritto in quest'area quello più ingiustamente maltrattato, quello più ingiustamente non considerato. Mastriani era enorme, un narratore enorme rovinato dalla miseria, cioè dalla necessità di scrivere in maniera compulsiva per sopravvivere. Mastriani è uno

che ha scritto *Il mio cadavere*, quindi un romanzo nero, cinquant'anni prima di Sherlock Holmes, cinquant'anni. Per ritornare a Rea, le due Napoli sono un argomento fondamentale, perché riguardano il racconto della città sul quale dibattiamo costantemente. Questo racconto diventa spesso una 'identità'; risulta il racconto di un ambiente unicomprendivo. In realtà Napoli è una grande metropoli. In questo momento conta tre milioni e mezzo di abitanti; è il luogo più densamente popolato d'Europa, non dell'Italia o dell'Italia meridionale, ma d'Europa. Non c'è un posto così densamente popolato. È ovvio che una città di questo tipo viva una serie di stridenti contraddizioni. Ci sono dei poli di assoluta eccellenza culturale, come l'Università in cui ci troviamo, ma c'è anche il 38% di dispersione scolastica (quattro ragazzi su dieci nell'età scolare non vanno a scuola in questa città). Provo a spiegarmi meglio. In una città dove abbiamo una delle più alte incidenze di offerta culturale d'Italia contemporaneamente quattro ragazzi su dieci non vanno a scuola. C'è – lo capite – una terribile contraddizione. Queste contraddizioni sono oggetto fondamentale di racconto.

Vi porto l'esempio del palazzo Serra di Cassano. È uno dei palazzi più belli di via Monte di Dio. È il palazzo dove ha sede l'Istituto italiano per gli studi filosofici ed è il palazzo dove abitava una delle più importanti famiglie della nobiltà borbonica, la famiglia Serra di Cassano. Nel 1799, quando ci fu la rivoluzione dell'Utopia della Repubblica napoletana, uno dei grandi fautori della Repubblica napoletana, uno degli ideologi e dei combattenti, fu Gennaro Serra di Cassano, il figlio del duca. Persero, come sapete. Il re riprese il proprio posto anche grazie al popolo. Il popolo, per la cui emancipazione la borghesia napoletana, l'ultima borghesia napoletana aveva combattuto, si contrappose ai rivoluzionari, perché di fatto i Borboni sapevano come compiacere le masse. Quando riprese il suo regno, il re fece decapitare Gennaro Serra: il suo palazzo – come tutti i palazzi nobiliari – aveva due portoni, uno verso la città e uno verso Palazzo Reale. Fu sbarrato il secondo portone e quel portone è ancora chiuso. Dal 1799 è stato aperto una sola volta nel 1999 per la visita del Presidente della Repubblica, ma subito richiuso perché l'ultima volontà del duca fu chiara. Quel portone sarebbe stato sbarrato fino a quando non si sarebbe instaurata in questa città una reale democrazia. Questa chiusura del portone di palazzo Serra di Cassano è il grande simbolo del profondo iato, della separazione che c'è fra la borghesia napoletana e la città. È quello che Rea mette immediatamente sul piatto, paradossalmente nel saggio *Le due Napoli*. Rea, ancorché in maniera implicita, emette un giudizio, cosa che non fa mai nei racconti. Nei racconti lui non si esprime mai. Questa è un'altra grandez-

za narrativa straordinaria. Rifuggite dal manicheismo, cioè dai libri in cui ci stanno i buoni e i cattivi, come anche dalle serie televisive in cui tu nella prima scena capisci quali sono i buoni e i cattivi. La realtà non è così. Non esistono i buoni e i cattivi; esistono quelli che pensano di fare del bene, anche a sé stessi. Esistono i diversi gradi di egoismo, non esiste il buono e il cattivo. Nei personaggi di Rea – e parlo dei racconti ma anche dei romanzi – non c'è nessuno su cui voi alla fine, chiudendo il libro, potreste dire con leggerezza questo era bravo, oppure questo era cattivo. Assuero di *Una vampata di rossore* è un uomo turpe in realtà, dovendo dare un giudizio etico, perché campa sulle spalle delle mogli. Morta una, ne trova un'altra che sia in grado di mantenerlo, sempre nello stesso settore cioè delle levatrici e ci vive sopra. Però quando tu leggi il suo terrore della miseria, la sua disperazione, il suo sincero affetto per chi lo emancipa da questa condizione, risulta tutto sommato positivo come personaggio. È così anche Miluzza. È tutt'altro che un personaggio negativo nella sua lotta disperata e animale per la sopravvivenza e anche nell'organizzare la propria etica. È un personaggio gigantesco, perché è reale, cioè l'immedesimazione del lettore è immediata; io non mi immedesimo facilmente nei personaggi buoni e nemmeno in quelli cattivi, ma in quelli che hanno tutte e due le cose sì. La grandezza del saggio è questa: riproporre l'errore narrativo in cui incorriamo tutti, Serao, Di Giacomo e anche De Filippo, il cui giudizio reano trovo ingeneroso per la verità. In questo caso l'errore di Eduardo secondo Rea sarebbe quello di far ridere nella miseria. Se tu mi racconti la miseria e mi fai ridere, mi hai assolto dal sopportare l'esistenza della miseria. Invece l'esistenza e la miseria non devono mai consentire al lettore di dormire tranquillo, se so che in qualche punto della mia stessa città c'è qualcuno che vive in quella maniera.

MATTEO PALUMBO: Le tue riflessioni sulle due Napoli e precedentemente su romanzo e racconto mi spingono a ricordare appunto che gli autori di Rea sono soprattutto Boccaccio e Basile, per dire che sono due grandi scrittori di racconti.

MAURIZIO DE GIOVANNI: Sono d'accordo. La figura di Andreuccio si lega fortemente al discorso che stiamo facendo. Andreuccio è il colpevole innocente. Viene fregato in diverse maniere all'interno di una città che è un abisso, in cui lui nemmeno si rende conto di cadere. È notevole che Rea identifichi quelli che correttamente hanno raccontato la città in due autori del passato remoto: il Trecento e il Seicento. Questo significa due cose. Innanzitutto ci consente

di parlare di universalità: esistono delle caratteristiche miserabili in questa città che sono endemiche, perché se le hai raccontate più correttamente nel Trecento di quanto le può aver raccontate Di Giacomo ieri, vuol dire che sono perenni. In secondo luogo questo discorso ci riporta a quanto abbiamo sottolineato prima. Vuol dire anche che Napoli può essere raccontata dall'esterno meglio che dall'interno alla fin fine.

PASQUALE SABBATINO: Boccaccio rimane il grande modello di Domenico Rea e anche il grande scrittore che non ha avuto eredi. In questa affermazione a me è parso, ma voglio sentire il tuo parere, di vedere una sorta di genealogia che Domenico Rea sta delineando. C'è un inizio di racconto della Napoli vera, la linea della verità nel raccontare Napoli, che parte da Boccaccio e non ha avuto reali eredi. L'eccezione è Mastriani, ma i suoi romanzi non si sono mai elevati a quelle vette alte del predecessore. Boccaccio è rimasto isolato. È il maestro, sulla cui linea intende continuare.

MAURIZIO DE GIOVANNI: La riflessione di Pasquale mi permette di fare un riferimento al tentativo critico di incasellare comunque Rea all'interno di una condizione definita che è quella del realismo. In realtà è difficile definire criticamente un movimento dal punto di vista letterario, mancando un manifesto della coscienza. La Seconda guerra mondiale e quello che succede dopo la Seconda guerra mondiale avvia una stagione specifica del nostro realismo. Quando si arriva poi a questa fase, non c'è una dimensione di denuncia. È il momento del dolore per una condizione che spesso e volentieri non è di fatto mutabile. Vi ricordo che Rea è uno che si apre alla cultura a tredici, quattordici anni, incontrando i confinati a Nocera. A Nocera c'era una colonia di confinati, perché antifascisti: è la grande occasione culturale, la grande fortuna, il colpo di fortuna culturale di Domenico Rea, perché lo scrittore incontra tutte queste grandi menti che gli insegnano il pensiero critico in un'Italia che il pensiero critico lo aveva clandestino. Quindi paradossalmente la sua provincia è una fortuna, perché se non fosse stato in provincia, ma fosse stato in città, avrebbe di fatto subito il grande pensiero unico, monolitico di quell'epoca; invece Rea sviluppa il proprio pensiero confrontandosi con questi grandi che poi lui ritrova quando va a Milano. Rea è un paradigma perché nella sua vita, tra la nascita e la morte, passa attraverso quattro o cinque epoche, vivendo condizioni che noi non possiamo nemmeno immaginare. Racconta quel particolarissimo periodo degli anni Quaranta e lo chiama 'interregno'.

A volte penso alla seconda guerra mondiale in questa città e credo che noi veramente lo dovremmo puntualmente ricordare. Abbiamo avuto 112 azioni aeree in due anni, 26.000 morti (per avere un metro di paragone i morti delle Torri Gemelle erano 3000). Vi rendete conto 26.000 morti. Una volta ogni due giorni mediamente suonava la sirena e tu dovevi interrompere qualsiasi cosa stessi facendo. Dovevi scappare nel primo scantinato. Ho studiato queste cose perché volevo raccontarle. C'è una mia commedia al Diana in questo momento [Ndr: *Mettici la mano* con Antonio Milo, Adriano Falivene, Elisabetta Mirra, regia di Alessandro D'Alatri] che è basata proprio su questo. In quelle ore in cui tu eri nello scantinato (potevi starci fino a 14-16 ore quindi non era una questione di poco) tu vivevi una vita completamente separata dall'altra, cioè tu non sapevi se i tuoi parenti erano vivi o erano morti, se eri diventato orfano o se eri diventato vedovo o se avevi perso i figli, non sapevi se possedevi ancora una casa perché tu potevi ragionevolmente uscire e non trovare più la tua casa. Fate un salto alla Napoli sotterranea. Si entra a Via Gennaro Serra a Pizzofalcone. Andate a vedere com'era lì sotto. Si esercitava la prostituzione, si cucinava, si facevano feste, la gente cercava di vivere in quelle 14-16 ore; poi, suonava la sirena e tu uscivi e quello che trovavi... Ci sono fotografie di più di centinaia di persone sedute sul marciapiede che aspettano il ritorno a casa dei loro parenti, perché non sapevano e non c'era modo di comunicare... Quindi tu ti sedevi e aspettavi che qualcuno tornasse, se qualcuno tornava. Mi sono sempre chiesto perché poi alla fine festeggiarono, quando arrivarono gli americani. Una volta feci a mia madre una domanda specifica. Noi oggi sappiamo quello che avevano fatto i nazisti (lager, deportazioni, violenze e morti), ma voi quando entrarono gli americani, che avevano ucciso 26.000 napoletani e che avevano reso la loro vita un inferno per due anni e mezzo, non sapevate nulla eppure festeggiaste. Perché? La risposta di mia madre fu fulminea. Mia madre mi rispose che festeggiarono semplicemente perché era finita. La banalità di questa risposta mi ha sempre colpito molto; l'arrivo di quelli buoni o cattivi che fossero significava che era finita. La festa fu per la fine della guerra, non perché erano arrivati i buoni ed erano andati via i cattivi.

Credo che ciò debba essere considerato nella lettura di Rea, perché un incubo come questo incide sulla tua esistenza successiva per sempre. Pensate, inoltre, quanto possa incidere su un'anima come questa raffinata, gentile, dolente, difficile, la quale è portata a considerare la miseria e lo strazio. Raramente ci immedesimiamo nella realtà del tempo, ma è fondamentale farlo. De Filippo racconta nella sua *Napoli milionaria!*, in maniera secon-

do me geniale, che Gennaro Jovine cerca di narrare la guerra e nessuno vuole ascoltarlo a differenza di quanto avveniva per l'altra guerra, la prima mondiale, che era lontana. Rea dice che la guerra era arrivata per fama, che inizialmente la guerra era un racconto; poi la seconda guerra mondiale è arrivata in modi cruenti anche qua. Ed è per questo che la gente non ne voleva sentire parlare.

Sarebbe davvero un errore associare alla figura di Domenico Rea il *cliché* critico dello ‘scrittore da riscoprire’. A dimostrare l’evidenza di tale errore ci sarebbero importanti ‘indizi’ bibliografici, i quali inevitabilmente ci condurrebbero verso la ‘prova’ mastodontica del Meridiano curato da Francesco Durante nel 2005. Inutile fare nomi specifici, che sono per lo più indicati e discussi nei saggi di questo volume. Preme invece esplicitare il corollario, che deriva da tale preventiva evidenza. Se le cose stanno così, ovvero se la scrittura di Rea ha continuato in forme e modi diversi nel corso di questi anni a essere letta e discussa, allora la questione non è tanto quella – per dir così – di dare a Rea quel che è di Rea. Il problema diviene piuttosto verificare i modi, i tempi e le formule critiche di tale continuità. Insomma una riflessione sulla produzione dello scrittore napoletano, che si ponga l’ambizioso obiettivo di essere ‘ad ampio raggio’, deve provare a riportare alla luce spazi insondati, materiali inediti e rari, a ricostruire legami amicali e relazioni intellettuali, a ragionare sul tempo lungo della sua opera e sui suoi rapporti interni. A questi obiettivi ha puntato, nel corso degli ultimi anni, l’attività del ‘Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea’, istituito con D.M. 220 il 17 giugno 2021 e presieduto da Pasquale Sabbatino. A partire dal Convegno d’apertura *Domenico Rea e il Novecento italiano* (Napoli, 9-11 novembre 2021), di cui qui si pubblicano gli Atti, si è provato a trasformare tale centenario in una più generale ‘occasione critica’.

VINCENZO CAPUTO è professore associato di Letteratura italiana presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II. Oltre a studi sul Cinquecento (si vedano, tra gli altri, i contributi su Giorgio Vasari e Torquato Tasso), ha dedicato particolare attenzione alla letteratura dell’Otto e del Novecento di area meridionale (si segnala, in tal senso, la riproposizione dei *Ricordi* del pittore Domenico Morelli, Napoli, ESI, 2012; il volume *La «pittoresca conversazione»*. Letteratura, teatro e arti figurative a Napoli tra Otto e Novecento, Roma, Aracne, 2014; la recente edizione commentata delle *Cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2022). Coordina il Master di II livello in Drammaturgia e cinematografia (Università Federico II) e condirige le riviste «Studi rinascimentali», «Rivista di letteratura teatrale», «Generi». È inoltre coordinatore nazionale del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale – PRIN 2022 ‘Neapolitan Literary Archives in Twentieth Century - NeArcLit’.

ISBN 978-88-6887-169-7

DOI 10.6093/978-88-6887-169-7

