

Una Bloomsbury mediterranea

Domenico Rea nella Napoli del dopoguerra

a cura di Monica Farnetti



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Orione

Studi e testi di Letteratura italiana

3

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).

Una Bloomsbury mediterranea

Domenico Rea nella Napoli del dopoguerra

a cura di Monica Farnetti

Federico II University Press



fedOA Press

Una Bloomsbury mediterranea : Domenico Rea nella Napoli del dopoguerra / a cura di Monica Farnetti. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 207 p. ; 24 cm. – (Orione. Studi e testi di Letteratura italiana ; 3).

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

ISBN: 978-88-6887-326-4

DOI: 10.6093/978-88-6887-326-4

In copertina: elaborazione grafica di Rosanna Morace

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), Luca Ferraro (Università degli Studi di Napoli Federico II), 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)

© 2025 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

Monica Farnetti, <i>Una Bloomsbury mediterranea. In forma di introduzione</i>	7
Annalisa Carbone, <i>In margine a Le due Napoli</i>	13
Andrea Baldi, <i>Affinità e divergenze: Domenico Rea, Anna Maria Ortese e Mario Stefanile (con un'appendice bontempelliana)</i>	23
Alessandro Cadoni, <i>Creature napoletane. Note sparse su Anna Maria Ortese, Domenico Rea e Luigi Incoronato</i>	55
Monica Farnetti, <i>Diplopie partenopee. Domenico Rea e Anna Maria Ortese</i>	71
Maria Valeria Dominioni, <i>Rea e Compagnone. Storia e mito di un'amicizia partenopea</i>	87
Massimo Onofri, <i>La Capria per lumi sparsi</i>	109
Aldo Maria Morace, <i>Lo specchio opaco della quotidianità nell'ultimo Prisco</i>	121
Rosanna Morace, <i>Domenico Rea e «Le ragioni narrative»: il ritorno all'umano come soluzione della crisi</i>	135
Luigi Matt, <i>Appunti sulla lingua e lo stile di Domenico Rea</i>	151
Domenico Rea, <i>Viaggio in Sardegna</i> , a cura di Andrea Baldi	173

Una Bloomsbury mediterranea. In forma di introduzione

Monica Farnetti

Università di Sassari

Per azzardato che potesse sembrare, l'accostamento del quartiere napoletano di San Ferdinando, dove sorge l'edificio – la Nunziatella – che fu sede e divisa della redazione di «Sud», a quello londinese che ospitò l'eponimo e celeberrimo «gruppo» si è rivelato, nonché appropriato, altresì propositivo di una nuova prospettiva dalla quale guardare all'opera di Domenico Rea, pur reduce dalle doviziose e fervide indagini promosse dall'occasione del recente centenario della nascita dell'autore.¹ Il fatto che «Sud» abbia radunato molte delle frequentazioni più assidue e significative di Rea, alcune delle quali destinate a dar vita con lui al successivo progetto editoriale de «Le ragioni narrative», giustifica quindi l'aver iscritto questo momento di riflessione critica all'insegna della rivista fondata da Pasquale Prunas, sebbene ad essa Rea notoriamente non abbia mai collaborato. Poiché ne condivise comunque, e da protagonista anzichenò, la fervida stagione, allorché il suo temperamento «scatenato, dirompente», come avrebbe scritto la Ortese, alimentava con immenso profitto l'atmosfera intellettuale e affettiva regnante, nell'immediato dopoguerra, a Monte di Dio.

Non mancano infatti, nemmeno a un primo e perfettibile regesto, le pezze d'appoggio utili a giustificare l'accostamento fra le due comunità, napoletana e londinese, distanti e differenti per evidenti ragioni e nondimeno vicine, poiché caratterizzate da tratti di significativa e sorprendente affinità. Entrambe di natura allo stesso tempo intellettuale, politica e affettiva, come puntualmente accade allorché si diano compiute esperienze in tal senso,² le due comu-

¹ All'interno del cui programma di celebrazioni questo libro si colloca, restituendo gli esiti del convegno, tenutosi all'Università di Sassari il 21 febbraio 2024, che ha radunato gran parte dell'italianistica sassarese (fra critica, filologia e linguistica) insieme agli altri studiosi e studiose, di area nazionale e internazionale, che qui compaiono.

² A norma delle «politiche dell'amicizia» di cui in J. Derrida, *Politiche dell'amicizia* [1994], trad. it. di G. Chiu-razzi, Milano, Cortina, 1995.

nità – o confraternite, società, circoli, cenacoli o semplicemente «gruppi» –³ nascono infatti da, e si alimentano di, analoghi fermenti innovativi, per non dire rivoluzionari, sul piano del pensiero e del costume; entrambe coltivano la forza civilizzatrice della cultura e della parola, credono nell'utopia e se ne fanno paladine; entrambe infine – ma meglio diranno le voci dei loro stessi protagonisti – si riconoscono promotrici di un 'rinascimento', o 'risorgimento', delle rispettive realtà, cosicché da Gordon Square n. 46 come da via Parisi n. 16 proverranno memorie certificanti l'entusiasmo e l'orgoglio di chi è (stato) parte attiva di un grande progetto.

Attendibile fra tutte, per quanto riguarda l'esperienza londinese, la testimonianza dell'economista John Maynard Keynes, che nel '38 riandava agli anni (1905 e seguenti) in cui il gruppo nasceva:

Fu l'inizio di un rinnovamento, l'inaugurazione di un nuovo paradiso su una nuova terra e noi, precursori di un nuovo ordinamento, non avevamo paura di nulla [...]: eravamo gli ultimi utopisti – o miglioristi [...] – convinti dell'esistenza di un progresso morale [...], in virtù del quale il genere umano era già rappresentato da persone affidabili [...] capaci di liberarsi [...] dai vincoli esterni delle convenzioni, delle tradizioni, delle regole di comportamento inflessibili, e in grado quindi di fronteggiare il futuro con le armi del loro razioicinio e delle loro intime motivazioni [...]. Fu proprio questo modo di sentire a fare del nostro circolo una comunità [...], imponendosi sui nostri caratteri altrimenti così diversi.⁴

Gli fa eco Virginia Woolf, nata Stephen, padrona di casa assieme al fratello Thoby e alla sorella Vanessa e indispensabile elemento di raccordo fra i membri del gruppo, che così rammenta il suo e loro «vecchio Bloomsbury»:

Le riunioni del giovedì sera furono il germe da cui trasse vita tutto ciò che venne poi designato [...] col nome di Bloomsbury. Erano serate che meritavano di essere registrate [...]. C'era sempre qualche nuova idea al fuoco; sempre qualche nuovo quadro appoggiato sulla sedia da guardare, qualche nuovo poeta [...] posto in piena luce [...]. Non c'era nulla che non si potesse dire, nulla che non si potesse fare in Gordon Square n. 46. Fu, a mio avviso, un grosso passo avanti della civiltà.⁵

Mentre Vanessa, vestale del gruppo e preziosa custode delle sue reliquie, decenni più tardi così ribadirà:

³ Sono tutti lemmi che si vedranno ricorrere nelle citazioni seguenti.

⁴ J. M. Keynes, *Le mie prime convinzioni* [1938], in Idem, *Le mie prime convinzioni*, trad. it. di P. Dacrema e B. Bruno, Milano, Adelphi, 2012, pp. 105-141, citazioni dalle pp. 114-115 e 135.

⁵ V. Woolf, *Vecchio Bloomsbury* [1922], in Eadem, *Momenti di essere. Scritti autobiografici inediti*, trad. it. di A. Bottini, Milano, La Tartaruga, 1977, pp. 197-221, pp. 204-217, *passim*. Continua: «Si poteva ruzzolare a letto con la sensazione di avere partecipato a un evento di grande importanza [...]. Avevamo dato vita a un piccolo mondo concentrato all'interno del mondo più vasto» (*ibidem*).

Eravamo giovani, liberi, alle prese con una nuova vita [...], con la consapevolezza che si era in presenza di intelligenze brillanti [...]. Che ci fosse un insolito legame tra noi è provato [...] dal fatto che quelli che allora hanno condiviso gli anni della giovinezza [...], malgrado violenti litigi e ogni tipo di divergenze di opinione [...], nutrono ancora dei forti sentimenti verso i membri di Bloomsbury.⁶

Il sapersi membri di un gruppo, e in quanto tali sentirsi forti, ebbri dell'energia di rinnovamento che si sprigiona dalle intelligenze e circola nelle vite di ciascuno/a e di tutti/e è esperienza testimoniata anche laddove, molti chilometri più a sud, si è perseguito un analogo progetto di vita e di cultura.⁷ «Caro Pasquale», scrive per esempio la Ortese a Prunas a proposito di «Sud»,

mi sembrerebbe più giusto di tutto presentare con questa rivista le *intelligenze e gli ingegni* di Napoli, *un gruppo di Napoli*, da introdurre nell'attenzione, il costume e la discussione degli ambienti romani, toscani, milanesi e così via [...]. Tutti, in Italia e a Napoli possono leggere certe firme, se vogliono; ma un *gruppo* Napoli, si può organizzare solo a Napoli [...]. Gli uomini che ti ho nominato [nell'ordine: Compagnone, Rea, Prisco, La Capria, Incoronato, Pratomini, n.d.r.] sono gli unici viventi [...], e non avrebbe senso fare una rivista di cultura a Napoli che non fosse soprattutto la lega di questi uomini.⁸

«Amavo quegli amici – confiderà in seguito la scrittrice –, mi erano cari. A ciascuno dovevo un po' della mia energia e speranza, dei miei voti che Napoli risorgesse [...] e la dignità umana – che è [...] libertà di divenire – rifluisse, come un fiume, anche in questa terra desolata».⁹ Mentre di lì a poco, ancora, ribadirà:

Ecco la Nunziatella [...], il silenzio, l'ordine di quella scuola militare e, per contrasto, la vivacità e vitalità irrefrenabile del ragazzo Prunas e dei suoi amici [...], l'esile drappello di giovani ambiziosi [...] che aveva per divisa, anche ideologica, o forse rivoluzionaria, la mite giacchetta grigia. [...]. Li distingueva la religione della conoscenza, dei libri, della informazione, [nei] lieti anni della [...] nostra esplosione (di rinnovamento e gioia). [...] Ora, tutto è pace, laggiù, ma la bandiera dell'Utopia, se sventola ancora, almeno nel mio cuore, la devo alle «Giacchette Grigie» di Monte di Dio.¹⁰

⁶ V. Bell, *Appunti su Bloomsbury* [1951], in Eadem, *La nostra Bloomsbury. Io, mia sorella Virginia e gli altri*, trad. it. e cura di L. Giachero, Roma, Donzelli, 2017, pp. 43-59, pp. 49-50.

⁷ Cfr. P. Prunas, *Avviso*, in «Sud. Quindicinale di letteratura ed arte», anno I, numero 1, 15 novembre 1945, pp. 1-2 (editoriale del primo numero della rivista), p. 2: «Essere intellettuale è [...] essere educatore, essere combattente, essere nelle avanguardie». E ivi, p. 1: «Facciamo un giornale letterario perché fare della letteratura significa “assolvere un dovere sociale e politico”, perché è ora che ognuno prenda il suo posto».

⁸ A.M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, a cura di R. Prunas e G. Di Costanzo, Milano, Archinto, 2006, pp. 131-132, corsivi nel testo, lettera dell'11 dicembre 1952. Si suppone che la Ortese faccia riferimento a un numero dedicato al tema «Sud» (ivi, p. 131, corsivo nel testo) della rivista «Omnibus», a cui Prunas collaborava dal 1950.

⁹ A.M. Ortese, *Presentazione*, in Eadem, *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. V-VII, p. VII.

¹⁰ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 173-176.

Alle dichiarazioni della Ortese se ne accompagnano quindi numerose altre, formulate in prima come in terza persona e tutte affiatate e concordi nel sottolineare la sentita dimensione collettiva del fenomeno. Che Alberto Jacoviello ben definisce, così fotografandolo all'altezza della metà degli anni Quaranta:

Giovani scrittori, che poi sarebbero diventati grandi, facevano i loro primi passi: Anna Maria Ortese, Mimi Rea, Raffaele (Dudù) La Capria, Luigi Compagnone [...], Michele Prisco [...]. Erano profondissimamente, tutti, legati a Napoli, e profondissimamente interessati prima di tutto alla sua rinascita. Erano uno spicchio straordinario della società civile [...], animati di irresistibile passione,¹¹

mentre Atanasio Mozzillo dal canto suo annota:

Rea già nel '47 ha pubblicato *Spaccanapoli*, e nel '50 torna in libreria con *Gesù, fate luce*. Ancora nel '50 Mondadori edita *Scala a San Potito* di Inconorato. Nel '49 era apparsa *La provincia addormentata* di Prisco [...]. Di questi scrittori, come singoli e come confraternita, si parla un po' in tutta Italia. Per un momento Napoli sembra proporsi come la capitale della narrativa.¹²

E mentre Compagnone rammenta lo spirito del tempo come «un'orgia [di] letteratura, politica, sociologia, etica, estetica, sesso, rapporti umani, [...] fuorori morali e intellettuali», Ajello riconosce che con «Rea, Prisco, Anna Maria [...] vivevamo all'interno di un gruppo stupendo», Prunas parla addirittura di una nascita comune a tutti gli amici di «Sud» («Noi nasciamo oggi assieme a questo giornale [...] con l'ansia di essere finalmente vivi»), e da ogni parte è testimoniato «un momento di straordinario e forse irripetibile fervore».¹³

Esplorare questo clima, partecipare della sua ebbrezza e trarne alimento, nel mentre approfondendo il rapporto fra Rea e gli intellettuali e artisti attivi a Napoli in quel fervido dopoguerra, è parso dunque un modo degno di onorare lo scrittore, oltre che un'occasione utile a esplorarne alcuni meno noti profili: poiché ricostruire la rete delle sue relazioni partenopee intrecciando il dato biografico con quello letterario, e tenendo insieme vita e scrittura, ha consentito un approccio tanto inedito quanto cordiale. Complice, anche, la dimensione amicale e solidale del «gruppo» di studiosi e studiose che nell'impresa si è cimentato, e che in forza di un fortunato *après-coup* ha rivivificato in parte

¹¹ A. Jacoviello, *La stella di Croce*, «la Repubblica», 17/06/1993.

¹² A. Mozzillo, *I ragazzi di Monte di Dio. Una cronaca napoletana degli anni Cinquanta*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995, p. 63. Si aggiungerà, almeno, che nel '50 esce anche, per i tipi di Milano-sera, *L'Infanta sepolta* della Ortese.

¹³ Citazioni rispettivamente da A. Guadagni, *La plebe di Napoli raccontata da Domenico Rea*, «il Foglio», 16/08/2022; N. Ajello, *I duellanti di Napoli*, «la Repubblica», 21/05/1994; Pasquale Prunas, *Avviso*, cit., p. 1; A. Guadagni, *La plebe di Napoli*, cit.

quell'atmosfera stessa. Talché agli indirizzi succitati di Napoli e di Londra non sarà improprio anettere anche quello del luogo in cui il nuovo gruppo, disponendosi a rendere onore a Domenico Rea, si è dato convegno: continuando a rilanciare quella disposizione alla condivisione – di pensieri, affetti, ideali e progetti – che, dalla Bloomsbury di primo Novecento, attraverso la Napoli del secondo dopoguerra giunge, oggi, provvidenzialmente fino a noi.

In margine a *Le due Napoli*

Annalisa Carbone

Università L'Orientale di Napoli

Quando Rea appare sulla scena letteraria con la sua prima silloge narrativa *Spaccanapoli* è il 1947, la guerra ha lasciato un sentimento di emergenza, di urgenza di non dimenticare la stagione disperata e oscura e la volontà di abbandonare insegne e reggimenti, di guardare con interesse la vita di tutti, la storia sociale, i problemi concreti della gente.

Rispetto alla produzione cinematografica che insiste su alcuni aspetti del colore e del folclore legando il linguaggio visivo a quello sonoro, dando vita a prodotti che esprimono retaggi di una società arcaica in cui pregiudizi e superstizioni avevano inabissato orgoglio e dignità,¹ alcuni scrittori, intellettuali, giornalisti accomunati dal desiderio di ripristinare un'autorità culturale, e di farlo senza dissimulare le contraddizioni, scelgono una linea diversa: svelando, piuttosto, ogni illusoria mistificazione e puntando invece alla riconquista di una dignità fondata sul vero. È, dunque, la strada, il vicolo il fondale scenografico, il palcoscenico ideale da cui si affacciano case popolari, fondachi, bassi in cui si muove un'umanità degradata, dove si conduce un'esistenza promiscua, incerta, priva di pudore.

A cogliere i limiti della proposta neorealista, e più tardi anche le insidie «provenienti dalla dissoluzione della necessità romanzesca»² è Michele Prisco, che a Walter Mauro, proprio a proposito dell'impossibilità di vestire a lungo etichette, di seguire mode o consorterie, confessa:

Concluso il periodo del neorealismo, ci troviamo in una situazione di arresto che rischia di mutarsi in involuzione. Con tutti i suoi equivoci, i suoi difetti, il neorealismo ebbe il merito

¹ Si veda a proposito del clima fertile che investe Napoli sul piano letterario, cinematografico e culturale il capitolo proemiale, *L'ambiente letterario partenopeo contemporaneo a Rea*, del libro che Lucia Onorati intitola *Domenico Rea. Scrittore napoletano*, Roma, Sovera Multimedia, 1999, pp. 9-14.

² A. Saccone, *Nuove ragioni per il romanzo: Prisco saggista*, in *Michele Prisco tra radici e memoria*, a cura di L. Cannavacciuolo e C. Vecce, Napoli, UniorPress, 2021, p. 140.

d'aver insegnato agli italiani a raccontare, e non più a specchiarsi nella pagina. Ma si intende che ad un certo punto il documento dovesse rivelare limiti e insufficienze, e così nel giro di pochi anni quella prosa ibrida a base di «disse» inforcati a ogni battuta di dialogo e di espressioni più o meno triviali, invecchiò come era invecchiata la prosa d'arte.

L'idea di Rea è quella di rappresentare Napoli, il rapporto ambiguo che lega la città al mare, che compare a siglarne il forte ruolo simbolico in tanti pezzi coevi o che precedono il racconto saggio del '51: quel Mediterraneo insieme spazio di mobilità e conflitto, possibilità e naufragio, «network socio-economico e politico»,³ per stare ad una felice definizione di Roberta Morosini, furia creaturale e sofferenza atavica. Emerge, dalla sua scrittura, un mosaico barocco ed espressionista per lo più legato alla rappresentazione di una determinata realtà plebea, selvaggia, legata a culti e costumi arcaici. Rea, difatti, coglie nel ventre di Napoli una identità primigenia ma feroce che, lontana dall'estetica consolatoria di certa tradizione, non può che tradursi nei modi di uno stile teso a rendere in maniera viscerale ed esuberante quello spirito mediterraneo che contraddistingue il popolo dell'antico Reame.

Ad investigare l'importanza rivestita dal mare nell'immaginario reano è, tra gli altri, la già citata Roberta Morosini che ne coglie la significativa presenza attraverso la quale Rea allude all'altra Napoli, quella dei pericoli, dei naufragi, delle tempeste, dei pirati. Tutto dedicato al mare è un articolo del 1953 rifluito ne *Il re e il lustrascarpe*, che si intitola *Per acque tranquille*: vi si descrive un viaggio in motobarca da Pozzuoli a Ischia. Rea ha perso il vaporetto di linea che lo avrebbe trasportato in compagnia «di tante persone rispettabili»⁴ e si imbarca invece tra gente scalza e in canottiera. Nel Mediterraneo l'acqua si può toccare, è tiepida, il fondale è basso: nulla di simile alla vastità oceanica che emerge dagli abissi della memoria e rinvia, probabilmente, al viaggio in Brasile, tentativo poco convinto di tentare la fortuna altrove dopo le delusioni letterarie e l'attesa svolta non arrivata. Il viaggio in Brasile è motivato da insoddisfazione esistenziale, desiderio di avventura e necessità economiche che confluiscono in un'esperienza picaresca di emigrante scrittore consegnata poi alla cronaca giornalistica e alla narrazione creativa.⁵ Ne parla diffusamente

³ R. Morosini, *Il mare e i «cieli naviganti» di Napoli*, in Eadem, *I cieli naviganti. Domenico Rea, Boccaccio e Napoli*, Napoli, Dante & Descartes, 2021, p. 39.

⁴ D. Rea, *Per acque tranquille*, in Idem, *Il re e il lustrascarpe*, Milano, Mondadori, 1961, p. 99.

⁵ Sia la scrittura giornalistica che quella creativa registrano numerosi riferimenti al mondo migratorio, agli spostamenti coatti intrapresi per necessità o spirito di avventura. Ritroviamo richiami all'allontanamento forzato, ad esempio, nella *Vampata di rossore*: viene citata l'Argentina, dove era migrata la sorella di Rita insieme al marito per assicurarsi un futuro sicuro con la famiglia, l'Oriente dove era approdato il fratello di Rita «per guadagnarsi

Sebastiano Martelli che investiga il desiderio di evasione di Rea all'indomani delle delusioni per la fredda accoglienza di *Spaccanapoli* e *Le formicole rosse* e i significativi risultati prodotti da tale avventura, il cui ricordo continua a nutrire l'immaginario dello scrittore anche a decenni di distanza, rifluendo soprattutto nella scrittura giornalistica.⁶

La traversata transoceanica ha un sapore amaro, è disorientante, frastornante e poco rassicurante, l'acqua è alta, almeno «una settantina di metri», dice Rea. Qui, invece, il mare è «limpido e disteso, ma vivo, non oleoso e stagnante».⁷ La doppia immagine di Napoli è portata in superficie dalla figura del nocchiero pescatore, don Antonio, che ricorda «col suo abito sporco il Lord Jim di Conrad. Tutta l'imbarcazione – sarà forse la mia immaginazione – mi richiama certi colorati e meno foschi ambienti del Conrad, non Melville, il quale è integralmente cosmico e metafisico e nelle cui opere il mare è veramente la misura delle cose».⁸ Un discorso interessato ad analizzare la presenza del mare tra le pagine degli scrittori napoletani richiamerebbe a riscontro una serie innumerevole di scrittori: cito, ma solo cursoriamente, in anni più recenti, Ermanno Rea che in *Mistero napoletano* così scrive:

Il mare che scompare è il segno di una perdita irreparabile, di una perdita di forza morale, di fiducia in sé stessi, di pietà, di futuro.⁹

Oggetto della mia indagine vuole essere il ruolo che l'interazione culturale e linguistica riveste nei racconti e nelle prose critiche di Domenico Rea proprio agli esordi della sua attività di scrittore e narratore. L'obiettivo è fare luce, inoltre, sulla dimensione dell'oralità nelle opere dello scrittore nocerino come in quelle di autori contemporanei che incrociano e dialogano con lui a proposito della relazione tra eros e vertigine morale, del concetto di instabilità di una città, come molte del Mediterraneo, che transita continuamente dal Paradiso all'Inferno e lo fa, molto spesso, passando per il mare, spazio mitico senza tempo, misura di tutto ciò che si muove intorno.

il pane» e dove, invece, aveva trovato la morte. E l'Algeria da cui Scida scrive lettere appassionate a Maria, figlia di Assuero e Rita. In Algeria Scida fa fortuna, si arricchisce ma ciò non basta ad ottenere la mano di Maria che lo rifiuta in quanto figlio di un ergastolano: cfr. D. Rea, *Una vampata di rossore*, in Idem., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, p. 623.

⁶ Cfr. S. Martelli, *Domenico Rea in Brasile: viaggio picaresco di un emigrante scrittore*, in *La civiltà del viaggio. Scrittori italiani in viaggio, vol. II, (1961-2000)*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Clerici, Milano, Mondadori, 2013.

⁷ D. Rea, *Per acque tranquille*, cit., p. 101.

⁸ *Ibidem*.

⁹ E. Rea, *Mistero napoletano: vita e passione di una comunista negli anni della guerra fredda*, Torino, Einaudi, 1995, p. 75.

Il 1947 è un anno cruciale per Rea ma non solo per lui. Con Domenico Rea e Giuseppe Marotta, infatti, trova vigore la sopita tradizione letteraria napoletana.

Nella formazione letteraria Rea si era fermato alla licenza complementare per proseguire da autodidatta, con letture all'inizio disordinate poi sempre più organiche grazie alla frequentazione di confinati politici antifascisti, un padre francescano, Angelo Iovino e il primario dell'ospedale psichiatrico Vittorio Emanuele II di Nocera Inferiore, Mario Levi Bianchini che gli aprono le porte delle loro biblioteche mettendolo in contatto con orizzonti insperati e con letture che appaiono non solo incoraggianti ma addirittura illuminanti.¹⁰

Il confronto con Marotta, una delle voci complementari di Rea che firma nella prefazione al suo libro un'apologia della pazienza, identificando lo spirito della Napoli popolare con la sua atavica capacità di sopportazione, appare opportuno e pertinente: *L'oro di Napoli*, infatti, esce nello stesso anno di *Spaccanapoli* ma rispetto alla difesa partigiana dei suoi personaggi ad opera di Marotta Rea si pone in una posizione di oggettività, sanguigna ma lucida. Quello inscenato da Marotta è un mondo incantato, favoloso, colorato, denso di calore umano e di evangelica solidarietà. Di segno opposto è la messa in scena di Rea che fin già nel titolo della prima raccolta di racconti, come ho altrove dimostrato,¹¹ rinvia ad «una lunga strada che taglia in due il corpo della vecchia Napoli dal Corso Vittorio Emanuele ai Tribunali, penetrandola come un cuneo ma che tuttavia non viene mai citata».¹² Su Marotta Rea torna a più riprese. Alla notizia della sua scomparsa nel 1963 scrive per «La Fiera Letteraria» e nel 1983 in occasione del ventennale su «Il Mattino». Sostanzialmente l'insanabile frattura è da Rea spiegata in questi termini:

¹⁰ Faccio riferimento ai suggerimenti dello psichiatra consultato dalla famiglia preoccupata per quelle 'strane' attitudini del giovane Rea sempre prono sui libri e sui quaderni: gli articoli di Levi Bianchini pubblicati in «Archivio generale di neurologia, psichiatria e psicoanalisi», come suggeriscono le pagine introduttive del Meridiano dedicato a Rea, a cura di Francesco Durante, dovettero avere un'influenza tutt'altro che trascurabile se si leggono in questa chiave i racconti dedicati all'infanzia e, in particolare, il racconto lungo *Ritratto di maggio*, storia terribile di una pedagogia rovesciata con cui un maestro esercita la sua professione e la sua dittatura su una classe di 51 piccoli studenti. Francesco Durante racconta della lettura specialistica di *Ritratto di maggio* ad opera dello psichiatra rinvenuta in forma di dattiloscritto dove «è tracciato il quadro del Rea giovane, che fino alla primissima adolescenza soffriva inconsciamente per l'angoscia della conquista di un non ancora visibile e immaginabile imperio: proteso tuttavia verso il futuro che già vedeva luminoso nel sogno ad occhi aperti del desiderio immenso di conquista, anche se allora quasi nascosto addietro alle difficoltà sociali, famigliari ed economiche»: M. Levi Bianchini, *Ritratto di maggio di Domenico Rea. Visto da un [sic] Psicoanalista oscuro*, in F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, Milano, Mondadori, 2005, p. LXXVIII.

¹¹ Mi permetto di rinviare al capitolo di *Spaccanapoli* contenuto nel mio libro *L'indomabile furore. Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010.

¹² Ivi, p. 38.

Per me Napoli è un tema meridionale e meridionalistico fra gli altri. Per Marotta *era* il tema: l'unico per il quale valesse la pena di scrivere e battersi. Napoli era la sua dimensione: il termine di paragone da opporre al mondo contemporaneo.¹³

Quella che viene fuori è una figurazione della realtà-Napoli anticonsolatoria e antipopulista, descritta dalla violenta icasticità di un linguaggio inedito.

C'è da dire che negli anni compresi tra il 1949 e il 1953 il sospetto che uno scrittore ricavasse notorietà diffamando Napoli dilagò spesso e coinvolse non solo gli scrittori ma anche i politici, i parlamentari e riempì le pagine dei giornali.

Ne parla esplicitamente lo scrittore in un articolo dall'eloquente titolo *Un mare diffamato* del 1957 che costituisce il momento di ricaduta di una serie di considerazioni raccolte intorno a tale fenomeno:

Pochi popoli si sono così accaniti a diffamare e a rimpicciolire il proprio mare come il napoletano.

Rea tenta di spiegarne le ragioni:

Questa opera d'involontaria diffamazione è stata possibile per due motivi. In primo luogo il napoletano non è un popolo di tradizione marinara, come quello genovese [...] e, in secondo luogo, non essendo un popolo marinaro, né amante del mare, senti il bisogno di addomesticare quel selvaggio elemento che, per antonomasia, è il mare.¹⁴

Già nel 1878 con *Napoli a occhio nudo* il toscano Renato Fucini aveva dato un taglio molto compiuto al suo disincantato reportage sulle bellezze paesaggistiche e le oltraggiose condizioni in cui versava la plebe partenopea. Ancora più clamoroso è senza dubbio l'episodio suscitato dalla pubblicazione nel 1949 de *La pelle* di Curzio Malaparte a cui Rea dedica un articolo in cui rideclina in chiave dispregiativa il titolo riformulandolo ne *La pellaccia di Malaparte*. Tocca anche a Eduardo De Filippo, quando nel 1951 fu portata sugli schermi *Napoli milionaria*: il giudizio di condanna appare irrevocabile salvo poi diventare più indulgente in un pezzo degli anni Ottanta dedicato ad Eduardo intitolato *Eduardo, Charlot mediterraneo* dove «riequilibra la severità del suo giudizio»¹⁵ e ad Anna Maria Ortese, che nel 1953 per *Il mare non bagna Napoli* viene abbandonata al suo destino dagli altri colleghi napoletani 'vittime' della sua penna caustica e mordace. Il tono della scrittrice assume

¹³ D. Rea, *Maestro del sole e del tempo*, «Il Mattino», 10 ottobre 1983, p. 3.

¹⁴ D. Rea, *Un mare diffamato*, cit., p. 216.

¹⁵ A. Saccone, *Rea e La Capria interpreti di Eduardo*, in Idem, «Secolo che ci squarti... Secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019, p. 171.

una dimensione accusatoria e polemica nei confronti di un gruppo di narratori meridionali, tra cui anche Domenico Rea, che nel dopoguerra, tra il 1945 e il 1947, si erano riuniti attorno alla rivista «Sud». Con «le giacchette grigie di Monte di Dio» la Ortese stringe un forte legame di amicizia, di solidarietà in virtù di un comune progetto di ripresa culturale che investisse il Sud in particolare. Quei giovani «ambiziosi, seri, educati, manifestatamente poveri»¹⁶ oltre alla «mite giacchetta grigia»,¹⁷ come la definisce la stessa Ortese in uno scritto raccolto nel fascicolo, parte integrante della ristampa anastatica del Giornale di Cultura «Sud», condividevano la provenienza dal piccolo e medio popolo, la religione della conoscenza, i libri, l'informazione.

Il sogno a lungo vagheggiato di un rilancio del pensiero si infrange di fronte a ciò che lei finisce per considerare un vacuo intellettualismo di base piccolo borghese che la induce a rivedere nel profondo l'atteggiamento e la disposizione di coloro che un tempo aveva considerato amici: Compagnone, Prisco, Pratolini, La Capria e Rea non perdonarono il tanto livore e accanimento con cui la Ortese mise a nudo le rivalità, le invidie, le preoccupazioni legate esclusivamente alla carriera e al successo inseguito e dissimulato dall'intransigente e radicale intellettualismo. A proposito del conflitto portato alla luce dalle parole della Ortese tra Compagnone e Rea nel libro si legge:

Non era invidia, ma un disprezzo che non gli era più concesso di esprimere, una malinconia furibonda e legata. Egli [Compagnone] *doveva* amare Rea, *doveva* onorare Rea, *doveva* salutare in Rea la voce più legittima di Napoli.¹⁸

Anche Rea diviene bersaglio di feroci critiche in un articolo del '53 per «essersi servito delle più sconce e maleodoranti divagazioni pseudoletterarie»¹⁹ intessute su motivi di interessate digressioni divagatorie dopo un articolo intitolato *Il mare dei napoletani*, in cui afferma che i napoletani vedono il mare soltanto dai balconi e che aspettano l'estate per prenderlo d'assalto e concedersi lautissimi pasti sulla spiaggia offrendo così spettacoli indecorosi. Già in un pezzo del 1947 pubblicato su «La Fiera Letteraria» Rea imputava a due dei più illustri nomi che campeggiano come protagonisti nelle pagine del saggio capolavoro, Matilde Serao e Salvatore Di Giacomo, la responsabilità di aver

¹⁶ A.M. Ortese, *Le giacchette grigie della "Nunziatella"*, Bari, Casa editrice Palomar, 1994, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A.M. Ortese, *Il silenzio della ragione*, in Eadem, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 123.

¹⁹ Senza fornire ulteriori indicazioni e fonti precise l'articolo cita in modo vago e generalizzando le accuse rivolte a Rea: cfr. V. Paliotti, *Abbasso gli scrittori*, in Idem, *Napoli dopo 'a nuttata*, Napoli, TempoLungo Editore, 2000.

lasciato «una guida sbagliata». E ci riprova Rea, nel '57, a fornire del mare un'immagine alternativa, ad esemplificarne un'antifrastica variazione:

Mare mutevole e capace di immobilità da bestia in agguato; dai colori stranissimi che si addensano fino al nero, ora si fa grigio e triste, con larghe zone rossastre e ribollenti che la superficie sembra una foresta di elmi da guerrieri che risalgono il fondo di un abisso.²⁰

Sono infatti proprio i napoletani, è convinto Rea, «gli unici a non riconoscersi nelle loro opere», gli unici a «non cantare le canzoni a non godere del mare, a non usufruire del sole. Un popolo che conoscerebbe la virtù per un momento d'estro, mai come stato generato e costante, giacché fondamentalmente volubili, camaleonti, doppi».²¹

La doppiezza di cui parla Rea, così come la *vis comica* accesa di dialetto, ammiccante al teatro di strada, a quello dei pupi e delle marionette che da bambino lo scrittore di Nocera aveva tanto amato, rinviano immediatamente all'estro grottesco da Commedia dell'Arte. È Pulcinella, infatti, l'eroe grottesco, costretto a combattere in mezzo a circostanze ostili, colui che resiste all'inganno e alle prepotenze affrontando i suoi nemici con le armi della furbizia e della beffa. Alla figura scurrile, plebea, al suo piglio guappesco Rea dedica fondamentali passaggi ne *Le due Napoli* e non solo, dimostrando nel tempo quanto lo avesse interessato la maschera napoletana avendo declinato le immagini del morto di fame in numerose versioni e facendone il protagonista di scritti critici, saggistici, pezzi giornalistici e brani narrativi. In quel primo nucleo, sviluppato a più riprese e consegnato alle pagine creative nonché saggistiche, Rea tocca temi cruciali:

Zeza, Tolla, Pulcinella sono creature napoletane e universali. Zeza e Tolla, figlia e madre, sono piantate per terra. Sanno quel che vogliono e giganteggiano col loro preciso istinto di femmine tra don Nicuola, il fidanzato di Zeza, e Pulcinella, marito di Tolla. Quando Pulcinella casca in ginocchio davanti al fucile di don Nicuola, la paura ci ridà Pulcinella, creatura umana, per questo verso tanto simile a Giovannin Bongee.²²

Un altro poeta avrebbe fatto di Pulcinella un eroe, ed è un eroe, ma alla rovescia:

Questa maschera [...] [è] 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.²³

²⁰ D. Rea, *Un mare diffamato*, in Idem, *Il re e il lustrascarpe*, cit., p. 220.

²¹ D. Rea, *La diffamazione di Napoli*, «La Fiera Letteraria», 23 ottobre 1947, p. 8.

²² D. Rea, *Le due Napoli*, «Paragone-Letteratura», n. 18, 1° giugno 1951, pp. 29-41, ora in D. Rea, *Opere*, cit., p. 1337.

²³ Ivi, p. 1338.

È, dunque, al mondo dell'acattonaggio e della studiata tecnica della recitazione, chiamata in ballo per illustrare l'abilità di mettere in scena finte cecità, particolari movimenti deambulatori e studio della voce, che Rea dedica particolare attenzione con imperdibili e gustosi passaggi nell'articolo comparso nel 1951, pochi mesi prima della pubblicazione su «Paragone-Letteratura» della versione più nota e completa de *Le due Napoli*. L'articolo apparso sulle colonne del «Lavoro illustrato» si intitola *Non sanno l'italiano a Forcella*:²⁴ qui Rea si sofferma sul teatro dei Pupi a Forcella, sulla sua funzione catartica da teatro greco, per esorcizzare tutte le paure: quella dell'ingiustizia, che sempre grava sui poveri, un'ingiustizia che teme di non essere mai vendicata. Insomma nelle avventure delle marionette, così come in quelle di Pulcinella, il pubblico riscopre gli oltraggi subiti. Dentro le storie la voce di Dio potente mette ordine urlando le sue Leggi. Il mondo del cinema è ancora lontano, gli spettatori di Forcella non si spingono al di là delle ideali mura di cinta del quartiere.

Le riflessioni sulla maschera accompagnano l'autore delle *Due Napoli* lungo tutta la sua attività di narratore saggista. Basti pensare che ancora nel 1991 per il mensile «Qui Napoli», a cui ha offerto una lunga collaborazione durata nove anni, Rea pubblica un breve scritto intitolato *Su Pulcinella*²⁵ da cui emerge ancora il ritratto del plebeo vittima di un deterioramento umano oltretutto fisico. Scrive Rea:

È il classico cafone spiattellato che si offriva sempre alla burla e alla comicità. E il modo con cui gli si rivolge la parola lo comprova, come pure l'atteggiamento di tolleranza, qualunque cosa faccia, nei suoi confronti. [Egli] è un gigante della visceralità, della carnalità, dell'amoralità.²⁶

Rea non è solo spietato verso la città e i suoi abitanti, ma mostra nei suoi schizzi, nei suoi ritratti un sapiente attraversamento nei sentimenti, nei drammi e nelle debolezze e finisce per restituire ambienti, personaggi e situazioni, alla fine, privati di tutti i difetti, purificati e dunque liberati da miserie e brutture.

Anche nelle pagine che Rea scrive per il mensile «Il napoletano», Pulcinella, «figura comica sul palcoscenico di quel teatro [...] passaguai, che più gliene capitano, più deve riderne e far ridere», ha un numero altissimo di occorren-

²⁴ D. Rea, *Non sanno l'italiano a Forcella*, «Lavoro Illustrato», 22 aprile 1951, pp. 11-13.

²⁵ Gli articoli verranno poi ordinati e ripubblicati dal giornalista Sandro Castronuovo che si era occupato di curare i rapporti tra lo scrittore e l'Ente che del mensile era promotore, cioè l'Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo in un volume postumo nel primo anniversario della scomparsa di Rea.

²⁶ D. Rea, *Su Pulcinella*, in *Qui Napoli*, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1991, p. 32, poi in Idem, *Pagine su Napoli*, prefazione di S. Castronuovo, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1995, pp. 189-190.

ze, a dimostrazione che la scelta di offrire «i guai» a comici e poeti perché ne facciano argomenti di piacevolezze poetiche o lazzi teatrali non può essere condivisa da Rea. Si conferma, dunque, nella strenua difesa degli scrittori napoletani che hanno rappresentato la Napoli tragica, la vicinanza di Rea ai contenuti ideologici e all'adozione di una lingua funzionale a dare un'immagine fedele della realtà popolare, un linguaggio, insomma, anche barocco, grandiosamente barocco nelle risonanze funebri e grottesche, gonfio, esasperato, ossessionato continuamente dal disfacimento della carne, dall'affievolirsi, indebolirsi dei sensi, della vita.

La vena polemica che trova riscontro in molti pezzi che precedono *Le due Napoli*, in particolare negli articoli a cui ho già accennato *Mastriani romanziere*, *La pellaccia di Malaparte*, *La diffamazione di Napoli*, *Non sanno l'italiano a Forcella* si estende agli anni successivi e ad articoli che negli anni Sessanta ritornano, con la stessa partecipazione, a denunciare il dramma dell'incomprensione e dell'incomunicabilità. Si è, forse, attenuato il furore ma l'accanimento dissacratorio resta immutato:

[...] Marotta ci dà una visione parziale, o meglio, addiziona storia a storia. E che dire di *Scala a San Potito* di Luigi Incoronato[...]? Resta un capitolo della Napoli del dopoguerra. E la Ortese? Anche il mondo di questa geniale scrittrice si realizza nel racconto: nella visione parziale della Napoli plebea.²⁷

Rea cerca a distanza di tempo uno scatto, lo slancio verso il futuro, il gesto coraggioso di chi non scopra il passato ma l'avvenire. Egli chiede alla letteratura di testimoniare con coraggio che «Napoli si è lasciata indietro il mondo antico dei quartieri (leggi: paesi e villaggi riuniti) pervenendo all'apprezzabile risultato del napoletano nuovo, moderno, del cittadino italiano abitante a Napoli».²⁸ Coraggio che non è mancato a Mastriani come a Bernari «che con scarsissimi mezzi letterari fu l'ultimo a darci un quadro effettuale della metropoli (nei suoi libri sono presenti e in lotta tutte le categorie sociali), ha sempre avuto la virtù e il difetto di vedere Napoli dall'alto come Rostignac-Balzac vide Parigi; con la differenza che Balzac aveva nel suo cervello una Parigi da imporre alla Parigi reale perché vi si specchiasse e vi si giudicasse» mentre Bernari resta «soffocato» «dall'ampiezza dell'argomento a cui era possibile dare un'unità fisica, non spirituale».²⁹

²⁷ D. Rea, *Il filo perduto*, in *Il re e il lustrascarpe*, Milano, Mondadori, 1961, p. 503.

²⁸ Ivi, p. 505.

²⁹ *Ibidem*.

Il dopoguerra è stata una stagione straordinaria in cui Napoli ha scrutato se stessa e dove, in molti casi, la visione esterna è stata più benevola di quella degli stessi napoletani, talvolta relegati a ingiusti accantonamenti e non indagati nel vigore intellettuale. L'estro inventivo si è rivolto non solo alla letteratura ma spesso alla saggistica, alla poesia, al giornalismo. Su tali esercizi ha gravato per molto tempo l'etichetta generica, e per questo fuorviante, del meridionalismo neorealista di cui proprio Carlo Bernari sembrerebbe diventare l'espressione naturale ma che Rea, invece, respinge con forza. Severo verso scrittori di cui riconosce il valore artistico ma non la capacità di penetrazione di un luogo buio e labirintico come Napoli, accorda a Bernari la sua approvazione: pur lontano dal realismo duro, espressionistico di Rea è alieno anch'esso da facili bozzettismi o intenti moraleggianti, inassimilabile ad ogni mitologia oleografica.

Fin da subito, e il saggio *Le due Napoli* lo dimostra, Rea decide di collocarsi nel cuore del Novecento³⁰ seguendo la linea della tradizione napoletana in dialetto e in lingua che lo aveva condotto da un esordio «tutto fiamma e furore» (16/2/44) ad una scrittura che, pur se normalizzata rispetto alle accensioni iniziali, resta nel solco del racconto che nasce dalla comunicazione orale e di cui lo scrittore conserva fino alla fine la vivacità, il ritmo incalzante e la mimesi della parola detta.

Il messaggio, a cui resta fedele l'autore di *Spaccanapoli* e che è registrato in tanti altri suoi lavori, è affidato alle sue stesse parole:

Napoli è [una] immensa città conficcata nell'abisso remotissimo della civiltà del Mediterraneo, il folklore ha i segni della vita e non della stupidità.³¹

È fondamentale, dunque, proteggere «l'alternante contrasto di estremi, di quiete e d'invenzione», difendere la città, impedirle di diventare «un prodotto artificiale squallidamente avvolto nel cellophane superlucido».³²

³⁰ Si veda a tal proposito il volume *Domenico Rea nel canone del Novecento*, a cura di F. G. Forte, Salerno, Oedipus, 2021.

³¹ D. Rea, *Pagine su Napoli*, cit., p. 10.

³² *Ibidem*.

Affinità e divergenze: Domenico Rea, Anna Maria Ortese e Mario Stefanile (con un'appendice bontempelliana)

Andrea Baldi

Rutgers University

Accanto a sensibili divergenze, le vicende intellettuali di Domenico Rea e Anna Maria Ortese rivelano numerose affinità, a cominciare dalla loro comune condizione originaria di marginalità rispetto all'*establishment* culturale. Entrambi sono infatti costretti ad aprirsi, con punti di riferimento scarsi e incerti, un itinerario da autodidatti, fitto di ostacoli e contrastato anche dall'ostilità familiare. Un'avversione che, nei confronti di Ortese, assume toni derisori, per le allusioni dei suoi primi racconti a infatuazioni sentimentali, mentre Rea, per il suo presunto ozio improduttivo, non solo soffre punizioni corporali, ma viene sottoposto persino a una visita psichiatrica.

L'estraneità ai circoli letterari è dovuta, in ambedue i casi, a un'istruzione mancata o rudimentale (anche se sviluppata poi lungo direttrici più convenzionali nel caso di Rea), a cui si aggiungono, per lo scrittore, la miseria e le radici rurali, che affondano nell'isolamento di Nocera Inferiore. Ortese sconta tanto uno *status* socio-economico molto modesto, sulla soglia della povertà, quanto la discriminazione di genere, ancora più insidiosa. Così, se Rea afferma di provenire da un'«infamemente povera classe sociale», essendo «nato in una famiglia semi-analfabeta e povera, con nessun uso di libri o di scuola», tanto che cominciare a scrivere intorno ai quattordici anni fu «una delle peggiori disgrazie che potessero capitar[gli]», Ortese lamenta svantaggi analoghi, giacché «viene dal nulla, dalla incultura totale»: «[...] io, scuole non ne ho avute, né, nascendo, ho trovato biblioteche».¹ E ancora, con un linguaggio radicale, nel *Porto di Toledo* la scrittrice si dice priva di un'anagrafe riconoscibile: «Sono figlia di nessuno, nel senso che la società quando io nacqui

¹ L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, p. 244. Sulla biografia ortesiana, si veda anche M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998. Per un'attenta ricostruzione delle vicende di Rea, cfr. F. Durante, *Introduzione e Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005.

non c'era o non c'era per tutti i figli dell'uomo». Nelle sue riflessioni, ribadisce di frequente l'esclusione dal dominio della cultura e del benessere: «Non sono stata educata a vivere nel mondo reale, e col mondo reale. Questo *reale* è un disastro, un mare senza mai pace. Se hai difese, di famiglia, di denaro, oppure hai doti naturali, non te ne accorgi. Se non ne hai, è un'offesa continua».² La sua è un'educazione scolastica irregolare, interrotta durante l'adolescenza, per insofferenza della disciplina e del confinamento nelle aule, ai quali preferisce la libertà di girovagare nelle strade di Napoli. Anni più tardi, dopo un tirocinio letterario tormentato e nonostante i primi successi, Ortese si dice afflitta dalle vessazioni subite per la sua identità eterodossa di scrittrice: fin dal «primo [libro], del '37, ho avuto il piacere di conoscere cosa fosse il genio critico italiano: beffa e insulto. L'ho conosciuto a 23 anni e ha avvelenato tutti i successivi anni della mia vita».³

Per colmare le lacune di una formazione approssimativa, Rea si impone, con eccezionale determinazione, un piano di studio sistematico e ben concertato, che copre l'intero arco della nostra storia letteraria, con affondi in altre tradizioni. Stila così, nei suoi quaderni di appunti, un catalogo fittissimo di autori che concepisce come modelli, grazie ai quali affinare la sua scrittura. Ortese, per contro, si affida a letture estemporanee ma non meno assidue, legate dapprima ai compiti scolastici dei fratelli e agli scarsi libri che circolavano in famiglia, e guidate poi da acute intuizioni e dai consigli di amici più colti.

Oltre a queste analogie, John Butcher ha rivelato un'inattesa contiguità tra le pagine di Rea e quelle di Ortese comparse sulle colonne de «Il Popolo Fascista».⁴ Sul *Foglio d'Ordini della Federazione Salernitana dei Fasci di Combattimento*, com'è noto, lo scrittore napoletano pubblica vari interventi, soltanto in parte di taglio narrativo, grazie alle sue frequentazioni a Salerno e al lavoro ottenuto nella tipografia Di Giacomo. In mancanza di accertamenti documentari, sorprende che anche Anna Maria affidi a questa testata due racconti, *Nella "concessione"* e *Visita al veliero*, dati alle stampe, rispettivamente, il 13 aprile e il 5 ottobre 1942. Secondo l'uso, frequente in Ortese, di proporre gli stessi pezzi in sedi diverse, queste prose erano già comparse sul

² D. Bellezza, «Per me scrivere è cercare disperatamente un altro mondo», «Paese Sera», 31 gennaio 1983, p. 5.

³ Lettera del 12 marzo 1974 a Helle Busacca, in A.M. Ortese, *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle (1938-1974)*, a cura di D. Biagi, Milano, De Piante, 2024, p. 104.

⁴ J. Butcher, *Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'«Americano»*, in *La tradizione del «cunto» da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*. Giornate di studio, 19 e 20 gennaio 2006, Palazzo Du Mesnil, a cura di C. De Caprio, Napoli, Libreria Dante&Descartes, 2007, pp. 213-228.

quotidiano napoletano «Roma» nel 1938, e sarebbero uscite in seguito su altri periodici.

Inoltre, sia Rea che Ortese cedono, almeno temporaneamente, alle seduzioni di Milano, la «capitale dell'industria italiana» che, fin dall'immediato dopoguerra, si profila come il cuore dell'editoria e della pubblicitaria del paese, la sede dove poter conquistare un'identità di giornalista e scrittore o scrittrice. Partecipano così, in modo idiosincratico, all'esodo intellettuale che costituisce un motivo di sofferta meditazione anche per i membri di «SUD». Nell'attaccamento viscerale a Napoli e, al contempo, nella necessità di allontanarsene per conquistarsi un destino, si ravvisa un conflitto angoscioso per molti degli autori nati o trasferitisi nella città campana: basti pensare alle inquietudini di Pasquale Prunas, descritto da Ortese nel *Silenzio della ragione* come il condottiero sconfitto di una pattuglia ormai sparuta di superstiti, costretto ad abbandonare il campo nel 1953, come era già accaduto a molti suoi compagni d'avventura. Per alcuni, come La Capria, questo esilio autoimposto (a Roma, nel suo caso) risponde a un'esigenza intellettuale, piuttosto che economica. Il suo distacco rivela il bisogno di evadere da un ambiente claustrofobico, di negarsi all'immobilismo sentito come «un carattere proprio» di Napoli, città «sempre chiusa in se stessa nonostante la vivacità della sua gente», per inserirsi in una rete di relazioni più varia e ariosa:

Da quando, molti anni fa, ero partito per cercare con la fuga una via d'uscita e un lavoro a me congeniale, mi era rimasto impresso come un incubo il mio inutile andirivieni da un punto all'altro della città alla ricerca di qualcosa che rassomigliava alla libertà, senza che mai nulla di quel che speravo accadesse: le persone, i discorsi, i luoghi sempre uguali, e la mia faccia riflessa nelle vetrine dei negozi come quella di un pesce dietro il vetro di un acquario, mai il segno di un cambiamento, mai una pur minima occasione per tirarsi fuori da quel cerchio maledetto. Poi ce l'avevo fatta, ero fuggito, avevo interrotto la circolarità del tempo immobile.⁵

La giovinezza partenopea è ricordata come un girovagare a vuoto nel tessuto urbano: un'itineranza che prefigura un destino di immobilità e stasi, catturato nella tela di ragno di frequentazioni immutabili. La «fuga» dalla metropoli odiosamata – una sorta di «foresta pietrificata»⁶ – risponde alla

⁵ R. La Capria, *Una visita all'acquario*, in Idem, *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 217.

⁶ Molti intellettuali appaiono scissi tra il richiamo della 'napoletanità' e l'esigenza di prenderne le distanze, con il rischio di cadere nell'anomia, come suggerisce la riflessione di Achille Millo, raccolta da Ghirelli: «E da questa foresta pietrificata forse fuggiamo tutti (e quelli che restano pensano sempre di farlo), andando a cercare altrove di inserirci in un ritmo che non è il nostro, mimetizzandoci in strutture anonime con una sete di suicidio psicologico, e con richiamo continuo al ritorno, alla foresta pietrificata» (A. Ghirelli, *La Napolitanità*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1976, p. 27).

necessità di spezzare un legame soffocante e sottrarsi alla fascinazione della «bella giornata», alla ripetizione sterile di gesti e movimenti, attraverso una separazione che si tradurrà infine in una «non-appartenenza gradita, liberatoria» rispetto al luogo natale.

Come Rea racconta in *Alla conquista di Milano*, un articolo comparso su «Milano-Sera» nel dicembre del 1950, la sua decisione di partire verso il Nord nel settembre del '45 viene presa d'impeto, contro il consiglio del padre, che avrebbe desiderato cogliesse le opportunità di guadagno offerte dalle nuove circostanze («[...] come al solito, non afferrai il valore del presente e volli dar credito alla mia fantasia»). Il capoluogo lombardo costituisce per lui, come per molti emigranti, un approdo mitico, dove «[q]ualunque mestiere [...] può trasformarsi in un grande affare»:

Né io né i miei sapevamo che cosa fosse Milano. Sapevamo, per leggenda, che era la terra di tutti gl'italiani meridionali spostati dove si può diventare grande ingegnere, grande avvocato [...], grande imbroglione e affarista [...]. La nostra America!⁷

In un pezzo di qualche anno piú tardi, fondamentale per comprendere la formazione intellettuale e civile dell'autore, fino al suo affacciarsi alla ribalta letteraria, Milano è concepita «come la terra promessa; come l'unica città di tipo americano in cui i forti si fanno strada. [...] [Già] durante il fascismo, era diventata per molte popolazioni del Sud la nostra Brooklin [*sic*]».⁸ Fin dal «durissimo viaggio» verso la Lombardia, questa narrazione ottimistica comincia però a incrinarsi. Sull'autotreno dove viene accolto dall'equipaggio di torinesi Rea si scontra ben presto con i pregiudizi del proprietario e dei conducenti del veicolo, che esaltano la favolosa modernità del Nord, senza nascondergli il loro sospetto e disprezzo nei confronti dei meridionali («Stramaledetti napoletani», esclama il secondo autista).⁹ Ancora prima di approdare alla «gran Milan» magnificata dai compagni di viaggio, l'aspirante scrittore sperimenta una condizione di isolamento e sudditanza, scontando i preconcetti che gravano sulla cultura e persino sulle tradizioni gastronomiche del Sud.¹⁰

Ha inizio un tragitto disagevole e rocambolesco, turbato anche dal timore di un assalto dei banditi nei dintorni di Roma. Lasciatasi alle spalle Firenze,

⁷ D. Rea, *Alla conquista di Milano*, «Milano-sera», 7-8 dicembre 1950.

⁸ D. Rea, *Spaccamilano*, «La Fiera Letteraria», 20 novembre 1955.

⁹ D. Rea, *Alla conquista di Milano*, cit.

¹⁰ Fino a quel momento, Rea non aveva visitato che alcune località campane (cfr. *Ibidem*). Un analogo scontro tra Nord e Sud verrà delineato dall'autore in *E se i milanesi invadessero Napoli?*, «Milano-sera», 19-20 gennaio 1951.

Rea, che già era stato respinto dalla cabina del mezzo, viene costretto ad abbandonare anche il riparo del telo di rivestimento dell'autocarro.¹¹ Al giovane emigrante non resta che coprirsi «con un sacco incerato, e con questo in capo e sulle spalle» rimanere «all'aria aperta». Nel «buio pesto» della notte piovosa, esasperato dalla situazione, ha un moto impotente di ribellione contro le angherie subite:

Mi veniva da piangere per ira. Avrei voluto incontrare i banditi, per schierarmi dalla loro parte. E invece a forza di aspettare i banditi, cominciai ad albeggiare, o meglio, fu accesa come una lampada evanescente in un'immensa distesa di nebbia dentro cui io stavo col sacco in capo come un penitente che chieda la grazia.¹²

L'ingresso nella metropoli lombarda è preannunciato quindi dall'attraversamento di un paesaggio lunare, una sorta di limbo, immerso nella foschia che avvolge la pianura padana. Malgrado le mortificazioni sofferte durante questo trasferimento, Rea giunge a Milano con la fede e la dedizione di chi cerca la salvezza. L'aneddoto prefigura, in tono autoironico, i rituali di esclusione, ben più insinuanti, a cui lo scrittore dovrà sottostare nella capitale della ricostruzione. Gli inizi del suo soggiorno sono traumatici: esaurite le poche migliaia di lire che aveva con sé, precipita ben presto «nella più amara povertà». Ospitato dapprima «in una veranda “al freddo e al gelo”», dopo due giorni deve sottoporsi a un intervento chirurgico per rimuovere «una ventina di dolorosissimi foruncoli spuntati sotto l'ascella», conseguenza della sua pessima alimentazione.¹³

Al primo periodo trascorso a Milano, di circa tre mesi, ne seguirono altri, di breve durata. Nel 1953 uno schizzo biografico dell'autore approdato al Nord per poi fuggirne, dal titolo *Il vulcanico Rea*¹⁴ e corredato di quattro foto, compare su un 'paginone' di «Epoca» (rotocalco pubblicato dal suo editore, Mondadori), in occasione dell'uscita di *Ritratto di maggio*. L'articolo è di Roberto Cantini – segretario della direzione della casa editrice e cugino di Alberto Mondadori –,

¹¹ Un garzone appartenente all'equipaggio vi si era appartato con una donna, che era disposto a spartire (!) poi con il protagonista, quasi si trattasse di una bambola inerme («Dopo faccio divertire anche te»). Della fisionomia di costei il narratore riesce a cogliere soltanto un dettaglio inquietante, che contribuisce a reificarla: «doveva avere due occhi d'animale che camminavano lenti lenti sotto il copertone» (D. Rea, *Alla conquista di Milano*, cit.).

¹² *Ibidem*.

¹³ D. Rea, *Spaccamilano*, cit.

¹⁴ R. Cantini, *Il vulcanico Rea*, «Epoca Lettere», n. 129, 28 marzo 1953 (da cui sono tratte le citazioni seguenti). L'attributo «vulcanico» allude probabilmente al Vesuvio, a conferma della profonda sintonia di Rea con il *genius loci* di Napoli. Sull'articolo ha richiamato l'attenzione D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella ossia Domenico Rea nel canone del '900*, in *La tradizione del «cunto»*, cit., pp. 321-365.

che aveva stretto amicizia con Rea durante la sua permanenza nel capoluogo lombardo.¹⁵ Malgrado questo rapporto confidenziale, il profilo tracciato sulla rivista, con sfumature involontariamente comiche, lascia trasparire il senso di superiorità dell'*intelligènzia* milanese nei confronti del *parvenu* di Nocera Inferiore. Lo scrittore suscita curiosità per il suo «modo di parlare continuamente teso e spiritato» e viene definito come la quintessenza della bifronte «natura meridionale»: «l'allegria lievemente buffonesca, guascona, con una punta forte di esibizionismo, e un fondo macabro e crudele, da Pulcinella; e la tetraggine dolorosa, un po' fantomatica, ossessionata dall'incubo del male, per cui i meridionali vanno celebri»; il tutto, condito da una vena d'«aggressività» e d'«isterismo». Nella capitale dell'industria, questa fisionomia tra picaresca e cupa non può che risaltare come deviante rispetto all'ordinarietà e alla sobrietà borghesi, in quanto fondata sul «rovesciamento di tutte le abitudini più sensate»: «il contrario della gente normale, prudente e ragionevole», tanto da invertire i ritmi notturni e diurni. Un modo di vita sregolato, insomma, che avrebbe lasciato il segno nello sviluppo dei suoi personaggi narrativi.

Prima di far ritorno alle origini con qualche profitto, secondo Cantini, l'autore ha dovuto imparare la lezione di efficienza settentrionale, a cui si è piegato per un'ambizione tenace, rimasta però in precario equilibrio con tensioni di segno opposto, «nell'antitesi quotidiana di Napoli e di Milano, da lui vissuta strenuamente».¹⁶ All'autocontrollo e all'efficienza produttiva appresi nella metropoli lombarda fanno da contrappunto la spontaneità dell'estro e la passionalità: «Da una parte organicità, tecnica, disciplina delle energie; dall'altra una vitalità istintiva, una esuberanza che scavalca continuamente il confine del razionale». Le rivelazioni della modernità non sono peraltro riuscite ad avere la meglio; dopo essersi dibattuto in questo dissidio, Rea ha deciso con «una faccia buia, aggrondata», di far ritorno a Nocera Inferiore.

Pur beneficiando, a dar credito a Cantini, del clima rigido (una sorta di crioterapia per mettersi in forze ed entrare in un circolo di interessi vitali), lo scrittore è rimasto invischiato nel suo passato rurale:

Tornato tra le sue cose meridionali, Rea ripiglia a tessere pazientemente il filo della propria vocazione. Ha ventotto anni. Il freddo di Milano lo ha irrobustito, lo ha messo nella circolazione degli interessi più vari della vita culturale. Perché di questo aveva bisogno: restare paesano avendo conosciuto e frequentato il ritmo della grande città. E paesano è rimasto.

¹⁵ Nel rievocare la sua prima lettura della pièce *Le formicole rosse*, Rea definisce Cantini «uno degli alunni più colti d'Italia» (C. Piancastelli, *Domenico Rea*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 5).

¹⁶ L'osservazione, di Carlo Bo, compare in F. Durante, *Introduzione*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. XLI.

Nel modo di gestire, che reca un'ombra infantile, un'ombra di ingenuità. Nella voce violenta, rissosa. Nello stupore col quale considera numerosi fatti del mondo che gli paiono eccezionali soltanto perché ha dovuto avvicinarli lentamente, grado a grado, uscendo, lui, povero guaglione scappato da un basso di Nocera, tra le belle, variopinte cose della vita. Questa meraviglia del povero, balzato su a forza di talento e di coraggio, e che non riesce ad assuefarsi alla novità di un'esistenza più ricca e più sfumata, è uno dei tratti in cui si manifesta la persona di Rea.

Che le basse temperature non abbiano ottenuto i risultati previsti da Cantini si deduce da varie testimonianze, in cui Rea si lamenta della nebbia e del gelo che lo avrebbero costretto infine a riparare in un clima più mite. Il suo rientro al Sud è stigmatizzato qui come un risprofondare nel groviglio di indistinte «cose meridionali», lasciandosi fagocitare di nuovo da un ambiente primitivo, dopo l'immersione ristoratrice nella cultura del fare. Nello sconcerto di Rea di fronte agli splendori della società industriale Cantini coglie un presunto difetto del suo temperamento: una resistenza che costituisce invece un indice di coerenza, di fedeltà alla sua vocazione e ai suoi luoghi, alla sua moralità di scrittore (e che resterà viva come cifra del suo pensiero fino agli anni più tardi). Con il compiacimento di chi sente di appartenere a una civiltà più evoluta, Cantini si prende amabilmente gioco della refrattarietà dell'amico, incapace di liberarsi di un retaggio arcaico e di accogliere le sollecitazioni di una sfera sociale più articolata e vivace, per restare inguaribilmente legato alla sua ispirazione originaria, monocorde e retrograda. Il rimprovero, mosso con un paternalismo che si pretende affettuoso, è rivolto non tanto a una generica «origine provinciale» di Rea, quanto al marchio indelebile delle sue radici nel Sud. Sullo scenario della modernità, la gestualità dell'autore napoletano appare rozza e immatura, come per proteggersi da *shock* destabilizzanti. Assieme a un timbro di voce dissonante, sguaiato e alla sua irruenza, questo impaccio gli impedisce di adeguarsi alla complessità e ai ritmi accelerati della contemporaneità, così come di apprenderne i codici di comportamento.

Rea diviene quindi una figura paradigmatica del meridionale emigrato al Nord, con le stigmate della povertà, a cui sono concessi finalmente i privilegi del vivere odierno, ma che non riesce ad assimilare gli stimoli e la complessità del panorama del benessere. Questo *sketch* svela inoltre la condiscendenza verso la sua provenienza campana, come dimostra l'uso, utile a definirla, di un lessico regionale fortemente marcato, inequivocabile (i termini «guaglione» e «basso»), usato non in funzione descrittiva, ma con connotazione denigratoria.

Si può presumere che Rea si sia in parte prestato ad avvalorare questa stilizzazione irriverente, anche per dispetto verso la compostezza borghese, come

provverebbero le quattro foto che corredano l'articolo,¹⁷ dove si fa cogliere davanti a sfondi romani forse nella speranza di conquistare una maggiore notorietà, che possa aumentare le vendite dei suoi libri. Si presenta così come letterato eslege nell'esibire un contegno spigliato, si tratti dello slancio podistico fissato dall'istantanea in cui corre verso l'obiettivo, o della posa che lo mostra con in mano una focaccia.

All'atteggiamento di sfrontatezza giovanile e dissacratoria verranno presto attribuite sfumature volgari. Se da un lato queste immagini esaltano tratti di dinamismo e rifiuto delle convenzioni, la 'disinvoltura pubblicitaria' di Rea finisce per attirargli le censure di alcuni colleghi e viene invocata a rafforzare la repulsione per la sua opera, in una commistione ambigua di riscontri testuali, notazioni biografiche e allusioni ai suoi ritratti fotografici. È quanto accade nell'invettiva di Raffaello Brignetti, che sulle pagine del «Caffè» innesca un'accesa polemica, sul punto di degenerare in «zuffa», deridendo tra l'altro Rea (senza nominarlo) per essersi lasciato raffigurare «così grottescamente» sul settimanale mondadoriano.¹⁸

Il dispetto per la presunta sconvenienza meridionale di modi dell'intellettuale napoletano diviene tutt'uno con il rifiuto della sua scrittura, screditata perché effimera ed incolta. L'icona triviale dell'anonimo – ma ben riconoscibile – autore che «addenta uno sfilatino con la mortadella dentro», schernita da Brignetti¹⁹, avrà larga eco tra i partecipanti al dibattito (tanto da riaffiorare negli interventi di Vicari e Romanò): uniformandosi all'uso di tacerne il nome, anche Ornella Sobrero, redattrice della rivista, definirà Rea, per antonomasia, lo «scrittore con lo sfilatino in mano».²⁰ Stanco di essere chiamato in causa in una polemica pretestuosa, l'imputato si vedrà infine costretto a replicare a questa caratterizzazione spregiativa, ritorcendo, a ragione, l'accusa di insolenza contro il suo detrattore: «Egli [...] ha schifo persino di pronunciare il mio nome: allude a uno scrittore con lo sfilatino in mano, a colonne di gesso,

¹⁷ Per la loro descrizione e un'analisi dell'articolo, cfr. D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella*, cit., pp. 330-332.

¹⁸ R. Brignetti, *La letteratura «Ohi Peppi»*, «Il Caffè», II, ottobre 1954, 7, p. 22. Su questo diverbio, si vedano le annotazioni di Domenico Scarpa, al quale si devono la segnalazione e la ricostruzione della vicenda (*Le 99 disgrazie di Pulcinella*, cit., pp. 327-330 e p. 363, n. 20).

¹⁹ Seppur ad effetto, la descrizione è inesatta: cfr. *ivi*, p. 331.

²⁰ Pur senza condividere il sarcasmo di Brignetti, Sobrero liquida Rea, senza troppi riguardi, come estraneo agli orientamenti contemporanei più vitali: «[...] è un autore rispettabile, [...] che secondo i gusti, può piacere o no, con un suo mondo scapigliato, un po' barocco, che lo allontana dall'attuale ricerca» (O. Sobrero, *Ora duro, acerbo, ora pieghevole*, «Il Caffè», II, novembre 1954, 8, p. 25). Al di là dei giudizi di valore, colpisce il divario di trattamento riservato, sulle stesse colonne, a Fenoglio e Pavese.

di alabastro, ecc. ecc. E ciò mi sembra inurbano, veramente un modo di agire alla “ohi Peppi”». ²¹

Seppur mossa da sedicenti ragioni estetiche e critiche, l'insofferenza di Brignetti è macchiata da una schifiltosità di gusto e tradisce motivazioni regionali. Rea è incluso tra quanti, letterariamente, «fa[nno] una colpa a chi per caso venga dalla Toscana, e questo appunto col complesso del provinciale o del nuovo arricchito, che avendo per molti anni dovuto riconoscere una supremazia, ad un tratto si è fatto avanti e ha cercato di smontare questa per dire: ora io sono come gli altri; anzi io sono un gigante e gli altri no». La controversia viene quindi inaugurata da chi, per nascita, si sente depositario di un linguaggio raffinato e intende difendere il proprio primato, espellendo dalla cittadella delle lettere gli intrusi, sprovvisti di credenziali adeguate e in odore di sedizione. Brignetti vuole scongiurare un capovolgimento dei rapporti di forze, l'erosione di un'egemonia formale e stilistica, messa in pericolo da tensioni periferiche e centrifughe. L'affermarsi di moduli espressivi e comportamentali eversivi è avvertito come un attentato di lesa maestà ai codici e al *bon ton* di una società letteraria conservatrice, ancorata alla tradizione.

Sembra tuttavia, come si è visto, che in quegli anni Rea sia stato talvolta complice della dinamica perversa che lo squalificava e abbia persino interiorizzato un senso di inferiorità, suscitato dalle ironie o dal distacco di interlocutori più sofisticati o alteri. Così, per incoraggiare Calvino ²² a scrivergli più diffusamente, in una lettera dell'1 marzo 1954 lo scrittore napoletano si scusa del proprio aspetto e contegno, che possono riuscire ingannevoli. Teme infatti che la prima reazione del corrispondente al suo modo di presentarsi ne abbia condizionato il giudizio intellettuale: «E tu, che fai? Perché sei così laconico? Perché non hai fiducia in me? Lo so, faccio una brutta impressione di persona: ho una maschera volgare e superficiale. Ma non è così l'anima mia, né il mio spirito, né i miei ideali [...]». ²³

²¹ D. Rea, *Che cosa si vuole da me?*, «Il Caffè», II, dicembre 1954, 9, p. 11.

²² Sui rapporti tra Calvino e Rea, cfr. D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella*, cit., pp. 343-359 e A. Nozzoli, «Una vampata di rossore»: il passo lungo di Domenico Rea, in *Domenico Rea e il Novecento italiano*, a cura di V. Caputo, Napoli, Federico II University Press, 2023, p. 152.

²³ Il passo è trascritto in D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella*, cit., p. 365, n. 51. Non pare si possa archiviare la replica di Calvino semplicemente come una «punzecchiatura amichevole» (ivi, p. 350), visto il tono perentorio della sua conclusione, che rigetta come puerile e indecorosa l'autodifesa di Rea: «[...] mi domandi perché sono laconico. Per più d'una ragione. [...] E pure [...] per polemica ed apostolato, perché io vorrei che tutti a questo metodo si convertissero: e quanti parlano della propria faccia o dell'“anima mia” si rendessero conto di dire cose vane e sconvenienti» (I. Calvino, *Dalla laconicità* [lettera del 13 marzo 1954], *ibidem*). Tra l'altro, sembra che Calvino fraintenda, forse intenzionalmente, il riferimento di Rea ai propri modi, spesso percepiti come inopportuni.

Non per questo, tuttavia, Rea ripudia le sue origini. Tracciando un autoritratto su richiesta di Elio Filippo Accrocca, lo scrittore rivendica con orgoglio l'etichetta di meridionalità, indicando nel suo individualismo e nell'attaccamento alla sua terra le ragioni dell'ostilità dell'*establishment* nei suoi confronti: «La mia persona? È odiabile perché ho fatto sempre parte per me stesso, quaggiù, in solitudine, senza Roma e senza Milano, senza salotti e senza clan. Anche in ciò: secondo la più schietta e amara tradizione meridionale». ²⁴ Una fedeltà che ha pagato a caro prezzo, come risulta dallo sfogo espresso ad Aldo Camerino: «Ad altri sono destinati premi e collaborazione [*sic*]. Io debbo seguire il destino di tutti i meridionali "ossessi", la miseria». ²⁵ Rea ha dovuto scontare un peccato d'origine, per la sua ostinazione e impetuosità: una constatazione, questa, che rivela la sua consapevolezza dei meccanismi di discriminazione dell'industria culturale (ostacoli che in seguito l'autore riuscirà almeno in parte a superare, grazie alla notorietà conquistata con i premi letterari).

Nonostante l'atteggiamento ambivalente con cui, in varie occasioni, Rea rifletterà sull'esperienza milanese, ²⁶ una sua lettera a Francesco Flora ²⁷ del 27 gennaio 1946, quindi di poco successiva al primo rientro a Nocera, ce ne offre un consuntivo antitetico a quello che verrà tracciato anni dopo da Cantini:

Io a Milano corsi il rischio di perdermi. Quella società di letterati vidi e sentii, se non leggera, artificiale. Le parole – per loro – non avevano il peso morale e il volume fantastico, non la fantasia, contenutavi, a guisa d'atomo – che io do loro. [...] Ed ora, per quanto sia desolante questo pozzo, ho tarpato l'ali alla Vanità: secondo la quale di là dal nativo orizzonte c'è il Paradiso medesimo, acconciandomi in questo Inferno, dov'è gente più brutale, più cattiva, forse, ma di cuore più vivo: dove, in fondo, è il mio mondo creato e l'increato. ²⁸

Nell'epicentro del progresso, Rea ha temuto di smarrire la propria ispira-

²⁴ Cfr. E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 356.

²⁵ N. Trotta, *Dall'epistolario di uno «scrittore per caso»: Lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino*, «Autografo», 17, 2001, 42, pp. 29-42; p. 31.

²⁶ Su queste impressioni contrastanti, si veda M. Palumbo, *La Napoli di Rea*, in *Domenico Rea e il Novecento italiano*, cit., pp. 27-38; in particolare, la sezione dedicata al dittico *Napoli e Milano* (pp. 34-36). Immediatamente dopo la partenza dal capoluogo lombardo, peraltro, lo scrittore già ne sentiva nostalgia: cfr. J. Butcher, *Tra Nocera Inferiore e Milano. Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi (1943-1952)*, «Il lettore di provincia», XXXVI, 2005, 122, pp. 27-41 (la citazione si legge a p. 30).

²⁷ In *Spaccamilano* Rea ricorda che il padre, pur senza conoscere la fama del critico, «intuiva che doveva essere uno di quei pezzi grossi la cui amicizia può vendicare in un giorno un servo nato», e aveva diffuso in paese la notizia dell'intimità del figlio con «quel potente» (D. Rea, *Spaccamilano*, cit.). Questo desiderio di risarcimento sarà ancora più esplicito in occasione della pubblicazione del primo racconto dello scrittore, che susciterà sorpresa e incredulità tra i benpensanti di Nocera Inferiore (cfr. *ibidem*).

²⁸ J. Butcher, *Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Domenico Rea*, «Otto/Novecento», XXVIII, settembre-dicembre 2004, 3, p. 46.

zione e di essere contagiato dalla fatuità delle chiacchiere dei circoli intellettuali: il «terrore» di quell'esperienza l'ha spinto a far ritorno «laggiú», ai suoi luoghi, pur sapendo di ricadere in una condizione di oscurità.

Per partecipare ai rituali mondani di Milano, avrebbe dovuto infatti rinnegare il linguaggio che gli appartiene, sentito come materia vitale ed esplosiva, carica di valori morali. La metropoli gli è apparsa inoltre come un nido di tentazioni, anche erotiche, alle quali oppone l'immagine protettiva della madre (annota: «sentivo tale un odore di donna, un odor di peccato e di lue nell'aria»²⁹). Preferisce perciò rinunciare alle proprie ambizioni e al sogno di un altrove salvifico per reimmergersi in una corrente di spontaneità, che si intreccia, almeno a tratti, allo *spleen*, come confessa all'interlocutore: «Ella è napoletano: conosce certe nenie della nostra nostalgia, senza fondo».³⁰

Il suo ritorno all'«universo viscerale»³¹ della Campania gli permette così di riannodare il legame essenziale con la propria terra:

[A Milano] Mi sembrava di vivere senza sicurezza. Ovunque volgessi l'occhio chiamando aiuto, non riconoscevo amici le strade, i muri, i tetti, gli uomini. [...] [V]ivevo come in un utero; col pensiero, che di rado riuscivo a trattenere; ovvero, poche volte sapevo mettermi al suo passo sgangherato e folle. Non avrei più scritto: poiché in me non vi erano più le grandi, pacifiche onde che il creato spande. Non sentivo più odore d'erbe, di sassi, di canaloni: non vedevo più uomini diroccati come case bombardate e sinistramente crollate.³²

Durante la sua prima, breve migrazione, Rea ha sofferto di un senso di precarietà, oltreché della mancanza di solidarietà e di conforti, per la sua estraneità alla topografia della metropoli, così come al panorama architettonico e umano intorno a sé. Travolto dai tempi sregolati e frenetici della modernità (secondo una prospettiva inversa a quella di Cantini), che intralciavano lo snodarsi delle sue riflessioni, si è trovato in uno stato di sospensione. Ha

²⁹ *Ibidem*. Tenendo conto della futura spregiudicatezza di Rea, può sorprendere il suo rigetto di un clima di lussuria che lo esporrebbe alla degradazione. La stessa «ossessione in negativo» nei confronti della sessualità si ravvisa peraltro nei taccuini giovanili: cfr. F. Durante, *Introduzione*, cit., pp. XLIV-XLVI. Quando può, lo scrittore rinuncia a frequentare le vie di Milano; alla conversazione con i suoi abitanti preferisce la lettura delle opere di una gloria locale, nelle quali cerca consolazione al rimpianto per la città natale: «Di domenica sto in casa, per non esser corroso dalla nostalgia di Napoli che già mi preoccupa [*sic*] molto tempo ogni giorno; e resto con molto piacere a leggere Carlo Porta, grandissimo da tutti i punti di vista, per mascolinità di verso, per sobrietà e più cupo di me e di Salvator Di Giacomo» (la lettera da cui è tratto questo passo, indirizzata a Massimo Bontempelli il 19 ottobre 1947, è conservata presso il Getty Research Institute, Los Angeles [910147]: cfr. *Massimo Bontempelli papers, Correspondence from Bontempelli's friends and associates, 1871-1961*, Box 9, Folder 36. A quanto mi risulta, questo carteggio è sfuggito finora all'attenzione della critica.

³⁰ J. Butcher, *Verso Spaccanapoli*, cit., p. 46.

³¹ D. Rea, *La tombola*, in *Idem, Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985, p. 18.

³² J. Butcher, *Verso Spaccanapoli*, cit., p. 47.

quindi rischiato la paralisi creativa, per l'esaurirsi della linfa vitale della sua scrittura: il rapporto armonico con il respiro ritmico, disteso dei cicli naturali e con un'umanità piagata dalle ferite della guerra.³³

Una lettera a Bontempelli del settembre del '47 propone un giudizio analogo: i milanesi appaiono a Rea scissi da realtà elementari, essendo «attaccati a cose terrene, nel senso che del 'terreno' hanno un concetto sterilizzato». Di contro a questo rapporto disinfettato con l'esistenza, insorge nello scrittore il pensiero ricorrente delle origini, depositarie di valori essenziali, nella loro dimensione tanto urbana quanto rurale: «Io, coi miei pupi in testa, la mia Napoli, che non so nemmeno se è più Napoli o il mio *corpus imaginarium*, stento a credere di trovarmi, fuori dai colli nativi, che li portavo sempre dietro, come guerrieri fidati e buoni, insieme, da sfidare sia pure il sole».³⁴

Dal canto suo, anche Ortese nutrirà sentimenti contraddittori verso Milano, dove si tratterà molto più a lungo. Dopo aver riconosciuto nella sua nuova sede, come Rea, un asilo per i diseredati provenienti dal Sud («l'Arca dove Dio salvava gli italiani poveri dal tumulto e l'offesa della natura, riconosceva a tutti un diritto, chiamava tutti col nome di uomini»³⁵), la definirà in seguito, lapidariamente, una «città dura, austriaca, crudele», colpevole di omissione di soccorso nei confronti dei suoi cittadini più vulnerabili. Accanto alla nostalgia per la città campana,³⁶ nelle sue prose si registra un'oscillazione tra il disamore per il capoluogo lombardo e la riconoscenza per le opportunità che questo offre, tra la pace promessa dal suo ordine razionale e i verdetti di emarginazione con cui colpisce i soggetti deboli. Mitizzata dapprima come patria accogliente e materna, la metropoli si scoprirà ben presto matrigna; tuttavia, verrà in seguito invocata, a volte, come alternativa preferibile all'assenza di tutele e di opportunità di lavoro. Nel marzo del '64 Ortese scrive da Roma all'amica Busacca: «Vorrei rientrare a Milano, perché qui non si guadagna, e non si vede più una creatura che non voglia derubarti, e insomma c'è grande deserto di tutto. Sono stata a Milano dieci anni e conosco i suoi rigori e la sua impassibilità. Ma è il fatto che io non ne posso più di "natura". Meglio la vita umana, costruita, che questo tremendo abbandono».³⁷

³³ A questo primo soggiorno ne seguiranno altri, in un'inquieta pendolarità tra Milano e il «soffocante ambiente» dell'«orrenda» Nocera.

³⁴ Missiva datata Milano, 27-9-47, in *Massimo Bontempelli papers. Correspondence*, cit.

³⁵ A.M. Ortese, *Il silenzio di Milano*, «l'Unità» [Milano], 20 ottobre 1957, p. 3.

³⁶ Questo rimpianto trama la corrispondenza con Prunas durante il primo periodo milanese: cfr. A.M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, a cura di R. Prunas e G. Di Costanzo, Milano, Archinto, 2006, *passim*.

³⁷ A.M. Ortese, *Ama ciò che ti tortura*, cit., p. 90.

Al suo arrivo nella «capitale dell'industria», nel '48, la scrittrice è ben consapevole di quanto la sua avventura sia condizionata, oltreché dal suo profilo al di fuori di ogni schema, dall'«ombra» della miseria, dalla mancanza di protezioni autorevoli e dalle sue origini meridionali. In un racconto autobiografico del 1949, *Pioggia a Milano*, la protagonista descrive lo spaesamento e l'angoscia causati dalla sua condizione di immigrata, in cerca di aiuto per riuscire a sopravvivere nel capoluogo lombardo: «Ero a Milano da due giorni, e si può dire che non avevo incontrato ancora nessuno, resa selvaggia dalla paura di chiedere, lavoro o altro, e di annoiare». Adottando un espediente di straniamento autoironico, la narratrice si ritrae sotto la pioggia battente, inzuppata d'acqua, come un'icona strapazzata e malinconica di uno stato di non-appartenenza: «[...] insomma la persona di cui parlo era quasi un'immagine dell'Italia Meridionale caduta nel Po, e uscitane appena, silenziosa e disperata».³⁸ Del resto, a imporre all'autrice lo stigma della meridionalità e della marginalità sarebbero stati anche alcuni dei suoi protettori e amici (e persino Marcello Venturi, il suo compagno e convivente), in nome della loro presunta autorità e del loro *status* sociale e culturale più elevato.³⁹

Anni più tardi, nel 1970, Ortese stilerà un lucidissimo bilancio delle sue mancate fortune e dell'ostilità degli ambienti letterari, intesi anche a punirla di un 'difetto di educazione' e della sua incompatibilità con i costumi della società borghese. La sua 'impresentabilità' di radice meridionale, discorde rispetto alla misuratezza e al riserbo dei circoli intellettuali del Nord, l'ha condannata al fallimento, aggravando le sue inquietudini:

Forse pesava su di me una fama immeritata: sempre sospetta, infatti, è la povertà, quando dovrebbe significare un merito; e sospette sono poi, altamente, la mancanza di *nascita*, di relazioni e di luce altamente benevola, ma luce illusoria, del perbenismo. La mia voce alta, la mia assenza di toni giusti (e anche di una certa tendenza alla strumentazione dei propri beni mentali) mi hanno sempre messa in difficoltà. Vivendo, non ho trovato che regole, fili spinati, quasi invisibili, divieti, passaggi obbligati. [...] Sono stata, perciò, vinta in partenza.

Ortese afferma di aver subito «rifiuti a priori», «solo perché sospetta di parentele col caos della necessità e il purgatorio delle origini». Le è stata opposta un'avversione dovuta anche a ipoteche di genere, essendo, la sua, «l'intelligen-

³⁸ A.M. Ortese, *Pioggia a Milano*, «Risorgimento», 28 giugno 1949, p. 3.

³⁹ In proposito, mi permetto di rinviare ad A. Baldi, «Una bestia che parla»: Anna Maria Ortese e la discriminazione di genere, in *Voces disidentes contra la misoginia: Nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte*, a cura di P.G. Valdés, R.G. Iglesias ed E.M. de la Iglesia, Madrid, Editorial Dykinson, 2022, pp. 405-426.

za di una donna», invisata alle gerarchie del potere editoriale.⁴⁰ Sprovvista di beni familiari e di sostegni maschili, si è scontrata quindi con impedimenti insuperabili per uno «scrittore-donna» – che è a dire «una bestia che parla» –, per giunta proveniente dalle ‘regioni borboniche’.⁴¹

* * *

Dopo aver incontrato Rea a Milano, nell’agosto del ’48, Ortese incoraggia Pasquale Prunas, fondatore e direttore di «SUD», a reclutarlo tra i collaboratori della rivista:

Qui venne a trovarci Domenico Rea con una bellissima donna. Fu una serata eccezionale. Vedrai, verrà a trovarti perché torna a Napoli (dal Brasile), è una specie di scugnizzo semplicemente meraviglioso di vivacità, carattere, simpatia e mille altre qualità. Vedi se ti fa un pezzo per Sud. Guarda che è un autentico ingegno e oltretutto molto divertente.⁴²

Ove non si dia troppo peso alla definizione folcloristica di Rea come «una specie di scugnizzo»⁴³ (pur senza negarvi una punta di ironia), questo passo indica la stima e la simpatia di Anna Maria per l’autore di *Spaccanapoli*. Sentimenti che affiorano anche nell’articolo *Ho conquistato una casa!*, dove Ortese racconta la serata tumultuosa trascorsa con lo scrittore, nell’agosto del 1951, alla vigilia dell’assegnazione del premio Viareggio (che gli sarebbe stato conferito per *Gesú fate luce*). Qui Rea – legato alla cronista da un rapporto cordiale – viene presentato come l’incarnazione dello spirito di Napoli (o almeno della Campania), contraddistinto dal conflitto tra un’esuberanza turbinosa, gridata e un fondo di fissità: «Mimí Rea, ch’è uno dei fenomeni piú notevoli di queste terre, cosí scatenato, dirompente, fischiante, un bolide, a osservarlo attentamente, non è che silenzio. In fondo a tutte le sue risate, le sue convulsioni, i suoi eccessi: silenzio».⁴⁴

Prima della frattura causata dal racconto-saggio *Il silenzio della ragione*, questa considerazione affettuosa, seppur velata di ambiguità, è almeno in parte ricambiata dall’autore napoletano, come attesta anche la concitata conver-

⁴⁰ Il passo appartiene a una lettera a Giulio Einaudi del 24 settembre 1970, conservata presso l’Archivio di Stato di Napoli.

⁴¹ Cfr. A.M. Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in Eadem, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 50-51.

⁴² A.M. Ortese, *Alla luce del Sud*, cit., p. 85.

⁴³ Una definizione avvalorata in seguito dal ritratto che Rea offre di sé giovane: ««sporco, lazzarone, sempre per le vie»» (A.M. Ortese, *Ho conquistato una casa!*, «Milano-sera», 7 settembre 1951, p. 3).

⁴⁴ *Ibidem*.

sazione riportata in *Ho conquistato una casa!* Dopo aver chiesto rassicurazioni all'amica sulla sua consacrazione letteraria, Rea avrebbe riconosciuto, seppur con condiscendenza, la qualità della scrittura ortesiana: «“Tu pure, qualche volta”, ha detto con un lampo di gratitudine, “fai delle cose buone”». ⁴⁵ Una concessione che Anna Maria archivia in fretta, quasi con noncuranza, come si farebbe per calmare un interlocutore sovraeccitato: «“Grazie, Rea, ma non ci pensare”». Nonostante il rispetto reciproco, un'insinuante rivalità getta ombre su questo rapporto.

Un attestato ancora più significativo viene da un omaggio di Rea a Carlo Bernari, celebrato come il solo autentico interprete dello spirito partenopeo: ⁴⁶

Bernari, figlio legittimo della migliore tradizione letteraria napoletana – che è una tradizione di ricerca della verità, del carattere e della storia umana di questa «nazione nella nazione» che è Napoli – è forse oggi – insieme alle rare, stravaganti, ma geniali intuizioni della Ortese – l'unico scrittore napoletano degno di questo nome. [...] Ebbene, tutte le volte che Napoli viene guardata, vista, rappresentata, narrata, indagata a fondo, senza facili concessioni pietistiche o macchiettistiche, Napoli si trasforma in quella che essa è: una città grigia, violentata da secolari ingiustizie, con un piede ancora nella barbarie, nell'idolatria e nella superstizione, una città che è un perfetto mondo compiuto, chiuso come un impenetrabile uovo e di cui, sfortunatamente, c'è poco da ridere. ⁴⁷

Rea attribuisce dunque a Ortese, così come all'autore di *Tre operai*, l'intento di penetrare e raccontare la complessità e il dramma della vita partenopea, scrutata soprattutto nella lotta quotidiana dei ceti subalterni. Una restituzione del degrado e della sofferenza che, nel caso della scrittrice, sarebbe meno organica e distesa di quella di Bernari (anche perché estranea alla dimensione del romanzo) e affidata invece a illuminazioni fulminanti e a una prosa del tutto originale, dagli effetti inattesi (di qui l'etichetta di 'stravaganza' che le viene attribuita). Tra l'altro, non sarà un caso che Ortese convenga, anche in termini coloristici, con la caratterizzazione di Napoli come «città grigia», ⁴⁸ sfatando,

⁴⁵ In questo volume, si vedano le osservazioni di Maria Valeria Dominioni sull'apprezzamento riservato da Rea a *Un paio di occhiali* nel carteggio con Compagnone e il saggio di Monica Farnetti per un'acuta analisi del contrastato rapporto tra Rea e Ortese.

⁴⁶ Un giudizio che Rea ritiene di poter pronunciare spassionatamente, da osservatore *super partes*, «per due fondati motivi»: «in primo luogo perché io non mi sento affatto uno scrittore napoletano, vissuto come sono in una provincia dal carattere intensamente agricolo, scambiato per napoletano dalla bizzarria dei critici[,] e perciò posso essere alquanto sincero e obbiettivo[,] e in secondo luogo perché mi reputo uno studioso di letteratura napoletana, più o meno in grado di riconoscere dove si sta nel vero e dove nel falso» (D. Rea, «Unico scrittore napoletano degno di questo nome», «La Fiera Letteraria», 2 febbraio 1958, p. 6).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Nella rubrica «Italia domanda», a cura di Alfonso Gatto, in risposta al quesito «Napoli è grigia o colorata?», la scrittrice aveva concluso che la città era contraddistinta dal «grigio: autentico, eterno» («Epoca», III, 29 novem-

assieme alla «lieta favola del Sud», l'immagine oleografica di un luogo paradisiaco, immerso nella luce del sole. Senza consentire a stereotipi logori, l'autrice esplora la dimensione oscura del capoluogo campano, calandosi con coraggio e disperazione nel suo sottosuolo, «pieno di labirinti e trabocchetti», dal quale non si può uscire indenni.

A determinare una cesura nel rapporto tra i due scrittori sarà, com'è noto, la pubblicazione nel 1953 del *Mare non bagna Napoli*, che offre un quadro fortemente polemico e spesso irriverente della condizione dei giovani intellettuali napoletani, insistendo in particolare, con un certo accanimento, su Compagnone e Rea. In una corrispondenza privata, quest'ultimo si infurierà per l'ultimo capitolo della raccolta, *Il silenzio della ragione*, giudicandolo oltraggioso e così «immondo» da sentirsene «violentato». ⁴⁹ Di lì a poco, prenderà le distanze da Ortese anche in termini pubblici. Nell'intervenire, contro voglia e in modo sbrigativo, come si è detto, nella *querelle* dibattuta sulle pagine del «Caffè», ⁵⁰ Rea coglierà l'occasione per smentire quel resoconto impietoso, tracciato in parte contro lo sfondo delle sue mura domestiche, accusando l'autrice – con la quale nega ora ogni familiarità – di aver diffuso menzogne e di aver violato le più elementari leggi dell'ospitalità: «La Ortese, che conoscevo molto poco, viene in casa mia, viene ricevuta gentilmente, onorata, servita e dopo inventa le cose più impensate di sana pianta su me e Pratolini». ⁵¹

Lo scandalo suscitato dal *reportage* del *Mare non bagna Napoli* si incentra soprattutto sulla riconoscibilità anagrafica dei suoi protagonisti, descritti senza alcuna indulgenza. Una riflessione di La Capria coglie con acutezza le

bre 1952, 112, p. 4). In collaborazione con Gatto, Ortese aveva stilato una lista di «persone da interrogare», che comprendeva anche Rea, il quale non figura tuttavia tra gli autori interpellati. Grazie a «questo lavoretto», Ortese si riprometteva di ottenere altri incarichi dalla redazione della rivista, e insisteva perciò con Prunas perché la sostenesse nell'iniziativa (cfr. la missiva, del 12 ottobre del '52, in A.M. Ortese, *Alla luce del Sud*, cit., pp. 127-128).

⁴⁹ *Lettera inedita a Compagnone. Quando Rea si arrabbiò con l'Ortese*, «Il Mattino», 7 marzo 2004. A suscitare il rancore di Rea è soprattutto l'ingratitude di Ortese – definita con sdegno «questa donna» e accusata di essere scaduta nel pettegolezzo – verso l'amico, «Anita, Prunas, Grassi ecc., tutta gente che le ha dato da mangiare fino al vizio» (*ibidem*).

⁵⁰ Ortese ha dichiarato che, qualche anno dopo, Rea si era riconciliato con lei: «[...] facemmo pace. Lo incontrai a Milano trentacinque anni fa. Gli era passato tutto» (N. Ajello, *Ortese spacca Napoli*, «la Repubblica», 15 maggio 1994, p. 31). Che il conflitto si fosse ricomposto così serenamente è quanto meno dubbio, viste l'incredulità e la stizza dello scrittore per il successo di vendite del *Cardillo addolorato* nel 1993 (cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 242).

⁵¹ D. Rea, *Che cosa si vuole da me?*, cit. Un rinvio indiretto al clamore destato dal racconto *La città involontaria*, incluso nel volume ortesiano, sarà da cogliere in una cronaca di Rea, che denuncia il degrado di palazzo Amendola, che «può mettersi sotto braccio ai Granili, ormai ben noti in tutto il paese. [...] [I] Granili stanno scomparendo, se non sono quasi scomparsi» (D. Rea, *I Granili numero 2*, «Il Mondo», 13 luglio 1954, p. 4).

ragioni dell'individuazione di questi personaggi, vittime di inconfessati sentimenti antimeridionali:

Infine pare che sia stato Vittorini – cioè la casa editrice Einaudi – a suggerire di lasciare nomi e cognomi dei due scrittori Rea e Compagnone, e gli altri, compreso il mio. Ma lo avrebbe dato questo suggerimento se i due scrittori fossero stati, mettiamo, Pavese e Calvino? Certamente no, tutti gli addetti ai lavori si sarebbero ribellati, sarebbero insorti sui giornali contro l'abuso, che poteva finire anche in tribunale. Ma poiché qui l'abuso colpiva due scrittori napoletani già pregiudizialmente destinati nell'opinione dell'establishment ad essere «caratteristici», e poiché la Ortese rendeva più letterariamente pregevole la caratterizzazione, l'abuso poteva essere non solo permesso ma addirittura suggerito.⁵²

La rivelazione dell'identità degli interpreti di quella breve ma intensa stagione è vista come riflesso di un senso di superiorità nei loro confronti da parte dell'intellettuale siciliano trapiantato al Nord. Una mancanza di rispetto che tradisce i pregiudizi e l'atteggiamento di sufficienza della cultura settentrionale verso autori che, per la loro appartenenza al meridione, vengono associati al pittoresco e possono perciò essere esposti impunemente al ridicolo.

* * *

A intrecciare un legame – a contrasto – tra Rea e Ortese è anche Mario Stefanile, giornalista, critico e letterato, che conobbe da vicino i due scrittori, avendo frequentato assiduamente, assieme a loro, alcuni circoli intellettuali napoletani, oltre ad aver partecipato all'esperienza del gruppo «Sud».⁵³ Un suo pezzo intitolato *Volate via le pagliette*, apparso su «Il Lavoro Illustrato» nel maggio 1951,⁵⁴ potrebbe aver fornito uno spunto alla controversa cronaca ortesiana *Il silenzio della ragione*, ben più analitica, penetrante e corrosiva. Un'ipotesi che non sembrerà avventata, se si considera che Ortese, oltre a figurare nella rassegna di Stefanile, seppur soltanto in chiusura, ben conosceva la rivista, che aveva ospitato alcuni suoi racconti. Il pretesto della stesura del

⁵² R. La Capria, *Domenico Rea e Compagnone visti dalla Ortese. Ma quanto talento in quei due ritratti*, «Il Mattino», 12 marzo 2004.

⁵³ Un rapporto che includeva anche incontri conviviali, come ha raccontato Sergio Zavoli, ricordando le cene in trattoria in compagnia degli amici (cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 196). I contributi di Stefanile compaiono sulla rivista «Sud» fin dal primo numero, del novembre 1945, che in seconda pagina ospita il suo articolo *Lezione di guerra*, per concludersi nel marzo del '46 con un ampio saggio, di oltre due pagine, dal titolo *Poesia in Salvatore Di Giacomo*.

⁵⁴ M. Stefanile, *Volate via le pagliette*, «Il Lavoro Illustrato», n. 19, 13 maggio 1951 (da cui si cita di qui in avanti).

racconto-saggio del *Mare non bagna Napoli* è dato infatti dal proposito di condurre un'inchiesta, destinata nelle intenzioni dell'autrice a un «settimanale illustrato» del Nord.

Il tono ironico del servizio di Stefanile è evidente fin dal titolo, spiegato da un trafiletto che mette a confronto le figure mitiche della letteratura napoletana, consacrate dalla «fantasia popolare» nell'«Olimpo "liberty"» – Di Giacomo, Scarfoglio, la Serao, Bracco, Bovio e Russo –, con quei «giovani scrittori» che, «in tempi meno felici, e senza la paglietta lavorano fervidamente». L'articolo getta luce sulle angustie che affliggono i contemporanei, privi purtroppo del prestigio e delle fortune arrise ai predecessori ottocenteschi. Ad aprirlo è una riflessione sul disagio degli intellettuali partenopei, che sfocia nel conflitto tra coloro che rimangono a Napoli e quanti se ne allontanano: «Molti, per scampare in qualche modo al pericolo di restare eternamente [...] "morti di fame" [...], lasciano il Sud povero e indifferente e ostile e se ne vanno più al Nord, verso Roma, verso Milano, quadrivi più vivi e talvolta miniere d'oro per i borsaneristi della letteratura». Pur riconoscendo le motivazioni dei transfughi, il critico biasima l'esercizio letterario di chi si è trasferito al Nord come un sotterfugio, un *escamotage* subdolo per assicurarsi il benessere e il «pane della fama», sottraendosi alle responsabilità e ai sacrifici di un'attività legittima e necessaria, per quanto mal retribuita, nel luogo d'origine.

Stefanile passa perciò in rassegna coloro che non hanno disertato Napoli, malgrado le continue difficoltà e le delusioni patite per le scarsissime opportunità di pubblicazione offerte dal capoluogo campano. Alla disattenzione degli editori e alle cattive abitudini della stampa locale, sedotta da suggestioni settentrionali e in cerca di novità esotiche, si aggiunge infatti l'«ostilità dei benpensanti» nei confronti dei letterati. La cronaca di Stefanile vuole celebrare la tenacia di quei «poveri autori indigenti» «che non hanno avuto cuore bastante a lasciare i marciapiedi di Caracciolo e i fanali dell'Arenella». Per il vincolo affettivo che li lega alla città e alle sue strade, in una «terra divenuta avara e inerte», questi «superstiti eroi di un naufragio» si rifiutano coraggiosamente di lasciare Napoli, ma si condannano così a una sopravvivenza stentata, e si vedono costretti a rimediare occupazioni saltuarie o di ripiego («vanno traendo un pezzo di pane dalla collaborazione ai pochi giornali [...] o dall'insegnamento o da qualche mestiere sussidiario»).

Il caso più emblematico degli sforzi e dei compromessi necessari per resistere alla tentazione di andarsene o di rinunciare alla letteratura è offerto appunto da Rea, che, per riuscire a pubblicare le proprie opere, ha dovuto trovare un editore a Milano. Stefanile ci consegna l'identikit di un autodi-

datta venuto dal popolo, insofferente di ogni disciplina, che ha disperso le sue energie in vari mestieri e avventure, prima di tuffarsi, con la medesima foga, nella scrittura: «Domenico Rea, figlio di levatrice, nato a Nocera Inferiore e per molti anni monello sulla piazza provinciale, operaio saldatore in un'officina, esule in Argentina per un breve esperimento d'emigrazione e poi buttatosi a corpo perduto alla letteratura». Siamo di fronte, ancora una volta, a un ritratto convenzionale, a tinte forti, che mira a stupire il lettore; senonché a correggere questa sintetica biografia ad effetto occorre ricordare che Rea – nato a Napoli – aveva condotto il suo «esperimento d'emigrazione» in Brasile anziché in Argentina, e che questo risaliva all'aprile del 1948: anni dopo, quindi, l'inizio della sua attività letteraria, e persino in seguito all'uscita di *Spaccanapoli*. Non si trattò quindi della decisione di abbandonare la patria, ma di un'iniziativa mossa da «motivazioni [...] contraddittorie»: il tentativo di 'cercar fortuna' (grazie anche al sostegno di parenti emigrati) e, allo stesso tempo, di mettersi in condizione di «scrivere meglio», sfuggendo alle continue pressioni economiche.⁵⁵ Il viaggio in Sudamerica era stato concepito infatti anche come occasione per arricchire le proprie esperienze, raccogliendo impressioni da rielaborare in scritti di viaggio, per affermarsi ancor più sulla scena letteraria.

Lo *sketch* di un autore caparbiamente fedele al suo estro popolare, immerso nella quotidianità spicciola e agganciato a una concezione astorica dell'*ethos* partenopeo, accredita lo stereotipo di un Rea 'antico'. Questa lettura si aggancia a un archetipo di «Homo neapolitanus» ricorrente negli scritti di Stefanile, che respinge ogni interpretazione del dramma del sottoproletariato legata a dinamiche di classe e tesa a un riscatto sociale.

Rea irrompe sulle colonne de «Il Lavoro Illustrato» come un personaggio animato da una veemenza irrefrenabile, che infrange le regole della conversazione civile e letteraria:

[...] segaligno, vulcanico, che parla coi carrettieri secondo il loro gergo e sogna di consegnare in un libro un ritratto autentico della gente napoletana così come è da tremila anni a questa parte. Rea che bestemmia, s'irrita, aggredisce, non sta mai fermo e non vuole ascoltare né ragioni né consigli, ogni giorno fa l'impiegato, prende una vettura della Napoli-Salerno e viene a lavorare in un ufficio della Soprintendenza alle Gallerie.

Poi torna a casa sua, a Nocera, si mette a scrivere per i giornali: e fra soldi del salario di Stato e quattrini della collaborazione, riesce a mangiare e anche a pagarsi gli incredibili abiti chiari che predilige.

⁵⁵ Cfr. F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. XCVI.

Quelle rare notti che Rea si ferma a Napoli sono spese quasi interamente in un vertiginoso caracollare suo e della giovane moglie, pazientissima vittima delle sfuriate del consorte che s'accende d'estro per ogni nulla, fra le case degli amici: che stanno poi disseminate un po' per la città, Paolo Rossi su alla Floridiana, Vasco Pratolini in una piazzetta sotto il Corso Vittorio e Luigi Compagnone a Mergellina.

Oppresso, come molti colleghi, dalle necessità della sussistenza, lo scrittore napoletano, malgrado il successo conquistato, è costretto a relegare l'attività letteraria ai margini di un impiego prosaico, che gli assicura uno stipendio ma lo sottopone a un pendolarismo estenuante che, unito ai «lavori forzati per il giornalismo», gli impedisce di dedicarsi alla stesura del romanzo tanto atteso.⁵⁶

Seguendo i passi concitati con cui Rea, trascinandosi dietro la giovane sposa, attraversa la topografia urbana per far visita agli amici, Stefanile coglie poi il pretesto per avvicinarli Pratolini e Compagnone, ai quali fanno seguito altri protagonisti del panorama letterario locale. L'intrico di strade è concepito come la vera dimensione del vivere napoletano, di esistenze proiettate all'esterno, in un susseguirsi continuo di incontri: tanto che, in omaggio a un costume partenopeo, la sequenza dei personaggi illustrati si snoda sul filo di una passeggiata immaginaria.

Nella parte conclusiva della sua escursione, Stefanile registra, con una concessione paternalistica, il timido affacciarsi di Ortese, da annoverare probabilmente, a suo avviso, tra «i soliti letterati per ambizione», che si introducono furtivamente nella retroguardia dei «letterati per vocazione»: come se la sua fosse un'intrusione illegittima, a malapena tollerata, tanto più che è l'unica attrice inclusa in questo resoconto. Ortese, che pure aveva pubblicato di recente la sua seconda raccolta, *L'Infanta sepolta*, viene presentata come una figura liminale, in cerca di scenari di desolazione, consumata dal suo vagabondare e da un continuo stato di incertezza economica e professionale:

[...] sempre battuta e spaurita come un uccello, sempre tetra e come picchiata dalla vita, s'accompagna di nuovo coi suoi *Angelici dolori*, va trovando odori sotterranei e consuete immagini per i quartieri sventrati del Piliere e della Marina mentre insegue un impiego provvisorio, una saltuaria collaborazione, e ancora non sa quale città d'Italia può darle un poco di pace.

⁵⁶ Proprio in quel periodo, Rea si rammarica di questi ritmi frenetici e logoranti: «[...] non so più che fare. Come si può lavorare uscendo da casa alle sei del mattino, viaggiando, ascoltando i passeggeri, stando in ufficio, ritornando a viaggiare e rincasando alle cinque della sera, di tutte le sere; dedicando 15 giorni al mese per gli articoli e le novelle per i giornali? La miseria buca corpi, buca il tempo e le epoche, figurarsi un cervello, che non è poi il cervello di Balzac» (lettera del 31 maggio 1951, citata in G. Lopez, *I verdi i viola e gli arancioni*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1972, p. 117).

Flâneuse derelitta, la scrittrice si aggira in strade e vicoli deturpati dalla guerra e diviene oggetto di facili ironie per la sua presunta vocazione al soffrire. Al profilo sanguigno di Rea e a quelli vivaci degli altri letterati, assorbiti in conversazioni con colleghi della penna, fa quindi seguito una presenza femminile sbiadita e quasi patetica, in cerca di impressioni olfattive e visive da trasferire sulla pagina. Laddove gli interpreti maschili della napoletanità, immersi nel flusso della vita cittadina, esercitano un dominio dinamico sullo spazio urbano, frequentandone le vie più animate e coltivando un progetto di socialità, Ortese viene descritta mentre, in solitudine, si aggira in vicoli degradati. All'autrice è concessa soltanto una fuggevole apparizione in chiusura di questa rassegna, come *silhouette* larvale, secondo l'etimo della sua raccolta d'esordio, *Angelici dolori*. Ben diverso, nei suoi confronti, l'atteggiamento di Rea, che, in nome di una parziale affinità, riconosce in lei una testimone genuina dello spirito tormentato della città.

Tenendo fede al titolo della rivista, l'articolo è corredato dalle foto di alcuni tra questi «eroi della penna», accompagnate da didascalie a volte non meno ironiche del testo. In quella sottostante al suo ritratto, Rea viene definito, secondo un'iconografia di maniera, «vulcanico, iracondo, pieno di umori», creando così un curioso contrasto con la sua immagine fotografica: una figura composta, vestita di chiaro, con eleganza impeccabile, seduta a una scrivania, nell'atto di prepararsi a scrivere, con alle spalle scaffali colmi di libri. Com'era prevedibile, in questa galleria visiva non c'è posto per Ortese.

* * *

Al termine di questa ricognizione, vale la pena ricordare la reazione sconsolata di Rea alla ricezione di *Spaccanapoli* – che chiama in causa l'autore di *Volate via le pagliette* (o «un tal Visconti») – e i riflessi di questo sconforto nella corrispondenza con Bontempelli. In una lettera a Luciano Anceschi, lo scrittore (che intrattenne con il critico uno scambio epistolare quasi decennale) esprime il proprio dispetto per «il saluto delle armi reso[gli] (finalmente!) dai napoletani» all'uscita del suo primo libro. La recensione è anonima, ma Rea la attribuisce a Mario Stefanile, che avrebbe in seguito dedicato un'attenzione assidua alle sue opere dandone annuncio con puntualità sul «Mattino», spesso con parole di elogio. Seppur con qualche oscillazione, l'adesione di Stefanile a quella che ritiene la schietta ispirazione di Rea giungerà in seguito fino a fargli consacrare lui e Marotta come «le sole due facce autentiche di una stessa medaglia, le due voci maggiori della letteratura italiana

contemporanea». Una prosa, la loro, di precisa ambientazione partenopea, che non scaturisce «dal documentario, né dal bozzetto, né dall'erudizione: solo da un istinto che ancora una volta si fa voce, in un impeto irrefrenabile. Entrambi uomini del popolo minuto venato di piccola borghesia», sono «messi in condizione dalle stesse origini sociali a meglio intendere il fatto sociale, non piú come conquista e rivincita, ma come realtà prima psicologica e poi fantastica». ⁵⁷

Di contro a questa celebrazione, molto piú tarda, la breve nota critica su *Spaccanapoli* apparsa sul quotidiano «Roma» ⁵⁸ (sia o meno di Stefanile) disapprova gli eccessi della vena realistica dell'autore, «attenta al gioco delle mode» ed accusata di inclinare «alla pornografia, alla volgarità quotidiana, alla cronaca nera». I racconti della raccolta sarebbero contagiati dai vizi della letteratura statunitense, invece di rifarsi a ciò che di vitale quei modelli possono offrire. La stroncatura termina con un giudizio tagliente, che pur riconoscendo allo scrittore un genuino talento narrativo, ne rimprovera le forzature e lo svilimento in formule meccaniche e ripetitive: «è peccato che a volte, come nel caso di Rea, autentici temperamenti di narratori vengano deformati fino a smarrirsi nel gioco minuto e ambiguo delle “tranches de vie” a mosaico, l'una dentro l'altra, senza risparmio e senza discriminazione [*sic*]». ⁵⁹

Rea confessa ad Anceschi la sua profonda amarezza per queste riserve, che ravvisano echi della prosa americana nei suoi racconti, mentre all'epoca lo scrittore sosteneva di non apprezzare Hemingway e di evitare di leggere autori recenti, per non farsene influenzare. ⁶⁰ Di qui il suo profondo sconforto: «Mai mi sono sentito tanto abbattuto, avvilito, offeso e incompreso. E non scherzo: ho mia madre che piange dalla vergogna, e intorno il paese in furore. Scapperei di notte. Ma come? E dove?».

⁵⁷ M. Stefanile, *Napoli, capitale della letteratura sociale*, «La Fiera Letteraria», 10 ottobre 1954, p. 5.

⁵⁸ [Anonimo], *Spaccanapoli*, «Roma», 28 gennaio 1948 (il testo si legge in J. Butcher, *Tra Nocera Inferiore e Milano*, cit., pp. 35-36).

⁵⁹ Il rischio di inclinare alla «tranche de vie» viene ricordato di frequente negli scritti di Stefanile dedicati a Rea, assieme alle affinità rintracciate tra la narrativa napoletana piú vitale e Faulkner, Caldwell e Dreiser (cfr. M. Stefanile, *Napoli, capitale della letteratura sociale*, cit.).

⁶⁰ «Io, ad esempio, non conosco nulla degli scrittori americani – perché mi rifiuto di credere a una cultura senza latino e perché credo che Petronio si mangia dieci Hemingway – né di Kafka: ma comprendo perché siano oggi gli scrittori che contano: ascoltano la voce della strada» (D. Rea, *Non accuso difendo*, «La Fiera Letteraria», 21 novembre 1948, p. 2). E ancora, qualche anno dopo: «Io non li ho letti gli americani, io questa terra debbo dire» (A.M. Ortese, *Ho conquistato una casa!*, cit.). Le professioni di estraneità alla letteratura d'oltreoceano contrastano peraltro con l'entusiasmo suscitato nell'aspirante scrittore dalla lettura di *Furore* di Steinbeck («[...] furono giornate memorabili. Eravamo nel vero!»; D. Rea, *Spaccamilano*, cit.). Si veda anche F. Durante, *Introduzione e Cronologia*, *passim*.

Questa cocente delusione per i riscontri sfavorevoli trova eco in due lettere di Rea a Massimo Bontempelli: in una di queste, viene annunciata l'accoglienza ostile riservata a *Spaccanapoli* sul quotidiano «Roma» in termini simili a quelli usati con Anceschi, ma con alcune significative varianti. Bontempelli aveva perso in parte il prestigio di cui godeva all'epoca della sua investitura come Accademico d'Italia e della direzione dell'«Italia letteraria»: ruoli che, tra l'altro, gli avevano consentito di accogliere alcuni racconti di Ortese sulle pagine della rivista, per poi patrocinare la pubblicazione della raccolta *Angelici dolori* presso Bompiani e far ottenere all'autrice un premio in denaro. Per l'ormai anziano collega Rea nutre una sincera ammirazione, attestata da una missiva del 29 settembre del '47, dove lo scrittore 'debuttante' accenna a un precedente tentativo di stabilire un contatto con il destinatario:

Carissimo Bontempelli,
non sa la gioia che mi ha dato il leggere la Sua lettera, per la lettera in sé e per sé e per la grata compagnia di pensarLa a scrivermi. Ha mai ricevuto una lettera che Le inviai tanto tempo fa da Nocera? Quel nostro incontro dal Bompiani mi è restato chiaro e preciso. È stato l'unico incontro 'eccezionale' della mia vita, perché fu l'unica volta in cui parlai ad un artista, che avesse cultura, ispirazione, il Giro del Sole e il Figlio di due madri. Sono andato dicendolo a tutti questi milanesi [...]. Ho cercato sempre di lei dovunque sono andato. L'affetto per lei mi è cresciuto leggendo le Sue opere: giacché, fra tanta ignoranza di letterati senza latino, è così difficile trovare una prosa che sia venuta fuori per volontà anche un po' di Dio.⁶¹

Con qualche eccesso celebrativo, dovuto all'intento di lusingare l'interlocutore,⁶² questo passo esibisce un po' ingenuamente la frequentazione degli scritti bontempelliani, citati allusivamente come indici di valore letterario, di fronte al dilagare di autori privi di fondamenti classici. A spingere Rea a questa insistenza adulatoria (giustificata dalla sua «oscura umiltà») è il bisogno di sfuggire all'incubo della povertà e della prostrazione, in assenza di fonti di guadagno:

Io cado di giorno in giorno nella miseria. E alle otto del mattino, di ogni mattino, alla naturale gioia di vivere subentra la tetraggine in faccia alle cose che mi van tutte male. Non trovo né un'occupazione, né da collocare qualche lavoro. Di me non vogliono proprio sentirne. Eppure ho scritto *Spaccanapoli* e *Le formicole rosse* in cui almeno c'è della buona volontà e il tentativo di formare un mondo personale.

⁶¹ Lettera del 3 novembre 1947 (cfr. *Massimo Bontempelli papers. Correspondence*, cit.), da cui provengono le citazioni successive.

⁶² Rea sperava di ottenere da Bontempelli consigli e un aiuto concreto nel concorso indetto da «Tempo» – con un premio di 50.000 lire –, per il quale presentò il racconto *Tuppino* (incluso in *Spaccanapoli*), destinato a suscitare forti riserve per l'oscenità di linguaggio e situazioni (si veda la lettera citata, trascritta in appendice a questo saggio).

A questo punto, si rovescia il rapporto tra la metropoli lombarda e la cittadina campana, descritta come un deserto di relazioni umane, dove ogni ambizione letteraria non potrebbe che estinguersi:

Le cinquantamila lire di quel premio [di «Tempo»] mi farebbero vivere ancora un due mesi a Milano. Non voglio ritornare a Nocera, dove ho tutti nemici. Per un raggio di duecento km. resterei solo; senza godere nemmeno di una conversazione, che non sia l'ira di mio padre, la realtà di un lavoro manuale, e il vituperio dei «dottori».

La stima di Rea per Bontempelli risale comunque più addietro nel tempo, come dimostra una recensione dell'agosto del '42. Presentando sulle colonne de «Il Popolo Fascista» la raccolta delle liriche di Cardarelli apparsa nella collana mondadoriana «Lo specchio», il giovanissimo critico si diverte a imbastire un gioco di associazioni linguistiche. La serie editoriale si trasforma così in «uno specchio affatturato», posto «in una limpida sala moderna». In un intreccio di scambi metaforici, questo surreale spazio espositivo si popola di «guide, che aumentano sempre, venute da ogni parte d'Italia», e che attendono soltanto di essere interpellate per condividere il loro sapere:

Stanno in silenzio, serenamente. Ma a un minimo vostro cenno si muovono. Vi conducono innanzi lo specchio, e vi parlano per esso, serenamente, anche di un fatto terribile. Ci restate ore ed ore e Vi sembra che solo un minuto sia trascorso. Volete osservare il *Giro del sole?* eccovi un pronto ed equilibrato signore, Bontempelli, il serenissimo, che ve lo illustra.⁶³

Questa allegoria della lettura celebra, in termini simbolici, la fascinazione e la funzione catartica dell'atto narrativo, capace di trasfigurare anche un «fatto terribile». Sembra probabile che il trittico di racconti odeporeici raccolti nel *Giro del sole* (*Viaggio d'Europa*, *Il viaggio di Colombo* e *Le ali dell'Ippogrifo*) abbia richiamato l'immagine degli scrittori (e di due «moderatissime» scrittrici, de Céspedes e Manzini) come spiriti guida, di dantesca memoria. Certo è che questo volume deve aver destato in Rea un'impressione profonda. A darcene conferma è il suo articolo *Non accuso difendo*, del novembre 1948, in cui risponde alle requisitorie di Cardarelli e Falqui «contro la narrativa contemporanea», colpevole persino di aver adottato un «fetente linguaggio da tavernieri». Nel prendere le parti delle scelte espressive di una folta quanto eterogenea pattuglia di coetanei, Rea ricorda, incidentalmente, il titolo della raccolta bontempelliana, a riprova del valore del suo autore: «[...] oggi è di moda dimenticarsi sempre di Bontempelli, quasi non fosse l'autore di quel grande

⁶³ Il testo è trascritto in A. Carbone, *L'indomabile furore. Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, p. 8.

Giro del Sole»⁶⁴ (e l'aggettivo qui usato sembra combinare un apprezzamento estetico e un'allusione all'ampiezza di quei viaggi immaginifici).

Ma veniamo alle missive a Bontempelli in cui Rea commenta l'esito del volume appena pubblicato, definito come la «prefazione di quello che *ha* in mente e che *va* ideando». Nella prima, del 27 gennaio del '48, dopo aver «temuto un altro giudizio... su *Spaccanapoli*»,⁶⁵ l'autore ricambia gli auguri dell'interlocutore e lo ringrazia del «benevolo accenno alle *Formicole rosse*». A dispetto della natura eterodossa della sua *pièce* teatrale, continua a sostenerla (un'«opera che, tuttavia, non so, come la volto e come la giro, riprovare: né come poesia, né come teatro»). Ben più cupo e amareggiato suona il suo bilancio su *Spaccanapoli*, «che ha avuto un pessimo successo e di vendite e di critica». Una conclusione che si riscontra anche in altre testimonianze di quel periodo, segnate dall'umor nero per l'accoglienza del suo primo libro:⁶⁶

Credevo – dopo tanti di lavoro, d'ispirazione contrastata – di aver creato delle storie, mie, personali, ma anche questa volta silenzio e derisione; con alle spalle i miei orrendi paesani, che vogliono denunziarmi alla questura per scandalo, e sotto gli occhi la miseria, e nello spirito l'incapacità d'una risoluzione.

Scoraggiato dai mancati consensi e dalle accuse di oltraggio al pudore mossegli dai nocerini, l'autore sembra dibattersi in un dilemma riguardo al senso e al futuro della sua attività. Confidando che Bontempelli possa esprimergli un parere sulla sua raccolta d'esordio, Rea sostiene di aver assunto a modello, fin dal suo avvicinarsi alla scrittura, le opere del corrispondente, elaborando una narrazione ordinata ma innervata da una forte tensione: «Un profondo orecchio e un cuor saldo spesso risentirà quel limpido e armato marciare di alcune vostre prose, che, in giovanissima età, quaggiù, solo-solo, mi scimunirono e diletтарono, nel buon senso antico». Con il riferimento agli effetti perseguiti dalla poetica barocca, la meraviglia e il piacere, Rea esibisce le credenziali letterarie acquisite nell'isolamento di un ambiente da sempre ostile alla sua crescita intellettuale. Per dissimulare la propria erudizione, in nome di un legame vitale con il parlato, usa un termine basso, congiunto a quello tecnico («scimunirono e diletтарono»). Nelle righe seguenti, professa la sua predilezione per la letteratura nazionale di contro alle «altre», tanto da trascurare lo

⁶⁴ D. Rea, *Non accuso difendo*, cit.

⁶⁵ Cfr. *Massimo Bontempelli papers. Correspondence*, cit. (da questa lettera sono tratte le citazioni seguenti).

⁶⁶ La percezione di un «disastroso esito di critica e di vendita», espressa anche ad altri corrispondenti, è senz'altro eccessiva, e sarà da ascrivere alle aspettative di un più ampio successo: si veda F. Durante, *Introduzione*, cit., pp. XCIV-XCV.

studio delle lingue straniere, ad eccezione dello spagnolo, che «consider[a] un dialetto utile al [suo] modo di scrivere».

In un biglietto appena successivo, l'autore dà conto della recensione di *Spaccanapoli*, attribuita in questo caso a «Stefanile o un tal Visconti»:

Carissimo Bontempelli, l'altro ieri confidavo a Voi il dispiacere provato pel tanto silenzio intorno al mio *Spaccanapoli*. Ed ecco, oggi, 28 gen. il *Roma* di Napoli (Stefanile o un tal Visconti) ricordarsi di me e salutarmi ad armi spiegate. Il paese (Nocera) già era sconvolto dalle «indecenze» del mio libro; ora, appoggiato da un giornale che crede autorevole, è diventato furioso. Mia madre ne piange, vergognosa di un figlio tanto galeotto; i preti hanno gridato allo scandalo nelle Chiese.

Rea diviene ancor più bersaglio del livore dei concittadini, oltraggiati dall'immagine di Nocera Inferiore offerta dalla raccolta e confortati nella loro avversione dalle critiche apparse sul «Roma». L'affresco di *Spaccanapoli*, che non fa sconti ai loro vizi e alla loro brutalità, denunciando profondi squilibri socio-economici, è marcato da una sessualità accesa e sconvolgente. Lo «scandalo», alimentato dal bigottismo, è tanto più doloroso per lo scrittore a causa dello sgomento che ha suscitato tra i suoi familiari, soprattutto nella madre, turbata e messa in imbarazzo dalla prosa incandescente e scabrosa del figlio. Rea si sente ferito dall'esito impreveduto, laddove sperava di poter saldare «un vecchio conto» «col paese che lo prende[va] in giro perché dice[va] che i poveri non debbono permettersi il lusso di scrivere, questa è cosa da "signori"». ⁶⁷

Questo cruccio deve quindi interpretarsi, più che come il riaccendersi di un'«ossessione» economica, come reazione a tenaci meccanismi di discriminazione e ostracismo. Pesa su Rea l'interdetto che colpisce chi, a causa delle sue origini 'plebee' e del passato di «ragazzo di strada, senza scuola, senza educazione», non può vantare un *curriculum* di studi prestigioso, ed è quindi destinato all'oscurità, secondo l'ottica retriva dei suoi concittadini. Un verdetto particolarmente bruciante per l'autore, che mirava a un riscatto e a una rivalsa, anche familiari, dopo le umiliazioni sofferte in gioventù: «Il danno che ne ho ricevuto è forte. Non mi sono mai sentito così solo e avvilito. E, con tutto ciò, quel che più mi rattrista, è la mia incapacità di trovare e di dirmi che ho torto». A dispetto della persecuzione di cui è vittima e dell'indignazione scatenata da *Spaccanapoli* a Nocera Inferiore, Rea non sa sconfessare la fede, sia pur sofferta, nella sua vocazione letteraria.

⁶⁷ A.M. Ortese, *Ho conquistato un casa!*, cit.

Appendice

Domenico Rea, *Lettere a Massimo Bontempelli*

(*Massimo Bontempelli papers, Correspondence from Bontempelli's friends and associates, 1871-1961, Box 9, Folder 36; Getty Institute, Los Angeles [910147]*)

1.

Milano, 27-9-47

Carissimo Bontempelli,

non sa la gioia che mi ha dato il leggere la Sua lettera, per la lettera in sé e per sé e per la grata compagnia di pensarLa a scrivermi. Ha mai ricevuto una lettera che Le inviai tanto tempo fa da Nocera? Quel nostro incontro dal Bompiani mi è restato chiaro e preciso. È stato l'unico incontro 'eccezionale' della mia vita, perché fu l'unica volta in cui parlai ad un artista, che avesse cultura, ispirazione, il Giro del Sole e il Figlio di due madri.⁶⁸ Sono andato dicendolo a tutti questi milanesi, attaccati a cose troppo terrene, nel senso che del 'terreno' hanno un concetto sterilizzato. Io, coi miei pupi in testa, la mia Napoli, che non so nemmeno se è più Napoli o il mio *corpus imaginarium*, stento a credere di trovarmi, fuori dai colli nativi, che li portavo sempre dietro, come guerrieri fidati e buoni, insieme, da sfidare sia pure il sole. Ho cercato sempre di lei dovunque sono andato. L'affetto per lei mi è cresciuto leggendo le Sue opere: giacché, fra tanta ignoranza di letterati senza latino, è così difficile trovare una prosa che sia venuta fuori per volontà anche un po' di Dio. Non Vi scrivo già per rimandarVi con la mente a quelle

⁶⁸ Le due opere bontempelliane sono in questo caso citate allusivamente, per qualificare la personalità straordinaria dell'autore.

50.000; ma perché, questa volta, sono sicuro, dopo il Vostro permesso, che troverò «corrispondenza d'amorosi sensi» (povero Foscolo, l'avete cacciato dai Vostri poeti, sebbene, per compenso, avete dato un trono al sette tormentato Campanella). Anche Alberto Mondadori Vi ha scritto per me. Certo il *Tuppino*⁶⁹ Vi dovrebbe piacere, altrimenti non ho capito nulla di Voi, nemmeno in quel saggio su Verga. Alla fine di ottobre uscirà il mio *Spaccanapoli*, che è come la prefazione di quello che ho in mente e che vado ideando. Ho scritto in questi giorni la mia prima opera teatrale: *Le formícole rosse*, che vi vorrei mandare. Io vorrei venire proprio a Venezia e per vedere Venezia e per restare un due o tre giorni vicini e per leggerVi *Le formícole rosse*, che è un'opera dei pupi, recitata in maschera.

Non lasciatemi senza una risposta e in me fondate come in uno dei Vostri piú assidui alunni.

Domenico Rea
Via Giuseppe Ripamonti, 154 – Milano

2.

Milano, 29-9-47

Carissimo Bontempelli,

come vi ho scritto l'altro jeri, eccoVi le mie *Formícole rosse*, che vorrete leggere con grande comodo e seduto in poltrona. Ma, scusatemi, da questo momento in poi: io sto sulle spine; onde prima me ne dite un parere e prima finirò di star «cruciato». Il vostro con affetto

Domenico Rea
Via Giuseppe Ripamonti, 154
Milano

⁶⁹ Nei titoli dei testi si è adottato il corsivo ed è stato normalizzato l'uso delle maiuscole.

3.

Milano, 19 ottobre 1947

Carissimo Bontempelli, non Vi so dire con quanta ansia sto aspettando la Vostra lettera di risposta alla mia raccomandata contenente il copione della mia tragicommedia: *Le formícole rosse*. Lo avete ricevuto? Non avete avuto ancora un'ora di serena libertà per leggerlo? Ditemi qualche cosa. Non sapete, perché non lo potete sapere, ma vi è facile immaginarlo, quanto mi sia di giovamento un consiglio, un rimprovero o anche una lode in proposito. È la mia prima opera teatrale e mi piace sopra tutt[i] gli altri miei componimenti narrativi. Da due o tre anni ne avevo visioni e qualche cosa, in una novella sbagliata, avevo anche ideato. Ma il capo, piú del cuore, fu duro. Poi nella notte del cinque settembre, in una decina di ore, si è scritta da sé. Da allora sono già al terzo copione, perché io uso rivedere rifacendo da capo, perché una correzione in un buon [sic] scritto vuole tutto il resto anche riveduto. Ma modifiche importanti non ve ne sono. Avete letto il *Tuppino* di Alcofibras⁷⁰ (buon'anima di San Rabelais!) con cui ho concorso alle 50 mila lire di «Tempo»? Vedete quante cose mie dipendono da Voi.

Qui, a Milano, l'aria è serena, con un po' di vento intelligente. Soltanto l'altra sera, sul Vigentino c'era nebbia. Io mi son messo a camminarvi dentro e mi sentii un personaggio. Di domenica sto in casa, per non esser corroso dalla nostalgia di Napoli che già mi preoccupa [sic] molto tempo ogni giorno; e resto con molto piacere a leggere Carlo Porta, grandissimo da tutti i punti di vista, per mascolinità di verso, per sobrietà e piú cupo di me e di Salvator Di Giacomo. Il Vostro

Domenico Rea
Via Giuseppe Ripamonti, 154 – Milano

⁷⁰ Alcofibras (o Alcofribas) Nasier è lo pseudonimo usato da François Rabelais in *Gargantua e Pantagruel*.

4.

Milano, 3 novembre 1947

Carissimo Bontempelli, ancora attendo la Vostra risposta sulle mie *Formicole rosse*. Mi sembra impossibile che quel dramma non Vi spinga né a un rimprovero né a citarmene il qualunque pensiero che Vi ha formato.

Io cado di giorno in giorno nella miseria. E alle otto del mattino, di ogni mattino, alla naturale gioia di vivere subentra la tetraggine in faccia alle cose che mi van tutte male. Non trovo né un'occupazione, né da collocare qualche lavoro. Di me non vogliono proprio sentirne. Eppure ho scritto *Spaccanapoli* e *Le formicole rosse* in cui almeno c'è della buona volontà e il tentativo di formare un mondo personale.

Il Tofanelli mi ha fatto sapere che sarà difficile premiare il mio *Tuppino*, perché sboccato e perché porterebbe al sequestro della rivista; mentre il *Tuppino* non è volgare e se ha un mondo intenzionale esso è quanto mai tragico e, adunque, morale. Le cinquantamila lire di quel premio mi farebbero vivere ancora un due mesi a Milano. Non voglio ritornare a Nocera, dove ho tutti nemici. Per un raggio di duecento km. resterei solo; senza godere nemmeno di una conversazione, che non sia l'ira di mio padre, la realtà di un lavoro manuale e il vituperio dei «dottori».

Vi allego, adunque, una copia del *Tuppino*, perché lo leggiate con un po' di amore: perché se riuscirà a piacere a Voi, e ne avrete pari l'entusiasmo, credo che facilmente il Brancati e il Tofanelli consentiranno alla vostra decisione. Io sarei anche disposto a cambiare la frase contrassegnata di rosso; tanto più che resterebbe intatta nel libro in cui è incluso il *Tuppino*.

Perdonatemi, non mi disprezzate, e trovate Voi stesso le ragioni per giungere all'oscura umiltà di questo mio agire. Il Vostro

Domenico Rea
Via Giuseppe Ripamonti, 154 – Milano

5.

Nocera Inferiore, 27-1-48

Carissimo Bontempelli,

quando ho aperto la Vostra lettera subito ho temuto un altro giudizio... su *Spaccanapoli*. Invece, si trattava di auguri, da me assai graditi; per il benevolo accenno alle *Formicole rosse*, opera che, tuttavia, non so, come la volto e come la giro, riprovare: né come poesia, né come teatro.

A suo tempo, scrissi a Mondadori di farVi spedire una copia di *Spaccanapoli*; che ha avuto un pessimo successo e di vendite e di critica. Credevo – dopo tanti anni di lavoro, d’ispirazione contrastata – di aver creato delle storie, mie, personali, ma anche questa volta silenzio e derisione; con alle spalle i miei orrendi paesani, che vogliono denunziarmi alla questura per scandalo, e sotto gli occhi la miseria, e nello spirito l’incapacità d’una risoluzione.

Se, dunque, avrete quel libro tra le mani, permettendovelo il tempo e le occupazioni, ditemene qualche parola. Un profondo orecchio e un cuor saldo spesso risentirà quel limpido e armato marciare di alcune vostre prose, che, in giovanissima età, quaggiù, solo-solo, mi scimunirono e diletтарono, nel buon senso antico.

Mi era dispiaciuto il Vostro giudizio sulle *Formicole*, perché io so che sono teatro in tutto e per tutto; e perché sono un giovane che prediligo [*sic*] sulle altre la nostra letteratura tanto da non aver sentito finora il bisogno di impararmi qualche lingua straniera, oltre la spagnola, che considero un dialetto utile al mio modo di scrivere.

Ma io vi vorrò sempre molto bene.

Il Vostro
Domenico Rea

6.

Carissimo Bontempelli, l'altro ieri confidavo a Voi il dispiacere provato pel tanto silenzio intorno al mio *Spaccanapoli*. Ed ecco, oggi, 28 gen. il *Roma* di Napoli (Stefanile o un tal Visconti) ricordarsi di me e salutarmi ad armi spiegate. Il paese (Nocera) già era sconvolto dalle «indecenze» del mio libro; ora, appoggiato da un giornale che crede autorevole, è diventato furioso. Mia madre ne piange, vergognosa di un figlio tanto galeotto; i preti hanno gridato allo scandalo nelle Chiese. Il danno che ne ho ricevuto è forte. Non mi sono mai sentito così solo e avvilito. E, con tutto ciò, quel che piú mi rattrista, è la mia incapacità di trovare e di dirmi che ho torto.

Il Vostro
Domenico Rea

Creature napoletane. Note sparse su Anna Maria Ortese, Domenico Rea e Luigi Incoronato

Alessandro Cadoni

Università di Sassari

1. *Creatura*

All'uscita di *Corporale* (1974), Pasolini scriveva una di quelle memorabili recensioni – spesso dei piccoli saggi 'acuminati' – che avrebbero poi dato forma a *Descrizioni di descrizioni*. Magmatico tanto nella composizione stilistica quanto in quella strutturale, l'immane romanzo dell'amico Paolo Volponi richiede, da parte dell'autore delle *Ceneri di Gramsci*, il ricorso a una categoria attinta a quell'inesauribile fonte critica – per lui familiare – che è *Mimesis* di Eric Auerbach:

In *Corporale* di Volponi, sotto il romanzo che vedremo – e che è quello che si presenta come «ufficiale», come «valore culturale» – scorre un secondo romanzo. Forse è ad esso che si riferisce il titolo [...]. Questo secondo romanzo «sotterraneo» è infatti di carattere fisiologico, corporeo [...].

Esiste tuttavia una qualificazione che fa perfettamente al nostro caso, garantendoci di restare immuni da ogni genericità e ambiguità. Si trova in Auerbach: secondo il grande stilcritico esiste infatti un tipo di realismo (che si occupa in stile comico del quotidiano) il cui senso profondo consiste in una «pietà creaturale» verso gli uomini, sia come principio pre-razionale sia come ultima risoluzione di una ideologia (non necessariamente cristiana). Il mondo sociale di tale «realismo creaturale» è il «coin detourné de la nature», dove secondo Pascal si trova a vivere l'uomo, ma che ha tuttavia tutte le connotazioni dell'usuale, del normale, del quotidiano (ed è proprio per ciò che commuove).¹

La presenza del *creaturale* nel romanzo di Volponi traccia, secondo Pasolini, un percorso sotterraneo che corrisponde a una sorta di sottoromanzo, «un palinsesto creaturale» che si dispiega gradualmente, durante la lettura, scorrendo «contemporaneamente allo svolgersi del romanzo». Esso consiste in un rivo di luoghi e personaggi che renderebbero *Corporale* un romanzo-fiume di

¹ In P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II vol., a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2020-2021. Le successive citazioni sono tratte dalla pagina seguente.

creature ammassate negli interstizi della prosa narrativa, dal critico enumerate in una sorta di gesto interpretativo mimetico: «giovani, uomini, ragazze, puttane, carabinieri, camerieri, cassiere, sconosciuti che passano casualmente di lì, contadini, clienti di bar, passeggeri di stazioni», non sono presenze di sfondo, ma elementi che entrano nella scena della rappresentazione letteraria con un altissimo tasso di fisicità, di carattere biologico, corporeo. Su di essi si piega lo sguardo di compassione dell'autore (parla Pasolini di «pietà creaturale», ma non solo: di «simpatia, di affetto, di tenerezza sviscerata e quasi impudica») che ricalca, in certa misura, quello del protagonista del romanzo, Gerolamo Aspri. Vagando tra queste 'creature', il personaggio si getta in mezzo alla loro sofferenza, mutandola in esperienza e al contempo, attraverso la lente peculiare dell'autore, facendone osservazione.

Questo scorcio, apparentemente lontano nella sua natura teorico-critica, permette invece di aprire una prospettiva che attraversa le letture dei tre autori al centro di queste pagine. Per rendere meglio l'idea, sarà bene spendere qualche altra parola su questa categoria, da Auerbach ricondotta a quella sfera – quotidiano-realistica – della rappresentazione letteraria che contempla il personaggio-uomo nei termini d'una creatura sensibile al patimento della propria natura fisiologica.² Il termine *creaturlich* richiama la condizione fondamentale comune a ogni essere vivente in quanto tale, soggetto alla fragilità, alla vulnerabilità, alle pulsioni elementari. Attraverso ciò che Auerbach chiama realismo creaturale, si giunge alla rappresentazione della vita anche nei suoi aspetti più materiali, istintivi e corporei, mostrando come l'esistenza umana sia legata a quello strazio del corpo capace di accomunare tutte le creature. Questa nozione si sviluppa in opposizione a una visione idealizzata o distaccata della vita, abbracciando invece il carattere umile e quotidiano della condizione umana, fatta di bisogni fisici e momenti di gioia o dolore terreno, non di rado però incastonati in un contesto tradizionalmente avvicicabile alla sfera del tragico. In tale senso, Auerbach traccia una linea di continuità che da certi esempi medievali arriva fino a Dostoevskij e Tolstoj, passando per Montaigne, per quella capacità – interamente sua – di trattare temi assoluti senza tacere la relazione alla corporalità delle cause.

² Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I vol., trad. it. Torino, Einaudi, 1956, pp. 268 e ss. Si vedano anche R. Castellana, *La teoria letteraria di Eric Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013, *passim* e pp. 57-62 e 157-170 e F. Orlando, *I realismi di Auerbach*, intervista a cura di G. Tinè, «Allegoria», n. 56, luglio-dicembre 2007, pp. 56-71.

2. *Il rumore sordo d'una plebe formicolante. Ortese «assorta in un sogno»*

Veniamo ad Anna Maria Ortese, partendo dalla notissima e discussa premessa alla prima edizione Adelphi di *Il mare non bagna Napoli*, intitolata *Il mare come spaesamento* (1994): laddove si rievocano anche quei fatti noti a ogni lettore delle sue opere, a partire dal gelo calato tra l'autrice e gli altri attori del sodalizio di «Sud» (Prunas, Prisco, Compagnone, lo stesso Domenico Rea, ecc.) in seguito alla pubblicazione del libro – sarebbe a dire, dell'ultimo racconto che lo compone, *Il silenzio della ragione*. Riesaminando il proprio lavoro alla luce della sua controversa fortuna, l'autrice si interroga su quelle che furono le urgenze della sua scrittura. Ortese riconosce l'aspetto febbrile e allucinato della sua prosa di allora, riflesso d'una personale nevrosi, derivante da una sua avversione nei confronti della realtà materiale, del meccanismo delle cose destinate a dissolversi. Questo rifiuto della realtà è stato evidente sin dai suoi esordi, ma l'esperienza della guerra non ha fatto che amplificarlo, mentre la Napoli post-bellica diviene la cassa di risonanza d'una condizione di disorientamento. Tuttavia, ora riconosce che la sua interpretazione della città come manifestazione del «male oscuro di vivere» è il riflesso d'uno «schermo», ovvero della sua personale nevrosi, impressionata dalla sterminata grandezza di una città che «godeva [...] d'infinite risorse nella sua grazia naturale, nel suo vivere pieno di radici. Io, invece, mancavo di radici, o stavo per perdere le ultime, e attribuii alla bellissima città questo *spaesamento* che era soprattutto mio».³

C'è in queste righe il ripensamento – si intenda ripensamento d'uno stato d'animo –, o magari il pentimento, come pare s'evinca da una testimonianza di Renata Prunas:⁴ ma non c'è il rifiuto. Ecco, partiamo da questo dato dello *spaesamento*, dall'incapacità a riconoscersi in un ambiente preciso, a riconoscere la posizione che si occupa: tutto ciò è conseguente, dicevo poc'anzi, a uno stato di nevrosi. Sia però da intendere, tale nevrosi, solo da una particolare prospettiva, quella d'un peculiare punto d'osservazione dell'esistente nel quale nasce la scrittura di Ortese. Sulla scorta di un simile stato, ipotizziamo un distacco dell'io che scrive da sé: un furore che vede – anche passando da un testo all'altro della raccolta – dispiegarsi un doppio io, che guarda contem-

³ A.M. Ortese, *Il mare come spaesamento*, in Eadem, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 9-11 (seguiranno, in questo paragrafo e all'inizio del successivo, citazioni dal presente volume col solo numero di pagina dato tra parentesi, nel corpo del testo).

⁴ Cfr. R. Prunas, *Corpo di reato*, in A.M. Ortese, *Alla luce del sud. Lettere a Pasquale Prunas*, Milano, Archinto, 2006, pp. 5-14.

poraneamente su più superfici, e dà vita a una doppia dimensione narrativa, che si dispiega – con continuità di entrambe le linee – anche su più racconti. Provo a spiegarmi, con qualche sondaggio sul testo. Inizio da una netta tendenza all'uso dell'ossimoro che, con Fortini, diremmo spesso declinato sotto la forma della sineciosi, quella «figura di linguaggio [...] con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari».⁵ Per un primo caso torniamo indietro alle ultime pagine del racconto che precede, *La città involontaria*: durante la visita a un anziano moribondo, si avvicina al medico – e cattura l'attenzione della scrittrice – «una creatura di età indefinibile, disfatta, strana, con un che di *mite* e di *terribile*» (p. 96); passiamo alle prime pagine del racconto *Il silenzio della ragione*, per poi qui soffermarci. Tutto inizia con il viaggio in tram, che poi si ripete nel corso della narrazione (chiamiamolo *reportage*, resoconto, memoria, trasfigurazione fantasmatica: restano formidabili pagine di narrazione). Il percorso corrisponde a una carrellata di immagini in movimento, talora vorticoso, talaltra più pacato, come nel caso del tratto in cui la vettura percorre la riviera di Chiaia; carrellata interrotta, però, da certi dettagli, dai quali pure emerge l'estro sintetico con cui Ortese è capace di descrivere l'ambiente: «la pioggia di forellini che aveva macchiato le facciate dopo i mitragliamenti, e le grandi e solenni lacerazioni aperte dalle bombe [...], in perfetto accordo con gli elementi umani formicolanti alla base». Poi, continuando, allude a «qualcosa di *nero* e *colorato*», un «interminabile nastro di plebe che si agitava perennemente alla radice delle case» (pp. 100-101). Si manifesta subito, qui, quella peculiare dissociazione che corrisponde alla prospettiva narrativa del *Mare*. Dinanzi al ricordo della città d'un tempo – si ricorderà che, per parte degli anni della guerra, Ortese aveva vissuto lontana da Napoli –,⁶ il formicolio di questa “plebe” emette ora un «sordo continuo rumore», quasi fosse il pedale ostinato che avvolge la deformazione espressivista d'un quadro di realtà:

A distanza di qualche anno (era tanto che mancavo da Napoli), la famosa Riviera di Chiaia appariva un'altra. Una patina, misterioso intruglio di piogge, polvere e soprattutto di noia, si era distesa sulle facciate, velandone le ferite, e riconducendo il paesaggio a quella immobilità rarefatta, a quell'espressivo equivoco *sorriso* che appare in volto ai *defunti*. Forse, ove fosse

⁵ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in Idem, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con uno scritto introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 548-606 (p. 588). In questo scritto, originariamente pubblicato su «Il Menabò» (n. 2, 1960), Fortini individua nella sineciosi il tratto cruciale della poesia pasoliniana. Salvo segnalazione, gli elementi in corsivo all'interno delle successive citazioni dal libro di Ortese sono miei interventi a segnalare questa presenza figurale.

⁶ Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 130 e ss.

mancata l'eterna folla di Napoli, semovente come un serpe folgorato dal sole, ma non ancora ucciso, tra quelle distinte apparenze di un'età remota, quel paesaggio non sarebbe apparso spettrale. Ma quegli uomini e donne e bambini seminudi, e cani e gatti ed uccelli, tutte forme nere, sfiancate, svuotate, tutte gole che emettono appena un suono arido, tutti occhi pieni di una luce ossessiva, di una supplica inespressa – tutti quei viventi che si trascinarono in un moto continuo, pari all'attività di un febbricitante, a quella smania tutta nervosa che s'impadronisce di certi esseri prima di morire, per un gesto che gli sembra necessario, e non è mai il definitivo – quella grande folla di larve che cucinava all'aperto, o si pettinava, o trafficava, o amava, o dormiva, ma mai veramente dormiva, era sempre agitata – turbava la calma arcaica del paesaggio, e mescolando la decadenza umana alla immutata decenza delle cose, ne traeva quel sorriso equivoco, quel senso di una morte in atto, di vita su un piano diverso dalla vita, scaturita unicamente dalla corruzione (pp. 101-102).

Tutto appare diverso alla narratrice che detta la realtà come in un sogno, o magari semplicemente la osserva di traverso; resta l'affermazione di due contrari, come per la strada che percorre: «*ridente e terribile*»: «*defunta*», in definitiva (p. 100, l'ultimo corsivo nel testo). D'altronde, dal titolo d'una sezione del racconto, Chiaia stessa è *morta* e però *inquieta* (p. 124). Il paesaggio che inghiotte l'edificio in cui c'è l'appartamento di Domenico Rea è *sensuale e funereo* (p. 140). Annamaria, la moglie di Rea – in reazione a una delle sue azioni da «forza della natura» – è *stupefatta e infelice* (p. 147). Quella stessa Annamaria che Ortese chiama Cora, perché le appare identica al personaggio del racconto del marito *Una scenata napoletana*, dal quale cita letteralmente – «bella, magra, piccola, coperta di carne *livida*, una *seta*»⁷ – per poi procedere con parole sue: «gli occhi grandi e neri avevano dentro una fettina di luce bianca, un velo, come se la giovane fosse sola, o avesse a lungo viaggiato, e fosse sfinite, desiderosa di quiete e di sonno» (p. 140). Figura emblematica di queste pagine, Cora è costantemente inquadrata nei suoi tratti di «creatura» sofferente. Se non bastasse il passaggio appena letto, se ne legga un altro, ancora più chiaro: «Rea si fermò sulla soglia, avvolgendo di uno sguardo vigile e appassionato tutte quelle cose, poi andò a sedersi dietro il tavolo. Pratolini e io ci mettemmo nelle poltrone, mentre Cora rimaneva sulla soglia, guardando dolorosamente il marito, con quella medesima aria di sempre, di bestia *amata e ferita*, come se stesse lì lì per scoppiare in lacrime; poi, quasi senza che ce ne accorgessimo, uscì» (p. 145).

⁷ Cfr. D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, p. 133, corsivi miei.

3. *Plebe, creatura, corpo*

La cronaca della giornata stralunata restituita da *Il silenzio della ragione* accompagna Ortese – e la sua voce narrante – da un capo all’altro della città, ora con uno, ora con un altro dei «dispersi ragazzi di “Sud”» (p. 170). L’abbiamo appena lasciata nella casa di Rea, dove trovava l’autore di *Spaccanapoli* in compagnia – oltre che di Cora – di Vasco Pratolini. Poco dopo, un altro autobus la porta in via Toledo, dove osserva il movimento incessante dell’«arteria principale della città», che Stendhal ebbe a definire come «la via più gaia e più popolosa dell’universo» (p. 152). L’atmosfera è carica d’una tensione indefinita, come se qualcosa fosse appena accaduto. In realtà, non c’è alcun avvenimento particolare: la vivacità che percepisce è una caratteristica intrinseca della città. Sarà forse la folla, una «plebe» che arriva dalle vie circostanti o che si affaccia dalle finestre, pronta a riempire la strada «mischiandosi alla folla borghese, come un’acqua nera, fetida, scaturita da un buco nel suolo, correbbe, ingrandendosi, su un terrazzo ornato di fiori» (*ibidem*). Nonostante ciò, i borghesi presenti ignorano questa massa popolare, mantenendo una sorta di serena indifferenza che la voce narrante mette in relazione a una passata, ipotetica divisione radicale tra la borghesia e il popolo, quasi si trattasse di due realtà incapaci a riconoscersi reciprocamente:

Se poi aveste voluto incontrare, per pregarlo di una commissione, o solo guardarlo in faccia, uno di quei ragazzetti fra i cinque e i dieci anni, che commerciano in sorelle e tabacco con gli Americani, quando la flotta USA è nel porto, sareste rimasto atterrito dalla loro quantità. Essi pavimentavano, addirittura, con le loro grigie carni, la strada. E come, al cospetto, appariva mirabile e strana la serenità dei borghesi! Io mi dissi che due cose dovevano essere accadute, molto tempo fa: o la plebe, aprendosi come la montagna, aveva vomitato questa gente più fina, che, allo stesso modo di una cosa *naturale*, non aveva occhi per l’altra cosa *naturale*; o, questa categoria di uomini, per altro molto ristretta, aveva rinunciato, per salvarsi, a considerare come vivente, e facente parte di sé, la plebe. Forse, scaturite ambedue queste due forze dalla natura, non era mai sorta in esse la possibilità di considerare una rivolta alle sue sante leggi (p. 153, i due corsivi nel testo).

Disseminata di tropi dello sdoppiamento, siano ossimori o sineciosi, abbiamo percorso in quest’ultimo racconto del *Mare* una via sotterranea e creaturale, che ricongiunge agli altri testi della raccolta e che nel brano appena stralciato raggiunge una sorta di acme, con l’estrema tensione carnale del passaggio rabelaisiano – *via Auerbach* – che vede la plebe nell’atto di *vomitare* la borghesia. Sottolinea Ortese – anche con l’uso, suo, del corsivo – che tutto ciò sarebbe avvenuto in modo «naturale»: quasi che quell’indifferenza che la borghesia ostenta nei confronti della plebe fosse il raddoppiamento di quella – leopardiana – della Natura, che in qualche modo si oppone – schiacciandola,

o ignorandola – alla «creatura». Ma alla creatura resta il corpo, che alla natura sottrae lo spazio occupato dal suo volume, capace di espandersi, sinesteticamente, attraverso suoni, odori, dolori.⁸

Un altissimo tasso di «fisicità» contraddistingue anche la scrittura di Domenico Rea, in particolar modo nella caratterizzazione della «plebe», oggetto d'osservazione ma soprattutto elemento d'azione centrale nella sua opera. Veniamo, con Anna Maria Ortese, da un popolo in continuo formicolio, eppure muto, in evidente difetto di vitalità. Tutto al contrario quello di Rea, contraddistinto, anziché dal muto accalcarsi, dal gesto dell'urlo.⁹ Il modo suo di tratteggiarlo è guidato da quella che Ruggero Guarini ha voluto indicare come una «musa creaturale»:

Da cosa scaturisce il brivido che, nella prosa, lascia intravedere, ovvero emergere prepotentemente, ciò che abitualmente chiamiamo poesia? È la parola creatura. Giacché in tutto quello che egli scrisse palpita un sentimento creaturale della vita tanto più profondo e toccante quanto più secco e fermo è il timbro della voce che lo esprime. E tutti i personaggi dei suoi racconti e romanzi, i più miserabili e abietti non meno dei più innocenti e gentili hanno sempre lo stigma di un'irriducibile, straziante creaturalità.¹⁰

Un aspetto, questo, che Rea va a ricercare anche in ciò che legge, si tratti delle fonti alle quali, per prime, ha attinto – il riferimento innanzitutto agli amatissimi Boccaccio e Basile – o degli autori che affronta nei suoi scritti critici, a iniziare dal celebre *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)*. Aspetto ricercato, è bene specificarlo, sia in positivo che in negativo. Si pensi a quando s'accosta a Di Giacomo, nell'autore di *Assunta Spina* riconoscendo, naturalmente, il grande poeta: al contempo avvertendo, però, la mancanza del senso profondo della realtà rappresentata, tratto comune a Matilde Serao, ritenuta affatto efficace quando affonda le mani nel reale, forte del talento innato della sua prosa giornalistica, e però incapace di convincere sino in fondo quando è invece pura narratrice. Ancora su Di Giacomo:

Leggendo le sue opere è quasi visibile lo sforzo del poeta di modellare il napoletano sulla lingua italiana. In Di Giacomo sono continue infatti le presenze della lirica italiana: movenze settecentesche, inquietudini leopardiane, languori pascoliani. Sembra che Di Giacomo tema di creare un mondo profondamente dialettale. È un uomo ricco di una squisita cultura classica, di un eccellente sentire ma ha quasi una fisica repugnanza della realtà: cioè di quel dialetto

⁸ Ringrazio Gabriele Fichera, che mi ha fatto leggere una serie di note (da un suo lavoro, in corso d'allestimento) su questi aspetti in Anna Maria Ortese.

⁹ Cfr. 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.

¹⁰ R. Guarini, *La sua musa creaturale*, in D. Rea, *Opere*, cit., pp. XI-XXXVI, p. XIV.

attaccato e avviluppato alle cose. Porta e Belli ci hanno dato dei milanesi e dei romani un'interpretazione minuta, quasi volgare della loro vita, vista, udita, sentita nei minimi particolari (El Ghitin) e resa in poesia. Erano uomini concreti. Il Di Giacomo resta invece un signore e non sa e non vuole sporcarsi. Non gli serbiamo rancore per questo, né gli togliamo un grammo di stima; ma anche lui di Napoli non ci ha dato, per così dire, l'«interno».¹¹

C'è sempre in Di Giacomo una sorta di classico contegno, cosa che lo sostiene sulle alte vette del linguaggio poetico, ma che gli fa perdere la pulsazione del tempo vitale. Rea lo nota ancora, quando commenta la rappresentazione che egli dà delle popolane napoletane, tale che, se si dovesse ritenerle vere, si cadrebbe «nell'intento di scambiare la finzione letteraria per la realtà stessa» (*ibidem*). Sembrerebbe in lui mancare quella dominante stilistica della mescolanza, attraverso la quale – ancora in *Mimesis* – Auerbach misurava un indice di efficacia nella rappresentazione letteraria della realtà: «L'uomo di Di Giacomo è nelle pene dell'amore sentimentale fino alla nausea. Si stia facendo la barba, o cammini, o lavori, pensa all'amore angelico, dove non c'è posto per il sesso, che, nella vita vera, è la parte maggiore [...]. L'uomo di Di Giacomo è visto da una sola parte».¹²

Al contrario, il carattere dei napoletani sarebbe perfettamente restituito dalla figura di Pulcinella, poco oltre splendidamente abbozzata: vera creatura, maschera che corrisponde alla «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» (p. 1338). Rea considera Pulcinella come un simbolo autentico e vitale della plebe napoletana, il *servus callidus* che rappresenta un'autentica coscienza popolare, eletto «a interprete tutt'altro che buffo dello spirito eterno della Napoli popolare, con la sua secolare capacità di sopportazione».¹³ Lontano dallo stereotipo del folklore, è emblema

¹¹ D. Rea, *Le due Napoli*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1335. Da questo scritto si citerà ancora, in questo paragrafo, dando il riferimento del numero di pagina tra parentesi, nel corpo del testo.

¹² Ivi, 1337. Curioso pensare che *Le due Napoli*, pubblicato una prima volta su «Paragone Letteratura» nel 1951 (n. 18), sembri dialogare con quelli che sono gli strumenti critici auerbachiani, considerando che *Mimesis* sarebbe uscito in traduzione italiana soltanto nel 1956. Si potrebbe qui affermare, come già ha fatto Corrado Bologna pensando alle opere pasoliniane anteriori a quella data, che in Rea si agitasse una sorta di «*auerbachismo trascendentale*», cfr. C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in I. Paccagnella - E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Padova, Esedra, 2009, pp. 445-466, p. 454 (in corsivo nel testo). Cfr. anche E. Rimolo, *Una vampata di rossore: il primo falso romanzo di Domenico Rea*, in *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, a cura di V. Salerno, O. Bellissimo, Eadem, Napoli, Federico II University Press, 2022, pp. 47-58, soprattutto alle pp. 49-50.

¹³ A. Carbone, *Figurazioni di Pulcinella: Eduardo e Domenico Rea*, in Ead., *L'estro furioso*, cit., pp. 71-76 (pp. 71-72).

d'una Napoli goliardica e tragica, viva e ferita, simbolo antropologico e sociale attraverso il quale è esplorata la condizione della città, col dramma nascosto dietro l'allegria, recitato attraverso la lingua del corpo.

Ecco: se si dovessero definire i tratti del realismo creaturale di Rea, si potrebbe iniziare proprio dal tema del corpo, dalla capacità di sentire i suoi segnali, dalla tenacia di questi ultimi a farsi azione e a riempire lo spazio della realtà, facendone sentire i suoni e gli odori, prima ancora che i confini o l'esistenza plastica. Tutte cose, avverte l'autore di *Ninfa plebea*, che il napoletano intimamente percepisce, e che continua a sentire dopo aver messo la maschera che gli è stato chiesto di indossare. Ma una volta smessa, egli «rientra in se stesso nel vero senso della parola, fino a discendere alle fonti del suo spirito; fino a poter parlare coi suoi stessi organi corporali e chiedere aiuto e riceverne conforto. Migliaia di napoletani camminano parlando non a se stessi, *ma al loro corpo*, composto di membri autonomi, che, nelle avversità, per resistenza passiva ad oltranza, dimostra di essere all'altezza della situazione di tutto quel corpo, che è la loro famiglia» (p. 1340). In tal senso, appare cruciale un'intuizione di Rea, secondo la quale solo il Campanella di *Del senso delle cose e della magia* avrebbe forse potuto rendere un dialogo con il corpo, senza però far altro che riportare sulla carta della letteratura e del dialogo filosofico ciò che ogni mendicante, con naturalezza sublime, è capace di dire, quando chiede un paio di scarpe: «Non è per me, ma per loro, i piedi [...] Il corpo vuol dormire; lo stomaco vuol mangiare; non sono stato io, credetemi, ma le mani» (*ibidem*).

Un'immane barriera divide però le due Napoli, quella ricca e quella povera, quella che «si distende sul mare fino a Posillipo» e «vive lontano dal "ventre"»; e poi le «grandi arterie», alle cui spalle sta «una massa indecente di bassi con una convivenza sfacciata del povero e del ricco» (p. 1349). Si potrebbe dedurre che ciò che è sempre apparso debole – o quantomeno incompleto – in chiunque ne abbia scritto è la rappresentazione della Napoli del «ventre», quella dei bassi, anche qui capace di produrre una sorta di sdoppiamento della percezione, per cui la miseria, presa in sé, può apparire al contempo come una festa di tanti Pulcinella, in una visione opposta a quella di cui si diceva poco sopra: come se il punto di vista non fosse più quello di chi indossa la maschera, ma di chi la maschera l'ha imposta.

Quanti sono infatti i forestieri che rivolgono il pensiero a Napoli [...]? Basta sapere che Tizio o Caio sia napoletano perché si abbia gusto di ascoltarlo o lo si inviti a cantare una canzone. E lui parla e canta, per non deludere. Ma quando ha finito di parlare e cantare, ossia di divertire il positivo forestiero che gli ha concesso del tempo prezioso, costui sembra dirgli: «Caro napoletano, ora ho da fare, con la tua spensieratezza non si mangia». E il napoletano resta solo, con

la sua miseria, nel suo abituto, fuori dei tempi moderni, tanto i suoi problemi sono animaleschi: la fame, le malattie, la brama di avere una casa decente. Questo momento di grandiosa solitudine e meditazione sul suo destino in cui resta il napoletano non è stato mai né cantato né rappresentato (p. 1339).

Non del tutto, almeno, se è vero che se si volesse sulla carta trovare abbattuto il muro che divide le due Napoli, «dovremmo riaprire l'*Andreuccio da Perugia* del Boccaccio, con quella notte oscura, quel vicolo puzzolente e spaventoso, [...] sintetica storia del nostro mondo» (p. 1343). In questa celebre novella, dove il creaturale trionfa, ai limiti dell'escrementizio, si ride amaramente di come il personaggio, comico e atroce, si trovi a guardare in faccia la morte, nella sua discesa in un avello tutto materiale. «Uno scrittore fermo e sano come Boccaccio – continua Rea – dovrebbe lavorare alla rappresentazione artistica del nostro mondo» (*ibidem*); se esistesse, questo scrittore, sarebbe forse capace di rendere innanzitutto cosa effettivamente sia un «basso», l'antro in cui abita la plebe, di cui tanti parlano con una simpatia che nasconde l'orrore. E poi, aggiungo, sarebbe capace di rendere anche il senso del reale attraverso la parola letteraria, la vita così com'è fatta, col pensiero che – rappresentandosi il mondo – insegue sé stesso nel proprio viluppo, disturbato da fluidi corporei, profumi e fetori, balsami e malattie. Forse provare a essere questo scrittore è ciò che Rea ha cercato di realizzare attraverso la sua prosa d'invenzione. Prendiamo un racconto tardo come *Il fondaco nudo*, nel quale troviamo – nel suo solito contesto di acume stilistico – passaggi degni dei cataloghi che Piero Camporesi raccoglieva in saggi come *I balsami di Venere* o *Il governo del corpo*.¹⁴ Un racconto il cui protagonista, un uomo benestante che era nato tutt'altro che ricco, rincorre pensieri e ricordi in quel tratto breve nel quale resta seduto nel gabinetto, dopo aver scoperto – con un orrore inizialmente immemore delle latrine da lui frequentate durante la sua infanzia – che lo scarico non funziona; testo, questo, che potrebbe essere sintetizzato con un solo, lapidario, passaggio: «Il corpo era corpo. Veniva rispettato come tale. Veniva contemplato proprio perché era debole, perché conteneva salute, malattia e morte».¹⁵

¹⁴ Opere che facevano senz'altro parte del bagaglio di letture di Rea, come dimostra una testimonianza di Maurizio Sibilio raccolta in un fascicolo pubblicato in occasione del centenario della nascita dello scrittore, *Don Mimi. Cento voci per cento anni*, Napoli, Dante & Descartes, 2021, p. 8. Un rapporto diretto tra il saggista romagnolo e lo scrittore partenopeo risulta poi, oltre che dall'esistenza di una corrispondenza (se ne trovano tracce nell'archivio Rea presso l'Università di Salerno), da un ricordo di Lucia Rea in occasione del convegno sassarese del febbraio 2024.

¹⁵ D. Rea, *Il fondaco nudo*, in Idem, *Opere*, cit., pp. 1115-1130 (p. 1123; il racconto era stato pubblicato per i tipi di Rusconi nel 1985, in una raccolta che da esso prendeva il titolo).

Esistono scrittori modali e scrittori, chiamiamoli così, ‘cosali’ (per rifarci, ovviamente, al Pirandello degli scrittori di *cose* e *parole*); potremmo dire che Rea è scrittore modale: laddove però il modo risulti essere la cornice indistricabile dalla cosa in essa incastonata. La categoria della creaturalità, la descrizione nel letterario di ciò che è relativo alla sostanza del corpo, molto spesso guida a quella della complessità stilistica, delle mescolanze di alto e basso, di triviale e sublime: radiografie modali della complessità delle cose del reale, per non dire del caos dell’ordinario. Siamo sempre dentro i termini della pratica critica di Auerbach: al quale interessa la realtà che agisce al di là del testo, da riscontrare attraverso gli indici di rappresentazione. Cosciente che questa stessa realtà è un complesso impossibile da afferrare in tutte le sue sfumature e rappresentare in forma sintetica, la mescolanza degli stili – intesa come specchio riflesso di tale complessità – può essere utilizzata come un indicatore di *realismo*: quasi non fosse (insieme proprio alla categoria di creaturale) che una rappresentazione allegorica – in termini modali – di quel plesso che è il reale. Ecco come il realismo di Rea – come accadeva per *Andreuccio* – risiede nella latrina: e straordinaria è una pensata del protagonista del *Fondaco*, che vive la sua *intermittence du cœur* seduto proprio lì: «Incredibile come vent’anni vissuti in un bagno signorile ne cancellassero quaranta trascorsi in un fetido bugigattolo». ¹⁶ Per riattivare la memoria, involontaria o meno, basta la minaccia dell’acqua che non scorre. Chi poteva pensare che semplicemente qualcuno potesse aver chiuso un rubinetto?

4. *Il coro tragico della Scala a San Potito*

Veniamo infine, anche se più rapidamente, alla Napoli di Incoronato, a quell’angolo di tiepido inferno della quotidianità contenuto nel suo breve romanzo d’esordio, *Scala a San Potito*. Il titolo prende il nome da un ambiente in rovina dove alloggiano intere famiglie di persone emarginate, perseguitate dalla sfortuna, che hanno perduto tutto o che non hanno mai avuto nulla. La narrazione parte, per così dire, dalla fine, per poi tornare indietro nel tempo, a ricostruire le vicende che hanno portato sino a quel punto. La prospettiva è quella di un io narrante, per certi versi non così distante dall’io di Anna Maria Ortese ne *Il mare*: se è vero che questa voce narrante,

¹⁶ Ivi, p. 1118.

quella d'un giornalista che racconta le vicende della popolazione emarginata della Scala, ricorda assai da vicino l'esperienza dello scrittore. Il tempo è quello dell'immediato Dopoguerra, nei mesi successivi all'abbandono della città da parte degli americani. Si legga un breve passaggio, per capire subito di che grana sia questa voce:

Ormai gli americani se n'erano andati. I loro grandi depositi di mercanzie di ogni sorta si erano esauriti, e le navi avevano trasportato via giorno dopo giorno i reggimenti [...]. Non conoscevo i particolari per cui era finito con tutta la famiglia dentro le Scale. Però, di questo terribile crollo pareva non accorgersi e continuava a vivere come avesse ancora un quartiere generale, da cui dirigere le sue operazioni. Gli si leggeva negli occhi la nostalgia di quei due o tre anni quando per le strade della città, in un ritmo vertiginoso, si rincorrevano le colonne di automezzi carichi, e i magazzini militari straripavano di ogni merce.¹⁷

Chiaro, qui come altrove, il riferimento a quegli anni convulsi nei quali la distruzione lasciata dalla guerra alimenta la povertà (si pensi a *Paisà* di Rossellini, sconfinando nel cinema), ma al contempo la diffusione di fenomeni come quello della borsanera, miraggio, per alcune famiglie, d'un fatto momento di ricchezza. Nel brano appena letto si parla di uno dei tanti personaggi di questa sorta di coro della Scala: Zio Gennarino, zio Pasquale, Armando, Maria, Paolo. Il più rilevante corrisponde alla figura misteriosa e affascinante di Giovanni, se è vero che dalla rievocazione della sua morte parte il racconto a ritroso del narratore, che in lui aveva riposto l'illusione della costruzione d'un'amicizia capace di alludere, su scala allegorica, alla ricostruzione dalle macerie. Giovanni è morto, dicevo, e la narrazione nasce dalla necessità di rievocarne la figura: «Se non si riprende subito contatto con gli oggetti, la stanza, tutto ciò che apparteneva alla persona cara che è morta, si rischia di non liberarsi più da un senso di sgomento e di timore» (p. 21). Questa rievocazione parte proprio dal momento in cui Giovanni si avvicina alla Scala, quando sembrava che «fosse in dubbio se dovesse procedere o fermarsi. Uno dopo l'altro, gradino per gradino» (p. 22), con gli occhi che si posavano sui corpi distesi delle persone che dormivano nei diversi pianerottoli.

Quella che abita la Scala è una comunità diffidente ma solidale. L'io narrante conosce Giovanni e proietta su di lui la sua idea di amicizia. Lavora

¹⁷ L. Incoronato, *Scala a San Potito. Le pareti bianche*, a cura di L. Cannavacciuolo, Napoli, Roberto Nicolucci Editore, 2002, p. 31. Il romanzo (qui accompagnato da un altro postumo, del 1968) fu originariamente pubblicato nel 1950 per Mondadori, nella collana «La Medusa degli italiani» (tra parentesi, nel corpo del testo, le successive citazioni).

nella redazione di un giornale, vive in una stanza d'affitto, ma la sua – lo si capisce – è una vita solitaria. La sera, di norma, va alla Scala, dove cerca di parlare con il nuovo amico, sperando di raccogliergli le confidenze e di tradurre in piani concreti i suoi desideri riposti e le sue aspirazioni. Non manca – lo zio Gennarino, ad esempio – chi si domandi che cosa venga a fare in quel luogo: «C'era qualcosa che mi distingueva da essi, il parlare, il vestito migliore e non so che altro, e così poco bastava a convincerli ch'io fossi del mondo di quelli che possono tutto [...] ma impossibile sarebbe stato convincerli che io non potevo nulla» (p. 30). Del tutto particolare, la voce del narratore appare, almeno in un primo momento, distaccata dalle trame, solo protesa a raccontare ciò che vede e sente; in seguito si mostra invece capace di introdurre la propria parabola esistenziale, destinata in qualche modo a coincidere con quella degli abitanti delle scale. Mi riferisco alla prima occasione in cui parla più apertamente di sé, lasciando intendere a chi legge che le «faccende personali» iniziano «a non andare per il verso giusto» (p. 56). Si tratta del momento in cui sta per perdere il posto al giornale presso il quale lavora, trovandosi così disoccupato, con un gruzzolo in tasca che gli consentirebbe di andare avanti alla ricerca di un altro lavoro. Si comporterà invece come uno struggente tipo italiano d'una ventina di anni dopo, quel Nicola Palumbo – interpretato da Stefano Satta Flores – di *C'eravamo tanto amati* (Ettore Scola, 1974) che, in spregio al denaro e alla logica del capitale (ma col riso sardonico dello sconfitto), rivendica la libertà insita nella dissipazione. In sostanza, il nostro narratore distribuisce ad altri quasi tutto il denaro che gli è rimasto, trovandosi costretto ad alloggiare nella Scala a san Potito. Sia qui per inciso sottolineata una evidente critica che Incoronato rivolge a certe logiche del lavoro intellettuale (qualche anno prima di Luciano Bianciardi), riflessione che continuerà nella sua produzione successiva, ad esempio negli scritti che pubblicava su «Paese Sera» (molti decenni dopo raccolti in volume),¹⁸ dai quali peraltro emerge anche un'ispirata vena satirica da corsivista.

Tra le altre vicende del romanzo, ce n'è una che non può mancare in questo piccolo catalogo creaturale, quella di Antonio, un bambino di una delle famiglie che occupavano le scale del casamento, morto di polmonite in una pagina composta e spettrale, in linea con una prosa scarna e oggettiva. C'è

¹⁸ L. Incoronato, *L'imprevisto e altri racconti*, a cura di F. D'Episcopo e M. Lombardi, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2006. In particolare, si veda il testo significativamente intitolato *Trovare un impiego*, ivi, pp. 128-131.

poi il tentativo da parte di tutti gli abitanti della Scala – a iniziare da Giovanni – di trovare un impiego. Tentativo vano, al quale seguono dimostrazioni e partecipazioni a scioperi; e ancora lo sforzo del narratore per dissuadere Giovanni dall'idea di andare a rubare con Paolo – un nuovo 'ospite' – nella villa dove quest'ultimo lavorava. Dunque, ancora Giovanni: personaggio monodimensionale, non certo per incapacità di penetrazione psicologica della voce narrante: dotato, piuttosto, di quel fascino inquietante dei personaggi tragici, ben percepibile sotto la sua maschera muta. La sua tensione è tutta rivolta alla ricerca del lavoro, alla riconquista della dignità. Ma la realtà afferma il contrario, una volta che queste cose sono state divorate, sono sparite. Il furto resta l'unico atto possibile per raggiungere la salvezza: ma nel più classico degli inneschi tragici – penso a Szondi e al suo *Saggio sul tragico* – l'azione fatta per garantirsi la salvezza porterà invece all'annientamento di sé.

5. *Due e più Napoli*

Torniamo, per chiudere, su un'idea richiamata all'inizio di queste pagine. Se per Rea esistono due Napoli, anche nel *Mare* di Ortese – come in *Corporale* – possono convivere due libri paralleli; ciò accade in ogni singolo racconto così come nell'insieme, nel passaggio tra i diversi capitoli, fino all'apice dell'ultimo testo, *Il silenzio della ragione*. Questi due libri paralleli sono uno quello della *creaturalità*, della *plebe*; l'altro quello che passa attraverso gli occhi dell'appartata, glaciale, giudicante – ma potremmo chiamarla anche *voyante* – Anna Maria Ortese. Spostando leggermente questa linea, abbiamo il libro della plebe e quello degli intellettuali. Ma cosa c'è dietro questa struttura? Il punto d'arrivo è il silenzio della ragione. Una ragione che non c'è più, che non parla più. Sembra venir meno la ragione illuministica, di marca sociale e egualitaria, che aveva fatto unire un gruppo di intellettuali attorno a un progetto politico di rinascita e di ricostruzione dalle macerie. Questo silenzio nascerebbe dalla ragione che in qualche modo soccombe di fronte a quel sentimento di scoramento o disillusione, *cliché* dell'intellettuale meridionale, se vogliamo; soccombe allo stesso modo, per ragioni diverse – delle quali la questione appena accennata è solo parte – e diversamente legate al prevalere dell'individualismo sul socialismo. È un silenzio di persone che si incontravano su un progetto comune, ma che ora hanno smesso di parlarsi. A questo silenzio Ortese dà un corpo letterario che mi pare si configuri secondo una sintassi retorica assolutamente sublime: è la figura di Pasquale Prunas, che

non proietta più un'ombra, diventa anzi essa stessa ombra, presenza spettrale, materializzazione – suo malgrado – della morte in vita.

Proviamo ancora a correggere quella formula iniziale. Abbiamo due libri, due romanzi, due mari: il mare della plebe e il mare assente, quello del silenzio. Ortese è stata fortemente criticata non solo per il ritratto algido e impietoso degli intellettuali, ma anche per essersi messa al di là, discosta da questa plebe. È questa, ad esempio, la posizione di Raffaele La Capria – in alcune pagine scritte dopo la prefazione al *Mare* del '94 –, recentemente ripresa da Mario Pezzella.¹⁹ Questo per avere paragonato un bambino che gioca a un topo, altri bambini a dei vermi, una donna a un enorme pidocchio (in questo caso, il racconto incriminato è ancora quello sui Granili, *La città involontaria*). Ma c'è davvero solo distanza, sconforto, orrore e disgusto? Alla ragione degli amici intellettuali Ortese ne oppone una ostinatamente legata alla *rêverie*, intesa tutt'altro che come fuga, piuttosto come lente (si ricordino gli occhiali del primo racconto del *Mare*) per andare più a fondo dentro la realtà, fino alla «creatura»: attraverso quella «sorta di pensiero perennemente sognante», allo stesso tempo strumento di indagine e «vero e proprio stile di discorso e di narrazione».²⁰ A tal proposito, le parole più adatte restano le prime, quelle di Vittorini, il primo editore del *Mare*: parole con le quali l'autore di *Conversazione in Sicilia* si accorgeva del difetto di realismo di Ortese – o del suo realismo alternativo, sognante –, definendo il suo sguardo come quello d'una «zingara assorta in un sogno», ma al contempo parlando di «riflessione, pietà, trasporto, sdegno».²¹ Una distanza, allora, che va di pari passo alla pietà – il *pathos* della distanza di Calvino, altro estimatore del volume voluto da Vittorini. Un *pathos* presente anche in quello che si potrebbe definire un classico contemporaneo per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e rappresentazione della povertà, ovvero *Poor People* di William T. Vollman. E forse il silenzio a cui la ragione sarebbe ridotta non corrisponde a un atto d'accusa: ma alla percezione che all'autrice *assorta* resta d'un discorso intellettuale ininterrotto, ma per lei ormai sordo: intenta, com'è, a cercare altrove le proprie verità.

¹⁹ R. La Capria, *Opere*, a cura e con un saggio di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2009, pp. 1051-1060, e Mario Pezzella, *Altrenapoli*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019 (leggo dalla versione ebook, per cui si veda il capitolo «La città senza grazia»).

²⁰ M. Farnetti, *Introduzione*, in A.M. Ortese, *Romanzi*, vol. I, Milano, Adelphi, 2002, p. XV.

²¹ Sono parole tratte dal risvolto, naturalmente a firma di Vittorini, della prima edizione del *Mare*, cfr. anche G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 241.

Diplopie partenopee.
Domenico Rea e Anna Maria Ortese

Monica Farnetti

Università di Sassari

Una città muore quando non viene ripensata continuamente, quando [...] su di essa non c'è più niente da dire.

Raffaele La Capria, *L'occhio di Napoli*

Cos'è mai, gran Dio, mi dicevo, [...] cos'è questa Toledo?

Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*

Dire, quindi, Napoli non significa un bel nulla.
Domenico Rea, *Napoli, l'indomabile furore*

1.

Della relazione fra Domenico Rea e Anna Maria Ortese, esplorare la quale è l'intento del presente contributo, si darà conto tuttavia solo in misura parziale, stante che, osservata da vicino, essa si è rivelata ben più promettente e densa di implicazioni di quanto non si potesse inizialmente presupporre. L'analisi infatti, da principio mirata a porre a confronto le rispettive letture della città di Napoli, responsabile di quella prolungata *laus civitatis* in cui l'opera complessiva dell'uno e dell'altra si lascia riconoscere, è stata presto indotta a contemplare ciò che di fondamentale concerne l'elaborazione della poetica dei/delle due, nonché il modellarsi della loro stessa *forma mentis* e della relativa visione del mondo. Ciò a cui ci si accosterà previa una breve ricostruzione dei fatti, storici e biografici, che sono all'origine di questa relazione.

In una lettera a Pasquale Prunas del 10 agosto 1948, spedita da Milano, la Ortese scrive:

Venne a trovarci Domenico Rea con una bellissima donna. Fu una serata eccezionale. Vedrai, verrà a trovarti perché torna a Napoli (dal Brasile); è una specie di scugnizzo semplicemente meraviglioso di vivacità, carattere, simpatia e mille altre qualità. Vedi se ti fa un pezzo per Sud. Guarda che è un autentico ingegno e oltretutto molto divertente.¹

E ancora allo stesso, sempre da Milano, in data 11 dicembre 1952:

Tu riconosci, anche se contrastanti l'uno con l'altro, il talento, la personalità di certe persone? Sai che il fuoco freddo di Luigi [Compagnone, n.d.r.] è inesauribile, e quello caldo di Rea capace di trasformarsi, poco alla volta, in luce?²

Mentre nel frattempo si era espressa in termini simili anche pubblicamente, affidando alle pagine di «Milano-sera» un elogio commosso e senz'ombra dell'amico:

Mi convinco sempre di più che [...] Mimi Rea [è] uno dei fenomeni più notevoli di questa terra, così scatenato, dirompente, fischiante, un bolide [...]. Questo mio amico ch'è Napoli, ch'è i nostri fratelli; questo piccolo ragazzo pallido e convulso, commovente come il genio e disarmato come la povertà.³

La simpatia e l'ammirazione che la Ortese ha nutrito per Rea fin da quello che sembra risultare il suo primo incontro con lui non sono, fino a prova contraria, mai venute meno. Si sono semmai intensificate, facendo peraltro precocemente guadagnare all'amico, come si è visto, lo statuto elettivo di «fratello»,⁴ e la promozione al rango di «fenomeno» alla stregua, nientemeno, che del venerato Hemingway, il cui necrologio l'autrice a suo tempo comporrà nei seguenti termini:

Caro e potente e sorridente Hemingway! [...] i suoi libri ci dicono ciò che era veramente: una forza della natura [...]. Era veramente, Hemingway, un pezzo di mare e di vento, un pezzo di cielo, e una fitta di sole. Non posso guardare la sua immagine senza ringraziarlo [...] per la violenza e la gioia della sua partecipazione a tutto [...] [e per il suo sorriso], strano sorriso dei nostri padri, ch'erano leoni, erano foreste, erano fiumi, erano il vento e il tuono [...] ed erano molte altre cose ancora, e non avevano terrori, perché non avevano colpe.⁵

¹ A.M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, a cura di R. Prunas e G. Di Costanzo, Milano, Archinto, 2006, p. 85.

² Ivi, p. 131.

³ A.M. Ortese, *Ho conquistato una casa!*, «Milano-sera», 7 settembre 1951.

⁴ Ciò su cui rinvio ai miei contributi «Ricordati della mia amicizia». *Sulle lettere di Anna Maria Ortese*, in «Tutto il lume de la spera nostra». *Studi per Marco Ariani*, a cura di G. Crimi e L. Marcozzi, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. 555-566, e «Anna senza». *Poetiche della sorellanza in Anna Maria Ortese*, in *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro, nelle arti e nella politica*, a cura di M. Farnetti e G. Ortu, Firenze, Cesati, 2019, pp. 239-252.

⁵ A.M. Ortese, *Hemingway un uomo* [1961], in Eadem, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 91-96, pp. 93-94.

Gli apprezzamenti espressi dalla Ortese sul conto di Rea suonano dunque, almeno a una prima ricognizione, sempre franchi e persuasi, non di rado intercettando, come testimonia il caso di Hemingway fra altri, il registro riservato agli autori più celebrati.⁶ E nemmeno la famigerata frattura del '53, procurata dall'incidente dello spietato ritratto dell'amico contenuto ne *Il mare non bagna Napoli*, si direbbe aver smentito la sostanziale positività delle emozioni da lui suscitate nell'autrice: la quale anche in questa occasione si è mostrata in tutto e per tutto autentica, fedele a se stessa e sincera con l'altro, nonché senz'altro convincente nelle motivazioni addotte al riguardo di detto incidente. «Caro Rea», gli scriveva infatti, da Milano, il 15 luglio di quello stesso e fatidico 1953,

non so quale possa essere la tua opinione [...] sulla rappresentazione che nel mio libro ho dato di te [...], crudele, lucida, ma non priva di onestà [...]. Io desidero che tu, Domenico Rea, trovi anche in questa mia crudeltà [...] motivo a superarti, incitamento a scrivere cose più importanti di quelle già fatte, aprendo la tua magnifica forza ai pensieri, ai dubbi, alla riflessione [...]. Che tu possa scrivere presto qualcosa di molto alto, ma per la cosa in sé, non per te o per altri. Che tu possa, e lo puoi, darci una storia unita e possente, dove il popolo non sia solo più tristezza o gioia di sangue, ma memoria e speranza. Senti te stesso a servizio di questa idea, di questa passione, e supererai le altre, cancellerai e renderai inutile, sfocato, il mio ritratto. Io desidero questo da te, Rea, lo desidero vivamente, perché continuo a crederti il più forte e pulito figlio di Napoli, anche se a volte così bambino.
Ti abbraccio,
Anna Maria.⁷

Sono motivazioni, come ben si evince, ispirate piuttosto da grandezza d'animo, e di pensiero, che non da altro, e tali peraltro da confermare una postura dall'autrice assunta, in materia di cronache – di costume e di città, così come di vita e di umanità – almeno cinque anni prima. Già nell'agosto del 1948 comunicava infatti a Prunas:

Ho passato due giorni pieni di riflessioni penose. Mi sembra che una vera e propria cronaca di fatti che accadono, senza un alone [...], senza [...] un lievito interiore, sia cosa [...] inutile [...].

⁶ Il ricorso a similitudini e metafore di ordine naturale e cosmico si direbbe, per la Ortese, la strategia espressiva più efficace per poter significare la potenza della scrittura. Fra gli innumerevoli esempi disponibili, cfr. la restituzione del suo primo incontro con i racconti di Katherine Mansfield: «Furono vette illuminate dal sole quelle che io guardai. Non avevo mai visto una bellezza simile» (A.M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 69), o con altre opere della letteratura inglese: «Nel *Tifone* di Conrad [...], *quel mare e quella tempesta* [...] sono in qualche modo il *vero mare* e la *vera tempesta*, seguiti subito dopo dalla tempesta che sferza Yarmouth, nel *Copperfield*, incrostando di sale tutte le pagine» (ivi, p. 101, corsivi nel testo).

⁷ Cfr. J. Butcher, *Quando Ortese motivò la necessità di essere crudele*, «Il Mattino», 8 febbraio 2004, leggibile in rete all'indirizzo <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=841572862556760&id=164203726960347&set=a.314777871902931> (ultima consultazione 3/11/2024).

Io vorrei fare *pezzi* al di là di una pura e semplice [...] analisi di costume; anche col metodo di una cronaca, ma una cronaca piena d'aria e di possibilità, capisci?,⁸

laddove già si accampa l'inclinazione, che le diverrà – teste Hemingway – di più in più congeniale e propria, ad accostare i fenomeni naturali e cosmici a quelli della scrittura. Ma c'è di più. C'è, con uno straordinario anticipo rispetto alla futura «cronaca» napoletana dedicata alle *Giacchette grige di Monte di Dio*, gli amici cioè che accuserà di aver abdicato ai propri entusiasmi giovanili per assoggettarsi al conformismo e all'ansia di successo e di carriera, la messa a fuoco del tema della fedeltà ai propri sogni e progetti di vita, minacciata dall'avidità di denaro che ai suoi occhi risulta corrompere a tutti i livelli l'umanità:

In sostanza, i pezzi che io vorrei fare per *Omnibus* dovrebbero essere una cronaca disintossicata della vita milanese, del mondo borghese di qui, ma non contro gli uomini veri e propri [...], solo contro quanto di fatuo e mortale c'è nel loro costume [...]. [Voglio] specificare che non contro gli uomini, io sono, ma contro quello che fa 'non uomini' gli uomini, e 'non donne' le donne [...]. Ho scoperto, stando qui, [...] di questa forte città [...] la debolezza e vergogna [...]: la passione, l'avidità del guadagno; passione e avidità quasi fini a se stesse, morbose, eccitate, fatali [...]. Operaio di oggi, capitalista di domani. È quanto di più grave io abbia potuto dire, ma ne ho la certezza assoluta, come so che esiste il sole.⁹

Mentre il finale della medesima lettera prelude alle tonalità alte e solenni degli scritti più maturi di lei, nei quali diverrà perspicuo ciò che evidentemente da sempre l'accompagna e le è presente:

La verità è che [...] io non posso sentire la lotta di classe se non in funzione di quella contro il Male [...], ch'è solo in parte dovuto al fattore economico, e in gran parte dipende invece da cose più grandi di noi, misteriose quanto difficili da intendersi [...]. So che solo una cosa promette di dar pace agli uomini, ed è il senso della divinità della vita, anche se i nostri destini personali sono esclusi dall'immortalità.¹⁰

E allorché Rea metterà per iscritto, all'altezza del 1965, la seguente dichiarazione:

Quando rileggo una mia vecchia pagina, mi ritrovo ingenuo, semplicistico, uno scrittore di favole. [...] Belle o brutte, vero è che oggi non le riscriverei, chiederei molto di più a me stesso,¹¹

sarà opportuno interrogarsi su quanto la Ortese, col suo invito a «superarsi» rivolto all'amico nel lontano 1953, e col suo «incitarlo a scrivere cose più im-

⁸ Lettera a Pasquale Prunas, spedita da Milano il 19 agosto 1948 (A.M. Ortese, *Alla luce del Sud*, cit., p. 93).

⁹ Ivi, pp. 93-94.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Rea, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 59.

portanti di quelle già fatte, prendo la sua magnifica forza ai pensieri, ai dubbi, alla riflessione», possa aver contribuito alla maturazione dello scrittore nocerino, ed essersi resa responsabile di alcuni dei tratti che caratterizzeranno – si pensi per esempio, in materia di storie «dove il popolo non sia solo più tristezza o gioia di sangue, ma memoria e speranza», al finale di *Ninfa plebea...* – i futuri capolavori di lui.

2.

Che la Ortese nutra dunque ammirazione per Rea e fiducia nel suo valore è sufficientemente certificato, mentre non si può dire altrettanto per quanto riguarda il giudizio di Rea nei confronti della Ortese: del quale non abbiamo, che si sappia, testimonianza probante alcuna¹². Resta tuttavia la possibilità di interrogare i testi di entrambi al fine di verificare, posto che l'intuizione sia giusta, quella loro affinità già in qualche occasione avvistata dalla critica: affinità che sottende, certificata o meno, una reciproca stima, e lascia supporre che qualcosa i due si siano scambiati nel corso del tempo o che, quantomeno, si siano incontrati su qualche comune traiettoria di sensibilità e di stile.

Potrebbe trattarsi, per esempio, del cosiddetto «realismo creaturale» all'insegna del quale sia l'uno che l'altra si iscrivono¹³ (peraltro con analoghe posture nei riguardi del «fenomeno del vivere»¹⁴), che non è in fondo altra cosa dalla tecnica, e dalla poetica, della «trasfigurazione» da entrambi preferenzialmente (e magistralmente) adottata.¹⁵ Potrebbe altresì, e forse di conseguenza, es-

¹² Fa eccezione la breve lettera inviata a Luigi Compagnone, e datata 13 agosto 1953, pubblicata sotto l'occhiello *Quando Rea si arrabbiò con l'Ortese* in «Il Mattino», 7 marzo 2004, in un passo della quale, in merito a *Il mare non bagna Napoli*, Rea scrive: «La cosa che più mi ha "violentato" è stata l'ingratitude di questa donna [...]. E poi: che cosa l'ha mossa a scrivere simili pettegolezzi?». Anche questa lettera si legge in rete, all'indirizzo <https://www.facebook.com/164203726960347/photos/lettera-inedita-a-compagnonequando-rea-si-arrabbi%C3%B2-con-lorteseil-mattino-7-marzo/841843579196355/> (ultima consultazione 3/11/2024).

¹³ Cfr. *supra*, in questo volume, il contributo di Alessandro Cadoni e, in parte, quello di Andrea Baldi.

¹⁴ Cfr. per esempio A. Tramontana, *Domenico Rea e il rilancio di un autore del Novecento, un lavoro imperfetto*, in *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, a cura di V. Salerno, O. Bellissimo, E. Rimolo, Napoli, Federico II University Press, 2022, p. 95, laddove è detto come la vita intesa da Rea appaia quale «una strepitosa emergenza, una stupefacente anomalia ovvero un dono meraviglioso e terribile» (con rimando a R. Guarini, *La sua musa creaturale*, saggio di apertura del volume di Domenico Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, con una testimonianza di R. Guarini, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2005, pp. XI-XXXVI. Per la Ortese invece si veda quanto testimonia nell'intero *Corpo celeste* e, esemplarmente, *ivi*, p. 66: «Questo fenomeno apocalittico (ma anche incantatore) del vivere [...] non si può rendere che in uno stato d'animo che indicherò come: l'ammirazione o contemplazione della sua immensità e (per noi) ferocia».

¹⁵ Cfr. D. Rea, *Le due Napoli*, che leggo in *Idem, Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 223-244,

sersi verificata una sorta di osmosi sul terreno del lessico, specie per ciò che riguarda la raffigurazione dei tipi di umanità da entrambi prediletti.¹⁶ E quindi, stante l'attenzione prestata – come noto in misura saltuaria dalla Ortese, continua e ossessiva invece da Rea – a tale componente dell'umanità, si potrà rilevare il ricorso ad alcuni *topoi* comunemente privilegiati, come quello del *puer-senex* o quello della creatura sospesa sul limite fra umano e non umano.¹⁷ Ancora, se è condivisibile l'idea che *Ninfa plebea* e *Il cardillo addolorato* siano i due esiti tardivi e squisiti di una stessa tradizione, quella di Basile e del suo *Cunto*, «questo *Mille e una notte* napoletano che non smette di dar frutti d'ogni specie e sapore»,¹⁸ allora forse si potrà osare per l'uno come per l'altro dei due romanzi la definizione, sottratta a Maria di Francia, di «favola problematica», nella quale si dissimula fantasticamente, e poeticamente, «la terribilità – come direbbe lo stesso Rea – del vivere quaggiù».¹⁹ Infine, se si fa tesoro dell'indicazione (proveniente da Goffredo Fofi) di Rea quale «erede del

p. 202: «Mastriani [...] riproduce i fatti fedelmente ma senza trasfigurazione». In argomento Annalisa Carbone, «*L'indomabile furore*». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, p. 79: «Rea non è [...] interessato ad una riproduzione fotografica del reale, ma ad una sua trasfigurante illuminazione». E quindi A.M. Ortese, «*Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno*». *Lettere di Anna Maria Ortese a Patrick Mégevand (1978-1997)*, a cura di P. Mégevand, Ventimiglia, Philobiblon Edizioni, 2017, p. 49 (lettera del 16 settembre 1980): «Il realismo, quando non è grande (Flaubert, Maupassant, Checov, Tolstoj [...]) è una ruggine sulla vita e la sua immensa e insondabile verità. E io non lo amo».

¹⁶ Cfr. S. Contarini, *Narrare Napoli, anni Cinquanta: Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, «Narrativa», 2003, n. 24, pp. 159-172, là dove si legge, p. 162, che in *Un paio di occhiali* «il lessico di Rea, e non solo le riflessioni sul contrasto geografico e sociale tra vicolo e mare, risputa». Indi C. D'Urso, *Napoli volontaria e involontaria. Suggestioni letterarie per Anna Maria Ortese*, «Italian Studies in South Africa», 30, 2, 2017, pp. 32-63, p. 39, laddove è suggerito un accostamento abbastanza persuasivo fra Rea e la Ortese per quanto concerne la descrizione di alcuni spaccati urbani intorno a via Forcella.

¹⁷ Cfr., per il primo prototipo, il Rea autore di «una vera e propria ballata del bambino» citato da A. Di Consoli, *Le due Napoli di Domenico Rea*, Trezzano sul Naviglio, Unicopli, 2002, pp. 89-91: «Bambini che nascono adulti [...]. Bambini che in un sol giorno apprendono il corso di sterminate generazioni [...]. Un ragazzo [...] aveva gli occhi pesti. Era un uomo. Dalla giubba estraeva pacchetti di preservativi, bustine di droga [...] e guardava la strada, pronto a scappare all'arrivo della polizia». Indi A.M. Ortese, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano, Rizzoli, 1975, p. 81: «Questa infanzia [quella dei Granili, n.d.r.], non aveva d'infantile che gli anni. Pel resto, erano piccoli uomini e donne, già a conoscenza di tutto, il principio come la fine delle cose, già consunti dai vizi, dall'ozio, dalla miseria [...], con sorrisi corrotti [...], furbi e desolati allo stesso tempo».

¹⁸ R. La Capria, «*Il cardillo addolorato*» della Ortese, in Idem, *L'occhio di Napoli*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 165-174, p. 167. Dello stesso, sullo stesso argomento, fra altre molteplici occorrenze cfr. «*Lo cunto de li cunti*», *un'epopea plebea*, in *Napoli* [2009], Milano, Mondadori, 2022, pp. 303-310, p. 304. Sull'accostamento fra *Il cardillo addolorato* e *Ninfa plebea* si concentra anche il testo di Corrado Ruggiero, *Rea e Ortese: due destini paralleli*, «La Provincia di Como», 4 agosto 1993, p. 3, pubblicato in appendice a questo contributo e per la segnalazione del quale ringrazio Marianna Scamardella.

¹⁹ Cfr. L. Spitzer, *Maria di Francia, autrice di favole problematiche* [1930], in Idem, *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 15-68, definizione da me riferita alle opere, specie quelle 'fantastiche', della Ortese (cfr. *Raccontare il post-umano. L'opera di Anna Maria Ortese*, «Symbolon», a. XVII, n. 14 n.s., 2023, pp. 55-66. Cfr. quindi D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, in Idem, *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 261-266), p. 262:

Seicento dei pittori più che di una tradizione di scrittori, di Ribera “lo Spagnoletto” più che di Salvatore Di Giacomo o di Roberto Bracco o della stessa Serao»,²⁰ si potrà facilmente accostargli la Ortese erede e allieva di El Greco, al quale ella deve moltissimo di quanto ha compreso del rapporto fra visibile e invisibile e senza il quale non avrebbe ‘fondato’ la sua Toledo.²¹

Sono tutte piste, come accennato in sede di premessa, tanto promettenti quanto inesplorate, che qui ci si limita a indicare a profitto di future ricerche mentre l’attenzione si dirige risolutamente su Napoli: sul grande tema, vale a dire, dell’opera e nondimeno della biografia di entrambi gli autori, essendo Napoli e non altro ad avere impartito a entrambi la lezione di pensiero e di stile destinata a rivelarsi fra tutte decisiva.

3.

Non vi è dubbio che sia per la Ortese sia per Rea Napoli abbia costituito, a norma dell’antica e succitata tradizione della *laus* (o *laudatio civitatis*), un «luogo della mente», «palcoscenico» o «scenario di idee» e autentico «modello di comunità cittadina» atto a «simboleggiare la lettura stessa del mondo»: stante, oltretutto, che tale tradizione contempla icone di città celesti quanto infernali quanto, altresì, soggette a doppia (lo si noti), o addirittura plurima, decodifica.²² Sia la Ortese sia Rea sono stati peraltro in grado, e altrettanto indubbiamente, di «vedere» la città nel suo disegno essenziale, il «disegno analitico e insieme unitario» che affiora allorché si scarti «tutto ciò che impedisce di vederlo, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere»:²³ disseppellendo

«Basile. Apparentemente racconta favole, in concreto descrive la terribilità del vivere quaggiù»: didascalica valida anche per alcune delle proprie opere nonché, come accennato, di quelle della Ortese.

²⁰ G. Fofi, *Mimi Rea, la vitalità di Napoli nella sua scrittura*, «il Corriere del Mezzogiorno», 08/09/2021.

²¹ Cfr. Anna Maria Ortese, *Maestri spagnoli alla Mostra di Ginevra*, «Il Gazzettino», 22 luglio 1939, in Eadem, *Da Moby Dick all’Orsa Bianca*, cit., pp. 20-25, p. 24: «[El Greco] si serve della pittura come di un velo bruno dietro il quale palpita la luce di un altro mondo. I suoi personaggi pare camminino sulla terra come folli, [...] i loro occhi splendono; si direbbero stormi di anime migranti verso mondi sconosciuti nel primo sole della mattina». In argomento segnalò F.M. Ghezzi, *Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città* (Anna Maria Ortese), «Narrativa», 2003, n. 24, pp. 85-104, oltre a L. Clerici, *Anna Maria Ortese*, «Belfagor», XLVI, luglio 1991, pp. 401-417, e all’apparato a mia cura, *Guida di Toledo*, all’edizione de *Il porto di Toledo* in A.M. Ortese, *Romanzi I*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 1133-1151.

²² M. Corti, *La città come luogo mentale*, «Strumenti critici», n.s., anno VIII, fascicolo I (n. 71), gennaio 1993, pp. 1-18, pp. 1, 4 e 16.

²³ I. Calvino, *Gli dèi della città* [1975], in Idem, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 282-285, p. 282.

dunque la città dagli accumuli delle sue rappresentazioni e facendola venire alla luce tramite una «accurata archeologia della mente».²⁴ Nella fattispecie, quindi, questa città reale e mentale, teatro del corpo e luogo dell'anima, spazio di percezioni e struttura di pensiero, si è per entrambi configurata fondamentalmente come un luogo doppio, fratturato, caratterizzato dal contrasto, o coabitazione non pacifica, di elementi differenti, dissonanti, poco compatibili od opposti senz'altro. Stante oltretutto che entrambi si sono confrontati, quale più quale meno consapevolmente, col modello di città «eccentrica» ovvero costruita, a detta degli esperti della «semiosfera», «contro la natura, e che è in lotta con gli elementi naturali» tanto che «l'idea di condanna o di celebrazione degli elementi naturali sarà inseparabile [...] da[lla] mitologia cittadina»:²⁵ ciò che, oltre a rimarcare la dimensione del «doppio», fotografa con precisione, si converrà, quel conflitto fra Natura e Ragione posto dalla Ortese alla base del suo *j'accuse* diretto a Rea e agli amici napoletani.²⁶

Scriva Rea, dando corso al progetto «spaccanapoletano» annunciato dal titolo della sua opera prima, in un passo esemplare e non per caso citatissimo de *Le due Napoli*:

La Napoli che si distende sul mare fino a Posillipo [...] vive lontano dal «ventre», vi sta sopra e finge d'ignorarlo. Le grandi arterie come Foria, il Rettifilo hanno alle spalle una massa indecente di bassi: onde la convivenza sfacciata del povero e del ricco [...]. [L'abitante del vicolo] se ne andrebbe a vivere in riva al mare, dove l'aria sveltisce il cuore, o sulla collina del Vomero [...], dove c'è odore di campagna e di cielo fresco. Egli invece è costretto a restare nel pozzo.²⁷

E ancora, in *Napoli, l'indomabile furore*:

²⁴ R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, cit., p. 49.

²⁵ J.M. Lotman, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città* [1984], in Idem, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. e cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243, p. 227.

²⁶ Cfr. A.M. Ortese, *Il silenzio della ragione*, in Eadem, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 92 ss.: «Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono queste popolazioni [...]. A questa incompatibilità di due forze [...] sono dovute le condizioni di questa terra, e la fine miseranda che vi fa [...] la ragione dell'uomo [...]. Tutti erano caduti, qui, quelli che avevano desiderato pensare o agire [...]. Questa natura non poteva tollerare la ragione umana. E di fronte all'uomo muoveva i suoi eserciti di nuvole, d'incanti, perché egli ne fosse stordito e sommerso [...]. E tutti i giovani scrittori che io avevo conosciuto, non tessevano forse l'elogio della loro antica madre? Ve n'era uno che gettasse sulla natura il lume della ragione umana? Tutti, tutti dormivano ora vicino al mare, dormivano da Torre del Greco a Cuma. [...] era un solo sonno, una meraviglia senza coscienza». Quindi R. La Capria, *Napoli*, cit., p. 366: «Forse Anna Maria voleva dire che noi, quelli del gruppo di "Sud", Rea e Compagnone, [...] eravamo gli intellettuali borghesi, quelli che avrebbero dovuto vincere la Natura e non sottomettersi al Silenzio della Ragione. Era questa la sua accusa?».

²⁷ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 242. La definizione di «spaccanapoletano» è di Massimo Onofri, di cui si veda il contributo *infra*.

È d'uopo parlare sempre di molte Napoli, donde il concetto di metropoli, di straordinaria diversità nell'unità.²⁸

E ne *La mia Napoli*:

Napoli è [...] un alternante contrasto di estremi, di quiete e invenzione: e si deve fare in modo che sia sempre tutte queste cose.²⁹

Mentre della Ortese, che in ripetute occasioni ha dal canto suo 'spaccato' Napoli e il suo cielo constatando l'esistenza di una «Toledo di luce», «la Toledo mirabile dei notabili e principi», contrapposta alla «Toledo segreta di rue strette [e] terrose scalette», «estensione infinita di catapecchie [e] latrine» (laddove «pareva che una invisibile muraglia di sole separasse le due città»³⁰), basterà rileggere la pagina, fra tutte paradigmatica, contenuta in una novella de *L'Infanta sepolta* dal titolo *Un personaggio singolare*, pubblicata in origine su «Milano-sera» esattamente l'8 settembre del 1950 (mentre, si rammenterà, lo scritto *Le due Napoli* di Rea aveva visto la luce l'1 gennaio di quello stesso anno) e che così recita:

Ho abitato a lungo in una città veramente eccezionale. Qui [...] tutte le cose, il bene e il male, la salute e lo spasimo, la felicità più cantante e il dolore più lacerato, santità e dissolutezza, pietà e voluttuosa ferocia, troni e galere, mercati ed altari, patiboli e giostre, i canti di gioia degli eletti e il singhiozzo lamentevole del dannato, tutte queste voci erano così saldamente strette, confuse, amalgamate tra loro, che il forestiero che giungeva in questa città ne aveva, a tutta prima, una impressione stranissima, [...] di una meravigliosa confusione, d'una incomparabile triste gaiezza; e solo in un secondo momento avvertiva l'orrore, conseguenza di un distrutto pensiero, ch'era all'origine di un così uniforme incanto.³¹

²⁸ D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, cit., p. 263.

²⁹ Citato da L. Rea, *Un ricordo*, in D. Rea, *La mia Napoli. Un itinerario*, Napoli, Edizioni San Gennaro, 2021, pp. 77-78.

³⁰ Ho citato sparsamente da A.M. Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 104, 225, 155, 104. Si legga tuttavia, meglio, ivi, pp. 103-104: «Me ne andavo verso la città alta, o Reale, di cui comincio ad ammirare la bellezza [...]. Tra questa città e la nostra, del porto toledano, vi era – benché [...] innumerevoli scalette e scalettine di pietra l'una all'altra, eternamente, come venuzze dorate le congiungessero –, vi era un divario immenso, tale che pareva che una invisibile muraglia di sole separasse le due città [...]. Là a destra (per chi guardasse il mare), e poi più oltre, pareva la vita, realmente, una brillante distesa di sogni, di inimmaginati splendori [...]. Era una Toledo di luce! Vedevo passare, da quella parte, vetture stupende, vedevo sfilare principi, Eccellenze, señoras [sic] in abito azzurro e bianche piume [...] seguite da cavalieri, paggi, ecc., mentre da questa parte nulla si vedeva, tranne (ma come incorporati nell'ombra) che nani, mendicanti, tonache nere». Varrà rammentare come ovunque, nelle sue opere 'napoletane', ovvero da *L'Infanta sepolta* allo stesso *Il mare non bagna Napoli* (segnatamente nella novella *Un paio di occhiali* e nel famigerato *Il silenzio della ragione*), da *Il porto di Toledo* a *Mistero doloroso* a *Il cardillo ad-dolorato*, l'autrice riproduca e resti fedele a questa dualità tutt'una, come vedremo, con la sua visione del mondo.

³¹ La novella, originariamente intitolata *Due pariglie alla carrozza di Passione*, si legge ora in A.M. Ortese, *L'Infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 117-121, citazione da p. 117.

Si tratta di una pagina quanto mai eloquente, resa tale da una virtuosistica serie di variazioni sul tema che sembrano moltiplicare, amplificandole, le schematiche quanto precise indicazioni in materia fornite da Rea. Nondimeno si direbbe che non vi sia, in tutto ciò, alcunché di nuovo, data l'autorità di una tradizione che, a partire almeno dal Cuoco, o addirittura dalla Fonseca Pimentel, veicola il *topos* delle due città, o volti della stessa, o «popoli» (o «razze») senz'altro, approdando ai risultati dei due autori qui in oggetto oltre che di alcuni altri ingegni, del calibro di un La Capria o di un Compagnone, della Bloomsbury mediterranea.³² Se tuttavia si considera che né Rea né la Ortese si sono limitati a constatare l'evidenza, e la convivenza, delle due città in una, ma che entrambi/e ne hanno tratto, come già si è accennato, una visione del mondo («In un certo senso, [...] tutto viene dopo Napoli; dopo che Napoli ha consumato una sterminata esperienza del vivere» ha scritto, per esempio, Rea; e la Ortese, quasi replicando: «Città sterminata [...], rifletteva una lacera condizione universale»³³), si considererà la questione in un modo diverso. E tanto più se si comprenderà che tale visione del mondo corrisponde ed è solidale, in tutti e due i casi, a un autentico paradigma di pensiero, giacché la speciale indole della città, la sua peculiare costituzione, risulta addirittura fondativa dell'esperienza dei due scrittori: dandosi come un'apprensione originaria e costantemente generativa, per entrambi, di nuove immagini e idee.

Il riferimento è, nella fattispecie, a quella figura di stile, restitutiva di uno specifico tratto di sensibilità, individuata nella prosa di Rea e catalogata, sulla scia Fortini-Pasolini, come «sineciosi», intendendo con ciò l'accostamento di

³² Di Raffaele La Capria bastino indicativamente, quali parti per il tutto della sua ricca bibliografia 'napoletana' fondata sul *topos* della città una e bina, i seguenti passi da *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986: «Napoli è stata sempre la città dai due volti [...]. È stata sempre la Sirena Partenope, seducente come tutte le sirene, che però la presenza della plebe (della città "altra") rendeva inquietante» (p. 88); «Io dico che non è possibile introdursi ai misteri di Napoli se le due città vengono concettualmente isolate e considerate separate. Perché è proprio il loro essere opposte e complementari, la loro con-presenza, la loro con-penetrazione, la cosa essenziale» (ivi, p. 123). Mentre di Luigi Compagnone, «popolare e sidereo» cantore di «una plebe triste e favolosa» (G. Pampaloni, *Prefazione*, in L. Compagnone, *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, Torino, Einaudi, 1981, pp. VI e V), si ricorderanno quantomeno i seguenti versi della stessa raccolta, che sembrano palesare qualche debito nei confronti della pagina ortesiana testé citata: «Una plebe triste e furiosa abita la strada / [...] / Un tempo solo, / e due razze, io e loro, inconciliabili. / Una legge governa questa plebe, / che non comprendo. [...] / Una cultura magica in cui violenza / amore favola miracolo utopia sociale profezia / convergono nel grido che lacera / la giovinezza reale e l'irreale maturità. / [...] / Ed ecco: urla o risate, preghiere o bestemmie, / lacrime o canti, tenerezza o sarcasmo o ferocia, / viltà o coraggio, tutto, tutto questo da sempre. / [...] / Qui, un'antica città sotterranea, con grotte, / cunicoli, meandri che non finiscono mai. / Una città profonda, tenebrosa, ma vera, / sotto quella apparente, immaginaria, irreale, / che noi crediamo di abitare, credendo / reali noi stessi» (*passim*).

³³ Citazioni rispettivamente da D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, cit., p. 261, e da A.M. Ortese, *Il «mare» come spaesamento*, in Eadem, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 9-11, p. 10.

due termini fra loro contraddittori ma costretti, in un rapporto di reciproca tensione antitetica, a convivere e a spartirsi la scena.³⁴ La stessa figura, altrimenti denominata (sulla scia, questa volta, di Carla Lonzi) «contraddizione non escludente», era stata rilevata in precedenza nella prosa della Ortese, a riscontro dell'intuizione che l'ha indotta in origine a farsi carico della complessità della realtà senza semplificare, ovvero senza tagliare, ciò che per significarsi ha bisogno di contraddirsi, e a familiarizzare con la doppia (quando non multipla) verità di concetti, cose, sentimenti, persone: intuizione fatta risalire, per l'appunto, al paradigma di Napoli.³⁵

Che entrambi gli autori abbiano fatto propria questa figura di stile, la quale è nondimeno una figura di pensiero e una *forma mentis* nonché, attualmente, una riconosciuta dottrina,³⁶ e che verosimilmente sia l'uno che l'altra l'abbiano acquisita con la mediazione del modello cognitivo fornito loro dalla città di Napoli, appare un fatto molto significativo: non solo ai fini dell'individuazione di elementi che sostengano la tesi della loro suddetta affinità ma, altresì, nell'ottica di una loro valorizzazione in qualità di validi pensatori (e pensatrici), oltre che narratori (e narratrici), della realtà che li circonda. L'opera di entrambi letta in questa chiave sembra rispondere infatti alla domanda che, formulata in sede epistemologica, va oggi interrogando un'intera tradizione di pensiero, ravvisandone il limite e reclamando che si faccia spazio ad altro:

E se la visione del mondo astratta e dicotomica che abbiamo assorbito e imparato dai grandi pensatori dell'umanità fosse una versione non più utile e non più buona? E se scandagliare l'esistente con questo schema, come propugnato da infinite generazioni di filosofi e artisti, avesse limitato l'immaginazione dell'umanità attraverso i secoli?³⁷

³⁴ Cfr. ancora l'intervento di Alessandro Cadoni in questo volume. A monte, F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.

³⁵ Vi ho lavorato io stessa, a partire dalla postfazione, *Era il maggio odoroso*, a A.M. Ortese, *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 101-114, per finire alla monografia *Leggere Anna Maria Ortese*, in corso di stampa presso l'editore Carocci di Roma. Qualche assaggio di questa postura stilistica (e filosofica) della Ortese tratto da *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006: «Ma bene o male?». «Tutt'e due» (p. 70); «Oh come fu doloroso e bello!» (p. 139); «Strane cose, piene di un furore tranquillo» (p. 195); «Questa possibilità [...] d'incontrare cacciatori dal carniere pieno di sangue e di cielo [...] non invita al viaggio» (p. 258); «Le pietre che ogni giorno lui calpesta, [...] forse dovevano dolere felicemente» (p. 340); «Costui mi aveva fatto sempre paura e dolcezza» (p. 33); «Passò una vecchia [...] putrida e solenne, gli occhi pieni di lacrime» (p. 159); «Aveva un che di sordido e di nitido insieme, di fosco e di pulito, [...] con una grazia violenta, un po' oscura» (p. 380); «Giovane, superbo, e in certo senso disperato, era quel cappotto rosso» (p. 154).

³⁶ Si tratta del cosiddetto «dialeteismo», la dottrina che per l'appunto accoglie anziché reprimere la contraddizione, forza le incompatibilità, e adotta una logica paradossale «facendo stare due (o più) cose nello spazio di una» (G. Priest, *Beyond the Limits of Thought* [2002], Oxford, Oxford Scholarship Online, 2011, p. 295, trad. mia). Giacché, come afferma il suo maggiore esponente, «la realtà è contraddittoria», e «se dobbiamo pensare in modo adeguato quella realtà, ne segue che quelle contraddizioni devono essere parte del contenuto del nostro pensiero» (*ibidem*).

³⁷ A. Buttarelli, *Bene e male sottosopra. La rivoluzione delle filosofe*, Roma, Tlon, 2023, p. 39.

È possibile, si legge nel prosieguo, che tanti filosofi, messi in contraddizione dalla realtà concreta, si siano negati questa possibilità perché, incapaci di organizzare il proprio pensiero in una forma differente da quella data – quella dialettica, dualistica, binaria e dicotomica –, sarebbero incappati in una rivoluzione mentale troppo forte. E tutto ciò mentre invece la letteratura andava dimostrando, una volta di più, di sapere quello che la filosofia stentava ancora a riconoscere, stando almeno ai casi di Anna Maria Ortese e Domenico Rea. I quali hanno evidentemente ben compreso che la Napoli maestosa e macabra, opulenta e miserabile, «popolare e siderea», promiscua e unica nella quale vivevano e di cui raccontavano è tutt'una col grande progetto che la tiene insieme, il che è come dire col *loro* proprio progetto, di scrittura e di esistenza.

Le due Napoli, una la montatura e l'altra quella vera. La Napoli bagnata dal mare e quella che il mare non bagna, il Vesuvio e il contro-Vesuvio. Eccetera eccetera [...]. Che noia però questa Napoli usata come allegoria morale, come categoria dello spirito! Miti da intellettuale medio

scriveva La Capria in *Ferito a morte*.³⁸ E pensare che, invece, per Rea e per la Ortese questa stessa abusata «allegoria», questo «mito» spossato dall'uso ha dato adito a quel perenne esercizio di contrasti e di equilibri, tutti strepitosi e tutti racchiusi in quello sovrano fra l'ebbrezza e il dolore dell'esistere, in cui l'opera dei/delle due, in parte almeno, consiste. Contrasti ed equilibri in cui Napoli, e non altro né altri, li ha fondamentalmente resi competenti, affidando loro – un «paladino amaro» e una «zingara assorta» –³⁹ la lezione più importante del suo magistero.

³⁸ R. La Capria, *Ferito a morte* [1961], Milano, Mondadori, 1998, p. 125.

³⁹ Definizioni rispettivamente di L. Rea, *Un ricordo*, cit., p. 75, e di E. Vittorini, risvolto di copertina di A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi, 1953.

Appendice

Corrado Ruggiero, *Rea e Ortese: due destini paralleli*

«La Provincia di Como», 4 agosto 1993, p. 3

Il «Caso», si sa, è per definizione una divinità bizzarra e maliziosa e, quando ci si mette, gli riesce proprio per bene farlo, il malizioso. Prendiamo la classifica dei libri più venduti. Le ultime settimane ci hanno fatto assistere a un serrato testa a testa (prima che Maurensig e la sua variante di Lüneburg ci mettessero il dito e, poi, tutta la mano) tra Domenico Rea e Anna Maria Ortese⁴⁰, tra una Napoli solare e sanguigna e una Napoli introversa e sotterranea.

Un inedito match tra due squadre della stessa città? Per niente. Lo sappiamo tutti che nulla è più inedito dello spettacolo già andato in onda: perché, tutto sommato, si tratta di una replica a cinquant'anni esatti dalla prima⁴¹. Una replica, in più, che ci fa capire meglio quella prima di cinquant'anni fa. E che ci fa capire a fondo, forse, i destini paralleli di Rea e della Ortese di oggi: se la tal classifica ha, davvero, un senso. Se, davvero, il «Caso» si diverte a trattarci e a illuminarci, talvolta, con ironia.

E, allora, tiriamo giù dagli scaffali della libreria *Il mare non bagna Napoli* della Ortese (Einaudi 1953, introduzione di Elio Vittorini e premio Viareggio) e sfogliamo fino all'ultimo racconto. *Il silenzio della ragione* è un lungo racconto, il più lungo della raccolta, e ha al suo centro, o quasi, proprio Domenico Rea. E non portato in scena per perifrasi o nascosto dietro uno pseudonimo, più o meno allusivo, più o meno ammiccante, ma proprio col suo nome e cognome. Come proprio con il loro nome e cognome sono convocati Michele Prisco, Raffaele La Capria, Luigi Incoronato, Vasco Pratolini (che si limita, però, a una comparsata in casa di Rea, appunto) e una scia di intellettuali

⁴⁰ Nel luglio di quello stesso 1993 Domenico Rea era risultato infatti vincitore del premio Strega con *Ninfa plebea* (Milano, Leonardo, 1992), mentre nel precedente maggio era stato pubblicato *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese (Milano, Adelphi, 1993), del quale in settembre sarebbe già uscita la prima ristampa.

⁴¹ In realtà si tratta di un quarantennio, dal 1953 del *Mare non bagna Napoli* al 1993 in cui il giornalista firma questo pezzo.

e intellettualini variamente sparsi, o in attesa di spandersi, tra redazioni di giornali, la Rai e le sezioni di partito (ovvero «del» partito) nella Napoli già sfatta tra gli anni più immediati del dopoguerra e i primissimi anni Cinquanta. E non c'è da meravigliarsi di tale e tanta alta definizione: i racconti, quei racconti, della Ortese si iscrivono – come intenzione, almeno – nel catalogo del Neorealismo che ambiva a chiamare le cose con nome e cognome e tutto il loro carico di lacrime proletarie, e sangue appresso. Pia illusione, lo sappiamo ai nostri più smalzati giorni ma che – allora – era l'unico viatico per avere udienza dove le magnifiche sorti e progressive battevano la grancassa: della rivoluzione, della pubblicazione, delle recensioni e dei premi letterari. Ma veniamo al sodo e ai fatti, appunto.

L'euforia ribollente tra il '44 e il '48 è finita. Il «Gruppo Sud» si è dissolto. La sua rivista ha chiuso i battenti. La concorrente rivista «La Voce» non se la passa meglio. Ha smesso ogni alibi di facciata per passare, di fatto e di diritto, a braccio culturale del Pci. È il '53. La Ortese non vive più a Napoli da tempo e ora vi torna per un'inchiesta giornalistica su che cosa stanno facendo i giovani scrittori.

Una città di ombre, una «grande folla di larve che cucinava all'aperto, o si pettinava, o trafficava, o amava, o dormiva»: ecco quello che trova. E, a fronte, «la calma arcaica del paesaggio», per cui dalla mescolanza tra la «decadenza umana» e «l'immutata decenza delle cose» veniva fuori, agli occhi della Ortese, quel sorriso equivoco «che appare in volto ai defunti». Con buona pace <di tutti>.

L'incontro/lo scontro è scintillante nel senso che, proprio, fa scintille: con una Ortese riservata e introversa, già chiusa nelle voci dei suoi silenzi, già sprofondata – o quasi – nelle catacombe del suo cuore e un Rea gasatissimo dal fresco acquisto d'un appartamento all'Arenella con i soldi del Viareggio e, insieme, insidiato dalle mille incertezze dell'autodidatta. Povero e guascone, Rea: con quell'esibire e, ancor più, raccontare le cose che ci stavano e le mille che ci sarebbero state in quel decoro piccolo-borghese e gridare, nello stesso tempo, il numero (il 200774) della sua, improbabile, tessera d'operaio. Testimone, quasi muto, un Vasco Pratolini sopraffatto.

«Io amo il popolo. Io, anzi, sono popolo. Mia madre era una *vammana* (levatrice, n.d.r.), questo è certo, verità vera [...]. Molti mestieri ho fatto, ora sono scrittore. Non uno scrittore come tanti. Io i classici li ho studiati. Boccaccio, Manzoni sono il mio dio. Ho una biblioteca, non dei libri da ridere. Io non rido. Io cresco. Io cresco, vivo, mi espando. Ho delle ambizioni, si capisce. Questa casa è solo il principio. Ma penso anche agli altri. Voglio che tutti ab-

biano una casa così, e il bagno, e il telefono. Per questo seguo con interesse il Partito, e il Partito mi segue. Noi c'intendiamo»⁴².

Sarebbe facile sorridere di tanto e così sicuro entusiasmo: tanto più che, a smentire/a smentirsi – in ogni caso – ci pensò poi lo stesso Rea. Ma una cosa è certa. La Ortese aveva visto giusto sulla lunga distanza: quella vitalità era vitalità di morte, non di vita. Poteva risolversi solo nella disperazione o nell'Arcadia. E a Rea – e non solo a Rea, purtroppo – la disperazione come verità del profondo non appartiene. Le passioni, e le disperazioni, sono – per il vecchio *scugnizzo* – un fatto di pelle, un fuoco d'artificio (anche, o soprattutto, linguistico) in cui chiudere la favola d'una ninfa contadina. Il cardillo della Ortese – invece – comincia a cantare proprio quando le strisce iridate dei fuochi si spengono e parla solo il buio della notte.

È forse proprio questo, quello che dice la classifica dei libri più letti? Quello che ha voluto suggerirci la maliziosa ironia del «Caso»?

⁴² Citazione testuale da *Il silenzio della ragione*, con riscontro a p. 132 dell'edizione Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Rizzoli, 1975, all'interno della quale il testo sugli intellettuali napoletani si estende alle pp. 87-160.

Rea e Compagnone. Storia e mito di un'amicizia partenopea

Maria Valeria Dominioni

Università degli Studi di Macerata

1. Introduzione

Napoli è città del mito, città dei miti e della mitopoiesi,¹ che si sostituisce alla Storia e alle storie, le integra, le deforma o, addirittura, le plasma. E ciò è vero anche per quel che concerne l'amicizia di Domenico Rea e Luigi Compagnone, che mi appresto ad analizzare da un'angolazione – ammetto – già connotata, che mi proviene da una formazione incentrata sull'analisi della letteratura meridionale nella specificità delle sue immagini ricorrenti e delle loro variazioni, e che, nondimeno, potrebbe rivelarsi la più idonea ad offrire valide chiavi di lettura e utili scorci per chiarire la natura di un rapporto che fu, sin da subito, reale ma anche immaginario.

Indimenticabili e 'irrimediabili', in questo senso, le pagine scritte da Anna Maria Ortese nel *Mare non bagna Napoli*, che resero i due autori, oltre che due persone, due personaggi, sdoppiando il loro rapporto e facendolo esistere all'ombra, o sotto la luce accecante, di un mito.

Dal mito prenderò le mosse, per poi passare alla storia e riconoscervi le possibili deformazioni del mito, per tornare quindi al mito, provare ad interpretare quest'ultimo in relazione alla natura mitopoietica di Napoli, e infine leggere le poetiche dei due scrittori come strade parallele di allontanamento dalla mitopoiesi.

2. Mito – parte 1

L'atto fondativo dell'amicizia tra Rea e Compagnone come mito si trova

¹ Termine utilizzato in M. Pezzella, *Altrenapoli*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, p. 63.

proprio nel *Silenzio della ragione*, ultimo racconto della celebre raccolta napoletana del 1953, in cui Ortese narra l'epilogo dell'avventura di «Sud. Quindicinale di letteratura e arte» e lo scioglimento del gruppo di giovani intellettuali che l'avevano fondato. Riconoscendo le responsabilità personali dei diversi membri, fa riferimento principalmente al loro confluire in redazioni di testate nazionali, su tutte «La Voce», rivista con cui «Sud» era entrata in polemica sulle sue stesse colonne, fino a una determinazione dei rispettivi confini.² Sin dall'uscita dei primi numeri, infatti, Mario Alicata aveva proposto di sostenere economicamente la pubblicazione di «Sud» se il giornale si fosse allineato al partito, ma Pasquale Prunas aveva rifiutato in nome dell'indipendenza dei suoi redattori. Secondo Tommaso Pomilio, poi, Ortese fu particolarmente severa con Compagnone – lo definì fra le altre cose «funzionario della Radio»,³ proprio conoscendo l'avversione dell'amico per i funzionari – per via dell'inizio di una collaborazione di quest'ultimo con il «Borghese» di Leo Longanesi, seguita dalla pubblicazione nella collana longanesiana «La gaja Scienza» del suo esordio narrativo, *La vacanza delle donne*. A detta di alcuni interpreti, Compagnone si avvicinò a Longanesi, editore di estrema destra, per delusione dello Stalinismo; Sergio Zavoli, al contrario, afferma che non fu mai in discussione l'orientamento a sinistra dello scrittore napoletano.⁴ La narratrice, nel noto racconto che incrinerà i rapporti con i suoi amici ed ex-colleghi, si sofferma sul fatto che Compagnone avesse voltato faccia, dopo la chiusura di «Sud», e avesse cominciato a insultare tutti. Di ciò incolpa il genio maligno di Napoli, la natura matrigna e dispotica, il Mare, che tutto richiama a sé.

Si determinò una situazione assurda, in cui il vecchio rivoluzionario, seduto al centro della reazione, e chiamati a raccolta funzionari e ribelli, si mise a insultare tutti, e quelli abbassavano la testa e piangevano. Comunisti o liberali, eravamo pur sempre comunisti e liberali di Napoli, e lo amavamo troppo per non vedere nei suoi insulti la furia e la malinconia del mare. Inoltre tarati, deboli eravamo tutti. Egli ci diceva i nostri vizi, uno per uno, le nostre piaghe. Quello si era suicidato, questo stava per farlo, quello rubava, questo era derubato. Egli era veramente come la nostra terra, la nostra madre comune, la città che avevamo voluto vincere, e ci ricordava le nostre debolezze e vergogne, affinché mai più osassimo levarci contro di lei. Egli era questo, ed era anche il figlio di lei, di questa terra, che così facendo rinunciava per sempre a se stesso. Sulla terza pagina dei giornali locali, e poi della rivista «Il Borghese», questi gridi divennero sempre più fitti e striduli. [...] Egli attaccò vecchie e nuove religioni. La sua stessa famiglia e i

² Cfr. A. Striano, *Le riviste letterarie a Napoli: 1944-1959*, tesi di dottorato di ricerca in Italianistica con particolare attenzione alla letteratura meridionale, Università degli Studi di Napoli, a.a. 2002-2003.

³ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2017 (da qui in avanti citato come *MNBN* e seguito dal numero di pagina), p. 110.

⁴ Cfr. S. Zavoli, *Luigi amico mio*, in *Luigi Compagnone*, «Nord e Sud», n. 2 (mar.-apr.), 2000, pp. 63-64, p. 64.

giovani della «Voce». La radio come ministero e ciò che era contro la Radio. Denunciò una pazzia e un'intelligenza generale, ma senza cordoglio, senza speranza di una resurrezione, anzi compiacendosi di ciò che appariva silenzio, monotonia, morte, fine della ragione.⁵

Quando si accorse che tali morsi non facevano più effetto – prosegue Ortese –, ovvero che la sola risposta a tali provocazioni era la proverbiale sopportazione ed impassibilità al dolore di Napoli, scoprì improvvisamente di essersi scagliato contro «un giustiziato»⁶ a morte e di essere lui stesso un giustiziato, continuò a ridere ma in un tono falso.

In un periodo di fragilità fisica e psichica, Compagnone avrebbe visto sorgere l'astro di Rea e non avrebbe potuto fare a meno di esaltarla e di salutare in lei la «voce più legittima di Napoli»,⁷ sempre sotto l'influsso e in qualità di portavoce della Natura, che già lo aveva guidato nell'annichilimento della ragione propria e altrui e che vedeva nelle pagine del Nocerino il risorgere del mito soporifero della napoletanità. Segue, nel racconto, la visita della narratrice a casa di Compagnone e poi a casa di Rea, dove i due amici vengono descritti come senescente e ipocondriaco l'uno, infantile e paranoico l'altro, ipocriti entrambi, mossi da ambizioni, invidie, astio segreti. La scrittrice si sofferma a ritrarre i loro difetti fisici, i tic, le nevrosi, meritandosi l'accusa, anni più tardi, da parte di Compagnone, di indiscreta 'spiona':

La verità è che Anna Maria, venuta a Napoli per intervistarci, venne invece a spiarci, da spia nordica, lei che era vissuta a Napoli. E descrisse come morta quella che invece era una splendida realtà, tanto è vero che non abbiamo avuto eredi. Mi diede ancor più fastidio perché ci trattò come morenti, invece eravamo comunisti con la rivoluzione in bocca: giusto o sbagliato, eravamo vivi. Mi vendicai ricordando Flaubert: *madame Bovary c'est moi*. Era lei che aveva la morte dentro.⁸

Compagnone le dedicherà anche un caustico epigramma intitolato *Mistero di scrittrice*:

Sparlò di quegli amici
che ogni sera l'avevano sfamata
in quella pizzeria napoletana

⁵ MNB 119-120.

⁶ MNB 120. L'immagine del giustiziato a morte per impiccagione sarà poi recuperata da Luigi Compagnone, «Una corda lunghissima: / un meridiano tale da avvolgere / tutt'intero questo Quartiere, / [...] un intero Quartiere / che dondola con il nodo alla gola», in *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, Torino, Einaudi, 1981, p. 74.

⁷ MNB 123.

⁸ L. Compagnone, *La Ortese spiò nelle nostre case*, «Corriere della sera», intervista a cura di M. Collura, 22 maggio 1994, citato in M. Jouakim, *Peccati geniali. Ritratto di Domenico Rea*, Napoli, Pironti, 1995 (da qui in avanti citato come PG e seguito dal numero di pagina), p. 49 ss.

così vecchia e col forno andato a male.
Ma contro chi quell'astio
e quelle bizzate?
Fu contro quegli amici
o quelle pizze?⁹

Tuttavia, in *Napoli visionaria*, Compagnone scrive che se anche ci fu un veleno nelle parole di Ortese, fu il veleno dell'intelligenza, un'«intelligenza negromantica», avida di raccogliere tutte le voci possibili «nel momento della massima intensità e della sua propria massima innocenza».¹⁰ E afferma «Io fui il suo *confrere* fantastico, lo specchio, il fratello, l'alter ego» e ripete – questa volta privo di livore – «*madame Bovary c'est moi*».¹¹ Inoltre, con la lucidità della distanza temporale, ammetterà che forse lui e gli altri amici, inizialmente risentiti, avevano frainteso. E aggiungerà che a lui aveva fatto un solo torto: lo aveva descritto come un giovane bello e infelice «come un dio greco», quando bello non era e infelice neppure.

Ortese, in una lettera a Luca Clerici, ritratterà le posizioni espresse nel racconto affermando di aver solo voluto scherzare. Chi riesce ad avvicinarsi con maggiore equilibrio alla verità è, a mio avviso, Raffaele La Capria, quando afferma che *Il silenzio della ragione* nasce dalla delusione: la «delusione, espressa [da Ortese] nel *Mare non bagna Napoli*, è proporzionale alla mitizzazione che lei aveva fatto di Sud e dei suoi redattori».¹² L'accusa che la scrittrice muove infatti ai suoi amici è quella di aver tradito il progetto del gruppo, che per lei aveva significato il sogno di un riscatto e l'utopia di un vero cambiamento a Napoli.

Non è solo Ortese ad aver mitizzato quella stagione: il nostro stesso volume discende, in qualche modo, dalla mitizzazione che ne è stata fatta dai suoi protagonisti.¹³ Le «giacchette grigie della Nunziatella», «i ragazzi di monte di Dio»,¹⁴ come amavano definirsi i membri del Gruppo Sud, con riferimento alla sede della redazione, nella casa attigua alla caserma dove risiedeva la famiglia Prunas, più tardi saranno descritti come un «gruppo di ragazzi squattrinati che allora vissero la loro singolare bohème»,¹⁵ di loro si parlerà come di

⁹ L. Compagnone, *Che puzol Epigrammi e nonsense*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973.

¹⁰ Idem, *Napoli visionaria*, Marmiolo, Ciminiera, 1981 (da qui in avanti citato come *NV* e seguito dal numero di pagina), p. 39.

¹¹ Ivi, p. 40.

¹² R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.

¹³ Così come il mio intervento discende dalla mitizzazione del rapporto tra Rea e Compagnone.

¹⁴ Cfr. G. Di Costanzo, *Introduzione*, in *Sud. Giornale di cultura 1945-1947*, Roma, Palomar, 1994.

¹⁵ *Ibidem*.

una «Beat generation napoletana»,¹⁶ e ancora, con felice espressione di Monica Farnetti, di una «Bloomsbury mediterranea». La Capria scriverà:

Quei miei amici e compagni avevano con sé la giovinezza, che era gioia. Per la prima volta queste persone guardavano Napoli nelle sue crepe. Nelle sue rughe. Nelle sue fosse oscure. E criticavano anche il linguaggio corrente con il quale la città veniva celebrata. Odiavano le canzoni. Ce l'avevano con il «sentimento» che aleggiava su quella rovina. Intorno a loro, i borghesi napoletani erano una classe di morti. Non sapevano, non riflettevano, non distinguevano. Come mosche che si posano indifferentemente su un cadavere e su una torta. Nulla sembrava toccarli. «È così, è bene che sia così», era il loro motto inespresso. Sud era nato come reazione a tutto questo. Un'utopia.¹⁷

Anche Compagnone nel suo poemetto *La giovinezza reale e l'irreale immaturità* si riferirà a quegli anni con versi memorabili: «Tutta una giovinezza, pensate, / che sfoglia la sparuta margherita / dell'Utopia».¹⁸ Parlerà inoltre dello spirito del tempo come di «un'orgia religiosa, messianica liturgia in cui letteratura, politica, sociologia, etica, estetica, sesso, rapporti umani celebrarono una lunga, mesta notte di San Bartolomeo e di furori morali e intellettuali».¹⁹ In diversi articoli ricorderà quel felice momento: «E che diluvio di pensieri! E che uragano di progetti», «strappati dall'isolamento»,²⁰ «non ci sentivamo più sperduti nel deserto», «il nostro essere rimasti a Napoli aveva finalmente una ragione, uno scopo».²¹ In effetti, il titolo dell'articolo di Compagnone che apriva il primo numero della rivista era stato proprio *Essi se ne vanno da Napoli*, con riferimento agli intellettuali che avevano abbandonato la città ai suoi problemi, fuggendo verso lidi più ameni.²² Ebbene, «Sud» rappresentava una ragione, anzi la ragione, per restare: «Quello fu un grande periodo in quella Napoli che allora era solo una fetida cloaca questo gruppo di intellettuali faceva una rivista di cui si parlava in tutta Europa: “Sud” non aveva niente da invidiare al “Politecnico” di Vittorini».²³ Perfino i giovani scrittori napoletani della generazione successiva ne parlano come di un'epoca mitica di cui serbano un'inspiegabile nostalgia, il rimpianto di non avervi potuto partecipare.²⁴

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ R. La Capria, *L'armonia perduta*, cit. in N. Ajello, *Ortese spacca Napoli*, «la Repubblica», 15 maggio 1994.

¹⁸ L. Compagnone, *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, cit., p. 49.

¹⁹ PG 49 e ss.

²⁰ L. Compagnone, «Il Mattino», 10 aprile 1994, in S. Perrella, *L'ultima goccia di pioggia*, in Luigi Compagnone, cit., pp. 36-39, p. 38.

²¹ L. Compagnone, «Paese Sera», 3 agosto 1985, in A. Striano, *Le riviste letterarie a Napoli*, cit.

²² Idem, *Essi se ne vanno da Napoli*, «Sud», I, 1, 1945, p. 1.

²³ PG 49 e ss.

²⁴ Cfr. anche F. Piemontese, *Fantasma vesuviani*, Matelica, Hacca, 2009, p. 65.

Di fatto, fu una straordinaria stagione, che portò, fra le altre cose, alla costruzione di una poetica comune, che è possibile rintracciare nella produzione napoletana successiva. Gli scrittori che presero parte al gruppo, infatti, da questo momento di rinnovamento e di elaborazione collettiva trassero elementi fondanti di quelle che avrebbero poi sviluppato come proprie poetiche individuali, anche molto lontane l'una dall'altra, influenzate da maestri stranieri o italiani, attraversate dalle tendenze più varie, dal modernismo alla neoavanguardia, ma tutte debitorie di quel serbatoio di immagini coniato insieme, fin qui sottovalutato dalla critica nella sua compattezza ed originalità. Un lemmario di questa poetica collettiva si trova, paradossalmente, nell'opera dell'unico scrittore che non fece parte della redazione, Domenico Rea, che scrisse una sorta di manifesto a posteriori di quello che Ortese, nella *Prefazione* all'edizione scolastica del *Mare*, definisce il «programma segreto, e [...] lealissimo, di quel movimento d'avanguardia».²⁵ Artefice di quel programma, ideatore e responsabile di quella «nuova cultura» era stato, su tutti, Compagnone. Ortese scrive:

Adesso non faceva più nulla, ma vi era stato un tempo, subito dopo il '45, a Napoli, ch'egli era stato al centro della pubblica attenzione, riconoscendo tutti nella sua prosa agile e sfrontata, nello scherno e l'ira di cui erano irti i suoi scritti, il segno di una Napoli diversa da quella che finora ci avevano rappresentata classici antichi e moderni, non più ridente e incantata, o tambureggiante e grottesca, ma livida come una donna da trivio sorpresa da un subitaneo apparire della ragione.²⁶

Compagnone e Prunas, le cui case collegate costituivano una sorta di «guarnigione» che difendeva «le linee della ragione a Napoli»,²⁷ idearono quella poetica della provocazione e della «cattiveria» di cui avrebbe parlato Ortese con Clerici²⁸ e che è ben illustrata proprio nel *Silenzio della ragione*. Essa, applicata a cose e persone, doveva avere la funzione di contrastare il 'tenerismo'²⁹ che imperava in certi ambienti e di demistificare l'immagine tradizionale della città, di sfatare il mito della bonarietà dei napoletani e la favola della loro «felicità enorme».³⁰

²⁵ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. VII.

²⁶ MNBN 111.

²⁷ MNBN 112.

²⁸ L. Clerici, *Parola d'ordine: cattiveria*, in Idem, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 251-258.

²⁹ Espressione usata da L. Compagnone, «*Il re e il lustrascarpe*» di Domenico Rea, «*Il Secolo XIX*», 27 gennaio 1962, raccolto in Idem, *Quasi un dizionario. Occasioni, recensioni e lampi di saggi: tre Napoli*, a cura di N. Vitali, Napoli, Compagnia dei Trovatori, 2007, p. 157.

³⁰ MNBN 111.

Dunque, una volta abbandonato il progetto del gruppo che aveva ideato e promosso, il bersaglio privilegiato di quella stessa 'cattiveria' nel libro gettoniano non poteva essere altri che Compagnone. Ortese, tuttavia, nel tentativo di edulcorare e al contempo di rendere paradossale e surreale la sua polemica, chiama in causa la Natura che – secondo i più vetusti pregiudizi deterministici – ha sempre spadroneggiato a Napoli con i suoi miti. È la Natura che agisce in Compagnone e, attraverso di lui, riconduce i suoi figli ribelli al sonno, sempre la Natura che offre attraverso la sua voce l'*alibi* perfetto: quella del Gruppo Sud era stata l'espressione di un idealismo velleitario giovanile che ora doveva fare i conti con la vita vera, adulta, sonnambula. Nel *Silenzio*, Ortese impiega l'espedito retorico dell'ironia per antifrasi, come aveva già fatto in *Un personaggio singolare*, racconto incluso ne *L'Infanta sepolta*. Il personaggio del titolo, Passione, la cui carrozza era «metà bianca, metà nera, parata metà per festa di nozze, pel restante a lutto», con «la sua mano firmava tutti gli atti che consegnavano la città in mano della miseria, ma i suoi nomi erano di volta in volta quelli di avvocatelli e dottori, principi e baroni, non esclusi certi consiglieri della Giunta: il nome autentico, quello di Passione, era tenuto celato».³¹ Qui l'autrice identifica non negli amministratori avidi e senza scrupoli, ma nel sentimento il vero responsabile del malgoverno della città. Non diversamente, La Capria ne *Le mani sulla città*, pellicola sceneggiata per la regia di Francesco Rosi, fa pronunciare ad un politico corrotto l'accusa al terreno franabile della città, dunque alla natura avversa, per il crollo che costa la vita a delle persone, quando è evidente che i responsabili siano altri. Pezzella definisce l'operazione poetica compiuta da La Capria una «caricatura»³² di quel mito della natura cui Ortese invece dava mostra di credere, senza cogliere che entrambi gli ex redattori di «Sud» seguivano ancora, pedissequamente, le linee programmatiche – di cui la caricatura del mito doveva essere senz'altro parte – stabilite in quegli anni, sotto il magistero di Compagnone, il più anziano del gruppo, visto da molti come una guida.³³ D'altro canto, nessuno di loro poteva davvero credere a quelle teorie stereotipiche, a quel pregiudizio ottocentesco e prima ancora settecentesco della deterministica influenza del clima sul carattere dei meridionali che, con la firma di Pistolese, avevano irriso sulle colonne del primo numero di «Sud» datato 1947, e che negli anni subito successivi an-

³¹ A.M. Ortese, *Un personaggio singolare*, in Eadem, *L'Infanta sepolta*, Milano, Adelphi, 2000, p. 118.

³² M. Pezzella, *Altrenapoli*, cit., p. 62.

³³ Cfr. R. La Capria, *Napolitan Graffiti. Come eravamo*, Milano, Rizzoli, 1998.

che Tomasi di Lampedusa nel suo *Gattopardo* avrebbe ‘citato’, secondo i più acuti lettori, sempre per veicolare il messaggio contrario. Procedimento che, ampliando l’analisi, si può rintracciare anche in altre opere che hanno per oggetto il Sud Italia, laddove l’antifrasi mira a distruggere un mito attraverso la citazione consapevole del mito opposto quale antidoto.³⁴

Ebbene, una simile poetica che nasce dal rispecchiamento del male atavico di Napoli, scoperto dopo la guerra, come visione della materia putrescente che giace sotto la lapide dei canti e dell’iconografia tradizionale della città, della miseria cui lo stesso popolo di Napoli non ha più cuore di rassegnarsi dopo la breve illusione del benessere raggiunta con lo sbarco degli americani e del contrabbando, è giustificata da Ortese quale reazione allucinata alla scoperta della verità. Quello sguardo seguito all’illusione e fatto di disincanto, di cui l’autrice parla anche nei primi due racconti e testi programmatici della sua raccolta e che informa tutte le sue pagine, non può che scagliarsi contro colui che, ideandolo, ha alimentato l’ennesima illusione – quella in cui credono i redattori di «Sud» e Ortese *in primis*, l’utopia di un cambiamento guidato dalla ragione – e poi ha smesso di crederci contribuendo a segnare, se non determinando, agli occhi della scrittrice alla ricerca di un colpevole, la fine del Gruppo Sud.

Lo stesso Compagnone noterà come quella stagione avesse rappresentato una sorta di ‘nuova illusione’, possibilità di riscatto, opportunità sprecata per Napoli; Nando Vitali, nell’introduzione alla raccolta di articoli dello scrittore napoletano intitolata *Quasi un dizionario*, scriverà «siamo fatti per i lampi»,³⁵ con riferimento anche a un’altra occasione mancata, quella della Repubblica Partenopea del 1799, su cui tornerò più avanti.

Il sorgere del mito dell’inimicizia di Rea e Compagnone, dunque, si deve collocare nell’ambito di un’invenzione di Ortese, quale parte di una risposta parodica, antifrastica, ‘allucinata’ e per l’appunto mitica – nel suo essere antidoto del mito e anti-mito – alla disillusione, coerente con un programma condiviso, reinterpretato in maniera originale da Ortese. Fermiamoci qui e torniamo alla storia.

³⁴ Celebre è la lettura del *Gattopardo* come romanzo della periferia universale offerta da Francesco Orlando attraverso le categorie della bilogica di Matte-Blanco. F. Orlando, *L’intimità e la storia*, Torino, Einaudi, 1998. La parodia è immagine tipica del romanzo del Meridione, come arguito da G. Pedullà, *L’immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, «Meridiana», 47-48, 2003, pp. 175-212.

³⁵ N. Vitali, *Introduzione*, in L. Compagnone, *Quasi un dizionario*, cit., p. 15.

3. Storia

Quello che sappiamo dell'amicizia di Rea e Compagnone proviene per lo più dalle testimonianze dei diretti interessati e dei loro amici.

Compagnone racconta di sé nell'autointervista che apre *Napoli visionaria*, libro del 1981. Nato a Napoli nel 1915 nel quartiere Stella, figlio di un avvocato a sua volta figlio di un magistrato e dalla figlia di un 'cantante di giacchetta', ovvero un cantore di malavita, disattendendo le aspettative familiari non segue le orme del nonno paterno, ma si incammina sul sentiero tracciato da quello materno.³⁶ Esordisce a 11 anni su un giornale dal titolo «L'amore illustrato» e nel '33 pubblica una novella sul «Corriere di Napoli», poi scrive ancora su «Battaglie» e comincia a lavorare nei giornali del GUF nel '34. Scrive sulla «Gazzetta di Messina», sul «Bo» di Padova, mette insieme sotto il titolo *Sfumature* una raccolta di poesie mai pubblicata (1935-36) e consegue la laurea in filosofia nel 1941 con una tesi sulla poesia italiana contemporanea. Inizia a collaborare con la rivista del GUF napoletano «IX maggio», lavora a una traduzione dei lirici greci. Dal '43 al '45 vive a Roma, dove si sente esule e medita «sempre il ritorno». Nel '44 da «IX maggio» si distacca una cellula per fondare «Latitudine», rivista culturale pionieristica diretta da Massimo Caprara (poi segretario personale di Togliatti) cui partecipano Tommaso Giglio, Maurizio Barendson, Antonio Ghirelli, Giorgio Napolitano, Raffaele La Capria, Gianni Scognamiglio, Giuseppe Patroni-Griffi. Nell'unico numero pubblicato, Compagnone scrive un *Messaggio della letteratura americana*. La pubblicazione viene bocciata dal PCI in quanto «decadente e incline alla seduzione dell'ermetismo». Nel '45 viene fondata «Sud», con l'intento di recuperare a sinistra uno spazio di autonomia tra schematismi marxisti e crociani. Nel '46 muore il fratello di Compagnone, Tonino, e viene pubblicata la prima raccolta poetica che contiene anche una memoria del fratello, *La festa*.³⁷ Intorno al '49 si deve far risalire la conoscenza con Rea: un incontro fortuito, durante un viaggio in corriera, caratterizzato da un'immediata sintonia. A detta del Nocerino, infatti, l'autore più maturo si complimenta per il suo pregevole esordio: sono già usciti *Spaccanapoli* nel '47 e *Le formicole rosse* nel '48, nel '50 uscirà *Gesù fate luce*. Dopo quell'incontro, cominciano a frequentarsi

³⁶ NV 10.

³⁷ M. D'Ambrosio, «Sarò l'uomo dal cuore di fanciullo». Contributo alla ricostruzione dell'attività giovanile di Luigi Compagnone (1934-1944), in Luigi Compagnone, «Nord e Sud», pp. 79-120, pp. 80-81.

assiduamente nel salotto di casa Compagnone, a viale Elena a Napoli. Compagnone descriverà Rea come la «fiammella alata discesa fra di noi». ³⁸ Quando Compagnone, terminata l'esperienza di «Sud», passerà al «Lavoro illustrato» porterà con sé diversi amici, tra cui proprio Rea. Al di là delle testimonianze, la stima reciproca è certificata dallo scambio assiduo di confidenze e di pareri affidato alle lettere. ³⁹ In una lettera del 6 luglio 1951, Rea scrive all'amico di soffrire di una forma di esaurimento nervoso, unito a problemi di salute, e di provare una stanchezza tale da essere entrato in un circolo vizioso: vorrebbe scrivere ma non ce la fa, dovrebbe riposare ma deve consegnare degli articoli. Chiede della salute dell'amico, da tempo colpito dall'artrite, esprimendo e sapendo di trovare comprensione. ⁴⁰ Quindi gli consiglia di leggere sul «Mondo» *Un paio di occhiali di Ortese*, e di non essere troppo severo, perché Ortese è «l'unica scrittrice italiana: della razza della Deledda e della Serao». ⁴¹ Il racconto di lì a poco uscirà anche in volume, accompagnato dal *Silenzio della ragione*, che non metterà certo fine alla stima e alla solidarietà fra i due amici. In un'altra lettera emerge il compiacimento di Rea per la pubblicazione nel '54 della *Vacanza delle donne*, accompagnato dall'invito a continuare sulla strada del racconto lungo. Segue la spedizione del manoscritto di *Una vampata di rossore*, per il quale il Nocerino riceve congratulazioni e consigli di editing. Frequenti e reciproche sono anche le recensioni positive su varie testate e nota è la partecipazione comune alla redazione delle «Ragioni Narrative», nata dalla collaborazione di Rea con Pomilio e Prisco nel 1960.

Abbiamo nondimeno notizia di una conclamata rivalità fra i due; Compagnone ricorda di aver litigato con Rea anche per lunghi periodi: «siamo fatti così, noi napoletani: più ce vulimmo bene, cchiù ce appiccammo». ⁴² Infatti Rea dedica il suo unico libro di poesie, *Nubi*, a Compagnone, ma lo fa con due anni di ritardo, nel '78, perché in precedenza avevano litigato. ⁴³ Anna Maria Rea in un'intervista racconta che la persona di cui il marito le parlava peggio «era Luigi Compagnone, affidandone l'incarico a brevi parole come batuffoli impregnati di vetriolo, erano parole alla fine affettuose e del resto, nel bene

³⁸ PG 141 e ss.

³⁹ Alcune delle quali esposte in una mostra di cui è consultabile il catalogo: *Compagnone, Pomilio, Rea: autografi, libri, immagini*, a cura di N. Trotta, Pavia, TCP, 2009.

⁴⁰ Ivi, pp. 56-57.

⁴¹ Ivi, p. 57.

⁴² L. Compagnone, *Domenico Rea. Il sole dai vicoli*, da «Nord e Sud», febbraio 1994, in Idem, *Quasi un dizionario*, cit., p. 118.

⁴³ *Ibidem*.

e nel male, ampiamente ricambiate». ⁴⁴ Basti pensare agli epigrammi scritti da Compagnone per stigmatizzare la postura da esteta e le spese smodate di Rea: «Per mistica idea / Domenico Rea / dinanzi l'altare / si mise a pregare. / Concluse col dire: / "Gesù, fate lire!"»; «Mi sveglio la mattina / indosso la livrea / son Domenico Rea». ⁴⁵ Quando Rea muore, Compagnone ne è devastato: «Quel fetente non doveva farmelo, non doveva lasciarmi solo» afferma pervaso dalla commozione e scrive per lui un toccante ricordo. ⁴⁶

4. *Quando il mito plasma la storia*

Prisco racconta che la rivalità fra i due era tipica di un ambiente micidiale come quello degli scrittori dove un po' di gelosia non guasta, ma – aggiunge – anche una rivalità in cui i diretti interessati hanno trovato motivo di beffa e divertimento. ⁴⁷ Questo è un punto nevralgico. Ghirelli la definisce una «pantomima». ⁴⁸ Giacomo Lombardi, ex vicedirettore del «Mattino», racconta:

Tra due intelligenze così vivide, non poteva non esserci rivalità, ma svolgevano anche il ruolo di rivali con grande ironia: al fondo, c'era stima e rispetto del valore dell'altro. Nessuno credeva davvero a quelle che ormai definivamo sceneggiate. Ricordo che a volte venivano a portare gli articoli e si sedevano davanti alla mia scrivania. Appena erano uno di fronte all'altro, cominciavano scherzosamente a insultarsi: «Sei un fetente»; «Ma non è vero, io ti voglio bene». Dovevo intervenire per calmarli, perché i caratteri erano molto simili, ma non ci voleva molto. Dopo pochi minuti, se ne uscivano sotto braccio, continuando a ridere. ⁴⁹

Alla domanda sulla rivalità, Rea risponde: «I caratteri erano troppo simili e qualcosa di vero c'era, ma noi ci divertivamo a svolgere un ruolo così come la gente lo voleva. Ci invitavano per averci insieme alle feste, ai convegni, perché con noi due non ci si annoiava: quelle serate finivano a palate o allegramente». ⁵⁰ Amici rivali come gli altri hanno voluto, si prestano al gioco delle parti. E non è difficile credere che se da una parte il racconto di Ortese avesse intravisto una competizione fra i due, più o meno esibita, dall'altra parte esso abbia contribu-

⁴⁴ PG 141 e ss., Il biografo illustra come Compagnone erediti un ruolo che era stato di Prisco fino a tutti i primi anni '50, ivi, pp. 31-32.

⁴⁵ L. Compagnone, *Che puzo!*, cit.

⁴⁶ PG 141 e ss.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

ito ad alimentarla, almeno per finta. *Il silenzio della ragione* manda in scena un pezzo di grande successo che non può non essere replicato.

Il mito del *Mare* non influenza solo l'amicizia, ma anche l'interpretazione che a posteriori ne è stata data. Raffaele Messina è il solo che, in un articolo del 2015, abbia analizzato più nel dettaglio questo rapporto e, nel farlo, si smarca completamente dal racconto ortesiano,⁵¹ che avrebbe il difetto di declassare macchiettisticamente l'inimicizia a questione di rivalità professionale e conflittualità caratteriale, mentre per lo studioso si tratterebbe piuttosto di una contrapposizione «tutta culturale e ideologica».⁵² Messina sostiene che – al di là degli screzi che tutti conoscevano – la frattura fra Compagnone e Rea ripeta in campo letterario una frattura propria della costituzione partenopea, quella fra giacobini e lazzari, e si ponga anche come fondativa rispetto a due correnti letterarie ben riconoscibili sviluppatasi successivamente: da una parte la corrente intellettuale borghese che stigmatizza la plebe, dall'altra quella plebea che collude con il potere romanticizzando la vita del vicolo. Alla prima corrente si potrebbero ricondurre autori come Enzo Striano con *Il resto di niente*, alla seconda, autori come Maria Orsini Natale con *Francesca e la Nunziata*. In *Napoli ferrovia*, Ermanno Rea ricorda che Compagnone, all'indomani del suicidio di Luigi Incoronato, al quale era legato da grande stima e affetto, avrebbe voluto scrivere un libro intitolato *Odio Napoli*, poiché considerava la morte dell'amico «una specie di delitto collettivo»: «Io non so se la vita, la storia, le classi al potere ci abbiano negato di proposito quella modernizzazione di cui avevamo disperato bisogno. So però che nella melma che ci circonda la stragrande maggioranza di noi ci sguazza felice»;⁵³ secondo Messina in queste parole pronunciate da Compagnone si deve riconoscere un riferimento, oltre che a Marotta e ai marottiani, anche allo stesso Rea. Si noti, di passaggio, che anche altrove Compagnone si dichiara convinto che Incoronato si sia tolto la vita per ragioni letterarie; le sue ultime pagine, infatti, si interrogavano sull'utilità di uno scrittore quando in lui restino ampi margini di falsificazione.⁵⁴

Come principale argomento, Messina chiama in causa il racconto di Compagnone *Lo spillo di Piedigrotta*, pubblicato il 12 settembre 1952 sul «Giornale

⁵¹ R. Messina, *Compagnone/Rea: una frattura fondativa. Appunti per una storia della narrativa a Napoli (1945-2014)*, «Meridione: sud e nord nel mondo», 15, 4 (ott.-dic. 2015), pp. 166-181.

⁵² Ivi, p. 168.

⁵³ E. Rea, *Napoli ferrovia*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 200-201.

⁵⁴ NV 37; anche in Luigi Compagnone, *Quella splendida allegria perduta*, in Idem, *Quasi un dizionario*, cit., p. 126. Il riferimento è all'ultimo racconto di Incoronato: *A che serve uno scrittore*.

dell'Emilia», che rappresenterebbe una riflessione metaletteraria attraverso la quale l'autore «esplicita il nocciolo ideologico della propria poetica» in profondo contrasto con l'ideologia di Rea.⁵⁵ Nel racconto, scritto in prima persona, Compagnone narra di essersi «barricato in casa», deciso a resistere al richiamo di un'allegria illusoria proveniente dal vicolo per la festa di Piedigrotta. Ma arriva a fargli visita Rea e lo costringe ad uscire: l'uno «“signore” dalla testa ai piedi», l'altro «scalmanato e “plebeo” [sic.]». La tiepida partecipazione di Luigi alla manifestazione popolare fa sentenziare Domenico: «la tua sciagura [...] è di avere un sangue *signore* nelle vene, non puoi capire la plebe, la sua ricchezza di vita».⁵⁶ Luigi, rassegnato, segue l'amico fra i vicoli fino ad arrivare presso un'osteria improvvisata che serve le *maruzze*, mai assaggiate prima da Luigi: «Bisogna essere uno scrittore come io lo sono – dice Domenico –, uno scrittore di plebe, per capire il gusto delle lumache di Piedigrotta».⁵⁷ Pronto, per amore dell'amico, a sottoporsi a questa ennesima 'catabasi', è però trattenuto dalla mancanza di uno spillo: è necessario uno strumento per tirar fuori le lumache dal guscio e gustare, di esse, solo la parte dolce, tralasciando quella scura, «lo sterco». Il simbolo già patente a questa altezza del racconto diventa ancora più esplicito quando ad offrire lo spillo è una «nana deforme» che, subito dopo averlo portato alla bocca da cui pendono filamenti della lumaca intera, lo porge ai due scrittori. Compagnone, allora, conclude «Sì, una gran festa: le luminarie, le trombe, i “carri”, la gioia di vivere, i milioni e le iniziative del comandante Lauro, tutto a profusione: tranne quel piccolo dettaglio d'uno spillo per lumache da passare di bocca in bocca, stasera e forse anche domani».⁵⁸

Come si è già illustrato, il «disgusto»⁵⁹ dimostrato dall'autore del racconto nei confronti della plebe, ritratta in maniera volutamente grottesca, è parte di un programma ben preciso, la «poetica della cattiveria», utile a corrodere una certa immagine di Napoli, che a suo avviso non è possibile purificare dallo «sterco» che porta con sé.⁶⁰ Se di racconto metaletterario si tratta, esso

⁵⁵ R. Messina, *Compagnone/Rea*, cit., p. 170.

⁵⁶ L. Compagnone, *Lo spillo di Piedigrotta*, ivi, p. 176.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 177.

⁵⁹ Il suo gusto letterario nasce dal «disgusto», «da mille disgusti, insofferenze, sofferenze» afferma nell'intervista rilasciata a S. Esposito, *Risponde Luigi Compagnone*, «Quarto potere», V, 14, febbraio 1977, p. 24.

⁶⁰ Come emerge anche altrove, il disgusto del popolo è simulato: «I licantropi / invisibili che invocano [...] / Certo non invocano noi. Sanno bene / che rifuggiamo da essi, che per paura / ci chiudiamo nel ventre di nostra / irreversibile razza, che per difenderne / l'oscena superiorità / siamo pronti ad estinguerli / nelle tenebre del loro urlo, noi, gli eletti, noi / non uomini lupi, ma semplicemente / ma integralmente uomini / almeno secondo il dettato della nostra menzogna»: L. Compagnone, *La giovinezza irrealista*, cit., p. 51.

non è esclusivamente imperniato sul contrasto con Rea, che a differenza di Compagnone punterebbe in maniera acritica a una fusione con la plebe; o non avrebbero ragion d'essere le numerose manifestazioni di stima verso il lavoro dell'amico di cui pure abbiamo notizia. La canzonatura di Rea, sull'onda di quel gioco delle parti – il Signore e il Plebeo – che si divertono a condurre, funge solo da avvio, esordio del racconto; ma il gioco è più che scoperto e viaggia sul registro della parodia, non diversamente da quanto Rea scrive di sé stesso nell'*Autodizionario degli scrittori* curato da Piemontese: «L'arte di Rea, decisamente minore, è nient'altro che un'estensione plebea del discorso folcloristico su Napoli e sul suo retroterra». ⁶¹ Rea scherza sull'interpretazione semplicistica che viene data della sua arte e lascia che anche gli amici lo facciano, questo non significa che sottovaluti il proprio lavoro o lasci che siano gli altri a farlo. Ciò che spesso viene meno, con il passare del tempo, è la possibilità di comprendere l'ironia – è sempre stato lo *specimen* della commedia –, venendo meno il contesto che essa presuppone.

Cionondimeno, gli argomenti di Messina, a mio avviso, sono originati anche da un altro duplice fraintendimento. La diagnosi di questa spaccatura, che lo studioso considera fondativa per la letteratura napoletana successiva, risente dell'influsso di un'immagine al tempo ben radicata nella tradizione cittadina, che i due autori, perciò, citano e parodiano più che accogliere passivamente: quella de *Le due Napoli*, illustrata ampiamente nell'omonimo saggio di Rea, che anche per questo ho definito «manifesto a posteriori» del Gruppo Sud. Si tratta di una dicotomia già presente nella lettura ortesiana del rapporto Rea-Compagnone cheché ne dica Messina: forse l'interpretazione di Ortese, seppur screditata, ha poi agito a livello inconscio. Quando Ortese, infatti, chiarisce gli obiettivi della sua visita a Napoli, dice di non essere particolarmente interessata ad altri scrittori come, ad esempio, La Capria, che non le appariva «importante per un'identificazione di Napoli», «cercava invece qualcosa che fosse Napoli, il Vesuvio e il contro Vesuvio, il mistero e l'odio per il mistero». ⁶² Dunque, se Rea è il Vesuvio, l'esaltazione plebea della cultura premoderna, Compagnone è, o meglio, è stato ed ha cessato di essere, nella lettura pessimistica di Ortese, il contro Vesuvio, quella borghesia che ostenta disprezzo verso la plebe (simulandolo, in realtà, allo scopo di assolvere al compito illuministico di risvegliare la città addormentata). Ma Ortese – lo si è detto – anche nel riferire ciò, cita a sua volta un mito deformante.

⁶¹ F. Piemontese, *Fantasmî vesuviani*, cit., p. 26.

⁶² *MNBN* 151.

5. Mito – parte 2

L'immagine della frattura è un mito di per sé ed è un mito quando applicata ai due scrittori. Di questo dualismo presente nella rappresentazione letteraria di Napoli parla Mario Prisco nel suo *La città verticale* del 2006. Spiega come l'immagine di Napoli preveda una suddivisione anche spaziale in città alta e città bassa, spesso osservate dall'alto e dal basso.⁶³ Chiama questi modelli di rappresentazione «autoreferenzialità» e «autodenigrazione», sulla scorta di La Capria che a sua volta cita un saggio apparso su «Nord e Sud» di Nello Ajello, secondo il quale la separazione delle 'due città' ha prodotto solo una letteratura piccoloborghese, tesa «alla costruzione di un "paese delle tenebre", non meno convenzionale del vecchio "paese del sole"»,⁶⁴ quindi incapace di toccare sul serio la verità della classe popolare, come di quella borghese. Tale dualismo e l'alternativa rappresentativa che ne deriva sono utilizzati consapevolmente dagli scrittori. In particolare, l'autodenigrazione è il 'programma segreto' del Gruppo Sud, per corrodere l'immagine falsa di Napoli e far emergere, dopo la corrosione, quella vera: è l'utilizzo consapevole dello stereotipo 'razzista' ottocentesco, dello sguardo allucinato, il cui impiego è spesso reso palese; si pensi alla dichiarazione di poetica presente in *Un paio di occhiali*.⁶⁵ Mario Prisco nota ancora come tale dicotomia vada a coincidere con un prima e un dopo: la Napoli alta è paradiso e quella del ventre inferno, ma anche la Napoli del passato è paradiso al contrario di quella presente che è inferno. Lo studioso interpreta il mito dell'«armonia perduta», così fortunato nella letteratura partenopea, come una sistemazione sull'asse diacronico della compresenza di autodenigrazione e autoreferenzialità. Quella dell'armonia perduta, così come quella delle due Napoli, è immagine che non può fare riferimento a nessuna epoca, a nessuna realtà precisa perché è parte della mitopoiesi cittadina. Pezzella ritiene che essa si presenti come una formulazione generata dalla psicologia collettiva di fronte alla sofferenza e non derivi perciò da un unico trauma, sia esso la rivolta di Masaniello del 1647, la fine della Repubblica giacobina nel 1799, i moti del 1820, la Seconda Guerra Mondiale, l'occupazione americana, ma da una serie di microtraumi.

⁶³ M. Prisco, *La città verticale. Napoli nella letteratura dagli ultimi decenni dell'Ottocento al nuovo millennio*, Salerno, Oèdipus, 2006, p. 191.

⁶⁴ R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, p. 181.

⁶⁵ La Napoli borghese è un corrispettivo necessario, più postulato che altro, responsabile dell'immagine falsa.

Che l'armonia perduta sia un archetipo con incarnazioni variabili lo dimostra il fatto che quasi tutti gli scrittori e gli storici napoletani tendono ad indicare un'età dell'oro di armonia possibile seguita da un'irrimediabile caduta e però questa età felice è diversamente collocata. Per il Cenni, per esempio, [...] è l'epoca normanna o quella sveva, per il Croce [...] il regno aragonese.⁶⁶

La storia di Napoli – afferma – sembra una sequela di occasioni mancate; allora più che di lunghe stagioni di armonia bisognerebbe parlare di «brecce e irruzioni che cercano di forzare la vera costante: la dipendenza da un potere lontano e straniero, la situazione coloniale e neocoloniale».⁶⁷ In termini analoghi, tale costante rappresentativa è analizzata da Nereide Rudas a proposito di un altro Sud, la Sardegna: per la psichiatra l'isolamento e l'oppressione prolungata portano l'identità isolata a concepire una perfezione lontana nel tempo, vagheggiata nostalgicamente nella poesia quale reazione alla realtà opprimente.⁶⁸ L'utopia, come si è detto, è tema caro anche a Compagnone e all'intero Gruppo Sud, che ha variamente declinato la mitizzazione di un'età dell'oro, di una «bella giornata», della giovinezza, fino all'idealizzazione della stessa esperienza intellettuale comune.

Dunque, più che causa, il dualismo di plebe e borghesia, di città delle tenebre e città del sole, potrebbe essere conseguenza, frutto della ricerca di un capro espiatorio per la deludente realtà presente, mitizzata come perdita di una precedente stagione idillica; dualismo che, con ogni probabilità, è riflesso e trasposizione di un analogo dualismo nazionale, fra Nord e Sud, anch'esso chiamato in causa a fini espiatori.⁶⁹

Lo stesso Compagnone, nel suo già citato poemetto, parla di Napoli come di una «colonia» su cui grava un «cielo coloniale».⁷⁰ Riferisce sì di una guerra fra angeli e diavoli, che si sono poi trasformati in borghesi e plebei, quale *vulnus* originario, citando evidentemente Milton e riecheggiando alcune pagine di Ortese,⁷¹ ed evoca un «vecchio ascensore [...] tra Inferi e Sùperi», salvo poi correggersi: «o soltanto una scala tra due Inferi».⁷² Altrove, infatti, afferma: «io non ho mai creduto a quell'armonia smarrita: secondo me non

⁶⁶ M. Pezzella, *Altrenapoli*, cit., p. 65.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ N. Rudas, *L'isola dei coralli*, Roma, Carocci, 2004.

⁶⁹ M. Pandolfi, *Two Italies: Rhetorical Figures of Failed Nationhood*, in J. Schneider (ed.), *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, Oxford-New York, Berg, 1998.

⁷⁰ L. Compagnone, *La giovinezza irreale*, cit. p. 15.

⁷¹ A.M. Ortese, *Il mare di Napoli*, in Eadem, *L'Infanta sepolta*, cit., p. 127.

⁷² L. Compagnone, *La giovinezza irreale*, cit. p. 37.

c'è mai stata»⁷³ e ancora, in risposta alle critiche di La Capria: «nonostante le apparenze», classe cosiddetta borghese e cosiddetta popolare «sono un solo impasto». ⁷⁴ Rea, analogamente, afferma: «Importante era distruggere e rimuovere il concetto che il mondo fosse diviso in due parti: basso e piano nobile», si trattava della «rimozione di un mito di potenza e inaudita importanza». ⁷⁵ Alla consapevolezza della fallacia di tale mito dualistico consegue la diagnosi della natura mitica di qualsivoglia dualismo, su tutti quello ontologico, tra anima e corpo, ma altresì quello fra cultura e natura, umano e non umano. Da questo luogo diagnostico privilegiato che è Napoli, trova una volta in più smentita il fondamento della metafisica occidentale, che lascia il posto a quel pensiero immanentistico – di cui si fanno interpreti tanto filosofi quanto letterati – che un altro napoletano, Roberto Esposito, ha intravisto fra le pagine di Vico, Leopardi, Gramsci, Pasolini e a cui ha dato il nome di «pensiero vivente».

6. *Quando la poetica rifiuta il mito*

Tornando ai due scrittori, come si può pensare che coloro che hanno diagnosticato così chiaramente le responsabilità della letteratura nella creazione di una Napoli finzionale, stereotipata, che tiene celata la vera Napoli, possano poi farsene interpreti, se non consapevoli? Il dualismo – diastratico, diatopico o diacronico che sia – è immagine citata, 'essenzialismo strategico', parodia; i filtri rappresentativi sono consapevolmente ed esplicitamente assunti come provvisori.

Nei due scrittori osserviamo allora due soluzioni poetiche, che, a Napoli, si ha gioco facile a fraintendere come borghese e plebea, tanto più se i due interessati si divertono ad accreditarle, ma che lavorano in realtà perché la tendenza venga invertita. Se una distanza esiste, dunque, essa non è ideologica ma poetica.

Più che nello *Spillo di Piedigrotta*, il giudizio su Rea, la chiave di lettura della loro distanza poetica, e quindi del loro rapporto, sta in un racconto di

⁷³ Idem, *Il "caso" Striano. Napoli e il resto di nulla*, articolo uscito sul «Mattino» il 15 aprile 1992, in Idem, *Quasi un dizionario*, cit. pp. 302-304, p. 304.

⁷⁴ Idem, *Ancora sulla napoletanità: come conciliare le metaforiche "due città"? L'infelicità dei neogiacobini*, «Il Mattino», 4 ottobre 1988, in Idem, *Quasi un dizionario*, cit., p. 383. Similmente nel poemetto: «Certo, in apparenza siamo / due classi: separate, distinte. Lei, ho già detto, / quasi plebe. Io, quasi signore. / Unica classe, invece! Un solo impasto / di spavento e miseria», Idem, *La giovinezza irreal*, cit., p. 54.

⁷⁵ D. Rea, *Opere*, Milano, Mondadori, 2005, p. 1356.

Compagnone apparso sul «Mattino» il 30 agosto 1986, *La città perduta*. Il titolo attiva alcune risonanze – con la Perdita protagonista de *L'Iguana* di Ortese, con *Bella e perduta* di Pietro Marcello, che dal romanzo fantastico sembra discendere – ma si è già detto come il Gruppo Sud conî un lessico minimo, un prontuario di immagini, che poi diventa il punto di partenza per altre poetiche.

Il narratore e protagonista del racconto, che vive a Roma, riceve un telegramma dal fratello Michele, in cui gli viene intimato di raggiungerlo immediatamente perché sta accadendo qualcosa di incomprensibile nella loro città, Napoli. Durante il viaggio in treno sente altri viaggiatori parlare di Napoli per luoghi comuni. Alla conversazione partecipano due partenopei, un siciliano, una milanese e uno scrittore misterioso che poi si scoprirà essere italo-francese.⁷⁶ I primi parlano «in napoletano, in italiano, in napoletano italiotico» e si lamentano dei dipendenti delle loro fabbriche che protestano «come assassini».⁷⁷ A un certo punto viene coinvolta la milanese per avvalorare alcuni stereotipi. L'argomento si sposta sulle glorie di Napoli, che così vengono definite: De Filippo e Totò. In proposito viene interrogato anche il narratore, che si esprime su De Filippo definendolo uno «scrittore vero» anche quando presenta la paura e l'abiezione generale dei napoletani, tanto che nella sua immagine gli sembra di riconoscere il fratello Michele. Gli altri non lo capiscono e lo giudicano un intellettuale, per loro Eduardo fa solo ridere, tanto ridere, come Totò. La signora milanese appare dubbiosa di fronte alle versioni contrastanti della città che ha udito e sostiene che Napoli rappresenti un mistero. Infine, lo scrittore italo-francese, che annuncia di essere impegnato a scrivere un romanzo su Napoli, dove ha vissuto per un lungo periodo e che dunque ha l'autorevolezza di giudicare, spiega che la città è uguale da duemila anni, si è formata da una stratificazione, sommando la raffinatezza dei greci e la passione degli spagnoli, ed è abitata da un popolo di «bambini felici». I 'capitalisti' partenopei vanno in estasi per queste parole e si offrono di ospitarlo a colazione e a cena, una volta giunti a destinazione. Il protagonista cade in un sonno quanto mai significativo, quando il treno si ferma e il capostazione fa un annuncio: «I signori viaggiatori sono pregati di non scendere dal treno. Avvisiamo i signori viaggiatori che è accaduto

⁷⁶ Si tratta della trasposizione letteraria di Dominique Fernandez, come emerge dalla lettura dell'articolo L. Compagnone, *Assegnato il "Campiello dei vent'anni"*. *L'avventura di Silone*, in Idem, *Quasi un Dizionario*, cit., p. 122. Qui l'autore napoletano dice di non amare l'autore francese che ha definito Napoli «una città di bambini felici».

⁷⁷ Idem, *La città perduta*, Napoli, Edizioni libreria Dante e Descartes, 2003.

qualcosa di incomprensibile: Napoli è sparita due ore e mezzo fa, pare sia volata verso un lontano, inconfondibile emisfero». Il narratore torna a sedere «tranquillo e indifferente», con il solo dispiacere che non avrebbe più rivisto il fratello Michele.⁷⁸

Così si conclude il racconto. La città tanto favoleggiata, succube di un'immagine proiettata e interiorizzata dai napoletani stessi, che, nonostante l'evidenza, continua a riprodursi ignorando il contraddittorio, scompare. Ma il rammarico più grande, nel finale, non è quello per la scomparsa della città – esisteva ancora davvero?⁷⁹ – ma per quella del fratello, di cui evidentemente la città è responsabile. Sembra qui riecheggiato proprio il tema già menzionato del delitto collettivo e della morte di Incoronato; sappiamo peraltro che anche l'autore, che si cela dietro al narratore, ha perso un fratello da giovane, e il tema della perdita, legato a motivi biografici o meno, caratterizza, per ragioni evidenti, molti altri testi degli scrittori napoletani del secondo dopoguerra. La riflessione metaletteraria qui evidenzia due aspetti, su cui si viene a plasma-re, in negativo, la poetica di Compagnone: la tendenza dei fruitori dell'arte a fraintendere anche le voci più vere della letteratura napoletana e le conseguenze che tale fraintendimento comporta.

In *Napoli visionaria*, l'autore riferisce di essere stato additato come 'signore' poiché si è espresso contro la canzone sceneggiata quale «inesistenza culturale», di essere stato accusato di vergognarsi della sua origine napoletana, di avere il complesso borghese della cultura. Se la canzone sceneggiata non esiste – l'intervistatore gli domanda – non esiste neppure la plebe?

Certo che esiste. Ed esiste con tutte le sue orrende, retrive mitologie. Ma esse non dovrebbero essere rappresentate acriticamente e con tanta triviale «simpatia» per la realtà subumana che esse contengono. Anche Pasolini ci ha rappresentato la subumanità delle borgate romane, ma criticamente, ossia con dolore, ira, pietà. *Idem* Viviani che ci ha dato un quadro terribile della subumanità napoletana.⁸⁰

⁷⁸ Ivi, p. 34.

⁷⁹ Nel suo poemetto leggiamo: «Una città profonda, tenebrosa, ma vera, / sotto quella apparente, immaginaria, irreale, / che noi crediamo di abitare, credendo / reali noi stessi. / Laggiù, pipistrelli e nottole e lemuri / e piramidi arcaiche di teschi: / dimensione concreta, indiscutibile. Quassù, / questo vortice di sogni, di preghiere e di bestemmie / biascicate a memoria. Un fumo, proprio, che / s'alimenta di sé per vanificarsi in se stesso: / come avviene di certe stelle che non esistono più, / già morte, di cui viaggia soltanto un riverbero / nel vuoto degli spazi». L. Compagnone, *La giovinezza irreale*, cit., p. 42.

⁸⁰ NV 31; «Viviani, per esempio, non ha mai fatto letteratura vicaiola. Il suo linguaggio gli proviene, sì, dai mille vicoli di Napoli [...] ma lui lo ha trasformato in qualche cosa d'altro [...]. Viviani insomma non va verso il popolo, per il semplice fatto che egli è un grandioso elemento della vita popolare, e fantastica, di Napoli», *Idem*, *Ancora sulla napoletanità: come conciliare le metaforiche "due città"? L'infelicità dei neogiacobini*, «Il Mattino», 4 ottobre 1988, in *Idem*, *Quasi un dizionario*, cit., p. 382.

E l'apprezzamento tributato a Viviani, Pasolini, De Filippo coinvolge anche Rea: «con Rea tutta la letteratura meridionale saliva a godersi il sole da ogni vicolo, da ogni loggia, da ogni basso, non il sole dell'abietto color locale, bensì il color dell'uomo meridionale». ⁸¹ Nell'articolo per l'assegnazione del premio «Campiello dei vent'anni» a Ignazio Silone, Compagnone saluta Rea come colui che, al pari dello scrittore abruzzese, è in grado di identificarsi con il popolo riproducendone le modalità creative, di scrivere dei meridionali 'a modo loro', rivivificando autenticamente la loro fantasia. ⁸² Pur apprezzando la poetica di questo genere di autori e sollevando un alto steccato tra il loro lavoro e quello superfluo nonché dannoso dei Di Giacomo e dei Marotta, dei «vatini» come si diverte a chiamarli ⁸³ (nel suo poemetto, annota: «Anche la miseria dipingono in rosa / e poesia la chiamano. / Poesia, quell'occhio disperato / quel lamento di fame / quel trascorrere anni alle inferriate / dai codici prescritte... quali codici? / Come se le vere leggi non fossero ancora da scrivere» ⁸⁴), Compagnone sceglie di imboccare un'altra via. Guarda ai rischi della ricezione e alle loro conseguenze e non accetta di correrli.

Scrivono Ghirelli che la sua scrittura è trattenuta e non spontanea: ⁸⁵ limitata forse da un'apprensione, da una cautela, come se lottasse contro un altro sé che non si concedesse di essere. Nel commentare *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, Montesano parla di un senso di «colpa» kafkiano, ⁸⁶ che appare anche legato alla fine del gruppo Sud («Un deserto. Nel quale anche gli amici / scompaiono»), ⁸⁷ e di una vergogna che «non è altro che la consapevolezza di aver alimentato, fosse pure in minima parte, la radicale ingiustizia che regola i rapporti tra gli uomini». ⁸⁸

Pomilio mette in rapporto questo aspetto della poetica di Compagnone con l'opera di Ortese: la loro prossimità sta nella condivisione del rimorso e delle soluzioni adottate per esprimerlo, al netto delle inclinazioni stilistiche di ciascuno,

⁸¹ Idem, *Domenico Rea. Il sole dai vicoli*, «Nord e Sud», febbraio 1994, in Idem, *Quasi un dizionario*, cit., p. 118.

⁸² Idem, *Assegnato il "Campiello dei vent'anni"*, in Idem, *Quasi un dizionario*, cit., p. 122.

⁸³ Idem, *Totò, ovvero il pasticcio napoletano*, Salerno-Roma, Ripostes, 1994, p. 48.

⁸⁴ Idem, *La giovinezza irreale*, cit., p. 36.

⁸⁵ A. Ghirelli, *Quella comune avventura*, in *Luigi Compagnone*, cit., 16-18, p. 17.

⁸⁶ S. Perrella, *L'ultima goccia di pioggia*, in *Luigi Compagnone*, cit., pp. 36-39, p. 37.

⁸⁷ «Un deserto. Nel quale anche gli amici / scompaiono. / Sì, io vi vedo sparire, cari amici, / nel simun che avanza / dalle dune del nostro bel cielo: / un granello di sabbia è già ognuno di voi, irrecuperabile», *Luigi Compagnone, La giovinezza irreale*, cit., p. 70; «autentici segni, forse, / di un'impenetrabile semantica, / di una storia notturna, senza tempo, nella quale si ricongiungono / la giovinezza reale e l'irreale maturità», *ivi*, p. 23.

⁸⁸ Per Montesano, è la vergogna a dominare tematicamente il poemetto di Compagnone. G. Montesano, *La ferita Compagnone*, in *Luigi Compagnone*, cit., pp. 29-35, p. 34.

convergono nel rifiuto della rappresentazione codificata di Napoli, nella fuga in tempi alternativi e nella trasfigurazione della realtà in surrealtà, nel congiungere l'estrema cattiveria e l'estrema bontà. Quanto abbia influito in Compagnone l'appartenenza di classe nel maturare questo senso di colpa – sulla scia dell'accostamento con Pasolini – non lo sappiamo. Montesano scrive:

La prima volta che conobbi Luigi Compagnone, lui mi assalì con una frase: «Ho paura. Ho paura da tutta una vita». [...] che cosa voleva dire con quel termine: paura? E paura di che? Doveva essere la paura del Male, il terrore che anche in lui, dentro, come un ospite indesiderato, ci fosse il mostro. [...] Non voleva ospitare nella sua carne il piccolo borghese egoista e avido, chiuso e isolato, lo stesso uomo «perbene» che aveva partecipato e partecipava, fingendo di non esserci, al genocidio culturale del secolo. [...] Compagnone aveva osservato come la città mondo era diventata un'immagine illusoria in un'infinità di romanzieri, poeti, musicisti e aveva paura di contribuire anche lui a edificare quello spettro.⁸⁹

Quello che ci vien fatto di ipotizzare è che l'altro sé che Compagnone non si concede di essere e respinge, in nome di quella cautela, in nome di quella paura di contribuire involontariamente ad una falsificazione e ad un fraintendimento, quell'altro sé è Rea, motivo per cui non ha motivo di criticarne l'opera, che non trova colpevole più di quanto troverebbe colpevole la propria se si autorizzasse ad esplorare anche in prosa, come in parte fa in poesia, la scommessa dell'autenticità. Il suo *alter ego*, e avversario, nella vita è il suo *alter ego*, senza essere avversario, anche in letteratura, muovendo da analoghe posizioni, ciascuno alla ricerca della propria personale via.

In questo senso, pregni e fulminanti appaiono le parole con cui Zavoli ha voluto ritrarre il loro rapporto, che vale la pena di leggere e che trascrivo quasi integralmente a mo' di congedo:

Lo spettacolo dell'incomprensione e dell'intransigenza era assicurato da un infallibile cartellone: *Mimi* Rea e *Luigi* Compagnone, attori e autori dello stesso copione. Mimi aveva una sua iniziale, incoraggiante reputazione come scrittore di racconti, brevi e d'intonazione plebea; Luigi, narratore a sua volta, e di respiro ancora più breve, era anche poeta e, inaudito, redattore, nominalmente culturale, del *Gazzettino* radiofonico, nel quale riversava – croce sua, e delizia generale – un non dimenticato repertorio di arguzie e sarcasmi. Una voce, la sua, che i napoletani non temettero mai, anche se li induceva a guardarsi, e spesso a riconoscersi, in uno specchio. Per tener viva la napoletanità, sbugiardandone alla Radio o sui giornali gli aspetti più oleografici – nello stesso tempo opponendo alla letteratura borghese, per dir così, una vocazione di taglio popolare – bastavano, con l'avanzo, proprio loro due: *Mimi* e *Luigi*, l'uno già sviato da qualche scorribanda editoriale romana e milanese, e l'altro più stanziale, indipendente. Sebbene il suburbio si accordasse meglio alle origini e ai registri espressivi del primo, era il secondo a condividere, anche attraverso una solida-

⁸⁹ Ivi, pp. 30-31.

rietà politica, la rivalsa plebea: più realista e miserabile, nei suoi precipizi, in *Mimi*, più lirica e forse redimibile in *Luigi*. Ciò che più li divideva non era tuttavia l'interpretazione di Napoli, con tutta la letteratura e la psicologia, l'antropologia e i sociologismi che la complessa faccenda comporta, ma il vezzo – o il vizio – più andante e quotidiano: il giornalismo. Lì erano tutt'uno, condannati, così si lagnavano, a scrivere intingendo nel «colore» e nell'invettiva, a stare sempre, quasi per contratto, tra il topo e la trappola, cioè il fiutare e il rodere l'esca del formaggio; per ricavarne l'incessante metafora del napoletano in bilico tra la libertà e la vita, la fame e la decenza. [...] Nel suo repertorio più abrasivo [Luigi] ripassava il copione della *querelle* con Mimi! Credo che lo sentisse, vivacemente ricambiato, come la sua copia, non saprei se meglio o peggio riuscita, una copia, un ricalco, saltando a piè pari le diversità naturali, per dir così: umane, psicologiche, letterarie, stilistiche espressive. Lo aveva eletto a suo antagonista, conferendogli, perciò stesso, il massimo dell'autorità, attraverso messaggi spassosi e vescicanti. E l'altro, che forse avrebbe preferito infilzare Prisco, o La Capria, o l'Ortese, faceva la sua parte. Ma sotto sotto, in nome del talento, si riconoscevano, se non il diritto alla parità, che non poteva essere svenduto, a una possibile convivenza, persino, facendo scoppiare fragorose contraddizioni, a una vera e propria amicizia.⁹⁰

⁹⁰ S. Zavoli, *Luigi amico mio*, in *Luigi Compagnone*, cit., pp. 63-67, p. 65.

La Capria per lumi sparsi

Massimo Onofri

Università degli Studi di Sassari

0.

Raffaele La Capria è morto a Roma il 26 giugno del 2022. Ancora qualche mese – poco più di tre – e avrebbe compiuto cento anni: il secolo lungo, si potrebbe dire, se commisurato sulla vita d'un solo uomo. Quel secolo Dudù – come lo chiamavano gli amici – l'ha percorso tutto, nei due estremi della sperimentazione e del ritorno all'ordine: che poi ha anche significato un abbandono del genere del romanzo che, pure, aveva frequentato al massimo delle sue oltranzes. Mi proverò a restituire qui alcune sollecitazioni in forma di lemmario, costruito senza sistema e senza intendimento, ingenerato dalla lettura di taluni dei suoi tanti libri secondo un ordine che non è alfabetico, ma dettato dalle occasioni della vita, che sempre divaga.

1. *Senso comune*

Del senso comune di La Capria, quello di cui si fa l'elogio in un libro pubblicato nel 1996, *La mosca nella bottiglia*, si potrebbe dire quel che Croce diceva dell'arte nel celebre *incipit* del suo *Breviario d'estetica*: che, insomma, «l'arte è ciò che tutti sanno che cosa sia». Il senso comune di La Capria, infatti, ha quegli stessi tratti di universalità e spontaneità, di consustanzialità con la natura umana, così come si è storicamente realizzata nella civiltà occidentale, che Croce attribuisce all'arte: «Il senso comune vuol dire, per me, sentirsi parte di un mondo naturale e spirituale per quanto è possibile largamente condiviso, ma non preso a prestito o imitato e tanto meno imposto». Per tali linearissime ragioni il senso comune non può essere confuso col buon senso, «una qualità o un atteggiamento autoprotettivo e piccolo-borghese, qualche volta un po' retrivo, volto sempre al pratico», né col conformismo, l'attitudi-

ne a muoversi tra idee che sono in realtà cascami di pensieri pensati da altri, tanto meno col populismo, «che propone soluzioni semplici (e spesso violente) per problemi complessi e complicati». Proprio una tale verità, ovvero che la categoria di senso comune abbia una giustificazione soprattutto antropologica, può spiegare il carattere multiforme di questo libro, la sua inclassificabile qualità saggistica, il fatto che possa apparire, nella sua assoluta unità stilistica, continuamente diverso da sé stesso: una riflessione sull'Italia e gli italiani, un discorso preliminare sul Novecento letterario e, contemporaneamente, una presa di distanza dal novecentismo, una meditazione sulla lettura dei testi letterari e sulle sue condizioni di possibilità.

Non mi soffermerò sul giudizio che dell'Italia e degli italiani, del nostro discorso intellettuale, questo libro dà: lo hanno già fatto, sottolineandone i meriti civili, commentatori tanto più attrezzati di me. M'interessa riflettere, invece, sulla singolare posizione che La Capria va ad occupare, con questo suo «elogio del senso comune», nel quadro della letteratura italiana coeva. Dico subito che non ho fatto a caso il nome di Croce: entrambi hanno, infatti, nei confronti del Novecento un sentimento che li accomuna, una sorta di malessere che, se in Croce assume la forma d'un risentimento etico, in La Capria si traduce nei modi di una leggerissima ironia. Ma la somiglianza, sia chiaro, finisce qui: in un saggio del 1907, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, Croce, come antivedendo il secolo della negatività, del montaliano «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», scomunicava tutto il Novecento prossimo venturo. La Capria, che nella sua biografia può vantare anche libri di arditissima avanguardia, contempla invece quello stesso secolo come una spoglia già deposta. Rimarco ciò per osservare che a qualcuno *La mosca nella bottiglia* potrebbe apparire, com'è già accaduto, un libro dalla parte del carabinieri a cavallo: nessuna impressione sarebbe più sbagliata di questa.

Prendiamo due obiettivi polemici di La Capria: *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso e *l'Ulisse* di Joyce. Bene: nessuno potrebbe sostenere che La Capria voglia sbarazzarsi di questi due giganti del secolo scorso, per tornare a un'idea dell'arte rassicurante e comunicativa. Il suo vero bersaglio è un altro: quel profondismo interpretativo – lo scrittore lo chiama concettualismo – che complica di molto il senso dei testi per proiettarli dentro un'aria di rarefatta e stupita intelligenza in gloria d'una verità che risulterà tanto più attendibile quanto più si allontanerà dal senso comune. La verità della gita a Chiasso per sprovincializzarsi: quando invece – sembrerebbe questo il sospetto di La Capria, ci sarebbe soltanto della buona cioccolata e qualche orologio a cucù: ma forse nemmeno più questo. La Capria, quando cita l'antimoderno Tolstoj di

Che cosa è l'arte, non rifiuta la modernità novecentesca, ci consiglia, semmai, di andare a scuola dal pragmatico Edmund Wilson invece che a quella del narcisista ed autoreferenziale Maurice Blanchot. C'è, in tutto questo, proprio l'idea di letteratura cui accennavo sopra, la stessa che, del resto, lo scrittore ha celebrato nel suo bellissimo *Letteratura e salti mortali* (1990): «Che senso di liberazione si prova a stare in superficie!». E ci si accorge che questo elogio della superficialità, per un testo finalmente liberato da ogni «soverchiante sottotesto», ci porta dritti dentro un altro Novecento, forse oltre il Novecento: quello degli amati Comisso, Pasolini, Parise, per stare ai soli italiani. Un Novecento la cui verità, come quella di questo libro, è, forse, solo musicale: resta da vedere, ad ogni modo, se, con tutti i nostri pregiudizi, tale musica siamo in grado di ascoltarla.

2. *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*

C'è un'immagine, in questi *Ultimi viaggi nell'Italia perduta* di Raffaele La Capria, che potrebbe ben fungere da suo correlativo oggettivo: quella del cimitero acattolico di Capri, ove sono sepolti alcuni degli ospiti più illustri dell'isola come Norman Douglas, Fersen, Diefenbach, Lucio Amelio, i quali, non di rado mecenati illuminati, contribuirono ad allestirne e diffonderne il mito. Quel luogo nobilissimo, quel «piccolo Pantheon», però, è oggi nel più completo degrado: le tombe «sono tutte sossopra, come se fossero state manomesse o depredate, con le lapidi sbilenche, capovolte, divelte», mentre la scarpata è «sgarrupata in più punti, con scoli d'acqua e pietrame». Il movimento del libro è tutto qui: nel ricordo dolce d'un paesaggio che fu bellissimo e nella constatazione che, di quel paesaggio molto, se non quasi tutto, è andato perduto, lasciando ormai traccia di sé solo nella testimonianza di chi ne godette e in una memoria soprattutto letteraria.

Si tratta d'un contro-viaggio che si sviluppa lungo tre stazioni, ed ha come meta-origine una certa esperienza della bellezza, che non vale come «fatto puramente estetico», ma riguarda «la nostra più segreta identità», «la nostra memoria immaginativa», ed è uno dei segni più antichi e profondi della nostra percezione del mondo, con implicazioni antropologiche e, se si vuole, persino ecologiche. Nella prima stazione, *Dopo il Tour*, si danno convegno alcuni straordinari testimoni, George Gissing e Norman Douglas, Norman Lewis e John Horne Burns, gli italiani Giovanni Comisso, Giuseppe Ungaretti, Curzio Malaparte e Cesare Brandi, ma anche Alberto Moravia ed Elsa Morante. Nella

seconda, *I Sacri Siti*, sfilano le care immagini di Positano, Ischia, Procida e, soprattutto, Capri. Nella terza, ineludibile capolinea, s'approda a Napoli, l'odiata. Inutile aggiungere che, come sempre avviene quando La Capria indossa quei suoi elegantissimi ma sobri panni di saggista-narratore, tali testi facciano virtuoso circolo col resto della sua opera: il memorabile *Capri e non più Capri* (1991), con gli scritti delle prime due sezioni; *L'armonia perduta* (1986), *L'occhio di Napoli* (1994), *Napolitan graffiti* (1998), con quelli della terza, laddove Napoli entra nel giudizio dello scrittore con tutti i suoi pregiudizi, quelli che essa stessa su di sé ha generato.

Ho sempre guardato alla prosa di La Capria come a una specie di miracolo: se è vero che proprio un miracolo d'equilibrio si realizza nella cordialissima esperienza di quello che è un ossimoro esistenziale. Come il protagonista del suo libro più famoso, *Ferito a morte* (1961), La Capria s'è a un certo punto lasciato alle spalle il mito della «bella giornata», e cioè quell'epopea napoletana del cielo azzurro e dell'acqua trasparente, «perché da una bella giornata non c'è da aspettarsi più niente». Da allora, la sua intelligenza non s'è risparmiata spietatezza alcuna, non s'è negata nessuna libertà, arrivando a concedersi nel secolo delle avanguardie e delle transavanguardie, come abbiamo visto, persino un perfido elogio del senso comune. Ma la lucidità di quest'uomo, che pure ha avuto lunga confidenza col migliore agnosticismo europeo, da Savinio a Orwell, non si rassegnò mai al disincanto: come, del resto, queste pagine confermano. Ho capito poi che si trattava d'un insopprimibile ottimismo biologico, e di una biologia che implica uno stile e una prosodia: lo stesso ottimismo biologico di Comisso e Soldati, del Parise viaggiatore. Una delle risposte più esaltanti e commoventi che il Novecento ha saputo dare a sé stesso, al suo incombente e poi dilagante sentimento del nulla.

3. *L'inutile complicazione*

Nel volume pubblicato da minimum fax nel 2002, *Cinquant'anni di false partenze, ovvero l'apprendista scrittore*, con un'introduzione di Raffaele Manica e un omaggio di Alfonso Berardinelli, Raffaele La Capria, parlando del suo *Amore e psiche* (1973), osservava: «Vorrei dire al lettore di strappare quel libro inutilmente complicato e ricordargli che non si scrivono libri inutilmente complicati. Questo mio infortunio gli serve da lezione». Se riporto questa citazione, non è solo per rimarcare la lucidità e l'onestà di uno degli scrittori più importanti e suggestivi dei nostri anni, ma anche perché ci consente qual-

che considerazione più articolata sull'intera vicenda dello scrittore e, insieme, sul significato di essa dentro la più vasta storia letteraria del secondo Novecento: in questo senso, il Meridiano delle *Opere* che Mondadori affidò alla cura di Silvio Perrella, forse (e scandalosamente) il volume più povero quanto ad apparati della collana, per raccogliere una scelta delle sue *Opere*, resta comunque un'occasione propizia per impostare una discussione di questa sorta. Che cosa ha potuto significare un romanzo (meglio: un antiromanzo) come *Amore e psiche* nella storia di La Capria, pubblicato a ben dodici anni di distanza dal bellissimo *Ferito a morte*? E che cosa significa questa drastica presa di distanza dal libro, a quasi trent'anni dalla sua pubblicazione? Non sarà che dietro tale rifiuto, oltre a una diversa idea della letteratura, a un differente sentimento del mondo dello scrittore degli inizi del 2000 rispetto a quello di ieri, si profili anche una reinterpretazione di tutto il Novecento ed una ridiscussione delle sue consolidate gerarchie di valore, nonché delle sue più tenaci mitologie?

Certamente sì: e secondo un itinerario che sembra cominciare da un cospicuo numero di pagine di *False partenze* (1974), le quali, in una forma nuova e ridotta all'essenziale, La Capria volle riproporre, non a caso, proprio sulla soglia di questo Meridiano. Operazione, questa, che ci costringe a un'osservazione: qualunque lettore voglia occuparsi di La Capria non potrà non fare i conti con quell'infinita autobiografia, non solo letteraria, che i suoi libri vanno ormai tutti insieme a comporre, come questo volume, del resto, sta ampiamente a dimostrare. Secondo un progetto, vorrei aggiungerlo subito, che definirei contro-novecentesco: e che intende promuovere un ridimensionamento dell'io notturno: l'io, per capirci, che ha fatto la felicità di tutti i profondismi e gli psicologismi del secolo appena trascorso.

Questa, come si vede, è già una prima risposta agli interrogativi che ci si è posti sopra, nonché un'iniziale e decisa dichiarazione di guerra a un Novecento tra i più conclamati: il Novecento di Freud e della psicoanalisi, con cui lo scrittore per altro, proprio nella sua trilogia romanzesca, da *Un giorno d'impazienza* (1952) ad *Amore e psiche*, aveva mostrato d'aver grande confidenza. Ma dirò di più: nel mentre La Capria allestisce tale autobiografia letteraria in direzione d'un io diurno e socievole, affabilmente colloquante coi lettori, un altro grande mito letterario novecentesco sembrerebbe venire a cadere: quello che, secondo le regole ferree del *Contro Sainte-Beuve* di Proust, opponeva un'assoluta distinzione, se non una contrapposizione, tra 'l'io che scrive' e 'l'io che vive', se poi è vero che La Capria, nel corso degli anni, ha poi cercato di sovrapporre sempre più il personaggio che narra all'uomo che vive, vagheggiando un tipo di scrittura che potesse restituire 'il tono' della voce

naturale (proprio com'era capitato al miracoloso Comisso), quando non s'è addirittura felicemente cimentato coi cosiddetti libri 'orali', come *Letteratura e libertà. Colloquio di Emanuele Trevi con Raffaele La Capria* (2002) e *Me visto da lui stesso. Interviste 1970-2001* (2002), curato ancora una volta da Perrella. Si diceva di *Amore e psiche*: in cui lo scrittore tocca il suo punto massimo, modernisticamente, quanto a scomposizione dell'io, spasmi della percezione e oltranzze della forma. Uno di quei libri che possono valere come omaggio estremo al secolo degli avanguardismi, come sua ricapitolazione e, insieme, come perfetto formulario per la dimostrazione dei teoremi cari a quella scienza della letteratura che ha imperversato sino a pochi anni fa.

4. *Candido ovvero del candore*

Ritrattando *Amore e psiche*, La Capria non ha fatto altro che mettere sotto accusa il secolo «inutilmente complicato» di cui il romanzo è legittimo figlio: il secolo che per lo scrittore, come dimostra anche *Ferito a morte*, ha significato, innanzi tutto, un confronto con Joyce, quello dell'*Ulisse* ovviamente, non certo quello dei *Dubliners*, che aveva incantato Carlo Cassola. Epperò, per aprire un vero processo al secolo, occorre reimpostare la propria voce, respingerne tutte le alterazioni ed i camuffamenti, al fine di resuscitare il personaggio-uomo sotto nuove spoglie: è così che nasce «Candido», l'eroe di *False partenze* cui, appunto, La Capria affida la sua autobiografia dissimulata. E d'un personaggio come Candido non si finirà mai di sottolineare l'importanza (giustamente Perrella lo definisce «la chiave di violino necessaria ad accordare tutta l'opera di La Capria»), soprattutto alla luce dei libri che verranno poi, in particolare *La mosca nella bottiglia* (1996) e *Lo stile dell'anatra* (2001). Che cos'è tutta la vicenda di Candido se non un faticoso apprendistato in vista dell'esercizio d'un salutare e liberatorio «senso comune» esaminato in un libro come *La mosca nella bottiglia*?

In sintesi, e con parole tratte da *Lo stile dell'anatra*, si potrebbe dire così: il senso comune «è la constatazione immediata e disinteressata di un'evidenza, mentre il buon senso la nega secondo quel che meglio gli conviene». Soltanto il recupero d'una categoria come quella di «senso comune», così prossima al *common sense* inglese (non per niente, Orwell è uno dei suoi scrittori prediletti), ha consentito a La Capria in questi suoi due libri, ma anche in volumi come *Letteratura e salti mortali* (1990) e *Il sentimento della letteratura* (1997), di condurre la sua battaglia contro il «concettualismo degradato di massa», e

cioè quell'atteggiamento culturale che fa sì che non si parli più né delle cose, né dei concetti delle cose, ma dei concetti che le cose hanno surrogato. E tutto ciò dentro una sorta d'intellettualismo autistico per cui, mettiamo, una volta sancito il valore assoluto delle già citate *Demoiselles d'Avignon* di Picasso o del *Finnegan's Wake* di Joyce, nessuna rettifica, nessun ripensamento sembrerebbero più possibili, a sanzionare il drastico divorzio tra arte e bellezza, che si considererà conformisticamente come un punto di non ritorno, e che potrebbe rappresentare, invece, il capolinea d'un percorso sferragliato sui binari d'una stremata modernità novecentesca. A questo capolinea La Capria è arrivato, come abbiamo visto, assai precocemente, e con un certo anticipo su coloro che in Italia, di questa feroce e autistica modernità, sono stati i più convinti e impegnati promotori: non solo i migliori ingegni del Gruppo '63 (Manganelli, Sanguineti, Malerba, Giuliani), ma anche un certo Calvino. Sempre con un certo anticipo La Capria ha saputo scendere da questo treno funereo: concedendosi tutto il tempo necessario per riflettere e sostare, senza mancare di apprezzare – capendone a fondo le ragioni – il miracoloso spettacolo dei *Sillabari* (1984) dell'amatissimo Goffredo Parise. È così che ha cominciato a sceneggiare i suoi pensieri, a farne racconto: inaugurando un saggismo narrativo tra i più inventivi e sorprendenti di questi nostri anni. Io non so davvero se stiamo vivendo in un'epoca d'agonia o solo in un'età di transizione. So soltanto che quando mi trovo di fronte alla freschezza e all'eleganza di questi libri, qualità che La Capria conserva immancabilmente anche nella vita, sono colto da un infinito sentimento di gratitudine, mentre non posso non maledire i tempi superstiziosi, di stolido e senile giovanilismo, in cui m'è toccato di vivere.

5. *Il fantasma della memoria*

Cominciamo da qui: «Mio padre è morto a Roma a ottant'anni, l'età che ho io adesso». Che libri scrive, da anni, Raffaele La Capria? Dire che, a partire da *L'armonia perduta*, si sia sostanzialmente dedicato a una scrittura di tipo saggistico, risulterebbe risposta come minimo superficiale, a ogni modo criticamente pigra. Certo: da allora, con la sola eccezione di *La neve del Vesuvio* (1988), nei suoi libri non c'è più *fiction*. Ma provatevi a paragonare, continuando ancora per un istante il giuoco delle classificazioni, *La mosca nella bottiglia* (1996) con *L'estro quotidiano* (2005), che è un diario dell'anno 2003, «un libro d'ore, delle ore che restano»: non credo che caverete, tra i due, più somiglianze di quante entrambi ne abbiano con quel folgorante libro che è *Fe-*

rito a morte (1961), romanzo che, per altro, come si legge ne *L'estro quotidiano*, rappresenta ciò che *L'armonia perduta* si proverà poi a spiegare e storicizzare, non spostando il mirino d'un solo centimetro dal bersaglio d'una ossessione primaria. È vero: La Capria è stato sempre uno scrittore autobiografico. E da un certo punto in poi ha ritenuto opportuno restarlo ritornando alla grande lezione di Montaigne, qui anche celebrato, per rincorrere la frase universale nel dettato concreto della propria vita quotidiana, al servizio d'un imperativo di semplicità. Non avremo ancora detto nulla, però, se omettessimo che questo traguardo lo si raggiunge al termine d'un secolo che si chiama Novecento, d'un secolo, cioè, nato e consumato nel segno del profondismo e del sospetto filosofico: anche La Capria, del resto, ha scritto un libro, il già citato *Amore e psiche*, che come s'è visto lui stesso giudicò poi infelice (perché violento e ideologico nell'interpretare la realtà).

Solo una consapevolezza eminentemente novecentesca, in effetti, poteva condurlo a un'affermazione come questa, che è poi il vero nodo critico da sciogliere per capire sino in fondo i suoi ultimi e strani libri: «Ma ricordo o invento? Non so, c'è una fantasia della memoria che opera a nostra insaputa e che non ritrova il passato prelevandolo bell'è fatto da un archivio di ricordi, ma se lo inventa di volta in volta ricostruendolo con un procedimento simile a quello di un narratore, partendo da un dato o pretesto qualsiasi, a seconda del caso o dell'occasione». Questo è il punto: c'è «una fantasia della memoria». Perché il passato è irrimediabilmente passato: «se potessi rincontrarla», dice della madre lo scrittore, come del cane Guappo, ed è il suggello d'una straziante impossibilità. E poi: chi sono stati, veramente, Ernesto Rossi e Barna Occhini, l'antifascista incorruttibile e intransigente e il fascista colto e coerente, atrocemente castigato dalla vita, conosciuti entrando nelle due diverse famiglie (e diversamente italiane) della prima e della seconda moglie? Chi sono stati il fratello Pelos e l'indimenticabile amico Giovanni Urbani? La vita passa «distrattamente»: ma, come su una pellicola, molti dettagli vi si imprimono. Sono quelli che la «fantasia della memoria» poi inventa: laddove l'inventare è proprio un *invenire*, un ritrovare ogni cosa secondo la sua musica. Solo così, forse, la vita diventa vera. La letteratura, certo, non vince la morte. Eppure...

6. *A cuore aperto*

Operosissimo e come in stato di grazia, a ottantasei anni, per vitalità, faceva impressione. Si era nel 2009 e in libreria arrivavano i seguenti libri: la terza

edizione riveduta e ampliata di *Letteratura e libertà*, la citata e bella conversazione con Emanuele Trevi (con i contributi di Leonardo Colombati e Domenico Starnone, ma anche un dvd di Serafino Amato); lo struggente librinò *Un amore al tempo della Dolce Vita*, che estrapola da *L'estro quotidiano* (2005), riorganizzandola in forma diversa, la storia «del contrastato amore» di due carissimi amici 'belli e dannati', Kiki e Giovanni, fatti rivivere «per non vederli scomparire nel nero abisso dove finiscono tutte le stelle che brillarono una volta»; infine *A cuore aperto*, che muove, appunto, da un'operazione la quale, dopo un infarto, ha costretto lo scrittore all'applicazione di tre by-pass. Va detto però che il titolo ha un significato ulteriore e non meno vincolante. Lo deduciamo da una pagina su Stendhal che si legge come un esercizio d'ammirazione: «ho amato l'uomo che parla di se stesso a cuore aperto e teme che la frequenza del suo *je* e del suo *moi* possa dar fastidio al lettore». Erano diversi anni ormai che La Capria ci incantava, proprio per il tono, con le pagine d'un suo diario ininterrotto: nessun altro più di lui, del resto, ha fatto della scrittura una questione d'intonazione della voce. Il nome dello Stendhal autobiografico («che parla di sé a cuore aperto»), a ogni modo, può valere qui come un segnale di non poco conto: di facilità del dettato, di quasi negligente casualità della narrazione, di disarmata sincerità. Senza dire, poi, di quel *je* e di quel *moi* che La Capria – ma solo fino a un certo punto e limitatamente agli anni di sperimentalismo conclamato, di pertinaci narratologie – deve avere vissuto, in qualche misura, come senso di colpa.

Ripeto: limitatamente a un momento storico ideologicamente determinato. Perché in seguito, in *A cuore aperto*, quel modo di dire *je* ha trovato, sulla navicella dell'io tra i marosi di cotanta vita, la sua prora aerea. E l'ha trovata in quella che La Capria chiama «distrazione vigilante»: «un esercizio complicato che consiste nel tenere la memoria pulita da tutte le incrostazioni che vi potrebbero attecchire». Una vigilanza, insomma, che permette all'io di La Capria di restare immerso nella quotidianità, più o meno pubblica, in cui tutti viviamo, ma in uno stato di perenne distrazione, costantemente rifluendo verso quelle domande fondamentali, e sempre più urgenti, man mano che il «grande traguardo» si fa più vicino. La stagione non è più quella, tutta a giorno, di *Ferito a morte*: è questa, piuttosto, l'età dell'ansia e dell'insonnia. La Capria, però, è sempre lui, «immerso nella pura esistenza»: ancora felice, se riesce a sottrarre una bella giornata al maltempo della vita. Racconta e divaga, La Capria, mentre ci trasporta, senza quasi farci caso, da una stanza d'ospedale a Capri, da una libreria a un atollo corallino, da una pagina di Pamuk, alla poppa d'un caicco. E così s'esercita nell'arte di svolgere e tenere a bada i

pensieri: se è vero che quello della morte – diceva Savinio –, nonché un pensiero qualsiasi, è il pensiero stesso. Già: a che altro pensare, se non alla morte? Epperò: chi è capace di farlo con questa leggerezza, con questa grazia?

7. *A novant'anni non è mica finita*

Al rintocco dei suoi 90 anni, Raffaele La Capria regalò ai suoi lettori *Doppio misto* (2012), un libro struggente e per più aspetti importante. Di che si tratta, intanto? Di quattro racconti (di cui l'ultimo molto bello, *La vita sommersa e quella salvata*, inedito) e un apologo scritto a suggello del libro, *La Bella e la Bestia*: che, per la prima volta concatenati, fanno quasi romanzo, rimandandosi l'uno all'altro. Ecco: un viaggio in America negli anni '50 col grande amico Giovanni per una borsa di studio, sfuggendo a un matrimonio problematico che poi si scioglierà; la storia «del contrastato amore» di due cari amici 'belli e dannati', Kiki e il citato Giovanni, il quale, come un nuovo Lord Jim, porta con sé un segreto che pagherà per tutta la vita; il resoconto d'una iniziazione all'eros, legato al «magico imprinting» d'un piede femminile, che sigla all'origine quell'inadeguatezza che molta parte avrà nell'ultimo racconto, concentrato sulle reticenze, le fughe, i tradimenti, insomma le opacità d'un matrimonio (il secondo, religiosamente consacrato) con una moglie insostenibilmente bella, che pure è stato vero e felice. Dicevo che fanno quasi romanzo: ché resta intatta, in La Capria, la diffidenza per una pura immaginazione che prescinda da un 'io' in carne ed ossa a garantire il suo racconto: il che non significa *autofiction* – spesso un'altra forma di mistificazione, e la più sottile –, ma, diciamo così, auto-fondazione perpetua di sé stesso come uomo che vive. Tanto più in un libro, in cui lo scrittore resta ancora il trentacinquenne in partenza per l'America, col desiderio di «distrazione» (digressione, diversione, divertimento), per ingannare ogni pena, con la «disposizione alla felicità, alla vita, e all'avventura», ma che ora non può più eludere i dubbi fondamentali e ricapitolativi: «Non che lui ora si assolve. La sua vita, la vita che ha inventato scrivendola, appare certo più armoniosa di quell'altra, di quella strampalata che ha vissuto e di cui nessuno sa». Il suo punto d'arrivo di scrittore impone, infatti, nuovi obblighi: «La sua vita, quell'altra nascosta, ora si è deciso a scriverla perché se la letteratura è menzogna, come è stato detto, ora lui vuole sfidare un po' la verità».

La partita di La Capria è insomma doppia, come il titolo del libro sancisce. E impegna tanto la vita che la letteratura, per sé stesse e nel loro rapporto. La

vita può salvare sé stessa e redimersi da ciò che essa stessa sommerge? E quale deve essere l'obbligo d'una letteratura che, per dirla con Saba, voglia essere «onesta»? È più vera e consolante, la propria vita, quand'è corretta e riscritta, in qualche modo redenta e riconciliata in sé stessa, o quando fa riemergere lo scandalo di ciò che è stato taciuto? Fino a che punto la perfezione della poesia coincide con la massima coscienza di ogni imperfezione? Perché La Capria ne è convinto: «la coscienza non aveva reso migliore la sua vita».

Nota bibliografica

Un giorno d'impazienza (1952), *Amore e psiche* (1973) e *False partenze* (1974) furono tutti pubblicati da Bompiani. *Ferito a morte* fu stampato sempre dallo stesso editore nel 1961 e vinse, quell'anno, il Premio Strega. Il libro *La mosca nella bottiglia* è stato pubblicato nel 1996 per i tipi di Rizzoli, mentre *Lo stile dell'anatra*, a questo strettamente connesso, è stato pubblicato da Mondadori nel 2001. *Letteratura e salti mortali* era apparso invece per i tipi di Mondadori nel 1990 con una postfazione di Alfonso Berardinelli, cui seguirà anche *Il sentimento della letteratura*, del 1997, anch'esso stampato da Mondadori. *Ultimi viaggi nell'Italia perduta* fu pubblicato nel 1999 dall'editore Avagliano di Cava de' Tirreni. *L'armonia perduta* (1986), *La neve del Vesuvio* (1988), *Capri e non più Capri* (1991) e *L'occhio di Napoli* (1994), *L'estro quotidiano* (2005) sono stati pubblicati da Mondadori, *Napolitan graffiti* (1998), invece, da Rizzoli. *Letteratura e libertà. Colloquio di Emanuele Trevi con Raffaele La Capria e Me visto da lui stesso. Interviste 1970-2001* sono stati pubblicati nel 2002: il primo da Quiritta, il secondo da Manni. *Letteratura e libertà*, conversazione con Emanuele Trevi (con i contributi di Leonardo Colombati e Domenico Starnone, ma anche un dvd di Serafino Amato) è apparso nel 2009 per Fandango, così come *Un amore al tempo della Dolce Vita* per Nottetempo e *A cuore aperto* per Mondadori. *Doppio misto*, pubblicato sempre da Mondadori, arriverà invece nel 2012. Il Meridiano delle *Opere* di Raffaele La Capria è apparso, per la cura di Silvio Perrella, nel 2003, mentre la nuova edizione accresciuta e rivista in due tomi nel 2014.

Nel 2009 Raffaele La Capria chiese a tutti gli amici scrittori di inviargli una lettera su qualsiasi tema. Tali missive vennero poi raccolte nel 2011 per *Il notes magico* di Padova col titolo *Confidenziale. Lettere dagli amici*. Questa, datata Viterbo, 13 ottobre 2009, era la mia: «Carissimo Raffaele, Ho letto con grande e straziato piacere, e con la velocità dell'entusiasmo e dell'euforia, il tuo *Un*

amore al tempo della Dolce Vita, che hai pubblicato ora per i deliziosi tipi di Nottetempo. Un librino in cui, obbedente alla tua inclinazione di scrittore rimuginante (della vita: la tua e, per fragranza di reato, quella di tutti noi), hai voluto ridisporre in altro ordine i tasselli d'una struggente storia d'amore, che avevano già trovato collocazione nel libro *L'estro quotidiano* (2005), apparso per Mondadori. Scrivi in queste tue pagine: «È il racconto del contrastato amore di due miei amici Kiki e Giovanni 'belli e dannati' che io ho cercato qui di far rivivere per non vederli scomparire nel nero abisso dove finiscono tutte le stelle che brillarono una volta». Ho detto struggente: perché Kiki e Giovanni (coi suoi segreti da lord Jim), feriti dalla vita, sembravano nati per amarsi, ma anche per non saper godere di quell'amore, per ammalarsene, per sconciarlo e avvelenarlo. Ma la cosa che mi ha impressionato è che tu scrivi da sopravvissuto, guardando a quell'abisso che li ha inghiottiti, come nell'imminenza di quell'appuntamento che ti ha sottratto, con gli amici, anche il tempo più dolce e smemorato della tua vita. Ma struggente è anche la bellezza della foto, di cui tu parli alla tua amica Paola, che apre il librino e ritrae lui e lei. Bellissimi: come te, Raffaele, e tua moglie Ilaria, grande donna e grande attrice. Bellezza insostenibile: perché è anche quella, innanzi tutto morale, di un'Italia, d'un paesaggio, umano e geografico, che abbiamo perduto per sempre. Nella speranza di rivederti presto, ricevi i saluti e l'abbraccio del tuo Massimo Onofri».

Lo specchio opaco della quotidianità nell'ultimo Prisco

Aldo Maria Morace

Università di Sassari

In una recente intervista, la figlia di Michele Prisco, Annella, ha ricordato la fraterna amicizia, «un legame di confidenza e complicità, di forti affinità elettive, di grande consonanza di sensibilità» che ha unito il padre a Pomilio, Rea e Compagnone in «una specie di quadrilatero».¹ E, per quanto riguarda quello specifico con Rea, mi piace riesumare un episodio emblematico: nella sua vivace cronaca dell'assegnazione del premio Strega 1966, Giancarlo Vigorelli coglie Prisco che – dopo avere prevalso con *Una spirale di nebbia* sulle calviniane *Cosmicomiche* – «sale gravemente gli scalini come un gran dignitario della corte borbonica», mentre da «sotto tra la folla campeggiarono d'improvviso due scrittori napoletani, Domenico Rea che gridava “evviva don Michele!” e Alfonso Gatto che urlava “vergogna!”: «sembrò un po' a tutti che il video fosse ancora acceso sugli ultimi bagliori del reame di Napoli».²

È stata una lunga e solida amicizia, quella tra Prisco e Rea: attestata da una sequenza affollata di testimonianze sul loro rapporto umano, oltre che letterario, e da una serie incrociata e reciproca di recensioni, man mano che i loro volumi venivano pubblicati. E forse questa duratura amicizia (senza nubi, per quel che sappiamo) è stata tale anche perché la loro scrittura narrativa non si sovrapponeva, non collideva, proprio per una diversità ispirativa di fondo. E d'altronde, come già Sciascia annotava a proposito delle fini osservazioni di Philippe Renard sullo stendhalismo di Tomasi di Lampedusa, un rapporto letterario mostra la sua vitalità anche e soprattutto attraverso le tensioni dialettiche e le scelte dissimili, pur nelle tangenze e nelle convergenze che han-

¹ S. Gambacorta, *Uno scrittore che cercava il profondo. Conversazione con Annella Prisco*, in Idem (a cura di), *Appartenere alle parole. Michele Prisco uomo e scrittore*, prefazione di D. Marianacci, Giulianova, Galaad Edizioni, 2017, p. 22. L'ultimo importante contributo miscelaneo è *Michele Prisco tra radici e memoria*, a cura di Laura Cannavacciuolo e Carlo Vecce, Napoli, UniorPress, 2021.

² G. Vigorelli, *Per uno Strega a Prisco il Viareggio a Calvino*, «Momento sera», 6 luglio 1966.

no accomunato i due scrittori campani. La diversità del loro profilo umano e dei loro percorsi narrativi emerge icasticamente in un articolo di Raffaele La Capria: Prisco è descritto come «mite, civile, misurato», mentre il sanguigno Rea come «furioso, brusco, estremo»; insomma, «due Napoli a confronto», è la conclusione formulata: «Prisco l'anima borghese, Rea l'anima popolare [...] restano comunque due punti di vista che eternamente si confrontano, la Napoli vista dal basso (e dai bassi) e la Napoli vista dall'alto (e dal mare)».³

Se Rea era riluttante al romanzo, Prisco era invece vocato a scriverlo, pur nella sua non esigua produzione di racconti: e, come romanziere, era ossessionato dal problema del personaggio. Non a caso è questa la linea rossa che percorre gli otto numeri di «Le ragioni narrative»,⁴ da lui diretta, e non solo il numero monografico, il terzo, dedicato a questo aspetto. Mentre Rea – in consonanza con il picarismo del colore locale che impronta tanta parte della sua narrativa – dà vita in esso a una lettura geniale (ed egologica) del *Boccaccio a Napoli* (qui «Boccaccio si preparò non solo a diventare Boccaccio, ma intanto divenne sommo in quanto divenne prima napoletano»; e qui vi acquistò «il vastissimo sentimento tragico della vita, di una vita in movimento, senza scrupoli, consumata dalla e nella azione», aprendo – e aprendoci – gli occhi «sulla vita minuta del popolo» e inaugurando un nuovo metodo di guardare il mondo sulla spinta di quell'esperienza),⁵ dopo aver rivendicato orgogliosa-

³ R. La Capria, *Michele Prisco, il cuore borghese di Napoli. Con Rea e Compagnone aveva formato una triade letteraria a presidio della città*, «Corriere della Sera», 20 novembre 2003.

⁴ Sulla rivista vd. F. D'Episcopo, «Le ragioni narrative» (1960-1961). *Antologia di una rivista*, Napoli, Tullio Pironi, 2012; e F. Pennacchio, *Critica e teoria nelle «Ragioni narrative»*, «Il Veltro», 2023, 3-4, pp. 24-41 (è il numero che raccoglie gli atti del convegno su «Mario Pomilio e le riflessioni sul romanzo in "Le ragioni narrative"», Torino, 22-23 marzo 2023, a cura di Dalila Colucci e Raffaello Palumbo Mosca; e in esso c'è anche L. Marchese, *Le ragioni narratologiche di Michele Prisco*, pp. 177-203). Nella breve presentazione della rivista (che non doveva esserci) da parte del direttore, si precisa che – in un tempo di dilagante aridità del costume letterario – essa nasce da una «irriducibile fiducia» in una narrativa «che abbia l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro di interesse»; e che pertanto intervenga positivamente in un «ritorno all'umano che è la condizione stessa della soluzione della crisi» di valori del nostro tempo. Si vuole «illuminare, al di fuori di tutti gli avanguardismi, quali siano le vere, necessarie vie della narrativa italiana», alla luce della convinzione primaria che – come le tecniche – «le poetiche nascono dentro i libri e non fuori e, comunque, non prima». La individuale indipendenza programmatica degli scrittori che ne costituivano il gruppo redazionale comportò comunque una disorganicità di ordine teorico e pratico, che fu la concausa della sua rapida e precoce fine, dopo appena otto numeri, ma lasciando un segno non effimero.

⁵ D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, «Le ragioni narrative», I, 3, maggio 1960, pp. 136-156, pp. 146-147. Napoli è per Boccaccio la città dell'anima, la «patria elettiva». È qui che il 'mercantante' controvoglia imparare a leggere realisticamente la realtà della Napoli plebea e a dare descrizioni potenti, «– senza un'ombra di folclore e per intero calat[e] nella bestialità della fame e della miseria – dei plebei napoletani del '300, che, disgraziatamente, rassomigliano come fratelli gemelli a quelli, e sono molti, che tuttavia oggi dimorano a Napoli». E napoletana è la presenza continua del mare, che «Boccaccio ha visto nei suoi aspetti sereni e incantevoli per ospitarvi allegra compagnie e nelle

mente nel primo numero – che si apre con questo suo ‘manifesto’ programmatico – l’«esplosione vitale», pre e postbellica, della letteratura meridionale, resa possibile dal «restare nell’uomo e nella sua storia»,⁶ gran parte di ciò che

sue grandi e mortali furie [...], sotto il sereno e sotto la tempesta». Il mondo meridionale – e Boccaccio mostra bene di saperlo – «non è un regno dell’eterno sole, di lunga pace terrestre». Ma l’aspetto fisico del mare rimarrebbe un mero elemento «se non vi si aggiungesse quel sentimento tipicamente avventuroso che sta alla base della rappresentazione del mondo napoletano, città di terra e di mare»: «tutto il *Decamerone* ritiene di questo mondo avventuroso», che fa di Boccaccio «l’unico interprete della Napoli che riceve gente, e storie di genti, cadute nelle fitte reti e i molteplici trabocchetti della metropoli napoletana». Gli esempi di Peronella e Andreuccio, finemente tratteggiati nella sua analisi, suscitano in Rea una sorta di civettuolo sentimento depressivo, «riconoscendomi incapace di inserirmi nella strada maestra aperta dal Boccaccio nell’interpretare la mia città. Che è per l’appunto un infernale miscuglio di casi umani piccoli e potentissimi, ma ugualmente fatali e terribili, potenti nella gioia e nella tristezza, che riceve, raccoglie e nasconde gente di tutte le risme e le razze. [...] Impressionante è la scienza assoluta della napoletanità: avventura e disavventura, farsa e dramma insieme congiunti e tutto ciò per il denaro, per quel piccolo gruzzolo di denaro che sta alla base di ogni storia napoletana». Ma senza pietismo: Boccaccio intuì che «se si fosse lanciato lungo questa strada sarebbe stato [...] l’anticipatore di quella letteratura intrisa di piagnistei e di sentimenti che ha coperto di nebbia la verità della psicologia napoletana». Boccaccio «lontano da Napoli vive come un emigrante. Non sa porre radici profonde in nessun altro luogo»; ed «è a Napoli, come gli emigranti, che egli vorrebbe ritornare».

⁶ D. Rea, *Il messaggio meridionale*, «Le ragioni narrative», I, 1, gennaio 1960, pp. 5-15, p. 11. Per Rea «il 1945 fu per tutti una definitiva presa di coscienza; segnò il ritorno violento della letteratura italiana alla tradizione popolare risorgimentale; e pochi altri meglio degli scrittori meridionali si trovarono nelle condizioni di ricevere il “nuovo messaggio”, il quale, per essi, era stato il messaggio di sempre, ereditario». La loro solitudine fu «una tenace, testarda fedeltà nella personalità umana, nella storia dell’uomo nella società, nelle tribolazioni del suo più spicciolo vivere», nel portare allo scoperto «le piaghe da cui era afflitta una parte vitale del corpo della nazione», nel rivendicare che era possibile una convivenza solo alla luce di «un ideale di vita civile e definitivamente democratico», che era poi il significato più autentico della Resistenza. Dopo e per la grande lezione del verismo, gli scrittori meridionali non aderirono mai alla prosa d’arte: la loro era una letteratura impegnata implicitamente «fino all’accusa», quella che Carlo Levi «diffondeva in una cronaca che fece epoca, essendo noto che la fortuna arida più spesso ai tardi volgarizzatori che ai classici, i quali, come al solito, tesi a colpire una situazione nel profondo, trascurano i particolari più appariscenti». All’«esplosione culturale convergente verso la riscoperta delle ragioni narrative in senso assoluto», che accomunò «i nord-ici e i sud-ici salveminiiani» nel «trionfo del metodo meridionale», seguì il riflusso, la restaurazione; e «di quel lavoro dal tono collettivo, che ebbe inizio nel lontano dopoguerra, oggi restano sparsi fuochi su vaste zone coperte di cenere», soprattutto all’indomani del disastro ungherese del 1956. Ma i meridionali, che avevano accettato «gli aiuti del neorealismo – che per loro altro non fu che una forma di continuità del realismo meridionale – non possono che continuare a percorrere la loro difficile, solitaria e accidentata strada». La rivoluzione morale e politica è rientrata; il popolo, che si era affacciato con violenza nelle opere di Verga e di pochi altri, non è riuscito a entrare da protagonista diseroizzato nella recente storia della nostra letteratura». Non si è saputo dare «un grande quadro, forzatamente storico, essendo, del resto profondamente storico ogni genuino romanzo o racconto»; e «siamo ancora alle prese con una materia elementare [...] che ormai chiede di entrare nella storia». Il discorso viene continuato da Rea nel secondo numero con *Alla ricerca del ‘positivo’* (pp. 59-73): di contro allo scrittore francese, che può fruire di una univoca tipologia sociale e ideologica per effetto della sua storia nazionale, quello italiano «deve cercare affannosamente una verità particolare di là dalla verità generale» per consentire al lettore di localizzare l’ambiente regionale in cui, ad esempio, un contadino o un «operaio vive e agisce», con il conseguente problema della lingua in cui farlo parlare. E se «il popolo allenta la spinta», le pagine degli scrittori tornano a gremirsi «di ghirigori, di amare delusioni, di facili condanne, di squallidi cinismi», di inutili e generiche lamentazioni. È venuta meno «la vocazione realistica, tenace e spietata», ma solo «tenendo conto dei fatti umili, infimi, *ma veri*», si può ritrovare un eroe (o un antieroe), si può trasfigurare la mera cronaca nella «invenzione morale dei fatti». L’Italia ha «una varietà romanzesca che

pubblica Prisco nelle «Ragioni narrative» è ossessivamente focalizzato sul problema del personaggio.

In *Fuga dal romanzo* la strenua opposizione all'*école du regard* (definita da Bernard Pingaud un'*école du refus*) si impernia sulla ragione che nel *nouveau roman* il personaggio tende a scomparire nella tecnica del punto di vista portata all'esasperazione, nel «tentativo di de-psicologizzare» il romanzo, come se «l'oggetto possa, o debba, oggi, sostituire la psicologia». ⁷ E l'ammirazione etica e umana per lo scrittore calabrese, in *Alvaro e il personaggio* (esito denso e importante nella bibliografia critica sull'autore), non tace che della sua narrativa «ricordiamo un'atmosfera, non un personaggio», che «non riesce mai a svincolarsi dal binario che gli traccia l'autore [e] non ha voce propria perché è il portavoce dell'autore», a forte cifra autobiografica. La sua costante intrusione moralistica nella vita dei personaggi ne fa «figure di pittura murale» e si traduce in «variazioni», di volta in volta rimodulate, «d'un identico ritratto umano, d'un unico personaggio a schema fisso». In Alvaro c'è, di conseguenza, «un composto chimico non perfettamente riuscito» fra il regionalismo e l'uropeismo, un «perenne oscillare tra due nostalgie i cui poli opposti sono costituiti da un lato dalla terra e dall'altro dalla città, dall'Europa, insomma dal mondo moderno», sicché la sua scrittura tende non a «creare un personaggio» ma a «precisare» una condizione umana. ⁸

Affrontando poi di petto l'argomento in *A proposito del personaggio*, nel terzo numero della rivista, Prisco prende le mosse dall'assunto che «il romanzo deve soddisfare il bisogno che ha l'uomo, nella sua solitudine, di confronta-

i francesi hanno perduto» (il dramma del Sud, che ha alimentato Faulkner): «miniere inesplorate si celano nella provincia italiana», poiché la nostra realtà «non è povera», anzi «è forse una delle più ricche che oggi vi siano al mondo», a patto che lo scrittore riesca a superare le «esplosioni regionali ancora invincibili» poiché, come Rea ha chiosato altrove, «essere uno scrittore meridionale significa innestare alla vita la letteratura, renderla utile come sono utili il grano e l'uva».

⁷ M. Prisco, *Fuga dal romanzo (appunti sul «nouveau roman»)*, ivi, I, 1, gennaio 1960, pp. 119-139. La scomparsa, o quasi, del personaggio fa sì che esso instauri una parentela con certa pittura astratta; e, data la preponderanza dell'oggetto, «il narratore fenomenologo si limita a descrivere «una situazione a partire dagli oggetti esterni e non viceversa». I personaggi, insomma, nel *nouveau roman* «non hanno volto, né carattere, né carta d'identità», sono «il vuoto in mezzo al mondo pieno che essi osservano, toccano e ascoltano». L'impovertimento della trama è specularmente a quello dei personaggi: «alla vicenda è sostituita la situazione» e «il libro dà l'impressione di un gelido strumento da laboratorio, strettamente ed esclusivamente sperimentale».

⁸ M. Prisco, *Alvaro e il personaggio*, ivi, I, 2, marzo 1960, pp. 74-90, pp. 77, 81. Alvaro è «forse l'esempio più commovente di questo sforzo di uscire dalla prosa d'arte e abbandonarsi al romanzo. Nella sua opera i segni di quella lotta [...] sono anche la testimonianza più alta che un'artista potesse lasciare di sé». Nella sua costante impronta moralistica Alvaro è il testimone «più significativo del suo tempo proprio perché riflette meglio di ogni altro i contrasti e la crisi di una generazione che sembrò votarsi all'isolamento e alla sterilità, quando altrove l'uomo moderno trovava nella narrativa la sua più drammatica interpretazione».

re sugli altri e negli altri l'immagine che si fa di sé stesso». È vitale «ogni storia che ci rappresenterà l'uomo dall'interno, nella sua profondità», sebbene la narrativa novecentesca – da Proust a Joyce, da Kafka a Pirandello e a Faulkner – abbia piuttosto attuato «la disgregazione del personaggio», rivoluzionandone le tecniche di rappresentazione, sicché il narratore moderno sembra negarsi al personaggio o – se va bene – trascurarlo. Prisco non accetta la semplicistica soluzione, da parte di Moravia, di abbandonare l'uso della terza persona per passare solo e soltanto all'io narrante dall'interno di sé; non concorda – e fa l'esempio di Pasolini – con l'adozione del dialetto «come applicazione filologica attuata a freddo»; e non attribuisce vitalità ai personaggi della narrativa neorealista, che comunque ha avuto il merito di calare nuovamente «l'uomo in una realtà e in una verità ambientale», e neppure a quelli di Pavese o della Banti, che rimangono complementari e non liberi. Di contro, i personaggi di Dostoevskij – e in qualche misura di Cassola – «sono vivi perché sono liberi»; e a ben ragione Mauriac scrive che, se «il personaggio è sottomesso «ai disegni del narratore, vuol dire che non ha vita propria». Quando invece ciò avviene, «il personaggio obbliga l'autore a cambiare direzione, lo trascina verso orizzonti che prima non aveva intravisto»; ed è nella sua autonomia, nella sua libertà di svolgimento, che «risiede il particolare carattere di verità che assume la *finzione* del romanzo».⁹

Sarebbe interessante verificare quanto e quando questa poetica del personaggio, esposta nelle «Ragioni narrative», abbia trovato realizzazione nella produzione di Prisco; ed è anche utile focalizzarla attraverso le integrazioni e i ripensamenti che emergono da un saggio – trascurato, se non sconosciuto – su *Il romanzo italiano contemporaneo* (1983),¹⁰ sincronico alla trilogia ro-

⁹ M. Prisco, *A proposito del personaggio*, ivi, I, 3, maggio 1960, pp. 5-21, pp. 7, 8, 10, 11, 13, 14, 18. «Anche il neorealismo è mancato all'appuntamento col personaggio: quando non si limitò alla poetica del documento, esso approdò, nel migliore dei casi, al bozzettismo». Ma ci ha insegnato a narrare, «a guardarci attorno senza il nutrimento del calligrafismo, scoprendo l'evidenza di una realtà aspra e dolorosa»; e ha «riproposto il tema dell'uomo in relazione con gli altri», ricalandolo in una realtà e in una verità ambientale. «Il neorealismo, ci sembra, ha cercato d'arrivare al personaggio nella misura in cui ha tenuto conto dei suoi rapporti sociali, facendolo muovere in una società, in una storia, in un mondo» (p. 14).

¹⁰ M. Prisco, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Firenze, Cesati, 1983 (e poi in *Appartenere alle parole*, cit., pp. 79-101). Lo scrittore parte da una definizione di Stendhal: il romanzo è «uno specchio portato a passeggio in una strada», che dà l'immagine di una società e di un costume, mentre per Mauriac, con formula *surannée*, il romanziere è fra tutti gli uomini quello che «più assomiglia a Dio» («crea esseri viventi, inventa destini, li riempie di avvenimenti e di catastrofi, li intrica, li porta a termine»). Se la narrativa degli anni Venti ha visto emergere Borgese e Svevo, Tozzi e Moravia, il secondo dopoguerra ha visto gli autori meridionali in prima linea nella denuncia della condizione tragicamente desolata del Sud. Ma non è stato negativo il bilancio del neorealismo, anche perché ha fatto comprendere che dalla documentazione testimoniale si doveva passare alla interpretazione dall'interno dei

manzesca che vado ad esaminare (1981-1989). Appare comunque indubitabile che attraverso il diagramma di questa poetica nella prassi della scrittura sia possibile scandire le varie fasi dell'attività di Prisco nel genere del «romanzo ben fatto». E in questa sede mi fermo su quella che va da *Le parole del silenzio* (1981) a *Lo specchio cieco* (1984) e a *I giorni della conchiglia* (1989): una sorta di trilogia in cui «la vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario» in cui si misura il senso più profondo dei destini individuali.

Per il mio viaggio testuale parto dalla constatazione che c'è quasi sempre un volume di racconti a segnare l'inizio di un nuovo ciclo della narrativa di Michele Prisco. *Punto franco*, del 1965, precede di un anno l'apparizione di *Una spirale di nebbia*: romanzo che inaugura un prismatico itinerario conoscitivo nel labirinto del male, verso le radici delle azioni, proseguito poi con *I cieli della sera* (1970) e *Gli ermellini neri* (1975), in cui però era percepibile una fatica di scrittura e di struttura che mostrava l'esaurirsi di una ricerca, di un ciclo. *Il colore del cristallo* (1977) lo sancisce attraverso quella mistione di summa riepilogante e di tensione sperimentale e precorritrice, che è caratteristica comune delle raccolte di racconti di Prisco. Con *Le parole del silenzio* (1981)¹¹ siamo già a un'altra fase della sua storia: un ritrovato gusto del narrare scaturisce dall'affermarsi perentorio di una nuova linea ispirativa, che rifiuta la tragicizzazione della *fabula* per la più comune ovvietà esistenziale del quotidiano, aderendo con un'intensità forse mai raggiunta in passato alle ragioni profonde della scrittura prischiana.

Non una brusca inversione di rotta, dunque, né un taglio traumatico col passato, impossibili in un autore che ha fatto della fedeltà a sé stesso un principio mai dimenticato nell'avvicinarsi delle mode letterarie. In *Le parole del silenzio* la prosa inconfondibilmente levigata e vibratile di Prisco continua ad intessere le sue morbide spirali intorno a motivi, tasselli e situazioni narrative ciclicamente ritornanti. A cominciare dall'elemento fondamentale del *plot*, la

fatti e degli uomini; e quando non lo ha fatto, la narrativa meridionale ha dato un suono falso. Il romanzo è un problema di conoscenza, un atto di ricognizione sull'uomo e su una precisa realtà sociale, come mostrano i casi esemplari della Sicilia di Brancati e di Sciascia, la Calabria di Alvaro e l'Abruzzo di Silone o i torpidi romani di Moravia e gli astuti popolari toscani di Pratolini. È possibile distinguere, secondo Prisco, tre linee essenziali nel romanzo italiano: il ritorno al passato; il filone esistenziale; la corrente realistica. L'intimidazione della neoavanguardia ha tentato di distruggere il romanzo ma, ciò malgrado, sono usciti i romanzi importanti della Manzini, di Bassani, di Morselli, di Silone, di Sgorlon, di Morante e di Pomilio. Ecco perché è possibile riaffermare «la nostra fiducia nel romanzo», ma solo laddove «lo scrittore non si rifiuta all'uomo» e preserva a sé stesso «il diritto alla sua verità morale e poetica».

¹¹ M. Prisco, *Le parole del silenzio*, Milano, Rizzoli, 1981.

donna che abbandona il nucleo familiare per unirsi al fratello del marito, in un microcosmo familiare che per certi aspetti si avvicina alla morbida terribilità di quello della Compton-Burnett: dietro l'abbacinato sopore della provincia mediterranea guizza un fascio di frustrazioni angosciate e contorte, di torbide ed improvvisamente emergenti corruttele. E nel romanzo l'elemento strutturale ritorna, con la sua ombra incestuosa, a costituire il nucleo motore della narrazione, complicato però da un movimento speculare: la donna ha abbandonato il marito e la bambina nata dalla loro unione per ritornare al cognato Graziano, con cui più di un decennio prima aveva intessuto un delicato amore adolescenziale, interrotto dall'intromissione vorace del fratello maggiore, Stefano, che l'aveva sedotta e sposata.

Al ritorno di quest'elemento si congiungono presenze consuete nella narrativa prischiana: dall'incombere irrecusabile del destino al cono d'ombra metafisica che avvolge l'umano pulsare; dalla regressione inquisitiva nel passato all'inquieta coscienza della labilità conoscitiva. Ma ora la *tragedía* diviene *comedia*, nel registro di un quotidiano senza insorgenze, tanto che l'autore ha potuto parlare, a ragione, di «racconto della porta accanto».¹² Dopo essersi posto in *Gli ermellini neri* il problema della realtà luciferina del male, Prisco affronta una storia in cui anche gli elementi strutturalmente 'tragici' vengono depotenziati per non aggettare sull'introspezione dei sentimenti e delle inquietudini e delle vite. Sotto questo profilo, *Le parole del silenzio* è l'esito narrativo in cui le preoccupazioni di ordine sociologico – che altre volte avevano fatto pesantemente velo – meno improntano la verità affilata delle psicologie; e così avviene per le suggestioni consuete della provincia addormentata, sebbene in essa sia ambientato il romanzo, fra Napoli e la penisola sorrentina. Un evento traumatico – la morte in un incidente stradale di Stefano, il marito da cui anni prima si era separata per ridarsi a Graziano – strappa Cristina alla sua rimozionale e fittizia tranquillità; e innesca un bisogno incoercibile di ripercorrere il passato, le scelte operate (ma soprattutto subite), le lacerazioni provocate, per poter affrontare i problemi del presente: la responsabilità – venata da profondi sensi di colpa – della figlia Daniela, la quale le riserba un rapporto di incomunicazione rancorosa, che sfocia in un contatto fugace con la droga, per una sorta di accusatoria punizione della madre. All'accumulo impenetrato dei giorni Cristina vuole opporre un itinerario memoriale che sia anche coscienziale: per capire e capirsi nella parte irrivelata della propria

¹² M. Zaniboni, *Intervista con Prisco - Vi parlo con «Le parole del silenzio»*, «Il Giornale d'Italia», 19 aprile 1981.

vita; per comprendere chi è attraverso ciò che è stata; per sillabare a sé stessa «le parole del silenzio», quelle che – per non pronunziarle – schermiamo con le parole dell'insignificanza quotidiana.¹³

È un passato che – rifranto nella dimensione della memoria – rivela di essere una chiave di lettura per il presente ed uno «sbocco per l'immediato futuro», ritrovando una pacificata-impacificata sintonia con la propria interiorità. Nasce da qui una particolare struttura narrativa, che attraverso una serie ben calcolata di trapassi – ora intuitivi, ora esplicitati – istituisce un ritmato racconto fra il dipanarsi del presente quotidiano – con i suoi grumi di problemi, frustrazioni, sensi di colpa, innescati dalla morte di Stefano – e la rivisitazione conoscitiva del passato, mediante un uso indugiato del *flash-back*. Dipanata in diciotto *tranches* (non capitoli) di un unico lungo monologo, la narrazione procede assecondando il moto risucchiante dell'indagine conoscitiva: l'asse narrativo si sposta progressivamente verso il passato e, soprattutto, si presenta integralmente patinato dei suoi colori, perché anche il presente viene coniugato come passato, cioè rivissuto attraverso il filtro della memoria di Cristina, sicché i due piani temporali restano sfalsati pur nell'indifferenziazione dei tempi verbali, che sono sempre retrospettivi, e nell'univocità del punto di vista.

Le parole del silenzio è, infatti, un romanzo a focalizzazione interna fissa, rifranto tutto nella e dalla coscienza di Cristina. Questo lungo monologo, però, schiva l'ovvia soluzione dell'io narrante per adottare (è una postilla di Prisco) una «falsa “terza persona”»: ¹⁴ una duplicità di ruoli si fonde nella «terza persona» di Cristina, donna in lotta contro le proprie rimozioni psicologiche, alla ricerca di una notizia di verità su sé stessa ed il proprio tormentato itinerario vitale. Ecco allora che c'è una Cristina che rievoca ed un suo *double*, interno a lei stessa, che combatte le difese inconscie ed interviene per puntualizzare, per commentare, per spalancare dubbi lì dove sembravano imporsi enunciate certezze. E mai come ora la prosa di Prisco ha avuto così convincenti motivazioni strutturali per la sua trama complessa di sottili architetture, di prismatiche rifrangenze, di morbide volute. Focalizzata sul 'punto di vista' di Cristina, e perciò tensivamente protesa all'assorta auscultazione e all'affilata penetrazio-

¹³ «Senza sforzo, con una naturalezza che la sorprende per la prima, i ricordi tornano spontanei collocandosi di fronte a lei simili a un ammasso d'immagini fermate in uno specchio magico dove, riflettendosi, riesce a ritrovare episodi e pensieri e parole e gesti come se vivendoli, allora, e nell'atto stesso di viverli, li avesse preservati dall'usura del tempo per poterli un giorno recuperare e riconoscere indenni da ogni dispersione, pronti non a giustificarla ma a consegnarle il senso del suo passato, e i significati che poteva adesso aggiungervi o sottrarvi» (M. Prisco, *Le parole del silenzio*, cit., p. 95).

¹⁴ M. Zaniboni, *Intervista con Prisco*, cit.

ne dei labirinti dell'anima, imprime una moderna macerata calibratura alla lezione di James, secondo la quale – lo ha scritto in un saggio rimasto famoso Silvio D'Arzo – «sguardi, parole, stati d'animo sono le sole avventure vere e proprie»; «nei suoi libri non accade quasi nulla: nelle parti migliori dei suoi libri affatto nulla», salvo l'«intuire il corso dei meandri sotterranei e riuscire a coglierne i più intimi e quotidiani risultati in una parola che si voleva dire e non fu detta, in un silenzio che sottintende la confessione più completa».¹⁵

È una scrittura, quella di *Le parole del silenzio*, impernata soltanto sul flusso della introspezione psicologica per aderire ai percorsi probabili dei pensieri e dei sentimenti, al groviglio sotterraneo delle comunicazioni intersoggettive (conscie ed inconscie), a gesti parole silenzi, densi di interne risonanze, e ad oggetti innervati di corrispondenze simboliche: atomi tutti di verità interiori da penetrare attraverso lo «specchio magico» della memoria, dove il passato viene proiettato per riorganizzare ed illuminare i fili molteplici che investono la trama dell'esistenza. A tradire Prisco, però, è l'esigenza fortemente avvertita di essere chiamato – in quanto scrittore – a dire «per i lettori una parola che li arricchisca e li aiuti»;¹⁶ e ciò provoca un troppo scoperto tentativo di ancorare, nel finale, la vicenda coscienziale di Cristina alle ombre cupe della storia del presente, attraverso una serie di interrogativi sullo spazio del privato in un mondo sconvolto dagli attentati terroristici e «dalla violenza e l'insolenza del potere». Le stigmate del presente, invece, erano già nel rifiuto di Cristina di sacrificarsi in nome della sacralità della famiglia, nella sua scelta compiuta in nome della libertà dei sentimenti, nella sua irrequietudine ed inappartenenza a sé stessa, che è il segno della convulsione di un tempo storico. I risultati maggiori del romanzo, pertanto, si hanno nelle ombre d'abisso – appena baluginanti e subito ricacciate – che sono destate dalla rivisitazione memoriale di Cristina e che Prisco, con perfetta coerenza strutturale, dischiude per via intuitiva. Il personaggio rimane più che mai scisso fra modello nuovo ed immagine antica di donna nel suo affacciarsi sulle fratture provocate da una irraggiunta identità ideologica e comportamentale. Nell'agguato delle cose sepolte, che spingono il personaggio lontano dal porto tranquillo, sta l'impacificata problematica verità della narrazione e il segno testimoniale profondo dello scrittore sul nostro tempo.

¹⁵ S. D'Arzo, *Henry James*, in Idem, *Nostro lunedì - Racconti, poesie, saggi*, Milano, Vallecchi, 1960, pp. 373 e 378-379.

¹⁶ M. Zaniboni, *Intervista con Prisco*, cit.

La tecnica narrativa adottata in *Lo specchio cieco* (1984)¹⁷ sembra, a primo impatto, un abbandono e un rinnegamento della «falsa terza persona» di *Le parole del silenzio*. Abbiamo un narratore auto e allodiegetico, un io narrante che è anche uno scrittore – e per di più in crisi creativa – e che è attratto irresistibilmente dalla metamorfosi di una donna che ha conosciuto di sfuggita nella prima giovinezza, vissuta a San Severino: allora Margherita era un essere insignificante e quasi invisibile, mentre poi la ritrova a Roma, vedova e figura dotata di notevole *charme* mondano. Qual'è la vera storia di Margherita Attanasio: quella che «si concluse con la morte del marito, o non piuttosto quella che seguì alla morte del marito»? E dunque, quella della donna di prima della metamorfosi o quella del dopo? Creando un alibi a sé stesso, Matteo afferma di avere deciso – quasi per allenarsi a ritrovare il piacere della scrittura – di narrare la storia di Margherita, ma senza rispettare la cronologia degli avvenimenti per privilegiare invece quella – per tappe discroniche, per momenti ed eventi rivelatori – del suo addentrarsi nei grovigli di un'anima, adempiendo così al compito primario di uno scrittore, che è un cercatore d'oro (o di melma) nel suo tentativo di penetrare nel reale intreccio dei rapporti umani. È anche un modo di ritrovare le proprie radici, isterilite dal trasferimento a Roma; e attraverso la vicenda di Margherita – seconda moglie di Gerardo Attanasio dopo Eleonora, che era stata una figura luminosa della sua adolescenza – di meditare sulla verità e la consistenza del legame matrimoniale, e dunque anche del proprio, che è entrato in un cono d'ombra.

La vicenda di Margherita si intreccia così con il metaromanzo (di ascendenza gidiana, il Gide dei *Falsari*) dello scrittore che riflette, nel corso del suo *work in progress* (tredici capitoli, quasi sempre cesurati in tre *tranches*), sulla tecnica narrativa che adotta e, soprattutto, sul problema delle persone reali che nella biografia romanzesca assumono, inevitabilmente, la dimensione di personaggi, con il narratore che pirandellianamente assiste alla loro trasformazione da «reali presenze inquiete e intriganti» a «piccolo corteo di fantasmi, docili creature della [*mia*] fantasia, essendo «l'unica certezza» quella «dei ricordi», mentre la realtà rimane impredicabile e impenetrabile nel raggiungimento di una verità totale (lo specchio è cieco).¹⁸ E dunque,

¹⁷ M. Prisco, *Lo specchio cieco*, Milano, Rizzoli, 1984.

¹⁸ Cfr. M. Prisco, *Lo specchio cieco*, cit.: «[...] io mi sia posto, o trovato, davanti a uno specchio che non rimanda se non incognite, simulacri, fantasmi, e insomma davanti a uno specchio cieco, che non riflette, dal momento che nessun prototipo reale aderisce più allo sfocamento e alla perdita dell'immagine, forse anche perché io stesso, per istinto o ansia ho alitato troppo sulla panna lastra sino ad appannarla. In tal modo scrivo, scrivo, affastello

pur essendosi prefisso di essere biografo e non narratore, Matteo deve arrendersi a questa impossibilità: in una macrosequenza cruciale l'io omo e intradiegetico cede il campo alla 'falsa terza persona' (come si scopre solo alla sua conclusione, Margherita gli ha raccontato la fase decisiva della propria vita, caratterizzata da uno stupro iniziale e finale da parte di Gerardo Attanasio). Questo trapasso improvviso potenzia fortemente l'impatto emotivo della diegesi ed elude la monotonia del modulo omodiegetico e del suo unico punto di vista, ora improntato nella macrosequenza a quello di Margherita. Nel prosieguito il ritorno alla tecnica autodiegetica lascia altre volte il campo alla 'falsa terza persona', anche con la variante di Margherita che – pervasa da una voluttà di confessione che è speculare alla «avidità di sapere» da parte di Matteo – rivela le sue marchiati vicissitudini ad Elena, la moglie del narratore, complicando il gioco metaromanzesco di specchi e rifrazioni. Quella dello specchio è in questo romanzo di Prisco una metafora ossessiva: è davanti alla sua immagine riflessa, ad esempio, che Margherita studia la propria metamorfosi, fisica e identitaria (e punitiva contro la famiglia Attanasio); è lo specchio a rimanere cieco per l'io narrante che ricerca la verità; e, infine, lo specchio è gogoliamente 'storto', perché la scrittura deforma la vita e non può rifletterla se non deformandola.

Alonato di una luce nuova e diversa, torna così il viluppo vischioso, tipicamente prischiano, dei rapporti interpersonali – tanto più conflittuali quanto più sotterranei – all'interno del microcosmo familiare; e nella trama grigia della quotidianità ritorna l'elemento situazionale del legame incestuoso, qui dato da Biagino che instaura un legame sessuale con la 'matrigna' Margherita, sostituendosi al padre morto e in rivalità con il fratello Alberto, che non vuole confessare neppure a sé stesso l'attrazione gelosa che sente per lei, con cui continua a coabitare nella casa di famiglia, e che tenta di neutralizzare in un amore ancillare, anche in questo caso con un percorso speculare a quello del padre. Sembrava una resa, quella di Margherita, alla voracità sessuale di Biagino; ed era invece una rivalse vendicativa, che le consente di appropriarsi di una nuova dimensione nel mondo, anche se non

pagine dietro pagine ma continua a radicarsi dentro di me la persuasione di non arrivare mai alla fine» (pp. 149-50), cioè alla verità cercata e non trovata, che trova uno splendido correlativo simbolico nei templi di Paestum, nel loro «sortilegio», nella loro «silenziosa arcana impenetrabilità. Perché qui siamo soli, noi uomini d'oggi più o meno malati di nevrosi, e i blocchi di pietra millenari, ma ci separa più che la distanza temporale l'ineffabilità del mistero, del rito, del recinto sacro, che si respira in tutta la sua chiusa solennità e che niente può aiutarci a sciogliere» (p. 162).

riesce mai a dimenticare chi è stata, pur tentando in ogni modo di farlo. Ogni vita, commenta l'io narrante, possiede una faccia nascosta, come la luna; e la condizione meridionale continua a propagare, in ogni vita, le sue radici, le sue condanne.

La 'falsa terza persona' torna ancora una volta, per l'ultima volta, a raccontare la rivolta di Margherita contro la condotta sopraffattoria di Biagino, la sua vendetta contro l'essere usata da oggetto di piacere, come già il padre, e la sua richiesta ultimativa di una posizione egualitaria nel rapporto. Il segreto di questa donna determinatissima, dal quale era partita la prismatica inchiesta di Matteo, si rivela di semplice consistenza: è il nuovo corso identitario della donna meridionale, nella nuova fase epocale che sta improntando con la sua reattività al prepotere dell'universo maschile. La vita, anche coniugale, dell'io narrante può ricongiungersi con sé stessa, una volta che la vicenda sembra chiudersi con un finale apparentemente positivo. Ma è davvero così? Il finale chiuso e apparentemente consolatorio, in realtà, non è tale: le ombre minacciose del passato permangono, incancellabili, a negare l'instaurarsi effettivo di una diversa vita.

Dopo l'intermittenza del suo uso in *Lo specchio cieco*, la 'falsa terza persona' torna come nelle *Parole del silenzio* a improntare l'intera struttura narrativa di *I giorni della conchiglia* (1989)¹⁹ – articolata in tre lunghi capitoli di sei *tranches* ciascuno – chiudendo così con esito circolare la trilogia. Ancora una vicenda di quotidianità non romanzesca, che si dipana dolorosamente nella trama grigia dei giorni senza nome (una vita distorta, violentata e marchiata da un'adozione da parte di una facoltosa famiglia, subita all'età di sei anni, con perdita definitiva della figura materna), fino alla agnizione drammatica che determina il *crack-up* psicologico e umano di Mauro. Un caso attinto dalla cronaca, come farebbe intuire un'allusione dell'autore in una intervista; e su questo *input* Prisco orchestra un esito espressivo che si situa all'apice della sua scrittura per la perfetta resa narrativa della riemersione di una psiche devastata e deragliata che giunge a ritrovare – mediante un duro percorso conoscitivo e catartico – l'ordito usuale della vita. Le tessere musive dei ricordi, che affiorano da un confuso universo di tenebre, sconfigurano la discesa agli inferi della patologia psicologica, che è stata innescata in Mauro dallo smarrimento della propria identità profonda, a seguito del trauma inferto da una rivelazione che l'ha scardinata.

¹⁹ M. Prisco, *I giorni della conchiglia*, Milano, Rizzoli, 1989.

Con Mauro la lunga partita che Prisco ha ingaggiato per la costruzione del personaggio – codificandone la poetica in anni ormai lontani – è finalmente vinta: il lettore convive con un personaggio che ha una vita propria e indipendente da ogni didascalismo d'autore; e, mentre si orienta nel *background* del non esplicitato, condivide il cammino di Mauro verso la pacificazione coscienziale ed esistenziale. La 'falsa terza persona' si adatta perfettamente a un personaggio che si rivede vivere nella propria vita mediante un intersecarsi continuo, casuale ma rigoroso, fra il passato che riaggalla e il presente del suo essersi autoconfinato da qualche mese in una clinica. Per guarire da che cosa? E perché si dedica con la zia Letizia (prima creduta sorella) a una strategia terapeutica fondata sul riaffiorare dei ricordi e sulla ricostruzione, per frammenti ed episodi sparsi, della vita pregressa? Lo si intuisce man mano, attraverso una rete di indizi sapientemente disseminati dall'autore, ma che non inficiano l'indipendenza del personaggio. La vita si conosce non quando la si vive, ma quando la si rivive ricomponendola attraverso i ricordi: allora le tessere sparse si accorpano in un mosaico che prima era scomposto, attraverso i fatti e gli avvenimenti e i volti che riaffiorano; e il passato torna come il rumore del mare che vibra nella conchiglia.²⁰

Il riemergere dei ricordi è scandito da una presenza ricorrente: una figura materna, una *lei* (sempre in corsivo) che la corruzione del tempo ha reso indistinta, ma che sin dall'inizio ha improntato con il suo abbandono la nuova vita («mi ha lasciato perché sono cattivo»), costituendone la tabe nascosta. Il ricordo allora ossessivo di *lei* gli ha impedito di denervare l'adozione, di instaurare un contatto pacificato – e non disforico come è sempre stato – con la famiglia che l'ha accolto e, in particolare, con i supposti genitori, che hanno tentato di fargli credere – palesemente mentendo – di esserne parte per nascita e sangue, mentre lui, sin da bambino, ha scoperto di essere stato adottato e si è sentito «defraudato all'improvviso della propria identità al punto di non riuscire più neppure a ricomporre il suo passato». Diventa per qualche tempo, da piccolo, vandalico contro gli oggetti e aggressivo contro una compagna di scuola; e poi, da adulto, esercita violenza fisica contro la moglie Serena e il figlio Gianluca: una forma di vendetta che scarica su di

²⁰ Cfr. M. Prisco, *I giorni della conchiglia*, cit.: «È una ben singolare terapia ma non gli dispiace seguirla: è una maniera, o un sistema, l'ha capito subito, per mettere una buona volta ordine dentro di sé e arrivare a sapere finalmente chi è. Solo che spesso ripescava con fatica stati d'animo o avvenimenti dai quali lo separa adesso una distanza d'anni, e li percepisce in maniera indistinta, come attraverso una specie di ronzio simile alla voce di una conchiglia» (p. 34).

loro, poiché inconsciamente continua a sentirsi «mutilato» per la separazione dalla madre.²¹

Un evento traumatico (come nelle *Parole del silenzio*), la morte del fratello maggiore Luca sotto le macerie del terremoto del 1980, provoca il suo viaggio in un paese martoriato dal sisma, Laviano, in cui riconosce i luoghi della sua prima infanzia. Con la complicità dell'inconscio, volendo fargli sapere che non è mai stato un estraneo, la sino ad allora creduta sorella, Letizia, gli rivela che Luca in realtà era suo padre. Poi, sottoposta a un pressante interrogatorio, gli confessa che era stata generata – quando la famiglia per la guerra era sfollata in quel paese – durante un furtivo amore adolescenziale; e che la madre, emigrata all'estero, se n'era disfatta consegnandolo alla ricca famiglia del padre naturale, che l'aveva cresciuto nella villa di Posillipo. Da allora Mauro si è sentito interiormente morto in vita sotto le macerie del passato, come Luca sotto quelle del terremoto: nel momento in cui ha conosciuto la vera identità del padre ha perso la propria, quella che aveva costruito all'insegna della estraneità alla famiglia acquisita, senza però riuscire ad accettare la nuova. La violenza fisica contro il figlio, ma soprattutto contro la moglie, diviene ricorrente e parossistica (in un coacervo di «rancore violenza disperazione e amore») perché in lei colpisce la madre che l'aveva abbandonato. È stata di Mauro, e solo sua, la decisione di entrare in una clinica per fare i conti con sé stesso; e l'aiuto psicologico, ma soprattutto la terapia privata di ricostruire il proprio passato, gli consentono di riacquistare il controllo dei sentimenti e di possedere una definitiva identità, raggiunta quando con l'inventario dei ricordi ha fatto i conti con l'io nascosto e rimosso («si è sé stessi appunto perché si ricorda e solo in quanto si ricorda»). Tutto, ora può rientrare nella norma della quotidianità; e Mauro può sentirsi simile agli altri, confondersi con gli altri. Perché – ed è l'*explicit* dei *Giorni della conchiglia* – «la vita cammina, e si dimentica vivendo».

²¹ «La stava possedendo o, al contrario, si accaniva contro il suo corpo? Oppure stava possedendo *lei*, infierendo con un crescente parossismo di rancore violenza disperazione e amore? O, addirittura, era Luca e non lui a compiere quest'atto con così brutale voracità e quasi con un impeto di rivalsa?» (ivi, p. 191).

Domenico Rea e «Le ragioni narrative»: il ritorno all'umano come soluzione della crisi

Rosanna Morace

Università di Sassari

Nonostante il Meridiano Mondadori che gli è giustamente stato dedicato, Domenico Rea è autore ai margini del canone letterario italiano,¹ benché egli sia indubbiamente scrittore notevole nella misura breve del racconto di stampo realistico: la costruzione strutturale, autarchica e centripeta si aggancia a personaggi dalla densa materialità, tratteggiati per accenni ma resi nella profondità del loro essere sociale, storico e intimo, spesso nel fulmineo giro di appena 4 o 5 pagine; la sua prosa è visiva, fresca, genuina, ora ironica ora cruda, e spicca per una velocità che potenzia quella della misura breve, e per una densità che mai si abbandona al lirismo ma che sa essere lieve nella sua matericità. Non a caso, sono stati richiamate, per Rea, le *Lezioni americane* di Calvino; e non a caso i grandi 'padri letterari' di Rea sono Boccaccio e Basile.

Tuttavia, benché la letteratura italiana vanti una tradizione novellistica importante, a partire soprattutto dagli anni Venti del Novecento il racconto è divenuto un genere che vive di un ingiustificato stigma di inferiorità rispetto al romanzo, spesso persino presso quei critici che ne rivendicano l'importanza. E Rea pagò (e paga ancora) caro sulla sua pelle questo stigma. Molti (e Mondadori in testa) attendevano da lui il romanzo, e quando finalmente diede alle stampe *Una vampata di rossore*, nel 1959, «il bilancio di quel libro che aveva drenato per anni le [sue] migliori energie [...] fu deludente».² Ironia della sorte, Stefanile gli rinfacciò addirittura di avere tradito «la sua natura più vera»,³ quella del novelliere. Rea si chiuse in un silenzio trentennale.

¹ Il dedicare un Meridiano Mondadori a Rea è stata operazione importante e dovuta, per ragioni sia di qualità letteraria delle sue opere (come si dirà a breve), sia storiche (fu uno degli autori di punta dell'editore milanese), sia perché egli fu un eccentrico, e la valorizzazione dell'eccentrico è sempre necessaria, ancor più in un sistema, come quello letterario italiano, che continuamente costringe a ripensare la presunta gerarchia tra centro e periferia, e a riconsiderare il rapporto tra geografia e storia.

² F. Durante, *Introduzione*, in D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2005, p. LV.

³ Ivi, p. LVII.

Silenzio narrativo, però; non di scrittura e non di progetti. Nel gennaio del 1960 si inaugurava, infatti, la rivista «Le ragioni narrative», attorno alla quale si aggregò tutta la Bloomsbury mediterranea che rese Napoli un importante centro nell'Italia degli anni Sessanta, secondo forse solo a Roma. Oltre Rea, i redattori della rivista furono Luigi Incoronato, Leone Pacini Savoj, Mario Pomilio, Michele Prisco e Gian Franco Vené, ma vi scrissero, tra gli altri, Compagnone, Sciascia e Cassola; Battaglia e Bertacchini, Valeri e De Jaco, e vennero pubblicati inediti di Brancati, Alvaro, Pavese.

Dunque Napoli quale centro propulsore di nuove ragioni narrative, con, insieme e grazie a Rea. Se, infatti, la sua narrativa non poteva non nascere, crescere e sedimentare che a Napoli – al pari di quella boccacciana, secondo la lungimirante e fortunata lettura che ne offrì egli stesso⁴ –, d'altro canto la capitale partenopea, con le sue *Due Napoli*⁵ apparentemente così dicotomiche, è germe e persino archetipo di un auspicato «ritorno all'umano» come «soluzione della crisi». Precisano infatti i redattori in una snella pagina prefatoria:

La rivista nasce [...] da una nostra irriducibile fiducia nella narrativa come operazione portata sull'uomo: in una narrativa, cioè, che abbia l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro d'interesse; e che pertanto intervenga positivamente [...] ai fini, essenzialmente, di quel ritorno all'umano che è la condizione stessa della soluzione della crisi.⁶

Una dichiarazione d'intenti che potrebbe essere estesa a tutta la narrativa di Rea, fin dagli esordi nei primi anni Quaranta: Antonio Saccone ipotizza, infatti, che l'autore della prefazione sia lo stesso scrittore nocerino,⁷ ed effettivamente sia lo stile asciutto ed incisivo, sia il piglio antiretorico e concreto,⁸ sia la tensione etico-civile che permea il pezzo paiono rimandare a lui. Al quale, non a caso, è affidato il saggio incipitario della rivista, *Il messaggio meridionale*, che aveva valore programmatico in quanto avrebbe dovuto aprirla. In

⁴ D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, in «Le ragioni narrative» (da ora in poi, abbreviato con la sigla RN e il numero del fascicolo), 3, pp. 137-156. Il saggio chiude il numero ed era già stato pubblicato in «Studi fiorentini» nel 1958.

⁵ D. Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)*, in Idem, *Opere*, cit., pp. 1333-1351. L'intervento era apparso su «Paragone Letteratura», 18, 1° giugno 1951, pp. 29-41.

⁶ [Redazione], pagina prefatoria, RN 1, pp. 3-4.

⁷ A. Saccone, «Le ragioni narrative» di Mario Pomilio, in *Il Veltro*, 3-4, 2023, *Mario Pomilio e le riflessioni sul romanzo in «Le ragioni narrative»*. Atti del Convegno, Università di Torino, 22-23 marzo 2023, a cura di D. Colucci e R. Palumbo Mosca, p. 14.

⁸ [Redazione], pagina prefatoria, RN 1, p. 4: «convinti come siamo, che le poetiche nascono dentro i libri, e non fuori e, comunque, non prima». Sul piglio antiretorico insiste D'Episcopo, *Le ragioni di una rivista*, in Idem, «Le ragioni narrative» 1960-1961, *Antologia di una rivista*, Tullio Pironti editore, Napoli, 2012, p. 5.

bozza venne poi aggiunta la breve pagina introduttiva, ma per mera «convenienza», precisano i redattori.⁹ Una pagina celebre che ha surclassato il saggio reano, che andrebbe riletto oggi attraverso la funzione che originariamente ebbe.

Nel numero 2, poi, egli firmò il pezzo *Alla ricerca del positivo*. E se leggiamo in sequenza i due titoli, «il messaggio meridionale alla ricerca del positivo» balza fuori il principio fondante sia dell'intero universo narrativo di Rea, sia degli intenti con cui nasceva la rivista, che probabilmente proprio in lui ebbe un motore trainante.

Anche per quel che concerne la ricerca dell'editore è possibile, anzi probabile, che sia stato Rea a prendere accordi con la casa editrice Pironti, che nello stesso 1960 dava alle stampe *Il Re e il lustrascarpe*. Vedendo stampato l'elegante volume, Mondadori si complimentò con una punta di amarezza per non esserne stato lui l'editore, e accettò quindi di buon grado di curarne la ristampa, per la quale Rea si era cautelativamente raccomandato di «non mortificare Pironti, anche per non rischiare di non vedere più stampate “Le ragioni narrative”». ¹⁰ Da questa vicenda emerge una domanda: perché Rea non aveva proposto *Il Re e il lustrascarpe* al suo prestigioso editore 'storico'? Forse per un accordo duplice con Pironti, che riguardava tanto il volume quanto «Le ragioni»? O perché voleva fermamente che tanto la rivista quanto il volume fossero stampati proprio a Napoli? I saggi che compongono il *Re* sono, infatti, dedicati ai suoi vari amici (per lo più) napoletani, e questa poteva essere una valida ragione per desiderare un editore partenopeo. La Bloomsbury trovava così, in questa elegante raccolta, una seconda consacrazione napoletana, e per lo stesso editore. Come noto, poi, «Le ragioni narrative» si interruppero dopo poco più di un anno, al n. 8/9, a causa sia di dissesti finanziari dell'editore sia della ferrea volontà del gruppo di continuare a pubblicare nella città campana, nonostante le offerte ricevute al Nord. Perché in Napoli era il baricentro del progetto e una migrazione al Nord sarebbe stata, per i redattori, tradire le fondamenta del «messaggio meridionale».

Chiusa la rivista, però, Rea continuerà in maniera isolata a promuovere a Napoli la ricerca di 'ragioni narrative', attraverso gli incontri di cui fu promo-

⁹ Ivi, p. 1: «Questa pagina di presentazione è nata mentre il primo fascicolo della rivista era in bozze. Non avevamo ritenuto opportuno farci precedere dal solito 'editoriale': in parte perché ci sembrava che il titolo scelto fosse in sé abbastanza esplicito e indicativo da esimerci dal rispetto a una tale consuetudine, e in parte perché avremmo preferito che la rivista si fosse presentata da sola [...]. Poi è prevalsa la convenienza».

¹⁰ F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. CXXVII.

tore presso la «saletta rossa» della libreria Guida, che qualche incomprensione fece nascere tra lui e Pomilio.¹¹

Sottolineo questi aspetti in quanto mi pare che, negli studi fin qui svolti sulla rivista, il ruolo di Rea sia stato tenuto in ombra, offuscato soprattutto da quello di Prisco e di Pomilio;¹² e ciò non perché Prisco ne fu direttore: va anzi detto che sulla pagina editoriale compaiono i nomi dei sei redattori, senza ulteriori precisazioni; il ruolo di Prisco è specificato solo in calce all'ultima pagina dell'ultimo saggio della rivista,¹³ quasi fosse solo una obbligata precisazione burocratica e legale; d'altronde Rea in quegli anni era coinvolto nel famoso processo per l'incidente stradale, e non sarebbe stato conveniente assumesse posizioni di responsabilità amministrativa. La ragione della maggiore attenzione critica per Prisco e Pomilio dipende probabilmente dal taglio teorico dei loro saggi (che in Pomilio si accompagnava anche a un'elegante scrittura accademica, affinata sotto il magistero di Battaglia): un piglio che ha naturalmente attirato l'attenzione dei teorici della letteratura e che ben si allineava a una rivista nata su intenti critico-teorici. Incoronato incarnava, invece, l'anima filosofica del gruppo, mentre Rea era naturalmente inclinato a un approccio storico-sociale, già manifesto nella sua narrativa; e seppur non sempre sorretto da acribia critica, dava prova di guizzi di acume notevoli. Tuttavia, forse, dare maggior rilievo a certe voci piuttosto che ad altre ha falsato le intenzioni collettive, fino a rintracciarvi ragioni narrative di matrice modernista,¹⁴ laddove, invece, l'istanza geminale della rivista è altra, ed è civile e umana.

¹¹ F. Durante, *Un gruppo di solisti: il carteggio Pomilio-Rea*, in *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase*, a cura di F. Pierangeli e P. Villani, Roma, Edizioni Studium, 2014, pp. 83-92.

¹² Si veda, ad es., F. D'Episcopo, *Le ragioni di una rivista*, cit., pp. 5-35. Sul ruolo di Prisco e Pomilio in «Le ragioni narrative» si vedano, tra gli altri, l'introduzione di E. Giammattei alla plaquette da lei curata M. Prisco, *Le ragioni narrative*, «Quaderni del Circolo V», Napoli-Brianza, RCE Edizioni, 2000; D. Trotta, *Caro Mario ti scrivo. Le ragioni affettive di un carteggio inedito*, in *Le ragioni del romanzo*, cit., pp. 93-140, nonché l'interessante e recente numero monografico de «Il Veltro», *Mario Pomilio e le riflessioni sul romanzo in «le ragioni narrative»*, cit., e in particolare i saggi di F. Pennacchio e L. Marchese su Prisco, A. Saccone su Pomilio.

¹³ Nel primo numero i nomi dei redattori compaiono, in un apposito riquadro, nell'ultima pagina; a partire dal secondo, assumeranno posizione rilevata nel verso del frontespizio, senza l'indicazione del Direttore.

¹⁴ F. Pennacchio, *Critica e teoria nelle «Ragioni narrative»*, in «Il Veltro», 3-4, 2023, cit., pp. 24-41. Saccone insiste, invece, sulla funzione centrale che Prisco assegna ad alcuni degli autori «etichettati sotto la sigla del neorealismo» (ma che in realtà se ne pongono ai margini: Calvino, Rea, Fenoglio, Cassola, Bassani), i quali «si possono definire i pilastri portanti di una narrativa che finalmente possiamo chiamare 'narrativa italiana'»; la svalutazione della poetica realista, ad opera dei Novissimi e dell'*école du regard*, sarà poi la base della polemica che nascerà proprio tra le pagine delle «Ragioni narrative», I, 1, nel celebre saggio di Prisco, *Fuga dal romanzo (appunti sul nouveau roman)*: cfr. A. Saccone, *Nuove ragioni per il romanzo: Prisco saggista*, in *Michele Prisco tra radici e memoria*, a cura di L. Cannavacciuolo e C. Vecce, Napoli, Federico II University Press, 2021, pp. 139-147.

D'altro canto, «le ragioni narrative» aveva il suo punto di forza nelle differenze di metodologia, sensibilità, interessi, matrici ideologico-culturali e persino valutazioni sulla propria contemporaneità dei redattori; era un sodalizio intellettuale che valorizzava lo scambio e praticava un dialogo che non doveva e non voleva trovare un'unica via di «ritorno all'umano»,¹⁵ a costo di eventuali sovrapposizioni o apparenti contraddizioni; il gruppo intendeva insomma porre domande, sondare possibilità, rintracciare pochi punti fermi che muovessero l'indagine storica sul «messaggio meridionale» verso il futuro, «alla ricerca del positivo», contro la crisi. La rivista, insomma, originava da una comune passione per la civile letteratura e assumeva su di sé l'eredità della vivace militanza culturale che aveva il suo fulcro in Napoli già dall'immediato dopoguerra, di cui è paradigma la rivista «Sud», a cui Rea non aveva partecipato ma di cui frequentava la redazione.¹⁶

Anche per questo, «Le ragioni narrative» non poteva emigrare al Nord: la forte impronta etica e umana che muoveva la Bloomsbury mirava a rivendicare la centralità di Napoli e del Sud quali centro propulsore di una nuova narrativa d'impronta realista, non ideologica, non politica, ma saldamente civile, che lottasse contro la disumanizzazione e rilanciasse il dialogo tra scrittori e popolo,¹⁷ per non far spegnere definitivamente quell'afflato rigenerante che era nato durante gli anni 1943-'45. È questo, infatti, il senso ultimo del saggio reano *Il messaggio meridionale*, che apre su questa domanda (con la quale, lo ricordo, si sarebbe dovuta avviare la rivista):

Una domanda che mi sono più volte posto è se alcuni ben individuabili scrittori meridionali avrebbero scritto le loro opere anche senza l'esplosione vitale che si verificò in Italia in quello scorcio di tempo che corse dal 1943 al 1946 a guerra finita. Alludo ad Alvaro, a Jovine, a Bernari, a Brancati, ad Eduardo De Filippo [...]. Probabilmente no. Il 1945 fu per tutti una definitiva presa di coscienza; segnò il ritorno violento della letteratura italiana alla tradizione popolare risorgimentale; e pochi altri meglio degli scrittori meridionali si trovarono nelle condizioni di ricevere il «nuovo messaggio», il quale, per essi, era stato il messaggio di sempre, ereditario.¹⁸

¹⁵ Cfr. sopra, nota 6.

¹⁶ La rivista «Sud» uscì tra il 1945 e il 1947, per un totale di sette numeri. Fondata dal giovanissimo Pasquale Prunas, vide la collaborazione di Raffaele La Capria, Luigi Incoronato, Anna Maria Ortese. Per approfondimenti si veda la ristampa anastatica del periodico, Bari, Palomar, 1994, e l'allegato saggio di G. Di Costanzo, *L'avventura di «SUD»*. *Quindicinale di critica al reale storico*.

¹⁷ Si vedano le pagine che A. Rosa dedica a Rea in *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana*, Roma, Samonà e Savelli, 1971, pp. 229-233.

¹⁸ D. Rea, *Il messaggio meridionale*, RN 1, p. 5.

Varrà la pena notare che la gran parte degli autori qui citati saranno poi, più o meno distesamente, posti al centro di analisi specifiche nei successivi numeri della rivista, a riprova della centralità programmatica dello scritto. Brancati è oggetto di un bellissimo e ancora attuale studio di Pomilio, nello stesso numero;¹⁹ Alvaro di uno scritto di Prisco nel successivo;²⁰ e di entrambi si pubblicano degli inediti: un racconto di Alvaro²¹ e un estratto della tesi di laurea di Brancati su De Roberto.²² E proprio questo estratto inaugura una lunga serie di indagini sulla letteratura risorgimentale, alla quale è poi dedicato l'intero numero 6,²³ che (già anticipato nel n. 2²⁴) celebra non il centenario dell'Unità d'Italia (che sarebbe corso l'anno successivo) ma dell'«*epopea dei Mille*»:²⁵ paradigmaticamente, è l'annessione dell'Italia meridionale a segnare per i redattori la sutura tra unità morale e unità politica del Paese; e da questo assunto muovono una serie di indagini – avviate già nei numeri precedenti – sul peculiare sviluppo che la letteratura risorgimentale ebbe al Sud, con particolare attenzione al blocco siciliano Capuana, Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, su cui si soffermano rispettivamente Incoronato, Brancati, Sciascia, Giudice e Pomilio.²⁶ Il fine, esplicitato a chiare lettere nella

¹⁹ M. Pomilio, *La doppia crisi di Brancati*, RN 1, pp. 68-99.

²⁰ M. Prisco, *Alvaro e il personaggio*, RN 2, pp. 74-90.

²¹ C. Alvaro, *Avventura notturna*, RN 2, pp. 91-96. Al racconto inedito seguono, sempre di Alvaro, le *Lettere all'editore* Bompiani, pp. 97-109.

²² V. Brancati, *Scritti su Federico De Roberto*, RN 1, pp. 100-118. Jovine e Bernardi sono più volte presi a esempio nei diversi numeri, insieme a Pavese, Cassola, Pratolini.

²³ Sul numero 6 delle «Ragioni narrative» si vedano D. Colucci, *Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»* e L. Resio, *Il sesto fascicolo di «Le ragioni narrative» tra memorialistica garibaldina e romanzo storico*, entrambi in «Il Veltro» 3-4, cit., rispettivamente alle pp. 60-80 e 81-95.

²⁴ Al termine di ogni fascicolo, i redattori preannunciavano i pezzi che sarebbero usciti nei successivi. Nel n. 2 si comunicava la volontà di dedicare «un intero fascicolo dedicato al 1860 nella narrativa italiana»: RN2, p. 171.

²⁵ *Il 1860 e la narrativa italiana*, RN 6, p. 5. Corsivo mio. L'intero passo lega subito la questione politica a quella letteraria: «Per la prima volta all'unità morale della letteratura italiana viene a corrispondere un'unità politica: quali furono i mutamenti subiti dalla letteratura, o comunque verificatisi in letteratura, in conseguenza del compiersi del Risorgimento? Quali gli apporti dell'unità all'impasto linguistico? Quali i suoi riflessi nell'opera di scrittori come Verga e De Roberto?». Le connessioni tra queste domande e quelle che Rea pone nel n. 1 delle RN sono evidenti.

²⁶ L'avvio del *fil rouge* sulla letteratura siciliana è dato, come ricordato, dalla pubblicazione dell'estratto della tesi di laurea di Brancati su De Roberto, nel numero 1; segue, nel numero 2, *La poetica di Luigi Capuana* di L. Incoronato. Il numero 3 è quasi interamente dedicato alla questione del personaggio e molto aperto alla letteratura europea; ma è soprattutto con il n. 5 che l'analisi si approfondisce, attraverso *Forma e vita in Sicilia* di Sciascia e *Il tatto di Pirandello* di Gaspare Giudice (che si sofferma principalmente sulle novelle «che non potrebbero ritrovarsi in un ambito geografico e cronologico diverso da quello dell'Italia del 1900», da *Le medaglie a Zafferanetta*). Nel n. 6, infine, Sciascia con *Verga e Il Risorgimento* e Pomilio con *L'antirisorgimento di De Roberto*, che conducono un discorso imparentato in più punti ed esteso fino a Tomasi di Lampedusa, con giudizi molto simili.

prefazione al numero monografico sul Risorgimento, è verificare se e fino a che punto

la raggiunta unità politica degli italiani riuscì a conferire un carattere popolare a una narrativa e ad una poesia, quali le nostre, tradizionalmente staccate dal popolo.²⁷

Come scrive Dalila Colucci in riferimento al n. 6 – ma estensibile all'intero progetto delle «Ragioni narrative», se il numero sul Risorgimento mira a chiudere un cerchio le cui premesse metodologiche e le cui ragioni narrative erano già presenti nei primi due saggi di Rea, e in quello di Pomilio che apre il n. 2:

La questione centrale – sviscerata con una complessità di prospettive etiche, estetiche e veramente meridionali che solo potevano raccogliersi intorno alla straordinaria macchina del pensiero che fu «Le ragioni narrative» – è quella del narrare; meglio ancora del romanzo, e più precisamente di un romanzo nazionale popolare. Cosa sia da intendersi con questo sintagma lo aveva già spiegato Pomilio in *Dialetto e linguaggio*, apparso sul secondo numero della rivista pochi mesi prima: romanzo come «uno strumento di conoscenza totale, un rapporto aperto con l'uomo»; nazionale, ossia immerso «nelle grandi correnti della storia» per mezzo di una lingua condivisa e una resa stilistica unitaria; e popolare, «nel senso d'una sua capacità di parlare al cosiddetto popolo» e in diretta dipendenza «dalle idee, dai messaggi o altrimenti dai contenuti umani [...] assai più che da soluzioni formali di tipo popolare». ²⁸

Il parallelismo e la congiunzione tra la Letteratura risorgimentale e quella del dopoguerra si situa, quindi, nell'esistenza di un romanzo nazionale e popolare che mirasse a saldare l'unità morale e politica del Paese e la connessione tra scrittori e popolo. E sul porre le nuove premesse di questa sutura nascono «Le ragioni narrative», con un chiaro proposito già esplicito nel primo numero, la cui unità intrinseca è garantita dall'indagine sul realismo, che procede dal 1943-'45 al primo neorealismo, nel *Messaggio meridionale* di Rea; al rapporto tra scrittore, partecipazione alla vita sociale e condizionamento della classe dominante, in *Ideologia e romanzo* di Incoronato – dove si propone un *excursus* dal Risorgimento a Gramsci al realismo socialista – per giungere infine, nell'*Equivoco dei contenuti "esemplari" nella nuova letteratura* di Gian Franco Venè, all'affermazione che «l'adattamento di un certo contenuto a una certa politica intesa a priori come esemplare [...] non ha niente a che fare con la rappresentazione della «vera realtà umana e sociale». ²⁹ Sulla scia di Incoronato, insomma, egli marca la distanza tra ideologia e realismo, esattamente come farà Pomilio nel celebre *La serrata ideologica*, a chiusura del numero 5.

²⁷ [Redazione], *Il 1860 e la narrativa italiana*, RN 6, p. 5.

²⁸ D. Colucci, *Per un romanzo nazionale popolare*, cit., p. 62.

²⁹ G. F. Venè, *l'Equivoco dei contenuti "esemplari" nella nuova letteratura*, RN 1, p. 33.

Dal canto suo Vené, sempre nell'*Equivoco*, stigmatizza qualsiasi letteratura realista nella quale gli autori muovano i propri personaggi «là dove tendono le loro convinzioni politiche e ideologiche», lanciando il tema centrale del saggio di Prisco contenuto nel n. 2, *Alvaro e il personaggio*,³⁰ che a sua volta anticipa il discorso su monologismo e dialogismo nel romanzo che Bachtin condurrà nel 1963 in rapporto a Dostoevskij.³¹ E proprio sul personaggio, con particolare attenzione alla letteratura russa e a Dostoevskij, si concentrerà il numero 3 delle «Ragioni narrative»: una rivista che mostra una particolare lungimiranza verso i temi sensibili del dibattito letterario italiano ed europeo, ponendosi su posizioni non scontate.

Tornando ancora al fascicolo d'esordio e alla sua unitarietà intrinseca, funzione di raccordo tra le varie istanze particolari ha il saggio di Pomilio *La doppia crisi di Brancati*, che non solo funge da cappello all'estratto della tesi dello scrittore siciliano su De Roberto; non solo ritorna al nodo cruciale '43-'45 (sviscerato da Rea); ma soprattutto legge la parabola dello scrittore siciliano come esplicazione concreta e fattiva della nuova letteratura auspicata: una letteratura, cioè, che nascesse dall'ancoraggio alla propria terra (la Sicilia, il Meridione), a una tradizione narrativa, all'«ambiente, l'etica, il paesaggio, l'uomo», che «hanno costituito un elemento catalizzatore e la direzione d'una sua, tutta particolare, aspirazione al concreto».³² Una letteratura, quindi, che derivasse non da una ideologia, non dalla teoria, ma da una concreta prassi, da una reale esperienza dell'uomo e da una traumatica crisi, entro le quali il narratore potesse trovare la forza di «passare dal tipo al personaggio»,³³ sperimentando «una nuova libertà narrativa che portasse allo scoperto l'intimo del personaggio e facesse esplodere intero l'umano che era in esso».³⁴

Secondo questa direttrice, anche il saggio di Prisco, *Fuga dal romanzo*, è certo, anche, una critica serrata del *nouveau roman* e delle avanguardie, ma il fine ultimo è interrogarsi sulla «sfiducia che grava sul romanzo tradizionale», la quale «deriva anche da una specie di crisi avvenuta nel rapporto tra narratore e realtà».³⁵ La lunga rassegna di autori e testi sui quali egli si sofferma mira quindi a riflettere sul cambiamento intervenuto in questo rapporto, tan-

³⁰ Sempre nel n. 2, anche Rea accenna ad Alvaro e alla questione del personaggio, dando il là a Prisco, che gli succede subito dopo.

³¹ M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963, trad. it. *Dostoevski. Poetica e stilistica*, 1968.

³² M. Pomilio, *La doppia crisi di Brancati*, RN 1, p. 77.

³³ Ivi, p. 70.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ M. Prisco, *Fuga dal romanzo (Appunti sul nouveau roman)*, RN 1, p. 122.

to che il saggio si chiude su una domanda paradigmatica, che metonimicamente coinvolge anche l'Italia:

Che il *nouveau roman* nasca, in Francia, col gollismo, è una coincidenza o il segno, e il sintomo, d'una particolare situazione politica?

È spesso stato sostenuto che la rivista sia nata in opposizione alle avanguardie (e certo lo fu: oltre il saggio di Prisco spesso citato, nel numero 1 vi allude anche Rea³⁶) ma bersaglio di distanziamento è, altrettanto e forse ben di più, un certo realismo ideologizzato e ideologizzante, impermeabile alla vera realtà sociale, proletaria, contadina, operaia: intento che si precisa nel fascicolo due, dove peraltro Venè firma un pezzo che anticipa il celeberrimo numero del «Menabò» su «Letteratura e industria». ³⁷ Il bersaglio, insomma, è il realismo impermeabile a quell'umanità che «ha fame». La chiosa, netta, è di Rea, che (in sintonia con il Pomilio di *Dialetto e linguaggio*³⁸) biasima altresì certo meridionalismo vittimista, e una «letteratura pamphlettistica di denuncia [...] che conduce solo a una lamentazione generica», ³⁹ incapace di costruire modelli positivi.

Sarebbe interessante, a questo punto, addentrarsi nella fitta rete intertestuale che lega tra loro i saggi di ogni singolo numero, e i vari numeri della rivista tra loro, prendendo in considerazione anche i numerosi pezzi programmati e annunciati al termine di ogni numero ma mai realizzati,⁴⁰ i quali rivelano l'esistenza di un piano editoriale organico e incardinato su alcune costanti, che per i redattori costituivano gli assi portanti della nuova letteratura realista e civile che auspicavano per l'Italia, forse per l'Europa, ma certo non solo meridionale.

³⁶ D. Rea, *Il messaggio meridionale*, RN 1, p. 7.

³⁷ G. F. Venè, *Per una storia dell'industria come contenuto narrativo*, RN 2, pp. 110-147.

³⁸ M. Pomilio, *Dialetto e linguaggio*, RN 2, pp. 5-41: mi riferisco soprattutto all'ultima parte dell'ampio saggio, e in particolare alla critica serrata dell'uso del dialetto in Pasolini. L'attenzione e la sensibilità pomiliana alle condizioni dell'umanità che ha fame e la disapprovazione di un certo meridionalismo vittimista emerge spiccatamente anche in *Taccuino industriale. Reportages 1945-1980*, Matelica (MC), Hacca, 2023.

³⁹ D. Rea, *Alla ricerca del «positivo»*, RN 2, p. 66.

⁴⁰ Come *specimen*: in RN1 si preannunciavano alcuni saggi mai apparsi: *La tecnica dell'Ulisses*; *Letteratura e fantascienza*; *Linea del romanzo storico*; *Nuovi indirizzi della critica sovietica*. Saranno invece presenti nei fascicoli 2 e 3, pur con qualche lieve variante di titolo: *Lingua e dialetto* (verosimilmente *Dialetto e linguaggio* di Pomilio, n.2), *La poetica del Capuana* (Incoronato, n. 2); *Corrado Alvaro come personaggio* (Prisco, n. 2); *Boccaccio a Napoli* (Rea n. 3: il che fa pensare che *Alla ricerca del positivo* sia stato pensato e scritto a ridosso della pubblicazione del n. 2); *La costruzione del personaggio in Tolstoj* (Pacini Savoj n. 3); *L'industria nel romanzo italiano* (Venè, n. 2, col titolo *Per una storia dell'industria come contenuto narrativo*). Dubbio *Il personaggio come coscienza morale*, che potrebbe forse essere il titolo originario di *A proposito del personaggio* di Prisco, n. 3.

Il «nuovo messaggio», anzi, è meridionale solo perché gemina dal Sud in modo quasi ‘naturale’, organico alla sua cultura e alla sua tradizione letteraria in quanto «ereditario». ⁴¹ Quella a cui allude Rea è un’eredità «ambientale, prima che congenita o teorica» – che forse più precisamente potrebbe chiamarsi socio-culturale –, la quale dipende «dalla condizione umana meridionale», che, a sua volta, ha condizionato sia il peculiare sviluppo che la letteratura risorgimentale ebbe al Sud, sia l’esplosione vitale che si incarnò nel grande moto popolare del 1943-’45 – poi propagatosi nel primo neorealismo. Un momento nel quale,

di sopra delle lingue e dei dialetti, dell’educazione e delle storie particolari, l’uomo volle affermare ovunque il suo carattere «umano» e «morale», talvolta lasciando un povero biglietto di saluti e di raccomandazione prima di morire, talvolta fuggendo insieme ad altri, non più stranieri, indicando che era possibile una convivenza solo che si fosse tenuto presente un ideale di vita civile e definitivamente democratico. Fu questo la Resistenza nel suo estremo significato. ⁴²

Da questa condizione umana ⁴³ e dalle specifiche congiunture storico-politiche del Sud dipendono alcune caratteristiche proprie degli scrittori meridionali e il loro «metodo: restare nell’uomo e nella sua storia», ⁴⁴ che si inverò nel biennio faticoso e che Rea tenta, seppur con qualche enfasi di troppo, di delineare nel saggio di apertura della rivista:

Non si doveva aspettare il 1945 perché scopriremmo noi a noi stessi [...]. Ma non si può neanche negare che quell’esplosione culturale convergente verso la riscoperta delle ragioni narrative in senso assoluto e fuori d’ogni moda, e che fu ben presto e per ben precise ragioni con una punta di disprezzo – ora totale – chiamata neorealismo, ci venne incontro come l’amico che reca un aiuto [...]. Era la prima volta che il reduce di *Napoli milionaria* dava la mano all’emigrante di *La luna e i falò*. ⁴⁵

Dopo, un nuovo declino, ed è a questa crisi che «Le ragioni narrative» tentano di rispondere.

È possibile che Rea, nell’indagare le ragioni della crisi storico-culturale e letteraria del finire degli anni Cinquanta, stesse altresì indagando la sua per-

⁴¹ D. Rea, *Il messaggio meridionale*, RN 1, p. 5.

⁴² Ivi, pp. 6-7. Corsivi miei.

⁴³ Ivi, p. 6: Così Rea descrive «il dato perpetuamente presente della condizione umana meridionale»: «amore per un linguaggio chiaro e semplice e reso in ogni particolare, rifiuto di ogni equivoca oscurità e dei facili effetti, a costo di rischiare la famosa condanna dello scrivere male (e male scriveva il De Santis, e male il Verga e male il Pirandello), la solitudine che fu la loro forza, una tenace, testarda fedeltà nella personalità umana, nella storia dell’uomo nella società, nelle tribolazioni del suo più spicciolo vivere».

⁴⁴ Ivi, p. 11.

⁴⁵ Ivi, p. 10.

sonale crisi; ed è probabile che, nel fervore che lo spinge verso il nodo 1943-1946, stesse sondando le sue proprie ragioni narrative. Inutile sottolineare quanta parte dell'opera reana sia ambientata in quegli anni, in maniera quasi ossessiva: dai primi racconti di *Spaccanapoli*, a *Breve storia del contrabbando* fino all'estremo e vitalissimo *Ninfa plebea*; e quanta parte del baricentro narrativo ed espressivo di Rea tragga ispirazione, forza e origine da quel momento di «Interregno» in cui, per un attimo, sembrò che il popolo trovasse una sua forza e autonomia, in cui la Patria divenne una sostanza e non un ente nominale, in cui l'Italia sembrò uscire dal perenne stato d'inerzia, per divenire entità sociale oltre che politica, acquisendo una coscienza nazionale unitaria (le espressioni sono tutte reane).⁴⁶

Su questi nodi Rea riflette in *Alla ricerca del positivo*, soffermandosi sulle varie occasioni mancate che puntellano la storia italiana, per rapportarle alle vicende di altre nazioni europee, commentando amaramente: «L'Italia non guadagnerà mai più il tempo perduto, salvo nei fugaci anni della Resistenza».⁴⁷

Ma le eredità della Resistenza sembrano affievolirsi o soprirsi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta: ed ecco allora che la rivista intende rilanciarle. Ma Rea denuncia anche come quelle istanze erano state tradite già nel primissimo dopoguerra, il loro potere eversivo placato in un nuovo *status quo* politico e nella promessa di un benessere economico che aveva rinvigorito il vecchio vizio italiano, il far parte ciascuno per sé. Egli non giudica questo comportamento, come non lo giudica nella sua narrativa (chi può biasimare o prendere parte per *La signorina* o per il marito, dato come Rea narra la scena?). E ciò perché la causa è

l'abitudine degli oppressi di sopportarla [la fame di pane, che] ha smussato e deformato il nostro spirito [...]. In una società di questo tipo, ciascuno finisce per far parte per se stesso [...]. «Ora che ho qualcosa non posso rischiare di perderlo». È per questa ragione che in Italia una *invasione di benessere* approda a risultati negativi, al rafforzamento dell'individuale, non del collettivo.⁴⁸

Le cause di questa tendenza italiana a un individualismo che solo occasionalmente combacia con l'interesse civile e comune sono antiche, forse ataviche, e Rea ne ripercorre vari momenti storici, appuntandosi in particolare sul Risorgimento e isolando l'impresa di Carlo Pisacane, il cui «sparuto esercito è

⁴⁶ Domenico Rea, *Alla ricerca del positivo*, RN 2, pp. 59-73. Le citazioni sono dislocate su varie pagine.

⁴⁷ Ivi, p. 64.

⁴⁸ *Ibidem*.

formato in buona parte di criminali comuni, i quali sbarcati si batteranno per la conservazione della libertà personale». ⁴⁹

Forse da considerazioni non troppo dissimili partiva Calvino, nel rappresentare la sbandata banda partigiana del *Sentiero dei nidi di ragno*, composta anch'essa da 'avanzi di galera' che combattono ciascuno per sé; e persino Fenoglio, che nell'estrema opera rappresenta emblematicamente la Resistenza come una *Questione privata*; o ancora Meneghello, che torna anch'esso al Risorgimento ⁵⁰ come «bandolo della matassa» ⁵¹ e insiste sull'impreparazione, la natura estemporanea delle azioni, la mancanza di coscienza dei *Piccoli maestri*. E benché Rea non abbia vissuto la Resistenza, alcune sue affermazioni potrebbero estendersi alla guerra partigiana, per come viene antieroticamente narrata da Calvino, Fenoglio, Meneghello:

L'Italia è la terra dell'eroismo occasionale [...], capace di momentanee sommosse, con scarsa preparazione e premeditazione, con capi di fortuna come tutte le rivolte e sommosse meridionali, perché mai plebe e popolo, borghesia e nobiltà fecero causa comune per il raggiungimento di uno scopo che tornasse utile a tutti. ⁵²

Il che permette di reinserire Rea in un contesto più ampio, e cioè di non leggerlo solamente come un eccentrico, che «mentre annuncia il neorealismo, gli si mostrerà nei fatti profondamente alternativo», ⁵³ soprattutto sul piano narrativo, espressivo e delle scelte linguistiche, aliene da un dialetto mimetico (rivendicate anche nelle «Ragioni narrative» e supportate dall'importante saggio di Pomilio che apre il numero 2, *Dialetto e linguaggio*).

Ma siamo così certi della validità della categoria di neorealismo, per come ancora oggi la intendiamo? Rea contribuisce in maniera determinante, direi, a mettere in discussione l'interpretazione di questa fase così delicata della nostra storia letteraria e culturale, da sempre problematica ma oggetto di profondi ripensamenti proprio in questi ultimi anni, e proprio nell'ambito dei vari centenari che si sono svolti in brevissimo giro di tempo, a partire

⁴⁹ Ivi, p. 63.

⁵⁰ Certo, il giudizio di Meneghello sul moto popolare del '43-'45 è più negativo, pur permanendo il nesso con il Risorgimento: «Perché non c'è stato, nonostante la spinta iniziale, un rande moto popolare veramente travolgente? Perché non abbiamo almeno tentato esplicitamente di crearlo? La verità è che non avevamo capito la possibilità della situazione [...] Quando rileggo i testi di Mazzini sulla "guerra per bande", mi morsico le dita. C'è già tutto [...]. Bastava avere studiato i testi giusti, essere un po' meno ignoranti»: L. Meneghello, *I piccoli maestri*, in Idem, *Opere scelte*, Milano, Meridiani Mondadori, 2006, pp. 379-380.

⁵¹ D. Rea, *Il messaggio meridionale*, RN 1, p. 14

⁵² D. Rea, *Alla ricerca del positivo*, RN 2, p. 64.

⁵³ F. Durante, *Introduzione*, cit., p. XXXIX

da Prisco e Incoronato (1920), Sciascia, Pomilio, Rigoni Stern (1921), Rea, La Capria, Meneghello, Fenoglio e Pasolini (1922), Calvino (1923):⁵⁴ tutti autori marcati in maniera profonda dalla «qualità copernicana dei rivolgimenti del '43-'45».

L'efficace definizione è di Francesco Durante, che, nell'aprire la bella *Introduzione* al Meridiano Mondadori, va oltre il mero rilevare

il legame tra l'opera di Domenico Rea e quella stagione così importante della nostra storia [...]. Quasi che lo scrittore, che da essa trasse i motivi più significativi e durevoli della propria ispirazione [...] fosse egli stesso il frutto del cambiamento epocale che s'era prodotto nella società italiana alla fine della Seconda guerra mondiale.⁵⁵

Rea frutto del cambiamento epocale '43-'45, e dunque dell'acquisizione di una coscienza nazionale, della necessità e dalla speranza di costruire un'Italia veramente unita sul piano culturale e sociale, e un'Italia veramente democratica, dopo il ventennio fascista. Ma, forse, Rea rinato egli stesso a una coscienza, dopo aver vissuto i suoi anni più vivi durante «l'acquario» (l'espressione è pasoliniana) del fascismo. Rea, dunque, come parte di quella generazione di scrittori che più ha influito sul nostro '900, con una concentrazione eccezionale che andrà in qualche modo spiegata: fu la *Generazione degli anni difficili*⁵⁶ per la quale, come scrisse Calvino, «“entrata nella vita” ed “entrata in guerra” coincidono»⁵⁷ (con «entrata in guerra», Calvino fa riferimento a quella civile di Resistenza).

Fu un'entrata in vita per la riacquistata libertà, certo, dopo il totalitarismo fascista; ma la coincidenza tra piano storico e piano individuale viene forse anche a segnare una rinascita personale più profonda, che è l'acquisizione di una coscienza non solo e non tanto politica, quanto sociale, culturale e soprattutto etico-civile, dopo anni di apnea. Tutti gli intervistati nel volume *La generazione degli anni difficili* trovano un comune accordo solo su questo punto. Ricorda Prisco:

⁵⁴ Gli altri redattori o collaboratori delle «Ragioni narrative» appartenevano a generazioni diverse: Pacini Savoj, 1907; Mario Stefanile, 1910; Luigi Compagnone, 1915; Vené 1935.

⁵⁵ F. Durante, *Introduzione*, cit., p. XXXIX.

⁵⁶ Il riferimento è al volume *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Bari-Roma, Laterza, 1962.

⁵⁷ I. Calvino, *L'entrata in guerra*, «Notizie sui testi», in Idem, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Meridiani Mondadori, 2003, p. 1316. Nella stessa pagina, i curatori citano la lettera di Calvino a Rea del 15 marzo 1954, non compresa però nella raccolta delle Lettere Mondadori curata da L. Baranelli; tuttavia, nella nota riferita alla lettera 286, del 17 marzo, si fa riferimento alla lettera inviata a Rea due giorni prima, in cui peraltro Calvino annuncia di stare tentando «un romanzo realistico-social-grotesco-gogoliano».

Se mi guardo indietro, mi accorgo che quegli anni di guerra, e l'esperienza militare, costituiscono per me non soltanto una linea di demarcazione, ma direi quasi un atto di nascita [...]. Prima c'era il fascismo: che ci fosse il fascismo, e che cosa questo significasse, io dovevo accorgermene sotto le armi, negli anni della guerra.⁵⁸

Esordisce Giuseppe Melis Bassu:

Non è facile spiegare con che bagaglio d'idee si è cresciuti: d'avere delle idee ci s'accorge solitamente quando ci si ritrova impegnati a difenderle. O a riscattarsene, come è accaduto a gran parte della mia generazione, fra il 1940 e il 1945.⁵⁹

E, sullo stesso nodo, apre anche Pomilio:

Ciò che caratterizza una generazione è, mi pare, non solo la situazione storica nella quale si trova a vivere, ma il modo in cui ne prende coscienza. Per la nostra, il problema dominante fu quello del fascismo. E la domanda principale che sia pur malamente ci ponemmo quando cominciammo a staccarci da esso, fu: che cosa contrapporvi?⁶⁰

Rea non fu intervistato nel volume laterziano, e non mi pare si abbiano riflessioni o riscontri autobiografici riferiti alla propria infanzia e adolescenza sotto il fascismo, o su cosa comportò uscirne. In *Alla ricerca del positivo*, però, la domanda che egli si pone, e pone ai suoi lettori, è spiazzante all'altezza del 1960, ovvero di un tempo in cui si faticava a fare i conti con il Ventennio. Il che prova, mi pare, quanto anche per lui quel nodo fosse problematico:

Certo, non si può negare che lo scrittore italiano deve affrontare situazioni tremende come quella della quasi integrale fascistizzazione del Paese e della conseguente defascistizzazione, almeno ai tempi della grande paura. Su circa cinquanta milioni di italiani all'antifascismo passarono un centinaio di migliaia di persone, una percentuale quasi inesistente. Ed è lecito domandarsi di chi dovrebbe occuparsi lo scrittore: dei centomila ribelli o dei 49.850.000 di pecore, che non vollero rischiare nulla e che sopportarono, come fosse niente, la chiusura delle camere, la privazione della libertà, l'apertura del tribunale speciale, le guerre, le mascherate?⁶¹

E non c'è dubbio che Rea si poneva tra le pecore, seppure, come tanti colleghi della sua generazione, in modo del tutto inconsapevole negli anni della «grande paura». Per questo il postumo prenderne coscienza fu traumatico. Si ricordi che i primi racconti reani appaiono su «Il popolo fascista» e su «Noi giovani», il quindicinale del GUF salernitano. Situazione anch'essa comune a tanti scrittori, da Bassani, a Pasolini, da Meneghello a Calvino, il quale, in

⁵⁸ M. Prisco, in *La generazione degli anni difficili*, cit., p. 234.

⁵⁹ G. Melis Bassu, in *La generazione degli anni difficili*, cit., p. 179.

⁶⁰ M. Pomilio, in *La generazione degli anni difficili*, cit., p. 203.

⁶¹ D. Rea, *Alla ricerca del positivo*, RN 2, p. 68.

marginale ai propri racconti pubblicati nel 1943 su «Roma fascista» grazie all'intercessione di Eugenio Scalfari, postilla: «Ognuno scrive dove e come può». ⁶²

Ma, altrettanto, non c'è dubbio che nella sua narrativa egli volesse occuparsi dei 49.850.000 che non vollero rischiare nulla, interrogandosi costantemente sulle costitutive ignavia e apatia del popolo italiano. E se nel *Messaggio meridionale alla ricerca del positivo* affronta il nodo scrittori-popolo, negli *Antilettoni* (RN 8/9) si volge a quello popolo-scrittori, analizzando prima lo stato dell'editoria (alla ricerca delle cause della scarsa diffusione del libro in Italia, e insistendo sui 43.000.000 lasciati fuori dalle statistiche), per poi volgersi alle motivazioni sociali e culturali. Tra queste, la scuola, a cui nel 1953 Rea aveva dedicato uno splendido ma oggi poco ricordato libretto, *Ritratto di maggio*, sull'educazione nel Ventennio. Il titolo richiama l'immagine su cui si apre il romanzo: la foto di classe di un imprecisato maggio scolastico, con la prima fila di studenti

ben vestiti, pettinati e lustrati *che* col maestro formavano un gruppo a parte, indipendente, con un'altra luce [...]. Ma tra i ragazzi della terza e quarta fila, immobili, impalati e tetri, non c'era una sola allusione all'infanzia. Avevano ricevuto l'ordine di mettersi là sopra e avevano ubbidito [...]. Essi rendono indimenticabile il ritratto, non per l'aria di vittime, che non hanno, ma di rigida, muta e incompresa ignoranza. ⁶³

Una separazione, uno steccato che divide le due Italie e *Le due Napoli*, su cui si chiude anche *Gli antilettoni*: «Napoli è una città divisa in due: una parte è salva, l'altra è perduta. La salva e la perduta s'ignorano». ⁶⁴ Analfabetismo, classismo e fascismo sono tre lati di uno stesso prisma e nascono e conducono a quella «cultura che quando viene a mancare determina la situazione popolare italiana», caratterizzata da un buon senso che, però, sottolinea Rea, «spesse volte induce a stati passivi, remissivi, fatalistici. Il buon senso è infarcito di rassegnazione e si sa in quale disastro si risolve la tragedia dei Malavoglia». ⁶⁵

L'impegno etico-civile di Rea indaga insistentemente, quasi ossessivamente, quello steccato, rintracciando nel nodo storico degli anni della Resistenza la possibilità di abbatterlo. E in forme narrative espressive o critiche diverse o diversissime, l'intera sua «generazione degli anni difficili» è mossa da una ferrea tensione etico-civile, che può ricondursi alla necessità di riflettere sulla

⁶² B. Falcetto, «Notizie sui testi», in I. Calvino, *Un Dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, a cura di B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2023, p. 292.

⁶³ D. Rea, *Ritratto di maggio*, in Idem, *Opere*, cit., p. 262.

⁶⁴ D. Rea, *Gli antilettoni*, RN 8/9, p. 45.

⁶⁵ Ivi, p. 44.

qualità copernicana, personale e storica, del biennio '43-'45; sul trauma di essere rinati nel mezzo di una guerra civile e mondiale; sul riesame postumo di sé stessi a cui tutti furono costretti e che coinvolse il loro essere nati, cresciuti ed educati in un totalitarismo. Probabilmente per questo Pomilio affermava, ancora nel volume laterziano: «la letteratura è per me un modo di restar fedele agli ideali della mia giovinezza, un impegno col mio tempo».⁶⁶

Probabilmente per Rea la letteratura assolveva al medesimo compito, per simili ragioni.

⁶⁶ M. Pomilio in *La generazione degli anni difficili*, cit., p. 219.

Appunti sulla lingua e lo stile di Domenico Rea

Luigi Matt

Università degli studi di Sassari

Manca ancora, come per parecchi altri autori rilevanti del Novecento, una descrizione dal punto di vista formale della prosa di Rea. Nella mole piuttosto ingente di lavori critici sull'autore, gli aspetti linguistici e stilistici sono stati quasi sempre appena accennati, non di rado per la verità in modo piuttosto impressionistico.¹ Qualcosa però comincia a muoversi nella giusta direzione: recentemente, in uno dei volumi nati dai convegni tenuti in occasione del centenario, sono stati pubblicati due studi specificamente di taglio linguistico, incentrati su aspetti particolari: la resa delle voci femminili (colte direttamente nei dialoghi oppure filtrate nel narrato) e la rappresentazione della realtà sociolinguistica napoletana, in cui si può riconoscere a tratti un valore documentario.²

In questa sede cercherò di tracciare alcune coordinate - sperabilmente utili per chi vorrà cimentarsi in studi approfonditi - dello stile di un autore non facile da inquadrare, che ha cambiato anche radicalmente la sua scrittura da un libro all'altro, cercando di volta in volta la soluzione che gli sembrava più adatta, sulla base non di una preferenza *a priori* per una determinata tendenza formale, ma della logica interna della singola pagina. L'atteggiamento di Rea riguardo alla sua prosa sembra improntato alla massima libertà; un'eventuale adesione a una determinata maniera non è mai definitiva: potrà essere superata in seguito, e comunque non è vincolante nemmeno momentaneamente. Anche all'interno dello stesso testo, infatti, possono essere adottate soluzioni diverse.

¹ L'unica eccezione di rilievo è costituita dalle sintetiche osservazioni dedicate alla prosa di *Spaccanapoli e Gesù fate luce* - letta in particolare in rapporto alle tendenze neorealiste - da M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 99-105.

² Cfr. rispettivamente P. Bianchi, *Ambiente linguistico femminile e lingua composita nella narrativa di Domenico Rea*, in *Domenico Rea e il Novecento italiano*, a cura di V. Caputo, Napoli, Federico II University Press, 2023, pp. 193-202; N. De Blasi, *La percezione della realtà linguistica nella trasfigurazione letteraria di Domenico Rea*, ivi, pp. 203-222.

Questa scarsa disponibilità a rimanere fedele ad uno stile determinato non è affatto un sintomo di disinteresse per la categoria di stile in sé, bensì deriva dalla propensione a concepire ogni pagina come una sfida formale, alla ricerca del tono e del ritmo che meglio si prestano alle vicende da raccontare, al tipo di ambiente e di personaggi rappresentati, alla posizione scelta dalla voce narrante, alla reazione intellettuale o emotiva che si vuole provocare nel lettore. L'importanza della forma è apertamente rivendicata da Rea, che afferma risolutamente: «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».³

Se si vuole provare a descrivere in modo preciso la scrittura di Rea dal punto di vista formale è necessario partire dall'analisi dei testi, senza fidarsi troppo di certe fortunate formule critiche che tendono a ripetersi stancamente, come troppo spesso capita nella critica letteraria, soprattutto quando sono in gioco questioni stilistiche. Sono due, in particolare, le *idées reçues* che appare necessario sottoporre a verifica, e che alla lettura delle opere appaiono poco o per nulla fondate. La prima è il preteso carattere *barocco* della prosa di Rea. Si tratta di un'etichetta sospetta in sé: l'adozione di una categoria nata per descrivere una determinata esperienza letteraria (che andrebbe problematizzata anche quando usata nel senso originario)⁴ per interpretare scritture tanto distanti nel tempo può avere al più un valore di suggestione. Nel caso specifico, non sembrano sussistere le condizioni per ascrivere i racconti di *Spaccanapoli* (per cui soprattutto se ne è parlato) neppure ad un'idea molto approssimativa di barocco, che dovrebbe prevedere almeno qualcuno degli elementi considerati caratteristici degli scrittori sperimentali del Seicento: uso estremo e non convenzionale della figuralità (in particolare di metafore e antitesi), lessico non comune tratto da serbatoi diversi oppure risemantizzazione di termini correnti, sintassi ipertrofica e ricca di procedimenti come l'anafora, l'iperbato, l'anastrofe.

L'unico elemento stilistico che potrebbe far davvero pensare al barocco è l'uso insistito dell'enumerazione (ma va detto che si tratta di una figura molto comune nella prosa italiana novecentesca), che però non caratterizza la prima fase dell'opera di Rea, bensì prende piede, significativamente, in alcuni dei

³ Cit. in A. Bianchi, *Ambiente*, cit., p. 202.

⁴ Quasi tutte le tendenze letterarie ammettono al loro interno una varietà maggiore di quanto in sede classificatoria si tenda a far emergere; nella fattispecie, è stato notato che «tutto quanto vien detto barocco consta di elementi presuntamente barocchi e antibarocchi in tali proporzioni che il conto torna in pareggio» (G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974, p. 90).

molti scritti di taglio non narrativo dedicati alla rappresentazione vivida della quotidianità di Napoli.⁵ L'uso che ne viene fatto appare motivato non tanto dalla concessione al gusto espressivista, quanto piuttosto dall'esigenza di rendere in modo efficace l'enorme quantità di elementi - cose, persone, gusti, odori, rumori, voci - stipati nella città caotica: «i mille obbiettivi di un ambiente che si dibatte in una unica inimmaginabile confusione».⁶

Alcune di queste enumerazioni sono senza dubbio esempi magistrali di eleganza formale. Si legga il seguente passo, in cui viene descritta una pittoresca trattoria che dà la sensazione di «rimettere piede in uno di quegli spaccati storici allo stato attivo» (una sensazione che Napoli poteva e a tratti ancora oggi può offrire forse più di qualsiasi altra città italiana):

Il banco di mescita, le botti accatastate, i bottiglioni avvolti di ragnatele, le bottiglie capovolte e messe a sgocciolare, l'odore di soffritto, di baccalà, di frittura di alici piccole e di "pasta e fagioli"⁷ stufati, di provolone piccante e di vino asprigno, le cùpree batterie di rame come scudi, elmi e corazze di un'armeria inchiodati alla parete, una reticella da pesca distesa sul muro come un quadro di Burri, la burbanza del padrone e dei suoi famigli, l'asprezza del dialetto e gli avventori nella stragrande maggioranza operai, imbianchini con la bustina di carta di giornale sul capo, muratori, fornai, erbivendoli, pescivendoli, ciabattini, elettricisti, gasisti, tassisti e facchini, costituiscono un momento di libertà in cui il piacere del cibo e del mangiare è corretto dalla sobrietà dei gesti e della discrezione fino allo scrupolo.

Il lettore è portato a seguire ciò che percepisce il narratore nell'entrare e poi nel prendere posto nel locale. Vengono coinvolti sensi diversi: la vista (che si posa prima sul bancone e sui contenitori grandi e piccoli del vino, poi su oggetti che evocano per similitudine - ma ironicamente - immagini assenti,⁸ infine sulla folla degli avventori, variegata ma tutta appartenente alle classi popolari, come ci si aspetta in una trattoria senza pretese), l'olfatto (attratto prevedibilmente dai molti effluvi gradevoli della cucina), l'udito (catturato dalla parlata dialettale che si deve sopporre appartenere a tutti i presenti).

⁵ «Per rappresentare in tutta la sua complessità e in tutta la sua varietà questo mondo napoletano [...] Rea fa ricorso, talvolta eccessivo, alla tecnica delle enumerazioni e al discorso nominale, marche comunicazionali del gremito, del molteplice, del folto spaziale, della folla» (A. Luzi, "Diario napoletano" di Domenico Rea. «Il parletico residuo di chi è uscito dalla storia», «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», XLI, 2007, 1, pp. 176-181: 180).

⁶ D. Rea, *Diario napoletano*, Milano, Bietti, 1971, p. 16; le citazioni successive sono tratte da p. 114.

⁷ Come viene spiegato all'inizio del testo, è questo il modo di pronunciare di un amico americano di Rea, che partito da Napoli ricorda con nostalgia la trattoria in cui consumava spesso i pasti.

⁸ Da notare che l'espressione «cùpree batterie di rame» è evidentemente tautologica; nel riprendere il brano in un altro libro Rea procede ad emendare: «cùpree batterie corrusche» (*Pensieri della notte*, Milano, Rusconi, 1987, p. 119); così facendo si alza notevolmente il coefficiente di letterarietà: si hanno ora due aggettivi provenienti dalla nobile tradizione letteraria, oltretutto inseriti nella cosiddetta disposizione 'ad occhiale' (ossia uno a precedere e uno a seguire il sostantivo a cui si riferiscono).

Esattamente al centro dell'enumerazione sono collocati due sintagmi paralleli, costruiti sulla nobile figura dell'enallage: i concetti espressi dai sostantivi astratti (*burbanza, asprezza*) in una lingua più colloquiale sarebbero veicolati da attributi (*il padrone burbanzoso, il dialetto aspro*). Nel primo si noterà anche il ricorso ad una voce arcaizzante come *famigli*.

Nonostante la varietà degli elementi accumulati, non si può parlare di *enumerazione caotica*.⁹ In effetti quel modulo, tipico di tanta letteratura novecentesca, ma di cui si possono rintracciare i prodromi proprio nelle *filatesse* barocche,¹⁰ è estraneo alla scrittura di Rea: quelli che vengono dipinti nelle sue pagine sono quadri stipati di cose, diverse tra loro ma la cui coesistenza non sfida mai la logica ordinaria. L'enumerazione, in brani come quello citato, è uno strumento di rappresentazione di una realtà che pur complessa appare all'autore interpretabile con le categorie del senso comune.

Un'altra questione su cui è bene cercare di fare chiarezza è l'influenza che alcuni scrittori particolarmente amati da Rea avrebbero esercitato sulle scelte linguistiche. Che la sua formazione si sia nutrita soprattutto della letteratura italiana antica è affermato in molte occasioni dallo stesso autore, per il quale proprio questa è la ragione principale della poca aderenza della sua scrittura alle tendenze del suo tempo¹¹.

Naturalmente è sempre saggio non accettare acriticamente le autodescrizioni degli scrittori, che per molte ragioni possono risultare non del tutto messe a fuoco. Ma in questo caso sembra opportuno dare credito all'autore: le poche letture di testi contemporanei possono effettivamente contribuire a spiegare il fatto innegabile (come si vedrà) che la scrittura di Rea non ha molti punti di contatto con altre esperienze di pieno Novecento. È però necessario rilevare che non si possono trovare evidenti riprese di elementi linguistici degli scrittori antichi amati da Rea nella sua prosa, come invece viene spesso affermato dalla critica. Né d'altronde sarebbe davvero possibile; per le genera-

⁹ Questa etichetta viene spesso abusata dalla critica: il celebre saggio di Spitzer in cui è stata creata riguarda unicamente la poesia moderna, e lega la propensione ad accumulare elementi eterogenei a precise tendenze di lettura della realtà che rompono con la visione del mondo tradizionale. Ma la categoria è poi stata molto estesa negli studi - come forse inevitabile, visto che l'accostamento di elementi all'altro è facilmente rinvenibile in testi di ogni periodo e impostazione -, tanto da risultare spesso niente di più di un semplice modo di indicare l'enumerazione *tout court*.

¹⁰ Ma se ne possono trovare manifestazioni anche nella lettura classica: un'enumerazione «dal contenuto caotico» nella prosa di Quintiliano è indicata da H. Lausberg, *Elementi di retorica* (trad. it. di *Elemente des literarischen Rhetorik*, 1949), Bologna, il Mulino, 1969, p. 163.

¹¹ «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» (cit. in P. Bianchi, *Ambiente*, p. 202).

zioni di autori e lettori nati dopo la Grande guerra, la continuità della lingua letteraria con la tradizione è ormai interrotta: il recupero massiccio di elementi arcaizzanti è di fatto praticato solo come esperimento ipercolto, nella realizzazione di miscele plurilinguiste che di norma vengono create da scrittori poco inclini a lasciar fluire la narrazione e semmai propensi alla commistione di generi diversi.

Si pensi al caso di Boccaccio, amatissimo da Rea soprattutto per la novella di Andreuccio da Perugia, vista come «il più realistico racconto napoletano, di un'attualità sconcertante».¹² Si tratta di un'*auctoritas* che può avere la funzione di stimolo intellettuale: la prodigiosa capacità boccacciana di rendere i vari aspetti della realtà umana, dai più nobili agli infimi, e di conferire vivacità rappresentativa a ogni immagine e ogni battuta offre un modello ideale a cui guardare; ma tale modello non agisce certo al livello concreto della scrittura. Non c'è nulla della prosa del *Decameron* che possa essere riattualizzabile: non il lessico (se non qualche parola divenuta canonica nella tradizione letteraria) né tantomeno la sintassi, che dopo il Seicento non ha più trovato veri imitatori, e che in pieno Novecento si potrebbe cercare di riprodurre solo come giocoso esercizio di stile. Curioso che in alcuni studi vengano indicati come modelli contemporaneamente attivi su Rea Boccaccio e Cellini; si tratta di due tipi formali semplicemente incompatibili tra loro, in particolare per quanto riguarda le scelte sintattiche: le complesse architetture periodali del *Decameron*, costruite mettendo a frutto l'esempio dei prosatori latini, e le costruzioni svelte e non di rado ellittiche della *Vita*, che al lettore moderno appaiono spesso anacolutiche, sono di fatto antitetiche. In effetti, come si dirà in seguito, è possibile che sulla scrittura dei racconti giovanili di Rea Cellini abbia a tratti operato come modello ideale, non da imitare ma da riattualizzare.

Le profonde differenze formali tra scrittori ugualmente amati sono ben presenti alla coscienza linguistica di Rea, il quale arriva ad enunciare una sentenza sulla storia della letteratura italiana che può sembrare estrema ma risponde nella sostanza a verità:

E la vera questione delle opere di fantasia ritorna ad essere, specialmente da noi, questione della lingua; problema non ancora risolto perché non si può risolvere salvo nel caso di farsi una lingua personale. Prendiamo infatti, Bruno, Campanella, Cellini, Sarpi, Vico, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Settembrini, De Sanctis, Verga, non assistiamo a dodici diversi stili, ma senza che ciò sia del tutto paradossale, potremmo pensare di trovarci di fronte a dodici diverse

¹² Sono parole dell'importante saggio *Le due Napoli* (cito da D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. 1343).

lingue. Che parentela, sia pure soltanto grammaticale, c'è tra il Campanella del *Senso delle cose* e della *Magia* e il Vico della *Scienza*?

La verità è che noi abbiamo una lingua morta, da museo, in perpetuo stato di letargo. Chi ha avuto, per elezione e per fatica, la bacchetta magica, per resuscitarla, beato lui, vedrà, ha sempre visto venir fuori, dal bozzolo della parola morta, la bella e volante farfallina della prosa d'arte o l'aquila che ne seppe cavare un Vico.¹³

Questo passo merita di essere valorizzato. Innanzi tutto, è importante il riconoscimento del ruolo centrale che la «questione della lingua» assume per la scrittura letteraria, con la necessaria specificazione «specialmente da noi». Non c'è dubbio che rispetto ad altre grandi lingue di cultura l'italiano abbia una storia peculiare, che si riflette direttamente sulle concrete scelte degli scrittori. È stato spesso affermato che in Italia ogni autore riparte linguisticamente quasi da zero, dovendo fare i conti con una situazione in cui la ricchezza della tradizione della lingua letteraria, diffratta in molti filoni differenti, è totalmente scollegata dalla lingua dell'uso. Nessun'altra nazione ha conosciuto un fenomeno paragonabile alla questione della lingua in Italia, che ha coinvolto direttamente non solo i moltissimi intellettuali che vi hanno partecipato attivamente, ma anche quegli scrittori che pur non teorizzando in merito hanno dovuto prendere implicitamente una posizione; ciò vale in particolare per i narratori, i quali - con la parziale eccezione dei toscani, che potevano contare sulla relativa facilità a dar vita a una lingua scritta non troppo lontana da quella dell'uso quotidiano - si sono spesso trovati a dover inventare (su basi diverse a seconda dei casi) un idioma che pur non esistendo nella realtà suonasse come vivo.

Il fenomeno è descritto da Rea nel momento in cui sta per concludersi: a partire dagli anni Sessanta si può dire che l'italiano comune diventa un terreno solido in cui si possono incontrare scrittori e lettori (e in cui far muovere i personaggi): al narratore rimane naturalmente da scegliere lo stile, ma lo strumento linguistico si può considerare acquisito una volta per tutte.

Ma è il momento di passare all'analisi dei testi: proverò a descrivere, soffermandomi su alcune tappe, il percorso della scrittura di Rea nel tempo. Com'è ovvio, la necessità della sintesi imporrà di soffermarsi solo su alcuni aspetti particolarmente rilevanti: una descrizione linguistico-stilistica ad ampio raggio di un autore richiederebbe uno spazio ben maggiore.

Nel libro d'esordio, *Spaccanapoli*,¹⁴ com'è stato notato da molti critici salta agli occhi la profonda differenza stilistica tra il racconto posto in appendice

¹³ D. Rea, *Non accuso, difendo*, «La Fiera Letteraria», III, 1948, 35, p. 2.

¹⁴ Citerò da D. Rea, *Opere*, cit., pp. 5-110.

nella prima edizione (successivamente spostato ad aprire la raccolta), *La figlia di Casimiro Clarus*, e gli altri. Il testo mostra il modo di scrivere di Rea alla sua prima prova narrativa; è stato affermato che «risente degli stilemi della prosa d'arte di derivazione rondesca, in auge negli anni Trenta, volta a fondare un sapiente equilibrio su un'intonazione espressiva classicamente meditata».¹⁵ Non c'è dubbio che le consonanze con la scrittura dei rondisti siano molte; è difficile dire se si tratta di una ripresa diretta, oppure (come sembra più probabile) di coincidenze favorite da un archetipo comune. Il nume tutelare dei rondisti è il Leopardi delle *Operette morali*, un libro fondamentale anche per Rea, che «lo portava sempre con sé»¹⁶. Il capolavoro leopardiano è caratterizzato da una lingua prodigiosamente senza tempo, in cui un'indubbia tendenza alla classicità, che si può cogliere nel lessico e nella fraseologia - ma senza vere concessioni all'arcaismo - è bilanciata dalla modernità della sintassi, che riesce ad essere elegantissima pur abbandonando il modello boccacciano.

Un ideale equilibrio stilistico guida le costruzioni periodali del racconto, che procedono in modo sostanzialmente lineare (con una decisa preferenza per l'ordine diretto), ma non rinunciando a fenomeni di *ornatus* come ad esempio, nel periodo seguente, il nesso correlativo (*talora... talaltra*) e l'antitesi combinata con la figura etimologica (*speranza / disperazione, illusione / delusione*):

Pure conviene che vi dica che fu appunto a Roccapina che credetti d'incontrare il mio destino, che solamente ora comincio a comprendere e, dunque, a tentare una difesa; mentre allora mi affidai tanto a lui da subirne i segni possenti su questo viso. E ciò che considerai uno stato passeggero dell'animo, oggi è l'unica mia sostanza - quanto mai varia e fluttuante - che talora mi carica di speranza, talaltra di una inerme disperazione onde son restato preda di questo gioco e attesa di non so più qual miracoloso evento, che non verrà mai, perché i limiti della delusione sono gli stessi donde s'innalza, come fenice, la mia eterna illusione. (p. 86)

Si noterà inoltre che nell'inciso finale trova luogo un fenomeno tipicissimo del linguaggio poetico: l'omissione dell'articolo («come fenice»), che ha l'effetto di conferire un maggior valore, quasi assolutizzandolo, al sostantivo, che nella fattispecie rimanda all'immaginario colto. Quest'ultimo è un fenomeno particolarmente interessante, perché mostra che la ricerca dell'eleganza può essere perseguita anche attraverso allontanamenti minimi dalla lingua comune.

¹⁵ A. Carbone, «L'indomabile furore». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, p. 28.

¹⁶ L. Onorati, *Domenico Rea scrittore napoletano*, Roma, Sovera, 1999, p. 38.

Dal punto di vista lessicale, com'è proprio anche dei rondisti (e in generale di quasi tutti gli scrittori che nel Novecento hanno guardato al passato), si nota che le deflessioni rispetto all'italiano dell'uso sono costituite soprattutto da sinonimi più eletti di termini comuni, che non si possono però considerare del tutto estranei all'italiano moderno: *circonfondere*, *digrossare*, *ascoltante* sost., *novello*, *sgocciare*, *notabile* agg., *ridestare*. Meno frequenti le forme della tradizione che a metà del Novecento si devono valutare alla stregua di veri e propri arcaismi: *drudo*, *verone*, *lontanare* 'allontanarsi', *inudita*. Si aggiunga anche il verbo *desinare*, col sostantivo plurale *desinari*: tipiche forme 'tosco-letterarie' (vale a dire espressioni proprie del parlato toscano ma ben presenti anche nella lingua letteraria).

Lo stile della *Figlia di Casimiro Clarus* rimarrà senza seguito; gli altri racconti di *Spaccanapoli*, scritti alcuni anni dopo, rispondono al «bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà»¹⁷ avvertito dall'autore dopo il trauma della Seconda guerra mondiale. Si tratta di un «sistema linguistico» tutt'altro che facile da descrivere. La realtà rappresentata imporrebbe, se la verosimiglianza fosse l'obiettivo a cui tendere, un'adozione integrale degli elementi propri delle varietà sociolinguistiche basse: italiano popolare e dialetto. Ma la scrittura di Rea, pur guardando con interesse a quelle varietà, non è disposta a tagliare completamente i ponti con la tradizione letteraria, tanto che episodicamente riemergono alcuni preziosismi lessicali che a rigore si dovrebbero considerare incompatibili con gli ambienti e i tipi umani descritti, come ad esempio il verbo *inazzurrarsi*, ed alcune parole grammaticali desuete: *guari*, *meco*, *perocché*, ecc.

A proposito della convivenza di elementi appartenenti a registri diversi viene spesso citato il referto di Pier Paolo Pasolini:¹⁸

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

¹⁷ Così Rea si esprime in una nota aggiunta al racconto in una nuova edizione di *Spaccanapoli* (riportata nell'*Introduzione* del curatore in D. Rea, *Opere*, cit., p. L).

¹⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1085-1086 (il brano appartiene a un saggio uscito nella rivista «Ulisse» nel 1956).

basso, è di genere naturalmente e tipicamente novecentesco: una forma di sveltita e furbesca prosa d'arte.

Di là da una certa vaghezza nelle formulazioni e dalla schematicità ideologica (è facile obiettare che l'autore italiano che ha per primo, magistralmente, mostrato la capacità di «far discendere il narratore nei fatti», il Verga dei *Malavoglia*, non era animato da un intento «socialistico»), due caratteristiche tutt'altro che rare nella critica pasoliniana, non c'è dubbio che venga qui colta la presenza di spinte centrifughe. In effetti, «tendenza mimetica verso il basso» e «soffio di letterarietà» coesistono in molte pagine di *Spaccanapoli*; ciò che più colpisce, sembra impossibile trovare una *ratio* che dia conto delle singole scelte: Rea sembra rispondere solo al gusto del momento, senza attenersi a una tendenza precisa.

Per gli scrittori del secondo dopoguerra che si sono confrontati con la rappresentazione delle classi popolari, sembrano principalmente due le strade possibili: la prima, comune tra i neorealisti, prevede una difficile convivenza tra la mimesi del linguaggio spontaneo dei personaggi, attuata con maggiore o minore efficacia dai vari narratori, e l'italiano colto (nei casi peggiori scolastico) della voce narrante. La seconda, che trova nella *Malora* di Fenoglio il suo capolavoro, consiste nel guardare alla grande lezione di Verga, ma attualizzandola nel racconto in prima persona, condotto da un personaggio culturalmente e psicologicamente rappresentativo del mondo che si vuole mettere in scena, per cui narrato e dialoghi sono omogeneamente tarati su un italiano popolare-regionale in cui non è possibile ravvisare tracce di letterarietà, e l'ineleganza diviene strumento espressivo fondamentale.

Rea percorre una terza via, optando per l'asistematicità della resa linguistica.¹⁹ Lo si vede bene innanzitutto nell'uso del dialetto, probabilmente la componente formale che più attira l'attenzione del lettore. I personaggi rappresentati si devono immaginare a rigore tutti esclusivamente dialettofoni, o quasi; ma ciò emerge nelle battute solo in un numero limitato di casi. Le cose non cambiano di molto se si contano anche i fenomeni dell'italiano regionale (Maria Corti ha indicato nei dialoghi di *Spaccanapoli* una serie di «microstrutture interregionali, regionali e locali»), come la posposizione degli aggettivi possessivi, l'uso dell'indicativo laddove l'italiano standard prevede il congiuntivo,

¹⁹ In più occasioni l'autore ha espresso una rivendicazione spregiudicata di libertà linguistica (per esempio, a proposito del lessico: «uso le parole che mi piacciono, non importa se sono italiane, dialetto o cosa» (cit. in S. Lanuzza, *Domenico Rea, il 'neo-neorealismo' e l'immaginario barocco*, «Lunarionuovo», febbraio 2022 [pubblicazione online]; sono parole di un'intervista del 1993).

l'uso del *ci* pleonastico;²⁰ si aggiunga il *che* polivalente, un fenomeno proprio dell'italiano popolare di quasi tutta Italia: «Respiravo solo quando marito e moglie si recavano a Taranto, che ci voleva la firma d'Amalasuunta per la compera di grano»: p. 24). Il parlato può essere reso in certi casi in un italiano magari semplice e scevro da eleganze di natura letteraria, ma anche privo di riconoscibili elementi locali o popolari; bastino un paio di esempi: «Io mi son prestata solo di corpo. Te lo giuro, stavo con la mente pura disotto. Come potevo farti restare là dentro con queste mani che non reggono più niente? Non mi avevi detto tu che, dentro al carcere, contano le mani?» (p. 15); «Non farlo più amore mio. Abbandono mio cugino perché sarà pure una degradazione sposare te, ma che posso fare, se ti voglio bene?» (p. 33).

Ciò che più caratterizza la prosa dei racconti di *Spaccanapoli* è quella che è stata opportunamente definita «concitazione linguistica»,²¹ parallela a quella che si potrebbe chiamare concitazione narrativa, che si manifesta negli inizi *ex abrupto*, e in generale nel concedere molto poco a quei momenti di passaggio descrittivi o riepilogativi immancabili nelle narrazioni tradizionali.²² I racconti procedono spesso 'a salti'; ciò ha un preciso correlativo sintattico nei bruschi passaggi (in aperta violazione delle norme) delle persone: «La vena della tempia della donna sbatteva come un polso, e non rispose» (p. 13; il cambio di soggetto da una proposizione all'altra non viene esplicitato, come accade, in un modo un po' diverso, nell'esempio seguente); «Mi dava i baci sulle guance e ci divertimmo a guardarci da sotto i capelli mescolatisi» (p. 27)»; o dei tempi e modi verbali: «Guardavo [...] nella speranza che si voltasse indietro con la scusa dei capelli sul collo. Qualche volta lo faceva e, scoperto, mi sentii pieno di vergogna, facendo a tempo a tempo a voltare la testa» (p. 29; si alternano forme perfettive e imperfettive, senza però che cambi la prospettiva aspettuale); «Avrei voluto scrivere, ma non sapevo come farlo, perché, mi disse un amico, se scrivevo leggevano l'indirizzo, la polizia italiana telefonava e m'arrestavano lo stesso» (p. 36; il periodo ipotetico col doppio imperfetto non è in sé particolarmente marcato: la disarmonia si crea perché il periodo comincia col condizionale passato e non con l'imperfetto). Si noti che se il secondo, il terzo e il quarto esempio

²⁰ M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 101.

²¹ La definizione si legge in G. Manacorda, *Domenico Rea*, in AA.VV., *Letteratura italiana - I Contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1287-1303: 1291.

²² Com'è noto, Emilio Cecchi ha coniato a proposito l'icastica definizione di «scrittura al lampo di magnesio» (*Scrittori al lampo di magnesio: Domenico Rea*, in Idem, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Milano, Mondadori, 1972, vol. II, pp. 129-131: 129).

appartengono ad un racconto narrato in prima persona, nel primo invece si ha un narratore esterno. Le differenze tra le due soluzioni in *Spaccanapoli* non sono molto nette: è un'ulteriore prova dell'estraneità alla scrittura di Rea della ricerca della mimesi. Più che come un modo di rendere le incertezze espressive dei personaggi, questi esempi di squilibrio sintattico sembrano rimandare al gusto per il periodare scorciato di certi scrittori illetterati del passato, tra cui l'amato Cellini ha un posto di primo piano.

Si può arrivare a costruzioni marcatamente ellittiche, come la seguente: «mi gettai per terra, per cercarla sotto il letto, come ella faceva spesso, perché era fanciulla giocosa» (p. 8; il lettore è chiamato ad interpretare correttamente un periodo che a rigore ha un significato diverso da quello che logicamente si dovrà presupporre: ciò che il personaggio femminile fa spesso non è, come sembrerebbe, cercare gli altri sotto il letto, ma nascondersi). Il passo è interessante anche per il cortocircuito tra la sintassi deficitaria e la forma *ella*: nello stesso momento in cui ci si allontana dalla tradizione alta se ne recupera un elemento irrinunciabile (nonostante Manzoni nella Quarantana avesse optato per *lui/lei/loro* come soggetti, a lungo gli scrittori più orientati verso il passato hanno continuato ad adoperare le forme originarie dell'italiano letterario).

In *Gesù fate luce* gli elementi principali dello stile di *Spaccanapoli* sopravvivono, pur sottoposti ad una diminuzione d'intensità. Come ha notato Corti, rimane la compresenza tra elementi dialettali regionali e stilemi di ricercata letterarietà; questi ultimi anzi intensificano la loro presenza, sia dal punto di vista sintattico (ad esempio attraverso l'uso dei parallelismi),²³ sia da quello lessicale (basti segnalare l'uso ricorrente di *desioso*, aulicismo la cui presenza in racconti di ambientazione popolare scritti a metà Novecento è quanto di meno prevedibile si possa immaginare).

Un deciso allontanamento dalle disomogeneità espressive dei racconti giovanili è ben percepibile nelle narrazioni più distese pubblicate da Rea negli anni Cinquanta: il racconto lungo *Ritratto di maggio* e il romanzo *Una vampata di rossore*, peraltro molto diversi tra loro.

In astratto, la realtà rappresenta nel *Ritratto*²⁴ – i protagonisti della narrazione sono i bambini di una classe di prima elementare, nella maggior parte dei casi chiusi in una «rigida, muta e incompresa ignoranza» (p. 262)²⁵ – sem-

²³ Cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 104.

²⁴ Citerò da D. Rea, *Opere*, cit., pp. 261-349.

²⁵ Sono parole della nota premessa al testo.

brerebbe favorire sia la messa in atto dei fenomeni sintattici propri del parlato sia l'accoglimento di dialettismi. Ma il racconto procede secondo strategie antinaturalistiche. La situazione linguistica in cui la classe ovviamente si trova non è mai resa attraverso la mimesi delle voci; può semmai essere oggetto d'analisi da parte del narratore (uno degli scolari, che evidentemente racconta a distanza di tempo, e dopo aver acquisito mezzi espressivi adeguati; si noti che Rea avverte: «l'io non si riferisce alla mia persona»: p. 261).²⁶ È quanto succede per la descrizione delle soluzioni a cui deve ricorrere il maestro per farsi capire dagli scolari:

Cominciò usando un linguaggio semidialettale, confortando di continui esempi pratici e visibili quanto diceva.

«Le aste» era infatti una parola incomprensibile. Ed egli le chiamò, per farci capire, «mazzarelle». Mazzarella in dialetto denomina un'asse sottilissima e diritta di legno. Il passaggio da mazzarella di legno a mazzarella di quaderno - asta - fu logico e vivo e l'immagine rimase stampata dentro di noi. (p. 285)

O per un icastico soprannome affibbiato ad un bambino dai compagni di classe:

Chi si dimenticherà di Morrone?

Era un «catuozzo». Così lo chiamavano. I catuozzi sarebbero quei mezzi tronchi d'albero, bassi e robusti, che si mandano alle segherie. (p. 302)

Un caso interessante, su cui si è soffermato De Blasi, è quello di *arriete*, parola assente nei vocabolari dialettali, che «con ogni probabilità designa un gioco di battaglia, consistente forse nel far indietreggiare [...] un gruppo contrapposto contro cui si lanciavano pietre o altri oggetti». ²⁷ Potrebbe essere un elemento dell'idioletto del Rea bambino, oppure una parola effettivamente usata a Nocera Inferiore non censita finora dai dialettologi; ma per il lettore comune non cambia molto: quello che conta è l'effetto evocativo che ogni parola dialettale inserita in un contesto di ricordi infantili porta sempre con sé.

Le pagine del *Ritratto* sono impostate su un italiano colto che concede poco o nulla alla popolarità, ma evita anche il ricorso a preziosismi. Una lingua di questo tipo è la più funzionale per gli intenti dell'autore, che svolge in forma narrativa i risultati di una «privata inchiesta», di taglio sociologico, svolta «in-

²⁶ Il fenomeno è stato notato da N. De Blasi, *La percezione*, cit., che ha segnalato anche passi di *Una vampata di rossore* e *Ninfa plebea* in cui attraverso la descrizione del modo di esprimersi dei personaggi vengono messi in luce aspetti sociolinguistici.

²⁷ N. De Blasi, *La percezione*, cit., p. 206.

terrogando decine di ragazzi di varie regioni del Mezzogiorno», ed integrando con «qualche pubblica prova» (p. 261).

La ricerca della medietà è percepibile non solo nei registri, ma anche nei toni adottati. Il libro di Rea costituisce, come è stato notato da molti critici, il rovescio di *Cuore*; la miseria, il degrado e la violenza che ne costituiscono il tema fondamentale erano presenti anche nel romanzo di De Amicis: ma lì erano riscattati da una tensione ottimistica verso il progresso sociale, di cui invece in *Ritratto di maggio* non si trova alcuna traccia. La visione desolante che ne emerge è espressa in modo asciutto, rifiutando il facile ricorso alla mozione degli affetti. Come ha ben visto Pomilio, Rea «ti chiama a partecipare e ad indignarti senza mai sollecitarti, e mettendoti invece avanti le cose con una specie di brusca imparzialità, la quale scavalca schemi e infrastrutture ideologiche o si risolve invece tutta in pura rappresentazione». ²⁸ La rinuncia a qualsiasi forma di enfasi è una scelta felice: la realtà messa in scena richiama di per sé stessa l'attenzione del lettore, senza bisogno di sottolineature patetiche.

A tratti l'atteggiamento della voce narrante sembra quello di uno scienziato che analizza impassibilmente un fenomeno su cui sta conducendo un esperimento. Si veda ad esempio come viene notomizzato un dato di realtà penoso come le enormi difficoltà di apprendimento di bambini cresciuti in assenza di qualsiasi stimolo intellettuale:

Un ragazzo meridionale vissuto fino a sei anni nell'assoluta ignoranza del mondo scritto non intenderà mai che l'immagine del sole sta dipinta sul libro per fargli intendere la "s". Egli del sole ha un'immagine ben più fantastica ed il suo istinto si rifiuta di ridurlo ad una "s". Ma quando anche lo scolaro si è impadronito di un'immagine scritta, che, per la sua miseria, non può signoreggiare la sua mente elementare, per poter ricevere una nuova immagine - cioè una diminuzione della fantasia naturale - che non oscuri la precedente, di per sé già debole, avrebbe bisogno di tempo per fissarla fermamente dentro di sé. (p. 286)

La narrazione sequenziale del *Ritratto* lascia il posto all'estrema complessità diegetica di *Una vampata di rossore*, ²⁹ in cui la vicenda principale, molto semplice (si raccontano gli ultimi giorni di vita di una donna affetta da un male incurabile), è continuamente interrotta dalle analessi, che di volta in volta portano in momenti diversi, a seguire le storie pregresse di vari personaggi. Il narratore esterno dà prova di uno spiccato spirito analitico, volto ad indagare pensieri e sentimenti anche inconsapevoli della moribonda e di chi le sta

²⁸ M. Pomilio, *I racconti di Rea*, «Realtà del Mezzogiorno», III, 1966, pp. 229-235: 234.

²⁹ Citerò da D. Rea, *Opere*, cit., pp. 517-710.

intorno, più importanti, nell'economia del romanzo, dei fatti avvenuti. Una ricaduta formale è il frequentissimo impiego, come tempo della narrazione, dell'imperfetto, che in molte pagine prevale sul passato remoto.

Il carattere alineare della narrazione si manifesta anche nella struttura, priva di marche che ne rendano evidente la scansione (non si ha una divisione in capitoli: lunghi blocchi di testo sono intervallati solo da una riga bianca). Non funziona però del tutto la formula di Domenico Porzio, spesso ripresa da altri, di «un sol periodo lungo duecentocinquanta pagine»:³⁰ il romanzo è infatti più mosso di quanto questa definizione faccia pensare. In particolare è piuttosto variabile l'andamento sintattico. Sono frequenti periodi lunghi e complicati, come il seguente, in cui si ha un inciso talmente lungo («nonostante... bestie») da consigliare al narratore di riprendere le parole iniziali, con qualche incremento («Fu a questo punto» / «fu a questo piacevole punto del mondo»):

Fu a questo punto, nonostante che Michelino l'avesse disposta al buonumore e per la strada non si vedessero o meglio non si scorgessero nelle rosse aurorali cinque del mattino che piacevoli barcollanti lanterne a petrolio di altre carrette e musiche di freschi raggi di biciclette di gente di campagna che si recava al mercato e odore di pizze al forno di Giromino il fornaio che si recava a vendere focacce calde tra quelli del mercato di frutta verdura e bestie, fu a questo piacevole punto del mondo che lei, per la prima volta nella sua vita, sentì uno strappo così profondo e lacerante come due lamiere che si scollano e si accartocciano in mezzo al possente calore di un incendio. (p. 522)

Ma si trovano anche casi, all'opposto, di sintassi frammentata, che possono ricordare certi passaggi del *Notturmo* di D'Annunzio:

La domenica era esplosa in piazza. I nofinesi avevano dato il via al loro passeggio che avrebbe visto la fine oltre la mezzanotte. I due caffè della piazza, coi tavoli spinti fino ai margini della fontana, aspettavano i clienti. I camerieri sorvegliavano come cani bianchi e neri il loro arrivo. Si sentirono suoni di sonagliere e di cavalli al trotto. (p. 574)

Buona parte della narrazione è costituita dal resoconto dei pensieri dei personaggi, degli atteggiamenti, delle reazioni emotive: non c'è dubbio che almeno esteriormente sembra di poter considerare il testo come un frutto tardo del romanzo psicologico. Ma rispetto alla tradizione del genere, si registra una differenza capitale: la rinuncia a riprodurre le voci interiori, che vengono invece colte ad enorme distanza, riflesso della scelta del narratore esterno e contemporaneamente del rifiuto dello stile indiretto libero (che evidente-

³⁰ D. Porzio, *Il romanzo di Rea ha fatto centro*, «Oggi», 18 giugno 1959, p. 16.

mente rimane sempre estraneo agli interessi dell'autore). Verrebbe da indicare come modello un passo anomalo dei *Promessi sposi*, l'"addio ai monti", in cui episodicamente lo stile si innalza in modo incongruo rispetto all'oggetto della rappresentazione (ciò che passa per la testa di una contadina analfabeta); Manzoni ha sentito la necessità di specificare, in chiusura del brano, «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia»: qualcosa di simile si dovrebbe ripetere per ciò che è nella mente dei personaggi di *Vampata di rossore*. Si tratta di una scelta certamente discutibile, soprattutto in pieno Novecento; ma non si può negare che il risultato è spesso notevole. Rea dà prova tra l'altro di una grande finezza nel rendere conto di tutte le sfumature dei rapporti interpersonali, spesso ricorrendo ad un ricco repertorio figurale (fatto più di similitudini che di metafore), come in questo brano, in cui si analizzano gli effetti delle grida della malata, che gelano gli animi di coloro che li ascoltano, anche quando non sembrano provocare alcuna reazione:

Si fingeva di non dar peso all'urlo, ma esso lo stesso cadeva come un masso nel piatto dei maccheroni o sulla pagina del giornale o sulle gambe dei visitatori che, per un istante, si sentivano come mutilati e con la perduta capacità di usare la parola. Si capiva bene non trattarsi più di gridi della Signora, ma dei segnacoli di un'imminente catastrofe, che non intendeva assolutamente essere dimenticata, spostata o procrastinata, ma restar sempre presente col suo utero poderoso in tutta la casa, giacché queste cose invadenti non ammettono distrazioni e, se ti danno a credere che il peggio è passato, è solo per farti sentire quale sia la potenza della loro nera grancassa. (p. 525)

Nel romanzo è particolarmente evidente una caratteristica formale che ben si coniuga con l'attenzione quasi maniacale con cui la voce narrante osserva e descrive: la grande ricchezza dell'aggettivazione. Spesseggiano le coppie e le terne di attributi (occasionalmente si raggiungono accumuli più consistenti); per dare la misura del fenomeno, è sufficiente spigolare dalle prime pagine: «un sospiro annoiato e dolente»; «lo spirito [...] sciagurato e depravato»; «le medichesse altere e asettiche»; «il trono glorioso, pacifico e confortante»; «un natale tutto suo personale, naturale e insieme divino e impellente»; «un vecchio mobile di mogano, matto e parlato»; «noci muffite e leggere»; «uomo d'ordine, preciso e meticoloso»; «lenzuoli candidi e crespi»; «un canto lontano e remoto, confuso e perduto, ma inestinguibile e, a momenti, unico e solo»; «lacrime inerti, senza luce e appiattite»; «occhi neri e fieri»; «le pettegole ma variopinte zie»; «mente pallida e azzurrina»; «la celebre, antica borsa»; «la più misteriosa e prodigiosa borsa»; «la sonagliera cieca e polverosa»; «gli doveva sapere di estraneo e terribile»; «uno strappo profondo e lacerante»; «decantate e taumaturgiche visite»; «l'oscura, montuosa e

invalicabile fotografia»; «esclamazioni [...] tremende e paurose»; «un mostro lurido e appiccicoso» (pp. 517-24).

Come si sarà notato, in alcuni casi si registrano scarti semantici tra gli aggettivi coordinati, o tra essi e il sostantivo cui si riferiscono: di volta in volta si può parlare di personificazione, catacresi o sinestesia. Altre volte sono in gioco *figurae elocutionis* come quelle speculari dell'asindeto: «piacevoli barcollanti lanterne»; e del polisindeto: «quelli spicci e sottili e dimessi». Notevole anche un'occorrenza dell'aggettivazione ad occhiale: «funeste presenze pietose».

Il fatto che le peculiarità della prosa giovanile di Rea si siano perse negli anni ha portato facilmente a leggere il suo percorso come uno dei casi, tutt'altro che infrequenti nella letteratura italiana novecentesca (e non solo), di ritorno all'ordine. Più o meno esplicitamente in molti studi sull'autore si interpreta la sua scrittura matura come l'effetto di una normalizzazione che non può non comportare una diminuzione dei motivi di interesse. Tale impostazione ha basi teoriche molto fragili: il minore o maggiore tasso di espressività, così come il rigetto oppure il rispetto della 'normalità' grammaticale (ammesso che una tale categoria abbia senso), non sono in sé motivo di merito o demerito; quello che conta, evidentemente, sono gli esiti raggiunti, che non si possono valutare *a priori*. La 'normalità' dell'ampia produzione di carattere saggistico o giornalistico raccolta in *Il re e il lustrascarpe* e *Diario napoletano* si può ricondurre ad una categoria importante nella prosa novecentesca, definibile come 'stile semplice':³¹ è la tendenza a rimanere nei confini della lingua d'uso, senza palesi scarti verso l'alto o verso il basso, ma sfruttando a fondo le enormi possibilità offerte dall'italiano comune (*semplice* non è quindi un sinonimo di *banale* o *mediocre*). Naturalmente sono possibili episodiche escursioni, ma di norma senza rinunciare a dare una sensazione generale di naturalezza; ad esempio, nelle descrizioni dei vari aspetti della vita di Napoli è inevitabile che compaiano dialettismi, che però appaiono quasi sempre più funzionali alla rappresentazione che portatori di particolari istanze espressiviste.

Ma va anche detto che il Rea maturo non abbandona affatto il gusto per la ricerca stilistica. Lo dimostrano con grande forza i racconti riuniti in *Il fondaco nudo*, probabilmente il suo libro più sottovalutato.³² L'autore dimostra di avere a sua disposizione una tavolozza stilistica molto variegata, da cui può

³¹ Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

³² Significativo che sia stato escluso dal Meridiano delle *Opere*. Citerò dalla prima edizione: D. Rea, *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985.

scegliere di volta in volta la soluzione più adatta; in molti casi si tratta di modalità che non erano tipiche della sua scrittura giovanile. Il libro meriterebbe un'analisi dettagliata che qui non è possibile: ci si limiterà a segnalare qualche aspetto particolarmente interessante.

In *Rapporto sulle tre melarance*³³ viene sperimentato il *pastiche* (nell'accezione originaria del termine: una scrittura che imita un determinato tipo testuale): il testo consiste nel resoconto delle violenze subite da tre ragazzine (oltreché dello scandalo della scoperta di uno squadrista in un rapporto sessuale con un altro uomo) contenuto in una lettera inviata ad un gerarca da un fascista fervente, scosso da eventi che gli sembrano contrastare con l'etica superiore da lui ravvisata nel regime. Lo stile epistolare dell'anonimo fascista è improntato all'enfasi e alla ricerca di un'eleganza che viene però vanificata da uno scarso controllo linguistico. Si legga questo passo:

Possibile che con tanti virili idee, maschi e quasi marziali discorsi, con un esempio e una figura come quella del DUCE, che ci accompagna e circonfonde con azioni ardimentose, dico, con questi sostegni morali e marziali, si verifichino fatti mostruosi come quello occorso all'avv. Chiurzo, Aristide Chiurzo? (p. 55)

In poche righe si registrano almeno tre incidenti di percorso, il primo sul piano sintattico, gli altri nel campo delle scelte lessicali. L'accordo stridente di *tanti virili* con *idee* è evidentemente provocato dal fatto che successivamente si introduce un sintagma maschile coordinato (*maschi... discorsi*); viene quindi estesa oltre il limite consentito la regola del maschile non marcato (in questo caso l'unica soluzione accettabile sarebbe stata la ripetizione, con variazione di genere, dell'aggettivo indefinito: *tante virili idee, tanti maschi...*). *Circonfondere* è un verbo di nobile letterarietà (si ricorderà che compare nella *Figlia di Casimiro Clarus*), ma è incongruo nel contesto: anche volendo attribuire al duce prerogative simili a quelle dello spirito santo, non funziona la specificazione *con azioni ardimentose*. *Sostegni morali* è una polirematica, e come tale non ammette l'aggiunta di un aggettivo coordinato a *morali*: ma è chiaro che *marziali*, già utilizzato nello stesso periodo, è una parola chiave del fascismo, che pare opportuno ripetere ogni volta che si può.

La lettera contiene inoltre brani di documenti, come la «relazione medica del Dott. Prof. Nunzio Grarollo che [...] oltre a essere un fascista della prim'o-

³³ Il titolo è amaramente ironico: la neutralità burocratica di *rapporto cozza* con l'evocazione fiabesca delle *tre melarance*; soprattutto, se *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi ha un classico lieto fine, nel testo di Rea le tre ragazze conoscono una sorte orribile.

ra, è anche buon poeta e umanista». Le velleità da scrittore del medico legale si incarnano in una descrizione grottesca, in cui la crudezza del referente (lo stato della vulva di una bambina ripetutamente stuprata) viene resa attraverso un'accumulazione di immagini figurate fuori controllo, che sembrano attribuibili solo ad una mente malata:

il boccuzzo vulvare sottostante sembra una caverna piena di sassi e fango dagli interni rosei quasi virginei. Esplorata nella profondità, s'intravedono come camere, tendaggi sale ariose, tutte sul roseo e, poi, una serie di ombre dal roseo fino al marrone e persino fitte oscurità interrotte da sordi sciacqui, da uno scorrere di liquami untuosi come quelli delle cloache, sperdendosi in una sorta di gora su cui sembra galleggino carogne di membri virili, come navi in quarantena [...]. La ragazza può avere dai 10 ai 12 anni, al massimo. Ma quanto a fossa di vulva o cloaca femminile sembra ne abbia un numero molto più alto. Nell'immensamente piccolo corpo della vittima, morta per soffocamento, sembra siano passati, per la porta inguinale, branchi, regioni, paesi, selve e giungle di bufali e tori impauriti e impazziti. (pp. 57-58)

Come ha mostrato una solida tradizione (che si può far risalire almeno al Parini del *Giorno*), gli aspetti più negativi della realtà possono essere rappresentati con grande efficacia rinunciando a qualsiasi commento, facendo per così dire parlare le cose. È quello che avviene felicemente nel *Rapporto*: l'impasto micidiale di ferocia e stupidità dominante nel Ventennio è reso attraverso le parole dei protagonisti di quella stagione: un commento fuori campo non potrebbe aggiungere nulla, anzi depotenzierebbe l'effetto.

In *Esodo, prime prove* si mette in scena il fenomeno, nato col *boom* economico, delle vacanze di massa,³⁴ adottando un collaudato procedimento del discorso ironico (presente già in alcuni passi dei *Promessi sposi*): la sottolineatura delle miserie di una determinata situazione, nella fattispecie le lunghe code in macchina dei vacanzieri, attraverso l'impiego di parole che si adatterebbero meglio a un'impresa eroica. Ecco un passo in cui tale procedimento è evidente:

Partivano con slancio quasi davanti avessero una sterminata pianura. In realtà lo slancio era soltanto la repressa illusione di un empito che mai e poi mai si sarebbe potuto sviluppare in un'armoniosa linea retta o parabolica. Era soltanto una prova, un saggio di quel che si sarebbe potuto fare se la strada fosse stata sgombra a perdita d'occhio, un passo di danza. Sui tetti delle macchine agganciate alla nostra, accomunate al nostro destino di procedere a salti, si erano levate come spade luccicanti le antenne delle radioline allagando le trombe d'Eustachio. (p. 131)

³⁴ L'uso del termine *esodo* in quest'accezione estensiva ed ironica è meno recente di quanto si potrebbe immaginare: è stata segnalata già da A. Panzini, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1905, s.v.

In alcuni racconti, il narratore può mettere la lingua in primo piano, attraverso inserti metalinguistici. Per esempio *Piccolo saturnale campestre* ricorre alla figura della *correctio* per soffermarsi sulla semantica non ovvia delle parole che formano un'espressione banale:

Non saprei dire se nell'Agro di Nofi, nella notte fra il 14 e il 15 agosto, si celebrava ancora la festa di Materdomini. In questa frase già ci sono due errori: celebrare e festa. Celebrare è voce retorica, ha una possibile accezione barocca. Spinge a immaginare qualcosa di grandioso e grondante, di sfavillante ori e broccati, mentre Materdomini era una ricorrenza poverissima e si svolgeva quasi al buio, nelle profonde ombre provocate dalle fiammelle a petrolio dei venditori ambulanti e dai zolfanelli che qua e là si accendevano come lucciole. La festa ha sempre un'ufficialità una direzione dall'alto. E Materdomini apparteneva all'estro dei contadini con ai margini una partecipazione plebea. Nessuno in quella notte poteva riconoscere un altro per cui ciascuno poteva rappresentarsi una sua parte non confessabile in altri luoghi e tempi. (p. 23)

Mentre in *Tombola* giocosamente smaschera l'inadeguatezza formale di un accumulo poco elegante che gli è scappato dalla penna:

la Tombola natalizia era una deflagrazione, una esplosione, una distruzione (non si dovrebbero mai infilare tanti 'ione' l'uno nell'altro; ma, ormai...) del grande e globale tabù. (p. 18)

La raccolta ospita anche due racconti che si possono definire espressivisti (in cui, in altre parole, si dà vita al *pastiche* nell'accezione di mescolanza volutamente non naturale di elementi eterogenei): *Gutenberg addio! (comunicazione)* e *The lady is a tramp*.³⁵ Si riporta un passo del secondo, ben rappresentativo dell'effetto frastornante che la prosa, impostata su ritmi forsennati, ha sul lettore:

Solita, solita istoria, ma essa è pur sempre l'unica degna di essere letta e meditata, mandata a mente e a cuore e testardamente applicata. Ché a volere i belli, i capelloni, gli hippies e i drogantes, come tante sue amiche dai mariti balzachiani, ne potrebbe aver dietro a compagnie, a eserciti, costringendoli, a capriccio, a ballare e a saltare, come Kruscev davanti a Iosif Vissarionovič Džugašvili o a cadere in ginocchio o sinanche a strusciare, lingua belante a terra, in polvere, come dichiarò di voler fare il duca Burgo di Torchiànico (alto Gotha)... non fosse stata agitata, lei, dal dramma della fede, di cattolica convinta e praticante; non avesse avvertito ogni domenica il bisogno insopprimibile di confessarsi e comunicarsi di tutto, dello Sporco & Pulito. (p. 169).

Si noterà la presenza, in un andamento sintattico privo di baricentro, di un arcaismo (*istoria*), e di forestierismi veri (*hippies*) o presunti (*drogantes*).³⁶ Si

³⁵ Il secondo era già stato pubblicato autonomamente, con diverso titolo: E. Rea, *La signora è una vagabonda*, Napoli, Marotta, 1968.

³⁶ Il termine in portoghese ha il significato di 'droghe', mentre Rea lo usa in quello di 'drogati'.

rintracciano parecchi altri elementi simili nel racconto, ma l'aspetto più notevole, anche perché insospettabile fino a quel momento in Rea, è l'emergere di una vena onomaturgica. Della protagonista si dice che «tende a stirare le parole» e «[l]e piace storpiarle e inventarne di nuove» (pp. 165-166). Il narratore sembra adeguarsi, e schiera sulla pagina una compagine notevole di neoformazioni: *andantinamente*, *artigiananza*, *emporianti*, *illaureato*, *omofemminili*, *perdiminuti*, *perdiore*, *sudataglia*, *ultraramificate*.

Non è un caso che con *Ninfa plebea*,³⁷ l'ultimo suo libro, Rea abbia ottenuto i maggiori riconoscimenti. Il romanzo, infatti, recupera la rappresentazione cruda della realtà popolare - di cui si mostrano gli aspetti ferini, e si enfatizza la commistione di degrado e passione - di certi racconti giovanili, ma ricorrendo ad uno stile certamente più addomesticato.

Il fenomeno più vistoso è il ritorno del dialetto come componente fondamentale: usato molto più a scopo evocativo che realistico, può svolgere anche una funzione di innesco narrativo in alcuni passaggi. È il caso ad esempio di una tipica pietanza campana nota per la sapidità e le proprietà afrodisiache:

'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 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. I peluzzi del suo nido invisibile si eressero. (p. 893)

De Blasi ha notato in questa glossa una «sfumatura enciclopedica»;³⁸ si può aggiungere che la precisione informativa sulle caratteristiche del cibo (unita alla digressione storica o pseudostorica su Poppea) si unisce all'espressività data tra l'altro da immagini iperboliche («limone [...] grosso come un cocomero»; «un empito come un cavallo indomito») e dal gioco verbale erudito *corno-cornucopia*.

Lo stile di *Ninfa plebea* è il risultato di una precisa strategia, che si può definire armonizzazione degli opposti. Elementi colti e popolari convivono nelle pagine del romanzo, senza che ne derivino gli effetti di dissonanza tipici delle scritture espressiviste del Novecento (gli esperimenti del *Fondaco* sono obiettivamente assai lontani). Il bilanciamento riguarda tanto le strutture sin-

³⁷ Citerò da D. Rea, *Opere*, cit., pp. 815-972.

³⁸ N. De Blasi, *La percezione*, cit., p. 206.

tattiche quanto il lessico. Lo si nota ad esempio nel seguente brano, in cui vengono riportati pensieri della giovane protagonista a proposito del sesso (senza ricorrere al discorso indiretto libero, che anche nell'ultimo romanzo si rivela estraneo al modo di raccontare di Rea):

Lei non credeva a questo tipo di peccati perché erano la salute della terra. Non lo erano per cani e gatti, asini e cavalli, tori e vacche, lions e pantere, che addirittura lo facevano all'aria aperta, chiedendo la comprensione benevola della gente? No. Allora perché Gesù, creatore dell'universo mondo, aveva messo la cosa a quel posto infra le valli pappose delle natiche e all'uomo aveva donato il nervo, che chi ce l'ha floscio viene schernito per tutta la vita? Capiva che ognuno – papi e re, regine e principesse, duchi e duchesse – queste schifezze le facesse in un nascondiglio come si fa per i bisogni corporali, di cui quelle cose sono un prolungamento, facendosi con gli stessi strumenti, ma non farlo sarebbe stato contro la volontà di Dio, che, appunto, aveva fornito trucchi e delizie in abbondanza, gioie e dolori per far nascere la gente, che, poi, le avrebbe pagate tutte amaramente le pene della vita. (p. 817)

Sono presenti alcuni tratti propri della sintassi del parlato – notevole in particolare la dislocazione a destra dell'ultima frase («le avrebbe pagate [...] le pene») –, ma nell'insieme non si può parlare di un tono popolare: vanno in direzione contraria gli incisi (soprattutto «creatore dell'universo mondo») e il congiuntivo, tutt'altro che prevedibile nel contesto («queste schifezze le *faceva*») sarebbe stata una soluzione naturale, peraltro grammaticalmente inappuntabile). Alcune espressioni possono ben inquadrarsi nell'orizzonte linguistico di una ragazzina analfabeta (*la cosa, valli pappose, queste schifezze*), mentre altre appartengono ad un registro sostenuto (*comprensione benevola, delizie in abbondanza*). Interessante la forma *lione*: si tratta evidentemente di una concessione al dialetto, ma non si può non notare che in questo caso il napoletano consuona con l'italiano dell'alta tradizione letteraria.

Questa scelta formale è legata alla coesistenza tra realistico e fiabesco che caratterizza molte pagine del romanzo. Rea ha scritto che Basile «Apparentemente racconta favole, in concreto descrive la terribilità del vivere quaggiù. [...] 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». ³⁹ Come capita non di rado agli scrittori, la lettura critica degli *auctores* può assumere la funzione di autorappresentazione.

Termino questa rassegna cursoria con la consapevolezza di aver solo proposto alcuni spunti di lettura, e con l'auspicio che i molti motivi di interesse

³⁹ D. Rea, *Fondaco nudo*, cit., p. 202 (sono parole del saggio *Napoli, l'indomabile furore*, posto in appendice).

offerti dalle opere di Rea a chi esercita la critica formale invoglino altri studiosi, magari giovani, ad occuparsene.

Domenico Rea, *Viaggio in Sardegna*

a cura di Andrea Baldi

Gli articoli di Rea qui riprodotti uscirono, in sei puntate consecutive, unite dal titolo complessivo *Viaggio in Sardegna*, su «Il Lavoro Illustrato», tra ottobre e novembre del 1951. Per stendere «il primo reportage di viaggio» assegnatogli,¹ l'autore visitò l'isola tra il 10 e il 20 settembre di quell'anno, secondo quanto afferma ne *La terra è grande*. Raffaello Brignetti, iniziatore della controversia sulla «letteratura “*Ohi Peppi!*”», nella sua invettiva contro Rea – che non si degna nemmeno di nominare – cita con sarcasmo questi interventi, che giudica fallimentari, a conferma dell'inefficienza dello scrittore:

Si deve appunto osservare questa letteratura di fronte alle cose. Lo stesso autore che mostrava lo sfilatino alla statua, così grottescamente raffigurato nel settimanale «Epoca», venne spedito una volta in Sardegna per un «servizio» da inviato speciale su questa regione. Avanti: la realtà; raccontala! Fai un ritratto: stai attento che deve essere in lingua italiana... Ebbene, questo fu il primo e l'ultimo «servizio» del nostro, che da allora fu soltanto incaricato di scrivere dei bozzetti sulla vita napoletana. Poi, smise.²

Questa conclusione denigratoria viene immediatamente corretta, sulle colonne del «Caffè», da Giambattista Vicari, che, in risposta alla provocazione di Brignetti, osserva come Rea abbia continuato a dedicarsi ai *reportage*: «[...] lascia che ti dica, di passaggio, che il medesimo [lo «scrittore dello sfilatino»] non solo non ha smesso di far “servizi”, ma dopo la Sardegna sta addirittura allungando la penna fino alla Cina».³

Al di là di forzature pregiudizialmente malevole, il resoconto di Rea si se-

¹ F. Durante, *Bibliografia*, in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005, p. 1707.

² R. Brignetti, *La letteratura «Ohi Peppi!»*, «Il Caffè», II, ottobre 1954, 7, p. 22.

³ La replica di G. Vicari segue l'intervento di Brignetti, *ivi*, pp. 22-23. Su questo viaggio, finanziato da «Paese Sera» ma interrotto da Rea dopo un breve soggiorno a Praga, si veda F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, *cit.*, p. CXX.

gnala, oltre che per l'attenzione dedicata alla descrizione e all'interpretazione di aspetti specifici della Sardegna, per il rilievo che vi assumono temi ricorrenti nella scrittura e nella riflessione dell'autore: il conflitto tra modernità e tradizione, la difesa della civiltà contadina e il profondo interesse per le realtà meridionali, accomunate da uno stato di bisogno (a proposito delle strettezze di una famiglia di Alghero, Rea commenta: «Erano in questo molto italiani, come i calabresi, i napoletani, come tutti gl'italiani che fanno miseria»). Una sintonia smentita però da altre osservazioni, che insistono sull'alterità linguistica, geografica e temporale della cultura locale, nonché sulla sua arretratezza rispetto a un'ipostasi del «continente», che si presume uniforme. Si consideri, in proposito, l'opposizione tra quanto appartiene alla 'norma' nazionale, designato come 'nostro' e concepito come criterio di riferimento, e ciò che caratterizza l'ambiente sardo – in termini sia fisici che di comportamenti e tradizioni –, visto addirittura, in un caso estremo, come «un paese coloniale ribelle».

Nel suo itinerario, lo scrittore è inoltre scortato da modelli letterari, come indicano i rinvii a Grazia Deledda e a D.H. Lawrence, autore di *Sea and Sardinia* (1921).

È il caso di notare, infine, che nel 1955 Rea parteciperà a un altro viaggio sull'isola – dal tema *La Sardegna: una terra da scoprire* –, organizzato dal Centro democratico di cultura e di documentazione (diretto da Nicola Signorello), in compagnia di scrittrici, scrittori e intellettuali, tra i quali Piero Bigongiari, Carlo Bo, Giorgio Caproni, Marise Ferro, Leone Piccioni, Ornella Sobrero e Giuseppe Ungaretti. Nelle riprese di questa escursione, commissionate alla RAI,⁴ Rea ha un ruolo preminente (sebbene, com'è comprensibile, inferiore a quello di Ungaretti): dopo aver «macerato sigarette e parole» durante il trasferimento in autobus da Olbia ad Alghero, l'autore napoletano intervista l'operaio di un cantiere e, nella Nurra, conversa con un «colono proveniente dall'Istria».

Un sentito ringraziamento va ad Annalisa Carbone, per avermi generosamente procurato la riproduzione fotografica di questi articoli, e a Monica Farnetti, ideatrice del convegno sassarese su Rea e curatrice di questo volume, per aver accolto l'idea di pubblicarli in appendice ai saggi.

⁴ Per il filmato, si veda <https://www.teche.rai.it/1955/10/il-viaggio-in-sardegna-di-ungaretti-caproni-rea-bo-piccioni-ed-altri-intellettuali-nel-1955/> (data di ultima consultazione 10 dicembre 2024).

UNO DISSE: L'ITALIA NON MI PIACE⁵

Ogni volta che i miei compagni di viaggio dicevano questo, provavo una specie di brivido. Tuttavia nessuno di loro sarebbe tornato a vivere in Sardegna. «È per l'avvenire dei nostri figli», dicevano.

I

Alle scuole elementari avevo un maestro che spiegava molto bene la geografia. Con una bacchetta si recava sotto la grande carta geografica d'Italia e diceva: «Un'isola è una terra circondata dal mare. Guardate la Sicilia, dappertutto c'è mare. Questo è ciò che si chiama un'isola, ragazzi. Ripeto: un'isola è una terra a sé, che non è legata, nel nostro caso, all'Italia». Ricordo che uno scolaro si alzò per domandare: «Allora la Sicilia è un'altra Italia?» «Non è un'altra Italia perché un calabrese con un salto è in Sicilia, e un siciliano in Calabria. Non vedete che poca distanza c'è?». Era vero. Lo stretto di Messina sulla carta non era largo quattro centimetri. La stessa lezione il maestro non avrebbe potuto farla per la Sardegna, che notammo essere molto lontana dal corpo dell'Italia continentale.

Si dicevano le regioni d'Italia a memoria. La Sardegna veniva ultima: Calabria, Sicilia e... Sardegna. Era un nome! Anche nella storia d'Italia se ne cominciava a parlare col Regno di Sardegna, ma veniva sempre prima il Piemonte.

Questa nozione infantile si era svegliata nel mio animo mentre mi accingevo a partire per l'Isola. Non era lo stesso che andare a Milano, a Venezia o a Torino. Non potevo dire a me stesso vado e vengo. La Sardegna si presentava come un viaggio lontano, un po' fuori d'Italia. Il sentimento d'italianità e il senso della cultura erano sgomenti di dover sopportare il crescente stato d'animo di emigrante; e le cose, le voci, i volti delle persone tra le quali mi trovai sul treno delle sedici e trentacinque alla stazione Termini in principio alimentarono le mie già note e, all'improvviso, vivissime impressioni di straniero.

Le vetture di coda erano già occupate con la gente ai finestrini. Il marciapiedi traboccava di altra gente, che si salutava con quella del treno, e quasi tutti parlavano una lingua incomprensibile. «Appena arrivi a Macomer, scrivimi»,

⁵ «Il Lavoro Illustrato», 14-21 ottobre 1951, pp. 7-8. Nella trascrizione, si sono corretti i refusi e si è intervenuti moderatamente per adeguare gli apostrofi, le maiuscole e l'interpunzione all'uso corrente.

disse un uomo con una giacca di pelle a una donna del treno, dai lunghi capelli neri, dalla faccia pallida macchiata d'occhi neri. Lei rispose con una voce tra il grido e le lacrime e l'uomo si fece sotto il finestrino e le tenne le mani in mano. Altri e altri parlavano sempre nella loro lingua, e i nomi che riuscivo ad afferrare, «Bosa, Mandas, Arbatax», non li avevo mai sentiti. Pensai d'aver sbagliato treno e domandai a un signore se il treno andava a Civitavecchia. «Sí, sí», rispose «a Civitavecchia Marittima». Mi squadrò un attimo, non riconoscendomi dei suoi e continuò: «Troveremo il piroscafo pronto».

Mi ritirai nello scompartimento e da lí a poco vi arrivarono due sardi di bassa statura, con due valigie di fibra legate con lo spago. Sedettero, felici di aver trovato posto, e cominciarono un discorso nella solita incomprensibile lingua. Si capiva però che parlavano, e con ansia, della Sardegna. Uno disse: «Ci torno con piacere, l'Italia non mi piace». «Ah, certo! È difficile abituarsi in Italia. Ma io ci ritorno. Che fai in Sardegna? Ho fatto tanto per uscirne. L'Italia è difficile, ma dà soddisfazione». E l'altro: «A me no!». Non mi sorprese il discorso, ma la parola «Italia». Ogni volta che la dissero provai una specie di brivido. Era come se avessi toccato con la mano certi fatti storici. Essi si aggiustavano sul sedile con soddisfazione, senza guardar fuori, ormai salvi. Aspettarono solo la partenza, per essere del tutto sicuri. Anche il signore con cui avevo parlato si sentiva già un poco sulla nave. Smetteva di parlare col signore del marciapiede, si sfregava le mani e diceva: «Ma quando si parte?». Quel treno stava nella stazione di Roma, ma era carico di Sardi, di voci, di sentimenti sardi. Era un treno speciale. Era già Sardegna.

A Civitavecchia trovammo il mare calmo e liscio come l'olio. Nel misero porto c'era il piroscafo nero con la gru nera che si alzava e si abbassava. La gente esclamava: «Avremo una buona traversata!» con un profondo sospiro. Ci fu una corsa precipitosa all'agenzia marittima; e anch'io dovetti far la fila, per l'assegnazione della cabina. Un uomo mi derise dicendomi: «Lei vuole una cabina? Cerchi un posto all'impiedi e forse lo avrò». Le poche cabine e cuccette di prima seconda e terza classe, cameroni compresi, erano già occupate. Una cuccetta libera sarebbe stata disponibile per il ventuno settembre. «Ci sarà qualche poltroncina, una sedia?». L'uomo che mi seguiva nella fila mi rispose con un'altra domanda: «È la prima volta che viene in Sardegna? E che vuole? Una notte passa presto. Fosse per una notte all'anno, nessuno si lamenterebbe. Ma questo piroscafo è un treno, marino, ma è un treno, e dovrebbe avere i posti. E noi paghiamo per un posto, addirittura per una cuccetta». I passeggeri, ricevuto il visto, se la fecero di corsa fino al piroscafo, nella spe-

ranza di trovare una sistemazione di fortuna. Perduta ogni speranza, io me ne andai piano piano.

Quel porto rassomigliava a una stampa dell'Ottocento. C'erano banchi di merci, di sacchi postali, di carrozze nere malandate, con dei vetturini ancora piú disperati. Anche i due autocarri che stavano sotto la grande pancia del piroscavo sembravano antichi mezzi di trasporto. Il piroscavo era piuttosto largo che lungo, aveva piuttosto l'aspetto di una nave da carico, dai pochi marinai, che di una nave per «passeggeri e merci». Sembrava fosse servita ad un altro uso e si vedeva ben chiaro che era un piroscavo che poteva ormai solo servire (ed essere sfruttato) a portare i Sardi in Italia e viceversa. Era una di quelle navi degli emigranti, una sporta galleggiante, che una volta, ragazzo, vidi salpare da Napoli per l'America del Sud, strapiena di disgraziati, che urlavano, che salutavano con le camicie, i restati a terra e piangevano anche, tutti affacciati da questa parte qua, dov'era Napoli.

Con me c'era un professore di filosofia, un ebreo, gentilissimo e civilissimo, dalla voce senza scatti, d'accento largo come le vibrazioni di una corda, e già mi spiegava chi era «il servo da pastore sardo» e mi pregava di visitare Macomèr, Bosa, Orgòsolo, Tonara. «Soprattutto il nuorese. È il cuore della Sardegna. È la vera Sardegna. E ci vada piano, armato». «Armato?!...». Non ebbi il tempo di approfondire il consiglio. Si era sparsa la voce che il commissario riceveva i passeggeri in prima classe e distribuiva cuccette, sedie, coperte. Chi voleva una sedia a sdraio, chi uno scranno. Chi raccomandava la madre sofferente, chi la moglie incinta, chi si preoccupava per i figli che non potevano stare allo scoperto. Chi saliva, chi s'inabissava in un pertugio, chi correva. Alcuni già si erano distesi sulla botola della stiva. C'era anche una coppia sarda, che studiava la nave, in cerca di un rifugio sicuro per la notte. Un'altra ragazza sarda, che aveva dovuto sopportare una brutta storia in continente, e ne aveva gli occhi macchiati di trucco, il corpo magro, con dei tratti di straziata depravazione, stava sola. Ma quattro o cinque giovanotti, che una volta dovevano essere stati della sua classe sociale, si preparavano ad assalirla. E lei si spostava. Ed essi la seguivano, ma a distanza, studiandola, per trovare un modo di attaccare, per riconoscerla. E continuarono a fare questo gioco. Due giovani preti, alti, slanciati, eleganti, di quelli che si pensa siano stati a studiare in Vaticano, distribuivano la figura di una Madonna ai passeggeri. Alcuni davano un'offerta, che essi intascavano con eleganza. Ma la preoccupazione di tutti era la sistemazione per la prossima notte. Le donne anziane tentavano di occupare i due divani della seconda classe. Su di uno già c'era una coppia di marito e moglie grassissimi, con le gambe aperte, col calzone

che sembrava volesse scoppiargli nell'inguine, all'uomo. Si erano mangiati cinque posti buoni; e due tipi di zitelle, prima a bassa voce borbottando, poi squittendo apertamente, assalirono con male parole sarde i due grassi coniugi, pretendendo che uno dei due lasciasse un posto. La moglie tentava anche di sollevarsi per rispondere a tono e con maggior vigore alle due zitelle. Ma il suo corpo, pieno di pieghe di grasso, si stirava, non riusciva ad alzarsi. Il marito, piú buono e fattivo, temendo un intervento dei camerieri in bianco e nero, osò restringersi. Si videro una trentina di centimetri di posto, in cui andò a ficcarsi la piú pronta, forse la piú anziana, ma la piú isterica delle due zitelle, che ne restò compressa, ma soddisfatta. Ora l'uomo stava in mezzo, tra due fuochi: uno grasso – la moglie, che non aveva approvato la previdente, salomonica cavalleria del marito – e uno magro – la zitella – che, a costo di crepare, non avrebbe lasciato il posto. L'uomo in mezzo, scollacciato, imperlato di sudore, con un fazzolettino verde in una mano paffuta, sembrava la vittima tra due aguzzini, rigidi osservanti del supplizio.

La nave era salpata ed erano anche scomparse, con la sera, le rovine di Civitavecchia. Io e il professore passeggiavamo in coperta, con la tranquillità di chi ha una sedia a sdraio e una coperta su quella nave. Mi parlava di Alghero, dei costumi di Ittiri, della Gallura, dell'Iglesiente, della Barbagia. Era un milanese, capitato da militare in Sardegna, e vi aveva portato la sua famiglia e i suoi sentimenti; e pretendeva che vedessi tutto nel mio giro, specialmente i costumi, che non m'interessavano, perché tutti i costumi sono un inganno. Il mare era così dolce che la prua lo tagliava come il coltello il burro. E la gente, senza posto, era contenta. Non c'era vento. Anche il cielo si manteneva ad un'altezza umana. Non aveva nessuna trasparenza e lontananza siderale, che dà i temibili brividi di freddo.

Scendemmo giù e dovunque c'era gente disposta a dormire in un modo qualsiasi, anche all'impiedi lungo il muro. Non era un viaggio. Era un supplizio. Soltanto nella terza c'era il pandemonio. L'avevano voltata a ballo, a cantate, a sonate, a racconti, a corteggiamenti. Nella seconda classe c'era invece un'aria fioca d'ospedale e perciò decidemmo di andare a mangiare in sala. Al tavolo capitai tra due sottufficiali di finanza, entrambi in borghese. Avevano quaranta giorni di licenza, e, divenuti amici, cominciarono a disprezzare il continente e ad esaltare la Sardegna come la terra della pace e della gente che se avesse il lavoro come i continentali non fiaterebbe. «Siamo gente pacifica» disse il brigadiere, come lo può dire un brigadiere di finanza. «I genovesi, uh!» fece l'altro. Avevano ciascuno un magnifico orologio d'oro, e tornavano in Sardegna, chissà in quali paesini, raggiungibili solo per via aerea, come

i cafoni dall'America in Italia. La proporzione è perfetta. Il brigadiere mise mezza fetta di carne in una carta oleata e quando avemmo la frutta, anche la frutta, per portar tutto alla moglie, che aveva ottenuto un posto con altre sette donne in cabina. Il maresciallo era solo. Amava veramente la Sardegna, si capiva, e tra quattro anni sarebbe andato in pensione. «E torni in Sardegna?» gli domandò il brigadiere. «No, no» rispose. «Neanche io» disse l'altro. E il maresciallo: «Per l'avvenire dei figli».

Intorno al tavolo centrale c'erano una decina di preti. Avevano cominciato dall'antipasto, e le loro mandibole rosse e forti davano dentro come un camminatore che ormai non si fermerà. Erano molto giovani e per l'abito nero non si capiva se fossero sardi. Ma davano un tono d'allegria alla sala. Loro e i camerieri, spassosi per il modo di gettare il cibo davanti ai passeggeri, essi che avevano servito nei transatlantici.

Ritornai in coperta col professore e la trovammo semideserta. Il rumore delle caldaie ci perveniva dal profondo ventre della nave attraverso il corpo, non per le orecchie. Era un rumore sordo, tenace, metodico, di nave sana. Anche in terza dormivano tutti, a scaglioni, a famiglie, per gruppi di amici, a differenza della seconda i cui passeggeri erano dei solitari. Dormivano per terra. «È il modo di dormire sardo» disse il professore. «Che brutto modo, però» risposi. «Allora lei veramente non sa niente della Sardegna? Vedrà, ne vedrà».

Da lí risalimmo in coperta, piú in alto ancora, sul secondo ponte di poppa. E trovammo una quindicina di uomini distesi per terra e addormentati. Stavano vicini, allineati, rigidi. Portavano giacconi di pelle e molti avevano dei sacchi pieni di chi sa che roba accanto alla pancia. L'immagine della nave degli emigranti sarebbe stata perfetta se di là ci fosse stata l'America. Invece era il modo di dormire dell'uomo che si considera un sacco, che si addormenta là dove lo coglie la notte, lo colga sulla pietra o su un tavolaccio. Poco distante dal detto gruppo la luna ci fece scoprire una donna addormentata su un fianco, con una faccia in mostra, liscia, papposa, butirrosa, come una mozzarella, sicura del suo sonno, che era un succo, una fermentazione del corpo. Ma tra le ombre del piroscavo continuava il procedere di una signora, che non trovava pace in nessun posto, e che parlava da sola contro la cattiva amministrazione e la decaduta cavalleria degli uomini.

L'UOMO C'ERA TANTO TEMPO FA⁶

L'uomo ci dovette stare tanto tempo fa, là dove indicava il contadino ora. Indicava un avanzo di pietre, di massi, un rudere dalla base circolare; era ciò che chiamano un «nuraghe». Ma il contadino non riuscì a spiegarsi e disse: «Là stavano prima».

II

Se sulla nave si fosse viaggiato con una certa comodità, all'alba non ci sarebbe stata quell'animazione, quel risveglio generale, come di chi ha atteso il giorno per vederci meglio in tutto quel che è successo in una notte di incubi. Il cielo stava ancora tra notte e giorno e tutti i passeggeri armati di valigie, di sacchi o di una semplice borsa stavano alla ringhiera spiando l'apparizione di Olbia. Una massa che gravava nella luce bianca, con l'illimpidimento del cielo e con l'apparizione integrale del sole, si dimostrò al nostro sguardo. Era una larga distesa di costa, senza la vivacità plastica dei paesi di mare. Una insenatura appena adattata a porto, quasi si fosse trattato di argini di fango modificabili a piacere con l'aiuto di pochi uomini e di poche vanghe. Al largo si muovevano un paio di nere barche da pesca cariche di corde e di stracci di reti. Dall'acqua spuntavano delle file di pali che mi pare servissero a un vivaio di cozze. In me subito si fece un'immagine triste.

La nave attraccò accanto a un marciapiede, che era banchina di mare e dei treni che aspettavano il piroscafo per avviarsi nell'interno dell'isola. Il treno per Sassari e Cagliari, composto di due automotrici vecchio modello, era già pronto; e di Olbia potetti vedere qualche cosa di volo, correndo dal piroscafo al treno. Anche qui c'era un'aria d'antica stampa; di luogo di sosta, per dar respiro ai passeggeri, che avrebbero ripreso il viaggio, il vero viaggio. Di quei luoghi di sosta dove i passeggeri si vedono insieme per l'ultima volta e poi ciascuno si avvierà, pur partendo dallo stesso punto, per destinazioni diverse, alla fine delle quali – estreme lontananze – ciascuno arriverà da solo, come un esemplare del mondo civile.

Vidi partire un paio di carrozze a quattro ruote quasi della medesima grandezza. Ruote fatte per stare sopra mari di fango. Ruote alte, di raggi robusti, sostenenti un grosso corpo che le faceva sembrare sottili. Nel corpo c'erano due posti e due posti dirimpetto, diligenze minuscole, col parasole rettangola-

⁶ «Il Lavoro Illustrato», 14-21 ottobre 1951, pp. 7-8.

re, col portabagagli posteriore profondo, per metterci valigie e anche un baule. Carrozze che preludevano a un viaggio lungo, per un territorio monotono; e alla loro veloce partenza si riempiono di significato, di favola, di nuvole di polvere da sparo sovrastanti.

Anche nel treno i passeggeri cercavano di trovare una sistemazione, un posto comodo. E mi sembrò di capire che non cercassero il posto per il posto, né per la lunghezza del viaggio da affrontare, ma perché era un viaggio verso l'interno, dove c'è poco da guardare. La numerosa famiglia intorno a me era riuscita a sedersi al completo. Erano ricchi. Avevano caricato sette grandi valigie; e dovevano ritornare da un posto di villeggiatura italiana. C'era una nonna, tre ragazzini, una governante-serva, la signora e lui, il signore. Ma né l'abbronzatura, né una probabile lunga tradizione di benessere, che splendeva in un grosso diamante, uno stemma luminoso, erano riusciti a vincere l'origine contadina della signora, il cui bell'abito le stava ancora addosso, dopo tre figli, come alle contadine in viaggio di nozze, che si mettono l'abito nuovo. Questo contrasto nel signore era ancora più evidente. La nonna sonnacchiava, non viaggiava, seguiva i parenti. La signora, attenta ai ragazzi, era indifferente. La governante-serva distribuiva biscotti, secchietti d'acqua; e soltanto lui coltivava una sua solitudine. Guardava fuori a lungo, a sorsate, e chiudeva le palpebre per gustare il veduto. Le riapriva e negli occhi c'era una nera violenza, una crescente luce, una rianimazione. Prendeva sicurezza di trovarsi nella sua terra, prossimo a casa sua, dove avrebbe trovato i suoi stivali, il suo fucile, i suoi cani, le condizioni per essere se stesso integralmente.

Posavo lo sguardo su questa famiglia reale sarda, che ritrovava l'intimità – la signora parlava alla serva in dialetto, i ragazzini andavano sfrenandosi – e sul paesaggio che si svolgeva sotto i miei occhi; e trovavo che essi stavano a quel paesaggio e viceversa.

Ingannato dall'attesa, soltanto dopo Berchidda, a una quarantina di chilometri da Olbia, mi avidi di non aver visto ancora un uomo o una casa. O meglio, un uomo lo avevo visto. Era un vecchio, vestito di nero, con uno strano copricapo a calza anche nero, appoggiato a una alta mazza da capraio, e non si era voltato verso il treno. Avevo visto anche un movimento di pecore molto lontano. È probabile che il vecchio fosse il guardiano di quelle pecore, nonostante la distanza. Ma furono apparizioni e forse visioni; giacché il treno correva per una steppa pietrosa e sabbiosa, per chilometri e chilometri, a destra e a sinistra, in lungo e in largo. Non era la solita terra deserta abbandonata, sfruttata e rosicchiata. Mi sembrava una terra vergine, di una verginità capace di vomitare fuori pietre e ciuffi di arbusti. E ciononostante non c'era il velo dell'abbandono.

La terra, a petto al cielo azzurrissimo, aveva un'anonima potenza. Quelle pietre, quegli arbusti, quei vasti terreni assolutamente rapati, con una varietà di fiori lanosi, che son cresciuti senz'acqua, ma per forza di vento e di luce sbattuta qua e là, non dovevano aver conosciuto mai l'uomo. Il treno continuava a mangiare nuove pietre, nuovi seminati di arbusti, nuova terra uguale alla passata, a quella che passava; ed ebbi l'impressione di camminare in un mondo immobile, con due movimenti, il giorno e la notte, la luna e il sole.

Per il che ci fu un allarme dentro di me quando, qualche tempo prima di Chilivani, vidi una squadriglia di cornacchie bianche e nere, voltare in schiera, e cariche di luce precipitarsi in un fondovalle verde, coltivato, squadratissimo, un tappeto di agricoltura. Ma senza una casa e senza un uomo. Volsi gli occhi a destra e lontano cadeva a picco una fronte del Limbara, tutto granito rugato. Un contadino che mi sedeva accanto, mezzo incappucciato d'abiti doppi così, si preoccupò di me e cominciò a spiegarmi che di là – mi fece segno – per quella via, c'era poi una terra assai bella e produttiva: la Gallura, fino a Tula, Sa Costa e Su Sassu. A sinistra si fecero avanti delle siepi di fichi d'india, prolifiche e spinose. Cominciarono anche i sughereti, i «sughereti scotennati», dalla chioma alle radici nudi e rugginosi, come vermi senza scorza. Ma sempre senza un uomo.

L'uomo ci dovette stare tanto tempo fa, là, dove m'indicava il contadino ora. M'indicava un avanzo di pietre, di massi, un rudere dalla base circolare, era un «nuraghe». Ma il contadino non riuscì a spiegarsi, e disse: «Là stavano prima».

La corsa in treno per quella terra dalla rudimentale o spontanea agricoltura, e che sconvolge chi non l'ha vista mai, non mi poteva mettere nelle condizioni di spirito del paesano che arriva in città o del cittadino che si avvia alla campagna o alla montagna e si rinfresca occhi e fantasia. Anche il deserto, diciamo, dopo Olbia, aveva il suo fascino, ma drammatico, fatto di una sola nota monotona, sia pure sonata in modo tremendo. Avrei desiderato continuare per quella strada e mettere tenda al primo paese, che doveva trovarsi da qualche parte. E in quella «qualche parte» c'era la Sardegna vera, profonda, il seme dell'isola. Ma io non sapevo un solo nome, una sola direzione da prendere, e preferii fermarmi per un giorno e una notte a Sassari, per studiare un itinerario che, in breve tempo, toccasse i punti cardinali.

Appena fuori della misera stazione che sbocca in una piazza altrettanto misera, dove però non si sente lo spirito prefettizio, ebbi l'impressione che la città volgesse le spalle alla ferrovia e che fosse necessario fare un giro per

andarci di fronte. C'erano piú carrozze che taxi. I taxi non avevano il nostro colore. Erano automobili malandate e di fortuna. C'era una nutrita schiera di portatori a mano. E i cocchieri, come a Napoli, invitavano i passeggeri. Sali in una di esse e percorsi un lungo e largo stradone, come fuori delle mura, e non notai un vero movimento di persone o di mezzi. Carretti con asini, un vecchio a cavallo, cavallo e vecchio assai male in arnese.

Sassari è cresciuta su una pianta di paese; di un paese chiuso, dalle case basse e antiche; e piú che antiche, di un'altra epoca. Nelle nostre città si può facilmente dividere il vecchio dal nuovo. Il vecchio ci vive con un suo modo autonomo. Una ragazza su uno sfondo di strada fiorentina, ad esempio, è come una fotografia in cui uno si sia fatto ritrarre su una cosa antica, per motivo decorativo. Ma a Sassari c'è ancora l'altra epoca, con delle bizzarre moderne. La prima donna in veste nera lunga fino alle caviglie che vidi, non poteva sorprendermi. Un signore con un cappello a larghe falde, col colletto duro, una catena doppia d'oro sul panciotto, che camminava signoreggiando la strada, salutato ogni quindici secondi, era naturale. Passavano dei birocci robusti, dell'epoca dei birocci, quando erano il mezzo ideale, con a bordo i massicci massari della campagna sassarese. Passavano gruppi di contadini, a passo forte, grandi camminatori, con dei gambali che sembravano cortecce di sughero, con dei cappellini neri mosci a spaventapasseri e delle scuri a unghia, buone per tagliar la testa come si taglia una fetta di pane, dal manico corto, per arma, per strumento, attaccato al di dietro, provenienti dai campi lontani una decina di chilometri. (Questi contadini, molte volte con le donne e coi bambini, li ritroveremo per tutta la Sardegna, andare o tornare dai campi). Tra i ricchi negozi di oreficerie, vasellami, tessuti del Corso anche erano frequenti i gruppi di donne in costume, con gli scarpini moderni, i fazzoletti di seta, e alcune addirittura truccate. Ne vidi una dietro una motocicletta, abbracciata al motociclista, ma in costume. Un'altra camminare in gloria al braccio di un signore. Queste gonne creavano un ritmo, una vivacità a noi sconosciuti, appunto di altra epoca, che sa di Spagna. Il vocio delle strade non superava mai quello sopportabile in una chiesa. Quando passava (e ne passarono...) qualche ragazza modernissima, che mostrava tutto quel che aveva addosso, la gente dei caffè e della strada la metteva a fuoco. Era uno sfregio ai pregiudizi; e la ragazza, sia pure ignara, sapeva di peccato e di affronto. Per quella passeggiata di vanità si giocava forse una reputazione. Queste furono le mie impressioni diurne.

Dopo un breve riposo, di sera, trovai la città cambiata. Erano usciti tutti i funzionari della provincia, delle banche, degli enti, i professori, le studentesse,

le signore e i signori. I caffè erano pieni. Qualche automobile di lusso procedeva lentamente. E a piazza Italia c'erano a dir poco duemila persone. Come uno sciocco domandai: «Scusi, signore, che festa è stasera?». «Nessuna festa. È il passeggio». Lo disse con orgoglio, con un certo disprezzo, avendomi riconosciuto per un continentale.

I passeggiatori non si allontanavano dalla piazza, illuminata molto bene, occupata in ogni ordine di sedili, panchine, gradinate. Gli altri andavano avanti e indietro come bambini in ricreazione o come carcerati in prigione – si scelga l'immagine più gradita – protetti da un formidabile palazzo, piantato per terra come una reggia, il palazzo del governo, e da quello del Banco di Napoli, che sapeva di veneziano. Due potenze diverse, due stili diversi, e infine due glorie, che stanno per tramontare sotto la cima di un grattacielo in costruzione, nella piazza appresso, alto quanto la vanità di una provincia.

Nell'albergo, prima di assopirmi, osservavo nel palmo della mano una «mozzeca» comprata nella strada. Era una lumaca, che al posto dell'apertura della lumaca nostrana, ha una scorza d'uovo che la chiude ermeticamente. Me lo aveva detto il mozzecaro. Ma un ignaro l'avrebbe scambiata per un confetto colorato, per un ciottolo, come se ne trovano sulle spiagge. E invece io sapevo che era una lumaca viva, un'immagine letargica della Sardegna.

SOLI CON SE STESSI⁷

In quest'isola, dove velieri e carrozze sembrano insostituibili, nemmeno le ferrovie hanno mutato i caratteri e l'economia della terra, E nemmeno i moderni pullmann⁸ riescono a vincere il senso di solitudine che emana dai luoghi.

III

Il mattino seguente mi levai di buon'ora, rianimato dal pensiero del rimettermi in viaggio. All'Emiciclo Garibaldi di Sassari era un perpetuo arrivare e partire di pullmann provenienti e diretti da e a tutti i paesi della Sardegna. Senza di essi l'isola sarebbe ancora all'età della carretta. Il treno locale è un avanzo dell'Ottocento (1883). Ci vogliono dieci vetture di quel treno, locomotiva compresa, per formare un corpo di tre vetture normali che percorrono la rete continentale. Quando ci salite sopra, la vettura si abbassa e molleggia come se saliste in una carrozzella. Dentro ci sono delle poltrone imbottite, penso, con fieno o con paglia. Ma non posso confermarlo perché non ci viaggiai. Ricordo però che, incontratolo una volta lungo una strada, un biroccio che correva in senso parallelo, lo superò facilmente e se ne dimenticò. E ricordo anche che era diviso in prima, seconda e terza classe, perché la divisione ci vuole sempre. Per tutto ciò da questo momento viaggerò sempre in pullmann o negli autobus, che percorrono notte e giorno la Sardegna e la toccano in tutti i suoi punti, profondi, remoti e alti. Essi partono a tutte le ore, dalle quattro del mattino alle zero venti dell'altro mattino. E proprio in questa terra italiana, dove non c'è un treno che si possa definir tale e dove una grande parte della popolazione cammina o cavalca, si può viaggiare in grandiosi autotreni forniti di bar e di tutti i servizi, come aeroplani.

Il pullmann dove io presi un posto per Alghero era più che modesto. Appena fuori Sassari la terra si ripresentò «coltivata a solitudine». Una solitudine diversa dalla crosta terrestre di Olbia. Era una campagna gialla di stoppie con vaste lingue di bruciato, ma sempre senza case e senza uomini. Non c'era la spaventosa distanza tra il sole e la terra come a Olbia. E di cristiani ne vidi diversi lungo il percorso. Ne apparvero un gruppo a dorso di asini sardegnoli, e il loro tronco, vestito di orbace, si levava come il petto di personaggi d'antica

⁷ «Il Lavoro Illustrato», 21-28 ottobre 1951, pp. 7-8.

⁸ È la forma usata da Rea, in questo e altri articoli.

storia sui bassissimi animali. Più in là ci venne incontro un cavaliere, anche in nero, su un cavallo sardo. Cavalcava senza sella e aveva una mazza in mano. Quando vide l'auto si fermò di botto e ci guardò con gli occhi così tetri e lucenti, che l'autista gli gettò contro un vituperio.

Poi, di nuovo la corsa a vuoto tra la pianura, le stoppie, le bruciacchiature, le divisioni di pietre tra una proprietà e l'altra, guardate da qualche monte arido dai piedi alla cima su cui il sole batteva come su lastre di specchi consumati. A questa latitudine s'incontravano uomini soli che andavano a piedi e a passi brevi e velocissimi, come quel gruppo composto da un uomo sporco di barba, con delle scarpe sfaldate, seguito da una donna magra e alta, in una veste senza cintola, con un bambino in braccio e le scarpe nell'altra mano, che, come mi disse l'autista, era una giovane famiglia di contadini che raggiungevano il campo. Quel passo era frutto di anni di calcolo, più preciso di un motore, e col quale si può arrivare e partire in tempo.

Una freccia stradale indicò Fertilia e dopo poco ci fummo in mezzo, fermi tra due edifici color ruggine, forniti di portici. In fondo c'era una chiesa in stile razionale e un altro paio di fabbricati del medesimo colore. Era un villaggio squallido e spopolato. Sui muri c'erano tracce di aquile e di fasci, ma sotto i portici, gli uomini seduti portavano negli abiti e nel volto le tracce della miseria e dell'ozio. Dovevano essere continentali, venuti a fondare Fertilia; e a proliferare. I loro figli stavano nella strada al posto degli animali da cortile. Pochi paesi mi impressioneranno di più per il loro stato di abbandono, di esperimento finito male. C'era una grande sproporzione tra la città e il paesaggio. Si vedeva che era un paese inventato a Roma da qualche ingegnere che non sapeva nemmeno che Fertilia si affaccia sul mare. E sebbene gli altri paesi che vidi non potessero vantare una sola casa moderna, un tetto che fosse tetto, una strada che fosse strada da permettere l'andirivieni di un traffico, in nessun altro paese o villaggio c'era quel tratto di spietata miseria collettiva, di baracca da circo equestre, di paese corroso come da una malattia che scava piaghe nella profondità. E quando mi si presentò agli occhi Alghero, la più bella città sarda, provai un senso di liberazione e di fiducia.

Alghero è infatti una città a sé. È piena di luce, e riesce ad essere, almeno di giorno, ridente in un paesaggio dove la presenza nuragica è sovrana. Le sue viottole sono in leggero pendio verso il mare, e in esse non c'è traccia della sporcizia tipica delle vie marine. Hanno quella freschezza e quel decoro che loro deriva dalla popolazione di pescatori di un mare ricco di cefali e di aragoste, di cui si fa grande esportazione in Italia e in Francia. La finestra del mio albergo dava sulla marina, fiancheggiata da un lungomare asfaltato, su cui i

pescatori avevano disteso una rete grande quanto un'autostrada. Quando fu sera discesi e ci andai a passeggiare. Non c'era la luna. C'era un vento umido di acqua di mare e di prossima pioggia. Dovetti chiedere tutta la mia intima compagnia per non essere sopraffatto dalla forza del mare – non c'era nessuno in giro – che batteva sui massi, dal suo colore cupo, dall'arrivare lento delle onde, così diverse da quelle tirrene. Era un principio di Oceano e il faro di Capocaccia, alto 170 m., dovette apparire in tutti i tempi della navigazione effettivamente una speranza. Questo è il lato marino di Alghero. Durante il giorno mi ero aggirato per le sue strade, così, come al mio solito, a casaccio. In piazza c'erano le aiuole comunali, un bar moderno con dei tavolini davanti, delle edicole ben fornite, e dovunque tracce di recenti costruzioni e di altre prossime.

Ciononostante, erano molti gli uomini con le mani in tasca e nell'atteggiamento di chi è pronto per qualunque affitto. Codesti uomini silenziosi e in attesa creavano un'aria sospesa, contrastante con l'ordine comunale e con quel sapore «balneare» che circola per tutta la città. Qualche cosa non doveva andar bene. Era forse la miseria dei cinquemila disoccupati della città, che conta 23 mila abitanti. Era la sofferenza prolungata dei senza tetto, infossati nelle stalle della Caserma Umberto I, dove una donna, vedendomi e prendendomi per un'eccellenza, in perfetto dialetto catalano si mise a dirmi: «Non posso stare nemmeno con mio marito. C'è sempre qualche figlio sveglio». Quella caserma che un tempo aveva visto cavalli, soldati e ufficiali di belle speranze, ora era percorsa, macchiata, scavata, da personaggi, che rispondevano al mio «quanti siete in famiglia?»: «sis, huit», oppure: «Vivo insieme col mio vecchio padre e la mia vecchia mamma, con mio marito e me stessa, con una figlia sposata, con un genero che è con me, e altri cinque figli miei, e il mio primo nipote. Venite» disse ai familiari. Si misero in riga, quasi avessero dovuto essere fucilati tutti insieme. Erano in questo molto italiani, come i calabresi, i napoletani, come tutti gl'italiani che fanno miseria, dalle carni bianche, su cui i peli sembravano dei parassiti, dai capelli aridi, odorosi di chiuso, dagli occhi avidi di luce e di fame.

Nel pomeriggio, a bordo di un'auto, mi recai a Villanova, che dista da Alghero 23 chilometri in salita, nelle pieghe di una montagna di pietra. Non c'era proprio da sorridere e ascoltavo volentieri quanto diceva il signore, che doveva diventare mio amico.

Gli uliveti sotto le falde del monte erano finiti e ora ci addentravamo non in un altro paese, ma in un'altra epoca del mondo: l'età della pastorizia. «Uli-

veti e pecore» diceva il mio amico «sono i guai della Sardegna. Ma i padroni dove sono? Non ci sono. E siano pochi o molti non conta. Ci sono invece gli uliveti – non li vede? – che potrebbero essere trasformati in colture, che impiegherebbero gli uomini per lunghi periodi. Quando è l'anno di carica, gli uomini lavorano. Quando è di scarica, si giocano l'anno. Quando è di carica scarsa, lavorano pochi fortunati. Così da secoli. E che fanno da tutti questi secoli? Qualcuno va a lavorare qualche campo lontano e grande quanto un fazzoletto. E che ricava? Un po' di grano, un po' di legna, qualche soldo per il tabacco».

Intorno a noi si svolgeva una terra da lupi, fatta per essere assaliti di notte e di giorno, perché dove non c'è l'uomo è sempre notte. «È una terra da predoni» disse il mio amico, indovinando i miei pensieri. «È stato sempre così» concluse. E riprese: «Sempre così! Sotto gli spagnuoli o sotto i Savoia, per queste terre hanno avuto il coraggio di spingersi i gesuiti, gli agenti dei re, i venditori di pettini e saponette, di fibbie e di spilli e i grandi formaggiari». «Anche i formaggiari?». «Sì, sí. Coi cavalli, con le carrozze. C'impiegavano mesi, forse anni. Arrivavano con qualche veliero vuoto, e poi tornavano coi velieri carichi di bestiame, cavalli, olio, formaggio, lana, comprati a prezzi di fame, come si fa coi negri del Congo e facevano vela per la Liguria o per la Toscana».

Qui la terra era tutta coltivata a sassi, a corbezzolo, a lentischio, a mirto. «Al tempo loro ci sono anche gli asfodeli» disse il mio amico. E la macchina continuava a salire, senza trovare un'anima viva. L'autista bussava, e io lo so perché bussava, perché quando si cammina di notte si canta. In una curva, su una rupe apparve un pastore in orbace, che il piedistallo di roccia rese gigantesco ai miei occhi. «E che fa?» dissi. «Sta con le pecore». Dopo poco udii un campano, remoto remoto. «E sta solo?». «Cosa vuole che stia con la moglie? Ha le pecore. Ci parla. Le farò conoscere al ritorno un pecoraio che parla con le pecore».

A questo punto, scorgemmo un furgoncino fermo sul lato destro della strada. Era finito in un fosso, e l'autista ci girava intorno. All'impiedi, con la sciarpa di orbace bianca e nera sul braccio ci stava anche un contadino, tutto in orbace e col copricapo a calza. Faceva freddo e il cielo si era fatto nuvoloso. Tentammo di aiutare l'autista, ma ogni fatica fu vana. Sarebbe restato lì tutta la notte e forse tutto il giorno seguente e la frutta avrebbe avuto tutto il tempo di marcire.

Il contadino se venne con noi. E diceva: «L'ho incontrato ad Alghero. E mi fa: "Vai a Villanova?". "Sì che ci vado". "Allora ti porto". Grazie e ci vado. E poi, è andato a finire nel fosso. Doveva aver bevuto giú. Ora voleva che restassi

con lui. Gli ho detto: ne sono dolente, ma non posso. Non andavi a finire nel fosso, eh. Mica gli ho detto io di portarmi». Era un vecchio contadino e parlava molto bene l'italiano. Ma doveva essere uno dei contadini piú fortunati della zona. Gli domandai perché portasse il costume. «Perché sempre questo è stato il nostro abito» rispose. «Lo fila mia moglie». «E non dà caldo?». «Non dà caldo affatto. E quando piove l'acqua non penetra se non dopo molte ore». Aveva una voce spiritosa, salvo quando parlava con l'autista, che l'avrebbe voluto con lui nel fosso.

Quando arrivammo a Villanova ci volle a casa sua. Venne subito la moglie, alla quale egli spiegò la sua storia in dialetto. «Il signore vuol vedere dei tappeti» disse il mio amico. Ella aprí un armadio molto ben tenuto, a scaffali (mentre la figlia ci preparava il rosolio), pieno di coperte, tappeti, scendiletto, tessuti da lei, da sua madre e dalle figlie. Li aprivano e li distendevano ai miei piedi. Erano lavori perfetti. Non rappresentavano niente, né angeli, né diavoli, né ninfe, né erbe o fiori qualificabili. Erano sogni tessuti. C'era il tempo dentro. C'era tutta la tradizione di una donna chiusa in casa, che s'immagina cosí il mondo che non conosce: una storia intricata e senza significato, ma bellissima. La casa aveva l'impiancito di legno e il tetto di legno lucido, come di un mobile. Era una stanza calda, intima, rischiarata da una finestretta in un angolo in alto, ben disposti il divano, il letto e l'armadio. Il letto era alto, come intatto, preparato per nozze, e ci dormivano dentro quei vecchi sposi in costume, che in quella stanza, ogni qualvolta si chiudevano dentro, potevano confidarsi i piú tremendi segreti.

Ma fuori, nel paese, tra le vie deserte, strette e fatte di ciottoli e di muri di fango, con le porte sbarrate, l'ozio e la miseria erano il tempo spirituale. Si vedevano gruppi di uomini seduti su alcuni scalini. Passò un uomo dietro un paio di capre infangate. Passò un uomo su un asino. Il suo corpo era due volte piú alto dell'asino. Stava in orbace, con la calza in testa. L'asino aveva la schiena curva sotto il peso del padrone, che svoltò via tutto d'un pezzo, in una curva. Io gli avrei dato cent'anni. Cosí bussammo alla porta della scuola di tessitura. Era un pollaio di ragazze, che al nostro apparire zittirono. Si levò lei, la maestra, una ragazza forte, dagli occhi chiari. Ci parlò in modo quasi aspro, per vincere chissà quale suo turbamento. Mi fece vedere un telaio, lo mise in azione e mi fece osservare il crescere del disegno, mentre i miei amici s'interessavano d'altro.

«È stata sempre a Villanova?» le domandai. «Sempre». «E come ha fatto?». Non mi rispose, anzi... Poi mi guardò con amicizia. Stava ben vestita, con gusto. Il suo senso d'evasione l'aveva trasformata, esclusa dal pollaio, l'aveva

fatta contemporanea a noi. «È fidanzata?» le domandai. «No» rispose. «E allora che vuol fare?». Ella doveva trovare indiscrete le mie domande e fingeva di spiegarmi il telaio. E io dicevo: «Che fa, dunque? Vuole morirci qui?». Questa volta mi guardò negli occhi, che abbassai io i miei. Mi accompagnò fuori, per la strada, sola con me, che da ogni buco di Villanova si affacciava una testa o di vecchia o di uomo o di pastore o di prete, «ora se ne va», pensando. Ma come? C'era un mare di roccia a fermarla. E restò a guardarmi partire, senza rispondere al mio saluto, come chi si trattiene sull'orlo di un precipizio e guarda istupidito, che non se ne è ancora convinto, il compagno precipitarvi.

ANDATECI ARMATO⁹

Così mi dissero quando partii da Alghero per Nuoro. Ma i fatti briganteschi del nuorese sono una favola. Esso è il più tranquillo paese della cristianità. Non sarà la polizia a capirci nulla coi briganti. Tocca invece ai motori agricoli dei contadini squarciare il mistero delle loro tane.

IV

Per diverse ragioni desideravo recarmi da Alghero direttamente a Cagliari, scendere in un albergo, depositarvi la valigia e da Cagliari, per due o tre giorni, spostarmi fino ai paesi dell'Iglesiente, nella zona mineraria. Desideravo evitare il nuorese proprio perché è considerato il santuario della vecchia Sardegna, dove gli uomini vivono ancora in costume. Su Nuoro avevo anche letto le pagine del diario di Lawrence, che si era beato di albe ed aurore, di processioni e costumi.

Ma gli stessi sardi eccitarono la mia curiosità fino a tal punto che decisi di salire fino a Nuoro. Già sul piroscampo il professore mi aveva consigliato di andarci «armato» e mi aveva parlato di corriere scortate da jeep della polizia. Nei pullmann avevo sentito nominare Liandru, la banda del quale mantiene in stato di guerra Orgòsolo. Un massaro mi aveva confidato di essere stato in relazione di affari con alcuni orgosolesi, che gli era andata bene per la protezione di vecchi amici, ma che non si sentiva l'animo di andarci di nuovo. «Se non avete un amico fidato, ascoltatevi, non andateci». Ultimamente due avvocati di Nuoro, un padre e un figlio, due benefattori del luogo secondo il mio massaro, erano stati affrontati e nella lotta, accettata dai due passeggeri, il vecchio avvocato aveva trovato la morte accanto al figlio, senza essere derubati di uno spillo. Ma questo particolare importantissimo il mio massaro si dimenticò di dirmelo. Mi furono raccontati anche gli assalti compiuti al tempo dell'Erlas – l'organizzazione che ha distrutto la malaria – contro gli operai che rincasavano con la quindicina. E la stessa configurazione di Nuoro e del nuorese mi fu descritta per una zona ideale per bande di malviventi.

Con tutto questo in corpo, me ne stavo nella stanza dell'albergo, indeciso e combattuto da opposti pensieri. Non avevo paura per la mia persona fisica, ma mi dispiaceva di perdere il denaro e la valigia di pelle di cinghiale, con la cinghia e il portanome: un pezzo da viaggio davvero elegante. Il mio amico

⁹ «Il Lavoro Illustrato», 28 ottobre-3 novembre 1951, pp. 9-10.

mi aspettava di sotto, nella sala dell'albergo, e quando discesi gli dissi: «Vedi, ho poco tempo, mi dirigo a Cagliari». «Via, che hai paura» rispose festeggiandomi e deridendomi. «Vorrei sapere chi ti ha messo in testa queste idee. Io vado decine di volte all'anno nel nuorese, per la lana, e sono ancora sano e salvo, con tutti i capelli. Questi traditori di sardi!» esclamò, alludendo a coloro che mi avevano maldisposto al viaggio, per lui fondamentale. Gli dissi che nessuno di proposito mi aveva messo in allarme e che, invece, era una voce sparsa su tutta l'isola, come è vero. Parlammo ancora sulla verità e sulla favola dei fatti del nuorese e poiché lui si offriva di accompagnarmi in auto fino a Sassari, decisi favorevolmente, non senza aver cambiato il denaro in assegni. Ci ridemmo sopra, ma non mi sconsigliò. Lo stesso direttore della Banca considerò il mio atto un'utile e saggia precauzione.

L'amico andò a prendere l'auto ed io ritornai in albergo. «Dove nasconderò gli assegni?» questo fu il mio tarlo, sebbene fossero degli assegni non trasferibili. Avevo vergogna dei miei paurosi sospetti, e mentre mi rimproveravo e mi godevo la fresca ombra della stanzetta, copiai su un pezzettino di carta i numeri degli assegni e gli assegni disposi, quattro e quattro, nelle due scarpe, tra la calzetta e la suola. Discesi giù con un'altra faccia e un nuovo ardire, lasciando portare la stupenda valigia dal cameriere, come una cosa che non mi appartenesse più.

Nel pullmann cercai un posto al centro, per essere al riparo davanti e di dietro. E cominciai il viaggio in attesa dei... banditi. Ero sorpreso di notare il numero delle valigie e dei fagotti dei viaggiatori, le loro facce tranquille. Alcuni dormivano. Una vecchia si diceva il rosario. Due fidanzati, massicci ma probabilmente di bassa statura, dei quali non riuscii a vedere il volto, parlavano con le mani che stavano allo scoperto nella luce. L'autista aveva un busto proporzionato al collo, di quei colli larghi come la testa, coperti di riccioli minuti e neri, splendidi di brillantina. Era un conforto.

A Macomer, dopo la coincidenza con la grande corriera che va a Cagliari, voltammo le ruote verso Nuoro, e chi si è visto si è visto. Ora poteva accadere tutto. Era anche buio e del paesaggio vedevo i volumi all'ingrosso. Misi le mani in tasca e trovai il pezzettino di carta su cui c'erano i numeri degli assegni e per maggiore sicurezza lo presi, l'appallottolai e lo ficcai in un orecchio. In questo buco non avrebbero pensato di vederci. E intanto, l'auto saliva e io non vedevo niente. Mi alzai e nessuno mi diede uno sguardo. Mi sembrava impossibile che proprio quella sera dovessimo incontrare i banditi e questo nuovo pensiero mi rianimò. Pregai il fattorino di cedermi il suo posto, quello

accanto all'autista, al quale offrii una sigaretta; e ci sorridemmo. Di nuovo non potetti resistere e dissi: «È una strada ideale per gli assalti dei banditi». L'autista sorrise e disse in tono grave: «Quali banditi? Non c'è mai un'anima viva... Ci fossero i banditi...».

Non c'era la luna, ma il cielo notturno era pieno di un remoto e diffuso chiarore, quasi la luna fosse appannata o si trovasse in uno strato di cielo superiore; e gli occhi, fattaci l'abitudine, cominciarono a discernere perfettamente la via che si inerpicava verso Nuoro, i campi, gli altri monti lontano, a frontiera, alti e maestosi. I fari colpirono delle chiome di alberi di pesco e per la prima volta non vidi il paesaggio di sassi e di arbusti. In primavera doveva essere un grande spettacolo. Qua e là venivano a battere nei fari altri alberi e anche qualche macigno, ma c'era sempre una zona libera da presenze misteriose, dei paesaggi arresisi agli uomini. Dopo poco, incontrammo un uomo su una vespa. Andava piano, come per entrare con precauzione nel buio, come per abbandonare subito la macchina, al primo allarme, e confondersi nel terreno. Io calcolavo la sua massa di coraggio nell'affrontare una strada nuda come la morte. Ma dovevo subire ancora l'effetto dei feroci racconti altrui, perché a poco a poco proprio il paesaggio finì per imporsi ai miei tetri pensieri. Si svolgeva una vallata, con altre vallate interiori, assai dolci di aspetto, di curve, di ombre. I fari battevano su campicelli grandi davvero quanto fazzoletti e di questi campi ce n'erano un grande numero. Ciascun fazzoletto doveva essere stato l'opera tenace di un solo uomo di buona volontà, che con le mani aveva domato i sassi e seminato le cose utili alla comunità, o solo a se stesso.

«Ci vorrebbero bastimenti di aratri e trattori» disse a bruciapelo l'autista, che aveva fatto il soldato nel padovano. E poi: «L'Abissinia, ah l'Abissinia. Se avessero speso metà di quel denaro per la nostra terra, ora non ci cacciavano dalla Sardegna come dall'Africa, perché questa è l'Italia!». «Delle volte» aggiunse «li faccio salire gratis i contadini, certi vecchi che fanno pena, per portarli al campo». I fari presero in pieno alle spalle due figure, un uomo e una donna, vestiti come mendicanti, gente di strada, che camminavano verso Nuoro. Si spostarono sul ciglio della strada per lasciarci passare, senza voltarsi, quasi quella corriera non andasse a Nuoro, e loro non andassero a Nuoro, e non avesse potuto alleviare a loro la fatica di tanta strada a piedi.

Vennero nei fari altri campi, della medesima grandezza, e non passò che sia un'automobile, nemmeno per confortare il vespista lasciato indietro.

«Ma perché non restano sul campo notte e giorno?» domandai all'autista. «È un'altra maldicenza contro i sardi» rispose. «Io sono stato figlio di contadini... E se la moglie ti deve fare un figlio... E se vuoi scambiare una paro-

la, chi te lo dà il cristiano che ascolta? Sta a Nuoro». Bussò e continuò: «Un contadino, mio nonno, volle restare sul campo. Disse di voler dare l'esempio. "E restaci", disse la moglie, mia nonna. E un giorno, dico un giorno di mezzogiorno, mentre zappava, fu morsicato da una vipera. Si mise in cammino, zoppicando, per trovare un soccorso. E alla terza ora di cammino si mozzò la gamba, e morì dissanguato. Del suo cadavere se ne accorsero dopo una settimana, che bisognò sparare contro gli uccelli dei cadaveri».

Suonò forte la tromba, rallentando, contro un drappello di magnifiche capre rosse e nere che ci precedeva, che presero a correre, finché la più intelligente, al colmo della paura, non ebbe l'idea di scavalcare la strada a destra e tuffarsi di là, e le altre la imitarono, con le lunghe capigliature e le corna ritorte illuminate dai fari.

Nell'albergo misi fuori gli assegni, tutti maltrattati, dicendomi che avrei potuto farne a meno. Ora mi sarei risparmiato la seccatura di cambiarli in denaro, tanto più che avrei dovuto aspettare il lunedì, con in tasca appena un migliaio di lire. La stanchezza e il sonno mi vinsero sul soffice letto di quel miracoloso albergo, che non esisteva al tempo del viaggio di Lawrence, e fui svegliato dai rintocchi di una campana fessa, quasi il battagliaio percoltesse un mastodontico barattolo di stagno.

Aprii la finestra su un pacifico panorama di tetti. Era domenica e si vedeva nel cielo limpido e disteso, nell'odore casalingo che dominava il paese, nel silenzio delle prime ore, tipiche di questo giorno. Era però un silenzio così perfetto da suggerire l'idea che lì fosse sempre domenica; e che durante la settimana altro non si dovesse udire che lo scartabellare dei funzionari statali nei palazzi nuovi eretti a bella posta per loro. Lontano svettavano le creste dei monti in una limpidezza invernale. Era il paesaggio più domestico visto fino a quel giorno e non trovai nessuno dei lati tenebrosi e feroci descrittivi.

Discesi nella strada principale, simile a quella di un nostro borgo, con la speranza di trovare la gente in costume. Nemmeno uno. Nuoro era piena di persone stipendiate, ben vestite, ben contente che fosse domenica. Dovevano saperla lunga. Fui colpito di vedere invece per la seconda volta una seconda [sic] pattuglia di carabinieri col mitra. Dietro il mio albergo c'era il cortile delle macchine della polizia – una quarantina di pezzi, pronti a partire – e mi ricordai di aver visto rientrare una jeep carica di poliziotti «in stato di guerra». Mi ricordai anche di avere udito da qualcuno come qualche tempo fa «non remoto» fossero stati uccisi tre carabinieri, caduti in un'imboscata, un po' fuori del pacifico paesaggio di Nuoro. E ora stavano sempre in uno stato di allarme.

Finalmente apparve un vecchio in costume, che se ne andava piano piano, caricando una pipa. Era molto vecchio, accasciato. Sembrava il soldato di un esercito scomparso, che guardava, ridotto a star seduto su un paracarro della strada, indifferente, i soldati (funzionari, impiegati, ecc.) dell'esercito vincitore, al servizio dei quali, per campare, si sarebbe messo ben volentieri. Gli girai intorno e notai che era ben vecchio. Una vecchia faccia rugosa su cui i tratti fieri erano discesi a ingrossare i bargigli del mento. Non sarebbe potuto uscire un urlo da lui. La divisa era strappata. Le uose si reggevano con dei pezzi di ferro filato. Il copricapo a calza rassomigliava a quello unto e bisunto di mio nonno, che lo tenne in testa fino all'agonia, «per onore» diceva lui.

Dov'era la Nuoro della Deledda? E poiché io cercavo la sua Nuoro, decisi di andare subito a Oliena. Dopo quindici minuti di auto ci fui e, come al solito, lo trovai diverso dai paesi deleddiani, che appartengono alla favola, non alla fantasia. Oliena conterà forse un tremila anime, ma non è più grande di piazza del Duomo. È fatto di piccole case, ad altezza d'uomo, e queste case sono attaccate alla roccia. La casa trova il suo sfogo in un primo piano a cui si accede per un [*sic*] scalandrone quasi verticale. Non c'è nessun ordine edilizio. Le stradette sembrano il filo di una persona che voglia sperdersi in un labirinto; e sotto i piedi sentii la forma, la gobba, la varietà del monte, che ha questo fitto gruppo di case sopra, costruite dove fu trovato lo spazio, vicino alle altre, per stare vicino – si vede tale e quale – e credo che per costruirle bastarono una carretta di sassi e quattro botti di fango impastato. Su un parapetto c'erano una ventina di uomini a riposo, col berretto – coppola napoletana – in testa, la giacca di velluto, i calzoni neri e gli stivali. Tutti uguali. Qualcuno di loro era ritornato dall'America e stava mettendo per la strada della civiltà gli altri, in tutti i campi, anche in quello della coscienza, di quel che si deve dare e di quel che si ha diritto di avere. Altri, in un posto lontano, ascoltavano da una radio esposta su un davanzale di una finestrella, dei canti sardi. Davanti a una specie di caffè c'erano quattro o cinque signori che parlavano di caccia dietro quattro caraffe di birra.

Continuammo a girare per questo presepe miserabile e selvatico – dove le cose belle sono una varietà della miseria – che, strano, mi dava l'idea di un baraccamento decrepito di operai, che stessero invece costruendo una città in uno di quei paraggi fuori dello sguardo. E poi avrebbero incendiate le baracche e avrebbero fatto pulito il monte davanti alla sorgente città. Fu necessario penetrare nelle case per toccare con mano che esse erano lí, e da sempre, figlie di una potente tradizione. Le casucce stavano intorno a una corte, e in questa corte si affacciavano dei balconcini, dai quali si sarebbe potuto stendere una

mano a chi stava sul terreno. In uno di questi cortili trovammo le donne affacciate ai balconi, le vecchie sugli usci delle porte, gli occhi neri di un uomo nel cavo di una casa – che non stava fuori a godersi la domenica –, un asino disteso per terra come un cane. Era una casa in comune, calda e intima, fuori dai tempi nostri, ma dentro ai tempi loro, dati quei monti, quella solitudine, quella vita sociale ancora all'età della massima sospettosità.

Le ragazze avevano le gonne nere e le camicette bianche, i capelli con la fila in mezzo, lisci e legati intrecciati sulla nuca, con volti lunghi, nasi aquilini, mani lunghe, e dei risi signorili, con occhi sereni e una giocondità tra di loro di chi crede che esista solo Oliena. Al nostro apparire scomparvero, e io potetti parlare con gli uomini, due o tre, gentilissimi, ospitalissimi, ma chiusi dai piedi ai capelli, che per aprire le loro maglie sarebbero stati necessari dei colpi di pistola.

Avrei voluto recarmi ad Orgòsolo, la patria di Liandru, ma non c'era tempo. E che avrei visto [a] Orgòsolo? Un paese uguale a Oliena o a Villanova, uguale a tutti gli altri, con la stessa aria di pace, con gli stessi vivai di ozio e di solitudine; le caserme dei carabinieri come dei fortini in un paese coloniale ribelle, dei carabinieri puniti, e sempre all'erta e armati, sempre a camminare, col mitra in mano, rasentando i muri, pronti a far fuoco, se riuscivano a far fuoco per primi. Ai carabinieri è riservato il compito di scoprire un altro cadavere lasciato sulle pietre, sulle quali non resta un'impronta; a prender nota dei nominativi dell'elenco di chi dovrà morire, che vengono affissi ai muri delle chiese come editti. E nessuno ha visto o ha udito, costui è uscito dalla «legalità». Persino il parroco dirà: «Cosa andate elucubrando signore? Mi pare sia questo il più tranquillo paese della cristianità». Ed è vero. Passano solo vacche, capre, greggi. Passò un vegliardo, lo stesso di Nuoro, ma in efficienza, su un cavallino dal petto enorme, che ci mancavano solo le medaglie. Aveva due occhi del colore del vetro, di una materia spappolata, e camminava sul cavallo, ma come col petto nell'altro mondo. Che vuoi che dica un uomo così?

Ogni fuorilegge ha un padre, una madre, delle sorelle, dei fratelli, dei cugini, una moglie o una fidanzata, dei cognati, degli amici, e si son visti infine tutti nascere. E poiché i fuorilegge sono diversi, tutto il paese è costretto ad essere di qua dalla legge, anche chi è proprio buono, chi crede alla solitudine e alle pecore. Quando muore assassinato qualcuno, costui è morto tragicamente, come si muore per un temporale capitato addosso. È morto. È un fatto. Non va discusso. Potremmo noi discutere il fatto seguente? Il fatto del bandito? Visse già un feroce bandito che aveva due sorelle. Sul punto di morire le

chiamò nel suo rifugio e disse loro: «Sorelle, la mia malattia è senza salvezza e ho chiesto consiglio al diavolo. Avvelenatemi e prendetevi la taglia che sta su di me, che è l'unica [cosa] che posso lasciarvi». Le sorelle, piangendo e bacian-dolo, fecero l'opera loro ed ebbero l'eredità.

Queste cose avrei voluto vedere. Ma non si vedono. Sono visibili processio-ni, battesimi, sagre di cavalieri di San Giovanni, e tu guardi e dici: «Beati loro, vivono nel ventre della vacca!» dimenticando l'elenco dei morti, dei contadini che sparano i padroni [*sic*], dei padroni che si circondano di polizia, che non ci capisce niente, e non ci capirà niente nessuno finché queste tane non saranno abbattute dai carri... agricoli.

Allora, scavando, si vedrà che c'era sotto.

LA TERRA È GRANDE¹⁰

Incendiano un bosco per un pascolo inconsistente, ma che darà alcune boccate d'erba alle pecore. E poi la terra ritorna rapata come un teschio. È come se i pastori cercassero di far nascere ciò che l'anno prima distrussero; e abbandonando il pascolo si lasciano dietro fuoco e cenere: e preparano pascoli nuovi.

V

Restai un giorno a Nuoro e la sera ripartii. A Macomer cambiai pullmann e salii in quello che percorre Sassari-Cagliari, dove giunge a mezzanotte meno un quarto. Era un pullmann gigante, da grande linea. A bordo c'erano avvocati, ingegneri, autorità, che, l'indomani, avevano da fare nella capitale sarda. O perché il pullmann andasse a forte andatura, o per la strada senza fine, o per il silenzio dei passeggeri, o per un mio segreto sospetto, sentivo di lasciare per sempre la Sardegna alle spalle. A destra e a sinistra era buio, un buio senza mistero, di terra incolta.

Era la terza volta che viaggiavo di notte, la tipica notte estiva sarda, che è dominata in certe zone da un cielo perpetuamente sereno, secco e arido e perciò splendente e in certe altre da un cielo che sovente si mette a pioggia. Un amico mi aveva fatto notare che, in certi luoghi, c'è come un confine del cielo tra un metro e l'altro. Dopo l'altro metro non piove mai e la terra è affatto diversa da quella dell'altro metro. Nelle tre notti in cui mi era stato difficoltoso apprendere la giusta lezione che può dare il paesaggio, continuamente si vedevano gl'incendi, talvolta di vaste proporzioni, d'interesse foreste, talvolta un tracciato di fuoco, come per tenere lontane le belve. Scendendo da Nuoro, il pullmann passò vicinissimo ad uno di questi incendi. Ne vidi la fiamma rossa e avvolgente, la sterpaglia ardente come braciere. Sono incendi scontati, una rovina forzata. Dietro ci sono i volti dei pastori che cercano pascoli e preparano pascoli. Incendiano un bosco per un pascolo, per un pascolo inconsistente, ma che darà alcune boccate d'erba alle pecore. E poi la terra ritorna rapata come un teschio. È come se i pastori tentassero di far nascere ciò che l'anno prima distrussero; e abbandonando il pascolo, si lasciano indietro fuoco e cenere.

Il pullmann corre in un silenzio e in un buio che dà al motore una forza e una monotonia da rombo d'aeroplano e la terra si brucia.

¹⁰ «Il Lavoro Illustrato», 4-11 novembre 1951, pp. 15-16.

Ma nella notte sarda vengono a galla altre zone luminose i cui raggi si aprono a imbuto nel cielo. Sono le luminarie delle feste. Fui in Sardegna tra il dieci e il venti settembre e ogni notte mi capitò di vedere una festa. Solcavano veloci il cielo poche grandi faville lanciate dai mortai che si sgranavano in altre migliaia di faville minutissime.

Il pullmann si fermò per l'appunto ad Oristano in festa. Sostò per una decina di minuti, ed io discesi. Non posso affermare di aver visto una folla paragonabile a quella delle feste campane. Donne e uomini in costume erano una rarità. Anzi, nella Sardegna attraversata dalla grande arteria di traffico, le ragazze in costume assomigliano alle nostre nei giorni di Carnevale, a coloro che amano vestirsi da contadinelle. Erano molto più sarde le ragazze in borghese. Quelle in costume sembravano fanciulle di buona società. Le altre rassomigliavano ai preti o ai militari spogliati. Erano di questo mondo e quelle dell'altro.

Anche molto dell'altro mondo dimostrò di essere il magnifico massaro che mi trovai accanto quando risalii nel pullmann per ripartire. Era di Sanluri ed era venuto ad Oristano per la festa, in compagnia d'una altra ventina di sanluresi, armati di bastoni, come tutti i massari del meridione.

Mi guardò, mi sorrise. Doveva essere un parlatore, sebbene avesse un corpo massiccio con un principio di pinguedine. Aveva intuito che non ero sardo e quando mi misi una sigaretta in bocca, si affrettò ad accendermela con la sua macchinetta, dicendo: «La comprai a Roma venti anni fa. E non fallisce mai». «Ah, siete stato a Roma» risposi, ben disposto ad ascoltarlo. «A Roma, a Milano, a Genova. Ho un fratello monaco a Firenze. Ma ora non mi muovo da anni, da venti anni». «E perché?». «A chi lascio la terra di questi tempi?». «Ah, è pericoloso?» domandai. «Pericolosissimo!». E sospirò.

Ma prima ancora domandò: «E di dove siete voi?». «Di Roma». «E che fate in Sardegna?». «Giro». Non capí questo mio «giro».

Lui non avrebbe girato a tempo perso. E riattaccò:

«Di che articolo vi interessate?». Intuii che non dovevo insospettirlo e risposi:

«Di carta e inchiostro».

«Di carta e inchiostro!» esclamò con profonda meraviglia. «Guarda un po', si può campare anche vendendo carta e inchiostro» disse tra sé. «Non si pensano certe cose e certo, per viaggiare, dovete guadagnare. Questo è il buono del continente. Si può campare anche vendendo spilli. Qui, invece, ci sono le pecore e la terra. E la gente malnata da vincere» aggiunse con fermezza, affermandosi alla testa del bastone. «Non è più come una volta la bella Sardegna. Si sta cambiando, e in peggio».

Ma anche questa volta non andò in fondo. Preferí girare intorno al suo interiore argomento e domandarmi che impressione avevo della Sardegna. Gli feci intendere che per me la Sardegna, ben sfruttata, era una terra d'avvenire, «di grande avvenire» dissi. E gli brillarono gli occhi. Gli dissi che mi aveva profondamente colpito la sua fiera tristezza. Ma lui non capí. Disse: «Tristezza? È tutta gente allegra!». «Certo» aggiunsi «quella crosta terrestre fa paura». «Fermatevi a Sanluri. Vedrete una terra come quelle del continente. Una terra che potrebbe produrre il doppio, il triplo, se la gente non si fosse messa le idee nuove in testa. Vedrete il Campidano di Cagliari, che comincia dal mio paese. Non avete un'idea del valore di questa terra. Dà grano, orzo, cicerchie, piselli, bestiame. Ma c'è guerra tra gente e gente. Non è piú come una volta».

Sospirò profondamente e riprese:

«Vedete» mostrandomi il buio della campagna «sembra che sia tutto pace, che tutti dormano, che tutti si riposino da questi finestrini. Invece, la gente, i vostri operai, studiano il modo per rubarvi. In questo momento chissà quante persone si sparano contro, perché vogliono rubarvi il bestiame. E se riescono a salvarsi, la mattina seguente vengono a domandarvi: "Come stai?". E come puoi stare? Tu sai che è stato lui il ladro. E non lo puoi provare. Io ho la terra, non è una grande cosa, ma non è disprezzabile. L'ho messa su col lavoro, tenacemente, senza dormire, incassando e sborsando, senza mai dire di no alla legge. Ma ora la terra è grande e da solo non posso portarla a frutto. Non posso guardarla. E mi sentirei di comprare anche la terra accanto alla mia, che è quella buona, per non spatriare la proprietà. Ma il vicino non vuole cederla. Gli ho fatto proposte vantaggiose per lui, rovinose per me. E lui, che non riesce a coltivarla, non ne vuole sapere. La mia e la sua terra sono come un malato e un sano. Una volta andavano tutti d'accordo, padroni e operai».

«Alla festa del grano, quando si portava la paglia nelle stalle per i cavalli, si era buoni. Arrivavamo con i maccheroni e un paio di barili di vino. È festa, via! Siamo tutti cristiani! Ed essi dicevano: "Eh, il mio padrone è migliore del tuo, ha messo due barili di vino". Ora provate ad avvicinarvi col doppio dei maccheroni e il triplo di vino... Vogliono solo denaro, senza lavorare, perché queste sarebbero le nuove idee, il cinema».

«Sapeste che ho passato con un mio contadino. L'ho cresciuto da bambino. Avevo un calzone, e glielo davo! Lui stava sempre sul campo. Non aveva mai rubato. Avevo del tabacco, e glielo davo! Si fa grande. Si era aperto il cinema a Sanluri, e la domenica prende ad andare al cinema. E va bene, va al cinema! Era un lavoratore, però. Ma dopo dieci, venti cinema, il lunedì non so come mi guardava. Rispondeva sí e no. "Stai malato?" chiedevo. E lui, per provarmi che

stava bene – era un pezzo di ragazzo – piegava sotto i miei occhi una sbarra di ferro, poi la gettava e mi guardava».

«Un giorno mi dice che si era fidanzato, e voleva vestirsi da nuovo a nuovo. Mi dice che deve sposarsi. “Abiterai qua?” gli dico. “In quella stalla?” fa lui. “Quella stalla! È una stalla ora? Se ci abito anche io”. “Ma voi ci avete i soldi” rispose. Non lo capivo piú. Ed è ancora niente!».

«Si sposa e alla fine mi... cita. Vedete. Mi cita per centomila lire, calcolando tutte le marchette che avrei dovuto dargli. Come potevo pensare alle marchette, se lo consideravo un figlio? I padri mettono le marchette ai figli? Spiegatemele voi, che siete di Roma!»

Aveva la fronte sudata, gli occhi neri appassionati. La sua faccia robusta di ossa e grassa di carne era congestionata, con strisce di pallore sulle guance, quasi sentisse l'ingratitude del suo contadino con rinnovato vivo dolore.

«E ora siamo in causa. In guerra! Mi ruba. Mi appiccano il fuoco alla casa e agli alberi, lui e la moglie, che è di Nuoro, e me la trovo davanti dappertutto!».

Ho riportato questo lungo discorso a proposito del vecchio e del nuovo mondo, che è il mondo senza costumi, rovinato dal cinema, secondo la conclusione testuale del massaro di Sanluri.

A Sanluri il pullmann fermò per un tempo bastevole a far scendere alcuni passeggeri; e io vidi cinque o sei magazzini, pescherie e beccherie, ancora aperte, che mi ricordarono, per certi aspetti, quelli che avevo visto in America. I magazzini erano tutti uguali, con delle lastre di marmo pendenti, a formare la vetrina, chiuse, se fossero state chiuse, da porte o cancelli. Colpiva l'uguaglianza: quasi quella fosse stata la strada dei beccai e dei pescivendoli, come in America.

L'idea americana mi aveva accompagnato sempre durante il viaggio: dalle carrozze di Olbia alle corse per l'arida terra, per le strade senza fine. Qui avevano una fine, ma, idealmente, per i caratteri comuni di solitudine, per la mancanza di ferrovie, per l'improvviso apparire di piccoli paesi, limitati dal deserto e dal buio, qui di fango, lí, in America, di baracche, e qua con qualche cosa di non finito e di provvisorio, c'era quel simbolo d'infinito, di mondo in nuce, da farsi. La presenza dei cavalli, di uomini solitari, di campi laidi e d'improvvisate zone coltivate, è la stessa che si riceve attraversando la landa brasiliana, e il carattere psicologico degli uomini, che batte il cupo, deve essere alquanto simile.

Mi sembrava che il pullmann corresse di piú, sentendosi vicino alla meta, Cagliari. A destra, lontano lontano, apparve un panorama di luci. Sentii battermi dentro. Apparvero le due lampade intermittenti del campo di aviazione

di Elmas e la periferia industriale con le raffinerie di petrolio. Si vedevano tetti di lamiera, ciminiere, i ponti interni delle fabbriche. Cominciarono i primi palazzi dai portoni massicci coi due battenti di ottone. Sotto un muro, fiancheggiato di alberi cittadini, vidi la prima coppia di amanti della Sardegna, di sera tardi, di là da ogni pregiudizio. E, infine, fui a Cagliari, deserta, ma bombardata di luci, con l'odore di mare, una nave in porto, quasi sulla strada, con le luci sui pennoni, i marinai al lavoro, il rumore della gru che scendeva e saliva, saliva e scendeva.

RUGGINE DI CARBONIA¹¹

Si sono ispirati qui i pittori che hanno dipinti gli uomini con la carne verde sotto cieli rossi d'incendio? Più si cammina e più si intendono gli sgorbi della pittura contemporanea.

VI

La strada che conduce a Carbonia offre un paesaggio svariaticissimo. Alle rare zone aride e steppose si susseguono altre vaste e coltivate, che hanno anche esse un aspetto malato, ma che si immaginano fertilissime quando Dio manda la manna; giacché in tutta la Sardegna l'acqua del cielo è considerata manna. Lungo la strada erano frequenti i cartelli pubblicitari delle nostre case produttrici di pezzi di ricambio, di dentifrici, profumi, saponi ecc. e intorno a queste insegne ci debbono essere i consumatori. Autotreni carichi andavano e venivano. Passavano squadre di operai in bicicletta, senza pedoni. I paesi e i villaggi che s'incontravano erano attraversati da vere strade, con veri palazzi, monumenti e negozi e in tutta quella zona, Iglesias, che attraversammo sotto la pioggia, mi parve una cittadina molto viva.

Iglesias è la porta della zona mineraria. E dopo poco la macchina si trovò a correre tra montagne di residui minerali giallognoli e cinerini, sopra le quali svettavano le ossature nere e ferree degli stabilimenti di estrazione. Faceva molto caldo, anche coi finestrini aperti. Si sentiva di percorrere una terra che ha una forza profonda e nascosta, che appesantisce l'aria e la impregna di soffi sotterranei. Il cielo è anche qui vasto e scoperto, ma è frequente il paesaggio abitato; e, o perché lo sappiamo o perché è un'impressione incosciente, non si ha timore di fermare la macchina col dubbio di arrestarsi in mezzo a un oceano, la cui riva più prossima è lontana miglia e miglia. E non si ha l'altro dubbio di essere uomini di una dimensione che parlano a uomini di altre sconosciute e incomunicabili dimensioni.

Qui il mistero del mondo è svelato. Ci sono le fabbriche, gli operai, i padroni, la conseguente loro lotta, il cinema, il senso della vita moderna, altrove chiamati vizi. Abbiamo cioè a che fare con uomini che sanno quel che debbono fare e sanno anche quel che debbono avere e che, pare, non abbiano. Ragionavamo di queste cose con l'amico che mi accompagnava, quando giungemmo nella piazza principale di Carbonia.

¹¹ «Il Lavoro Illustrato», 11-18 novembre 1951, pp. 9-10.

Poteva essere mezzogiorno e le persone si contavano. La seconda violenta impressione fu il colore ruggine di tutti gli edifici che mi circondavano. Avrò sbagliato a non prendere appunti precisi su questo colore, ma ricordo con esattezza che il ruggine è fondamentale a Carbonia. Nella piazza, in fondo, dominava un grande «ristorante-albergo». Ma decidemmo di andare a mangiare dopo d'aver fatto un giretto in città.

Carbonia è squadrata per terra come una città moderna, non fatta dagli uomini che l'abitano e inventata a poco a poco secondo i movimenti intimi e necessari della sua storia. È una di quelle città prefabbricate che ricrea lo spirito come può ricrearlo, ad esempio, un casamento popolare, che dopo un paio d'anni sia pieno di ragazzi, di panni stesi ad asciugare, per cui tutto sopravvive in un'arida e monotona miseria: e non diventa vecchio, come i palazzi del passato, né antico, come i grandi palazzi, ma semplicemente miserabile. Carbonia è così, anche se ha qualche tratto piacente. Si sapeva dove sarebbe sorto il palazzo municipale, dove la chiesa, dove i giardini, dove l'albergo, dove i portici, dove la piazza per i discorsi, dove i quartieri operai e dove quelli dei funzionari e dei direttori delle miniere. Si era persino calcolato il numero degli abitanti in un quindicimila anime; con la grave disgrazia che ora son diventati circa cinquantamila e la città e i pozzi sono restati quelli che erano, creando una sproporzione tra uomini e mezzi, che indica chiaramente il dramma di questa città modernissima; senza strade, che vi sono soltanto tracciate, ma non pianificate, non essendosi fatto in tempo.

L'auto procedeva lentamente per i quartieri operai. In origine ogni casa doveva apparire simile a una villetta, fornita di giardino; perché l'operaio, ritornando da sottoterra potesse trovare un luogo invitante al riposo e alla vita in famiglia, e affacciandosi vedesse i suoi figli molto ben vestiti giuocare nel verde delle aiuole. In realtà, delle aiuole c'è restato il tracciato, dei ragazzi si vedono esemplari di spietato abbandono, delle villette un'immagine sporca e scalcinata, abitate da uomini oziosi, circondati da vecchie, da povere donne, come enormi appendici di un corpo che non funziona più.

Ci fermammo a prendere delle bibite in un bar in cui c'erano due o tre oziosi. Anche il bar all'inaugurazione dovette essere un negozio fresco e lucente. Ora, era oscuro, tanto trascurato che ci sarebbe voluto un atto di volontà per ripulirlo e rimetterlo a nuovo. Ebbi l'impressione che la macchina del caffè funzionasse sempre di meno; che quelle bibite fossero il rimasuglio di una scorta comprata anni e anni prima; che il caffettiere, abituato a non vendere, si seccasse anche di alzarsi per vendere.

Non c'è una promessa o una speranza in aria. Siamo nel regno del debito a

catena. Un debito paga l'altro. Molti debiti per pagarne uno e uno per pagarne molti. Cito i titoli per vaste storie della miseria umana che tenta di andare avanti fisicamente per un altro giorno. Debiti contratti con la speranza di estinguerli mediante il lavoro; per cui il giorno della riscossione del salario si trasforma in un momento che lascia l'uomo a mani vuote, come se non avesse lavorato a quel nero lavoro, e lo incita a sperare nella fortuna e nel miracolo, a degradarsi cioè, quando non lo avvia ai paradisi artificiali: al gioco o al vino, a un vino d'inchiostro, che serve benissimo al suo scopo.

Risalimmo in macchina e ci fermammo a Shangai, come vien chiamata per ironia la piazza dei venditori. Costoro vi hanno piantato delle baracche di legno, con tetti e pareti rattoppate – più che riparate – da decine di pezzi di altro legno, di lastre di zinco, di stagno e persino di stoffa, che un po' di vento forte potrebbe spogliare o prendersi tutto in volo col venditore dentro. Sono baracche stabili. C'è il macellaio, il merciaio, il chincagliere, ecc. E questo lurido mercato si trova dirimpetto al vero mercato, coperto e in muratura, un palazzo, che è restato sempre chiuso. I clienti delle baracche giungono fino a comprare cinquanta grammi di carne; fatto non insolito, ma tremendo in una città creata a bella posta perché gli uomini vi vivessero nel modo più piacevole, mediante il lavoro, e quale lavoro.

Dai cancelli della miniera di carbone uscivano uomini neri a piedi e in bicicletta. Molti portavano sottobraccio un pezzo di legno, che la Società lascia prendere agli operatori-armatori, coloro che sottoterra armano di travature i nuovi trafori, donde il minatore estrae il carbone. Lo stabilimento era grandissimo. Un treno faceva manovra su una strada ferrata esterna. Mi fecero vedere l'ascensore che porta i carrelli sottoterra, dove vengono caricati di carbone. Passammo quindi per la camera dove si raccolgono le funi d'acciaio degli ascensori, il cui inabissarsi viene registrato da un ago, guardato sempre da un operaio, che è seduto e ha un freno accanto, come una marcia d'automobile. In quel momento l'ago segnava 450 metri di profondità.

«E come si respira laggiù?» domandai. «Come qua», rispose l'uomo che mi faceva vedere quel che voleva lui; un tipo di quelli che in qualunque tempo, epoca o era avranno sempre una cameretta quasi segreta accanto a quella di chi comanda, senza occupare un grado importante e non pagato bene, perché quel che egli fa gli è dettato dalla vocazione insopprimibile. Gli chiesi invano di farmi scendere sottoterra; e non mi fu spiegato bene il perché non potessi fare la calata. Mi condusse invece per perigliose scale di ferro nelle camere di lavaggio del carbone. Da lí discendemmo negli spogliatoi, che l'accompagnatore avrebbe voluto più puliti, rimproverando i minatori, che sarebbe stata

gente non fatta per il vivere civile. «Abbiamo dato loro le vasche da bagno in ogni casa e le hanno trasformate in vasi di terra. Ecco che sanno fare!». E la sua fredda mente aveva ragione. Il suo cuore non doveva godere di quelle sfuggite di emozioni che rendono un uomo comprensivo verso un altro uomo – il minatore nel nostro caso – il quale, ogni volta che si cala non sa se risale, e a un lavoro a tu per tu con la morte non si fa l'abitudine. Non vidi un solo operaio. Qualcuno era dedito al lavoro. Non ci guardò. La macchina a cui badava non gliene avrebbe dato il tempo.

Immaginatevi Carbonia, dunque, una città modernissima, color ruggine, con le miniere di là, con gli uomini sottoterra, a 450 metri per otto ore di seguito e per sí e no mille lire al giorno; e di qua le loro mogli, seguite da uno stuolo di miserabili figli, che compra[no] cinquanta grammi di carne. Si sono ispirati qui i pittori che hanno dipinti gli uomini con la carne verde sotto cieli rossi d'incendio? Più si cammina e più s'intendono gli «sgorbi» della pittura contemporanea.

Resta Cagliari, tra le sue collinette viola. È sempre un nuovo piacere arrivarci provenienti da una qualunque parte dell'isola. Nessuna altra città italiana, nemmeno Napoli, vi sconvolge per il frenetico ritmo, che è ritmo di buoni commerci, di città che si moltiplica perché gli affari si sviluppano giorno per giorno.

Non molto tempo fa Cagliari contava quarantamila abitanti. Oggi è a 150 mila. È venuto qua del sangue corrotto, ma nuovo, desideroso di rifarsi una vita. Sono venuti come in altri tempi si emigrava in America e per restarci era necessario e impellente trovare o inventarsi un lavoro. Il sangue nuovo si è mescolato col sardo, dando vita a una generazione ricca di iniziativa pratica e di idee ispiratrici. Si vede tale e quale che cosa era la vecchia Cagliari, che se ne sta dietro la nuova, come una città dimenticata.

È la prima volta in Sardegna che mi accade di vedere i tram, i grandi magazzini, le agenzie di trasporto e di viaggi. Vi arriva gente da ogni parte dell'interno; e i provinciali conservano le proprie caratteristiche, che conferiscono a Cagliari quell'aspetto di città americana, dove vivono insieme più genti e più razze. E a Cagliari è frequente l'uomo e la donna in costume, il biroccio accanto all'automobile e all'aeroplano che sta volando sulla città, mentre una nave sta in porto e sembra che sia in istrada, e tram, carrozzelle, biciclette, macchine e bambini corrono sotto la sua pancia. Si pensa di rintracciare qualche cosa che le somigli, ed ogni esercizio di memoria e di raffronto è vano. Né Napoli, né Salerno, Palermo, Bari o Genova ci soccorrono. Cagliari è un'altra

dimensione. Ne può avere un'idea chi ha visto certi quartieri commerciali di San Paolo del Brasile: i quartieri dei «pannazzari» e dei «magliari». E ne ha un'idea.

Si potrebbe dire che è una città in progresso, il cui progresso si vede a occhio nudo, che compia i suoi movimenti per una misura assai piú grande: per tutta la Sardegna, con la coscienza di questo compito grandioso.

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

Pubblicazioni

L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli e Nofi, a cura di Vincenzo Salerno, Oriana Bellissimo, Eleonora Rimolo. Napoli, Federico II University Press – fedOA, 2022 («Orione. Studi e testi di Letteratura italiana», 1), 202 pp. (disponibile al seguente link: <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/403/429/2129>).

Domenico Rea e il Novecento italiano, a cura di Vincenzo Caputo. Napoli, Federico II University Press – fedOA, 2023 («Orione. Studi e testi di Letteratura italiana», 2), 264 pp. (disponibile al seguente link: <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/474/502/2446>).

La musica che porto nel sangue. Memoria e racconto in Domenico Rea, a cura di Laura Cannavacciuolo, Alberto Scialò. Napoli, Roberto Nicolucci Editore, 2024 («Mondoscritto», 3), 150 pp.

Una Bloomsbury mediterranea. Domenico Rea nella Napoli del dopoguerra, a cura di Monica Farnetti. Napoli, Federico II University Press – fedOA, 2025 («Orione. Studi e testi di Letteratura italiana», 3), 208 pp. (disponibile al seguente link: <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/609>)

Domenico Rea e i giovani. La parola politica della letteratura, a cura di Silvia Zoppi [in corso di stampa]

Nell'intento di guardare all'opera di Domenico Rea in una nuova prospettiva è parsa sollecitante l'idea di accostare il quartiere napoletano di San Ferdinando, lo stesso in cui sorge l'edificio – la Nunziatella – che fu sede e divisa della redazione di «Sud» nell'immediato secondo dopoguerra, a quello, situato nel cuore di Londra, che nei primi decenni del secolo scorso ospitò il celeberrimo, eponimo gruppo di Bloomsbury.

Le due comunità, napoletana e londinese, hanno di fatto rivelato tratti di significativa e sorprendente affinità. Entrambe di natura allo stesso tempo intellettuale, politica e affettiva, sono nate infatti da, e si sono alimentate di, analoghi fermenti innovativi, per non dire rivoluzionari, sul piano del pensiero e del costume; entrambe hanno coltivato la forza civilizzatrice della cultura e della parola, hanno creduto nell'utopia e se ne sono fatte paladine; entrambe si sono riconosciute promotrici di un 'rinascimento', o 'risorgimento', delle rispettive realtà, cosicché da Gordon Square n. 46 come da via Parisi n. 16 provengono memorie certificanti l'entusiasmo e l'orgoglio di chi è stato parte attiva di un grande progetto.

Il fatto quindi che «Sud» abbia radunato molte delle frequentazioni più assidue e significative di Rea, alcune delle quali destinate a dar vita con lui al successivo progetto editoriale de «Le ragioni narrative», giustifica l'aver iscritto questo momento di riflessione all'insegna della rivista fondata da Pasquale Prunas, sebbene ad essa Rea notoriamente non abbia mai collaborato. Poiché ne condivide comunque, e da protagonista anzichè, la fervida stagione, allorché il suo temperamento dirompente alimentava con immenso profitto l'atmosfera intellettuale e affettiva regnante, in quella stagione, a Monte di Dio.

Monica Farnetti insegna Letteratura italiana all'Università di Sassari. Editrice di opere di Anna Maria Ortese e di Cristina Campo per Adelphi, e di Goliarda Sapienza per Einaudi, ha pubblicato studi su autori e autrici antichi e moderni ed edizioni di rimatrici (Gaspara Stampa, cui ha dedicato anche il volume *Dolceridente*, Moretti & Vitali 2017) ed epistolografe (Maria Savorgnan, *“Se mai fui vostra”. Lettere d'amore a Pietro Bembo*, Edizioni dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 2012) del Rinascimento. Socia dall'origine della Società Italiana delle Letterate, alla scrittura delle donne ha dedicato numerose monografie fra le quali *Il centro della cattedrale* (Tre Lune 2001), *Tutte signore di mio gusto* (La Tartaruga 2008), *Sorelle* (Carocci 2022), *Ritratti del tempo. Virginia Woolf e le scrittrici italiane* (Ombrecorte 2024).

ISBN 978-88-6887-326-4

DOI 10.6093/978-88-6887-326-4

