

Domenica Rea, la tradizione letteraria e *Spaccanapoli*

1. In un saggio giustamente famoso, *Le due Napoli*¹, scritto nel 1950, quando aveva appena cominciato la sua carriera intellettuale, Domenico Rea ricostruisce i tratti essenziali della letteratura napoletana. Si tratta di un intervento fondamentale, che aiuta a comprendere il modo di giudicare una tradizione letteraria e di ritrovare i limiti o i pregi che essa dimostra lungo il suo svolgimento. Le radici dei testi di Rea appaiono, probabilmente, proprio in questo lavoro di interpretazione e di bilancio. A partire da questa operazione critica, infatti, nasce implicitamente una poetica, o, meglio, l'esigenza di un modo di scrivere e di raccontare, che resta alla base della produzione dell'autore di *Spaccanapoli*. Il riconoscimento di alcuni aspetti irrisolti negli autori passati e anche contemporanei permette, così, di delineare la questione cruciale che ha innanzi uno scrittore, maturato in una storia particolarmente tremenda quale era quella di Napoli, vittima, durante la guerra, dei vecchi e dei nuovi padroni. Per Rea Napoli si identifica con il labirinto dei vicoli di Forcella: «questo luogo oscuro e infernale, dove gli uomini si chiamano “gente” e i bambini “creature” (questo termine dà precisa l'idea di un corpo umano indifeso e appena vestito da Dio)»². A questo universo, tremendo come un mondo arcaico, era mancato, nel corso del tempo, un poeta adeguato.

¹ Il saggio si può ora leggere in D. Rea, *Gesù, fate luce*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 197-209.

² Ivi, p. 203.

Coloro che avevano provato a raccontare la sua sostanza ne avevano anche alterato l'immagine. Così si erano venute lentamente formando due realtà, tra loro non comunicanti: quella proiettata dagli artisti, piatta e falsa come una fotografia senza profondità, una pura macchia di colore, senza odore e senza materia, e l'altra terribile e vera, tragicamente plebea.

Non è sufficiente solo prendere atto della differenza che Rea pone tra la città reale, luogo disperato e miserabile come pochi altri, e la falsificazione che gli scrittori ne hanno fornito. Questa opposizione permette soprattutto di definire un canone della letteratura napoletana, composto, naturalmente, di modelli e di antimodelli. Di Giacomo e Matilde Serao, per esempio, sia pure in modi e per ragioni diverse, non hanno posseduto «artigli abbastanza forti per impossessarsi di questa fremente materia». In Di Giacomo la lingua subisce una torsione in senso letterario e aulico. Essa si riempie di «movenze settecentesche, inquietudini leopardiane, pietismi pascoliani»³, raggiungendo un effetto di compostezza che la distacca dagli uomini e dalle presenze vere. Di Giacomo, per Rea, sembra, così, mostrare «quasi una fisica repugnanza della realtà: cioè di quel dialetto attaccato e avvilluppato alle cose». Da questa opzione dipende una conseguenza che è linguistica e tematica insieme. I protagonisti di Di Giacomo finiscono per allontanarsi drasticamente, sia per i modi in cui parlano che per le azioni che compiono, dal mondo in cui pure sono nati e assumono una maschera che li nasconde. «Le creature femminili di Di Giacomo», per esempio, «sono sempre timorate di Dio, ingenuie, appassionate, vittime della società e del maschio, traditrici e sospettose come buona parte delle creature della letteratura romantica meridionale»⁴. Esse sono una produzione letteraria, vicina agli stereotipi di un universo femminile patetico e tradizionale: «Invano vi cercheremo la femmina violenta, acida e triste, che non tira dalla gola un solo rigo di canzone per un anno intero. Invano vi troveremo, non so, una Madame Marneff balzachiana. E di queste femmine è piena Napoli, non la letteratura»⁵. Né le cose sono diverse con i protagonisti maschili. Un precedente letterario adeguato sarebbe il portiano Giovannin Bongee: esempio memorabile di un autentico disperato che vive ai margini della vita. Questi avrebbe anche un corrispondente napoletano nella maschera di Pulcinella, che, come lui, è «un eroe, ma al rovescio»⁶. Di Pulcinella Rea si

³ Ivi, p. 198.

⁴ Ivi, p. 199.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 200.

affretta a sottolineare la dimensione di maschera umanissima, la figura di eroe senza accenti sublimi, costretto a combattere in mezzo a circostanze perennemente ostili. Egli è il servo ribaldo, l'astuto sovvertitore di ogni regola, che resiste all'inganno e alla prepotenza altrui non affrontandola a viso aperto, ma aggirandola con le arti della furbizia e della beffa. Infatti, «la sua astuzia nasce dalla necessità di difendersi, il suo amore è sempre totale. La sua brama di mangiare e bere senza far niente contiene un'accusa contro la società parassitaria in cui Pulcinella si mosse. Questa maschera è positiva e resta ancora la più seria interpretazione della mentalità napoletana, attenta a rubare un attimo di godimento, con qualunque mezzo, per la fondamentale ragione che la vita è un mare, ora buono ora cattivo, e l'uomo, ora un naufrago, ora un superstite». Questo Pulcinella incarna alcuni degli aspetti resistenti della vita napoletana. Si presenta senza folklore e senza moine. Si attacca alla vita come all'unico bene che possieda e sa che è una lotta, feroce e senza scampo, di cui conosce la durezza, ma di cui sa apprezzare anche i frammenti di felicità. Ancora una volta, come accade per i personaggi femminili, «quest'uomo, che potremmo chiamare figlio dell'avventura, in Di Giacomo è introvabile».

Anche Eduardo De Filippo, soprattutto quando, in *Napoli milionaria*, mette in scena lo sgomento di una famiglia travolta dalla guerra e dal contrabbando, addolcisce il tema affrontato, al punto che i vicoli perdono la loro tremenda carica d'angoscia. Provocatoriamente Rea può anche riscrivere la trama dell'opera, indicando i pensieri e gli atti con cui i personaggi avrebbero dovuto muoversi per diventare autenticamente drammatici: «Ma se il vicolo, pur restando col suo moto perpetuo, suggerisce l'idea di *casbah* donde non si può uscire; se della ragazza che ama il soldato americano fosse sviluppato il desiderio di evasione – di farla finita col vicolo e con la miseria – se fosse accennato quel che si verificò in seguito nel vicolo – non una vita migliore, ma incolore, una nauseante miseria – se fosse stato scoperto che il contrabbando fu un momento storico importantissimo come aspirazione al lavoro, a costruirsi una casa, a fondare una famiglia civile, una poesia più robusta avrebbe sovrastato *Napoli milionaria* e gli spettatori non avrebbero sorriso»⁷. Come per Di Giacomo, la vita di questi dannati della terra sembra alleggerita e, sostanzialmente, consolata. La storia e la natura sono rimosse e resta un'identità artificiale, riempita di elegia o di malinconia, mai di dolore.

Analogo, sia pure per ragioni diverse, è il giudizio di condanna emesso nei confronti di Matilde Serao. Rea sottolinea, nella sua esperienza artistica, la

⁷ Ivi, p. 201.

differenza che passa tra la giornalista, conoscitrice implacabile di un mondo senza speranza, e la scrittrice di romanzi, che collabora comunque a fornire «della miseria, del vicolo, dei modi di vivere [...] un'idea vivace e divertente». Nelle sue pagine creative, della città sopravvive un fantasma. Anche per lei sopraggiunge un'impotenza, che impedisce di «puntare direttamente alle cose, come seppe fare Verga, che spogliò le cose del folclore siciliano e le rese nude e terribili»⁸. Ebbene, il programma estetico di Rea, la ricerca di poesia, della cui mancanza sono imputati Serao e gli altri autori, si può riassumere precisamente in questa coppia di aggettivi: «nudo» e «terribile». Le cose devono assumere un'evidenza tragica, che solo un'operazione estetica riuscita consente. A questa operazione, come si è visto, Rea dà il nome di «poesia». Soltanto «sovrane menti di artisti, sgombre di pregiudizi»⁹, possono «guardare in faccia le cose», per illuminarle e «farne poesia». Se questa energia poetica viene meno, si cade appunto nella menzogna, nella mistificazione o, nel migliore dei casi, nell'informazione onesta, che non riesce a sollevarsi al di là della neutra efficacia del documento. Questo limite, che riporta a un verismo senza la forza narrativa di Verga, è presente in uno scrittore come Francesco Mastriani che, per altra via, ha assunto decisamente, al centro della propria opera, la miseria e ne ha fatto «il motore di ogni sciagura»¹⁰. Nei suoi 107 romanzi, «i quartieri di vicoli finalmente rassomigliano a un intricato apparato intestinale, una città che si deve conoscere a memoria, perché è priva di ogni logica edilizia. Pure, il napoletano vi sta come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a codesto intrico plastico, che si traduce in un intrico di istinti e di sentimenti»¹¹. Anche se utilizza riferimenti efficaci e giusti, pure Mastriani, tuttavia, non va oltre una riproduzione generica di quell'universo in cui sono ambientate le sue storie. Proprio come Matilde Serao, egli mostra un'insufficienza di tipo estetico, che denuncia l'incapacità di dare voce a quello stesso mondo. Infatti, osserva Rea, in lui «l'arte, sfortunatamente, decade e il romanzo si trasforma in una macchina che riproduce i fatti fedelmente ma senza trasfigurazione»¹².

L'opposizione cruciale, nella ricostruzione storica e teorica che Rea compie, è affidata esattamente alle due categorie che egli istituisce: «riprodurre

⁸ Ivi, p. 201.

⁹ Ivi, p. 199.

¹⁰ Ivi, p. 202.

¹¹ Ivi, p. 203.

¹² Ivi, p. 202.

i fatti» e «trasfigurare». Una tale opposizione distingue nettamente una serie di scrittori, connessi a un modo di rappresentare più o meno liricamente la città, da un'altra tipologia, che, al contrario, cerca di «guardarla dal fondo del pozzo, cioè dal di dentro»¹³. In un caso, la città, i vicoli, la miseria, sono, nella migliore ipotesi, la materia del racconto, restituita fedelmente; nell'altra prospettiva, gli stessi temi sono «trasfigurati»: svelano, cioè, la loro verità «nuda e terribile». Sono, in altre parole, il «fatto nudo e crudo»¹⁴. Solo così, la sostanza di Napoli, la sua essenza tragicamente miserabile, diventa visibile ed è davvero compiutamente illuminata. L'occhio di questo scrittore, finalmente pari alla sua impresa, deve trovare «la potenza di diradare le mille fitte nebbie ingannatrici» e la sua mano, affondando «nel grande sacco dove vi sono infinite cose inutili», deve diventare capace di estrarre «con gesto sicuro [...] la perla vera»¹⁵. Rea, proprio in base a questa capacità di «trasfigurare» e di «diradare le mille fitte nebbie ingannatrici», rintraccia un modello positivo in alcuni scrittori, che hanno assunto Napoli come contenuto del proprio raccontare.

Nasce, così, di fronte alla linea Di Giacomo, De Filippo, Serao, Mastriani, un altro canone, che si svolge attraverso i secoli e che trasmette ai lettori il senso drammatico e difficile del vivere. Quest'altra linea ha il proprio lontano capostipite in Boccaccio, che proprio da Napoli, per Rea, ricava lo «spirito», le «travature che reggono la maggioranza delle sue pagine»¹⁶. Nella vicenda di Andreuccio da Perugia, ricordata anche altrove insieme con «l'atto unico di Peronella con suo marito»¹⁷, c'è «l'astuzia feroce delle prostitute, la violenza dei magnacci»¹⁸, condensate in una peripezia così fortunosa che «quella notte oscura, quel vicolo puzzolente e spaventoso, sono una sintetica

¹³ Ivi, p. 204.

¹⁴ D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, Napoli, Dante & Descartes, 1995, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*. Sono osservazioni che Rea fa a proposito del modo di rappresentare Napoli da parte di Boccaccio. La separazione tra due procedimenti narrativi richiama la differenza che, proprio negli anni Cinquanta, Lukacs fissava, nel *Marxismo e la critica letteraria*, tra «narrare» e «descrivere»: tra una tecnica che seleziona, nella congerie dei fatti, gli elementi caratterizzanti, e un'altra, che, al contrario, rinuncia a scegliere e propone un quadro analitico dei fenomeni, fino a cancellare la percezione reale dell'evento. La prima edizione italiana del volume G. Lukacs, *Il marxismo e la critica letteraria*, è del 1953.

¹⁶ D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, cit., p. 3.

¹⁷ Ivi, p. 5.

¹⁸ D. Rea, *Gesù, fate luce*, cit., p. 204.

storia del nostro mondo»¹⁹. Un medesimo scenario emerge non solo nella sfera dell'invenzione, ma anche in testimonianze dirette, come la lettera che l'autore del *Decameron* invia a Piero Nelli, in cui «descrive i nasi delle creature dei bassi da cui cola il muco»²⁰. Proprio questa lettera, per Rea, «è una delle cose più spietate, come rappresentazione realistica, che siano state scritte sulla Napoli plebea, e dà la misura della conoscenza che egli aveva anche di questo mondo non signorile»²¹. Citando analiticamente il passo della lettera in cui sono descritti gli atti degli scugnizzi e la loro voracità animalesca, Rea richiama la condizione permanente di una plebe irredenta, che, proprio in un autore fiorentino, trova la prima e forse più potente espressione: «Quei volti, quei nasi gocciolanti, quelle facce livide, quell'immane tosse della gente color della cera sudante dei bassi napoletani, quella furia vorace con cui si lanciano sul cibo e lo ingoiano in un boccone, sconvolgono ancora il lettore»²². Dappertutto, in questo altro scenario letterario, ci sono i segni di un luogo reale, nel cui spazio si consumano esistenze dolenti, lacerate tra il furore e il desiderio. Esattamente come accade ne *Lo cunto de li cunti* di Basile, altro grande interprete della condizione napoletana. Infatti, «apparentemente racconta favole, in concreto descrive la terribilità del vivere quaggiù. Camorristi di oggi sono tutti annunciati ed enunciati nella favolistica basiliana e dei suoi successori. Non c'è dolcezza, né efferatezza che non siano già contemplate»²³. In questi veri archetipi letterari Rea ritrova una comune idea. Napoli è una città dell'ombra, della sofferenza, più che della luce e della gioia. La risata è il reciproco del pianto, è il rovescio simmetrico della sua onnipotenza. Senza questa tonalità amara non si può intendere il significato dell'allegria, che sembra essere una dote naturale e un contrassegno di un'anima napoletana continuamente festosa.

A questi esempi del passato Rea aggiunge un ultimo anello, estratto dalla più vicina esperienza e capace, come negli antichi predecessori, di

¹⁹ *Ibidem*. In una pagina di *Boccaccio e Napoli* (cit, p. 32) Rea scrive: «Andreuccio da Perugia è una storia che Boccaccio potrebbe riscrivere oggi. La novella resterebbe in piedi, sui pianterebbe come le radici di un albero secolare nel centro del mondo plebeo (ruffianesco-mercantile) napoletano. In quel mondo turbinante di prossenetici, di venditori delle più strane e fantastiche cosucce, di roba di contrabbando, di gente di terraferma e di mare che vive di espedienti e alla giornata e che acchiappano il merlo quando loro capita sotto le mani».

²⁰ D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, in Id., *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1984, p. 262.

²¹ D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, cit., p. 11.

²² Ivi, p. 12.

²³ D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, cit., p. 262.

riflettere un'immagine adeguata di quella stessa antropologia. Nella tradizione letteraria recente solo la voce di Raffaele Viviani esprime, in alcuni momenti, l'intensità poetica che appartiene alla «Napoli plebea» e che costituisce la sua proprietà autentica. Questa intensità passa attraverso la «nudità semplicità» di uno «scabro dialetto»²⁴, che diventa la giusta lingua di una «gente che si lamenta ma si lamenta bene»²⁵: una gente, cioè, che trova la voce per raccontare il proprio mondo «di sangue e di polvere»²⁶, nei cui confini abitano perennemente forze primarie e istinti efferati. In realtà, Rea cerca, negli scrittori e attraverso le loro soluzioni, una scrittura che sia correlativa di questo mondo elementare e ferino. All'energia stilistica e alla capacità di espressione è affidato il compito di rendere visibile l'animalità, che governa qualunque atto della vita, anche il più amorevole, e lo colora di una luce funesta²⁷.

2. Se, dunque, si dovesse ricavare un nucleo di temi e di obiettivi formali, che valgano per gli scopi di Rea, si potrebbe, dalle posizioni critiche che egli assume, dedurre un repertorio di motivi e di scelte abbastanza chiaro. In primo piano, in relazione ai contenuti, non va dimenticata la determinazione costante a selezionare maschere fisiche che corrispondano alla natura della Napoli plebea: un universo, appunto, «animale», secondo una terminologia che Rea stesso più volte adotta. Animali, per esempio, sono le donne, «così lontane dalla bellezza gentile e perfetta. Donne grasse, affannate, scapellate, discinte, come uscite da una zuffa mortale: gli occhi vivi e adirati, le labbra morsicate che non riescono a dire intere le parole; con cui è impossibile l'amor gentile e impossibile non far figli, perché sono nate madri, e questo è il loro volto, di madri, dove è scolpita la storia delle generazioni»²⁸. Se, con questo paradigma, si va a cercare nella galleria dei personaggi femminili di *Spaccanapoli*, prima raccolta di racconti di Rea, pubblicata nel 1947, non si fatica molto a trovare corrispondenze con questa tipologia. Si pensi al corpo enorme di Matalena,

²⁴ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 206.

²⁵ Ivi, p. 207.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «Anche se due giovani fanno l'amore, essi sentono di svolgere una rappresentazione drammatica. Si prendono, si lasciano. Ciascuno se ne va per suo conto. Ma tanto s'inseguono che si ritrovano, e, per questo senso di fatalità, si rimproverano l'amore che li tiene legati, si violentano, per riprendersi» (*Ibidem*). Si può osservare che questo schema affettivo è quello che agisce, esattamente con la sua dialettica di amore e di violenza, in un racconto come *Pam!Pam!*.

²⁸ Ivi, p. 208.

moglie di Tuppino, che «dormiva sottosopra, grande quanto una vacca, con l'ultimo figlioletto di due anni che per respirare s'era levato a sedere fra le natiche della madre»²⁹ e che conserva sulla sua guancia, «in mezzo alla polpa tonda», il segno della rasoia che il marito, in segno di possesso, le aveva inferto trent'anni prima. Non è diversa la Nina di *I capricci della febbre*: «carna vecchia»³⁰, riscaldata da una lussuria permanente, i cui «capelli così scapricciati» finiscono per attrarre chi è molto più giovane di lei. Quando, però, la breve eccitazione si spegne, prima ancora di consumarsi, «le lagrime a goccia a goccia, cominciarono a scivolarle sul viso. Tanto erano calde, grosse e vere che, correndo, tracciavano un solco: donde colava quella sorta di tartaro a sgorbi che la ricopriva». Dovunque sembra dominare la materia, ripugnante, infetta, talvolta spinta fino ai limiti del grottesco ed esibita in tutta la sua concreta tangibilità. Né appaiono sublimare le prostitute che compaiono sulla scena. La Niciuccia, che si concede al protagonista di *L'americano* come un animale fedele, pur se definita «bella», si mostra, «sciupata, scavata nelle guance e nel ventre, con le cosce storte, con gli occhi quasi sotto i capelli»³¹. La Mariannina di *L'interregno*, a sua volta, ostenta una eleganza pacchiana, fuori posto, inadatta al tempo e all'età di una giovane donna, che si è addobbata come in una recita oscena: «Era vestita come una signora di gran mondo che, all'oscuro, in un'improvvisa calamità, sia costretta a vestirsi di quello che trova come calzare, per esempio, un cappello a pitale su un vestito scollato che scende a tunica. In codesta foggia, il viso di Mariannina era rimasto fanciullesco col bocchino vivace di topo. Il corpo invece non si sentiva nella veste, la quale, più che dalle spalle, era sorretta dalle mammelle»³².

Non manca, in questa galleria di corpi corrotti o avviliti, oppure troppo esuberanti, un ritratto di zitella: l'autentico contrapposto, come Rea aveva osservato, della donna idealizzata, e presenza obbligata nel mondo napoletano. Il contrasto tra sensualità prepotente e rispetto di un codice sociale di onestà trova un compromesso nei suoi comportamenti, perennemente in bilico tra la prepotenza della lussuria e i vincoli della reputazione da mantenere. Gli ambigui desideri di una protagonista con questi caratteri e con il suo sistema di sensazioni, oscillante tra repressione e voluttà, sono analiticamente descritti in *Mazza e panelle*: «C'era Nunziata, la bidella, una bizoca, che aveva un volto di

²⁹ D. Rea, *Spaccanapoli*, Milano, Rusconi, 1995, p. 62.

³⁰ Ivi, p. 130.

³¹ Ivi, p. 88.

³² Ivi, p. 109.

ferro, ma gli occhi traditori; nel senso che rivelavano a un esperto la vera direzione della sua combattuta verginità. Bastava una parola, quegli occhi movevano un mare nero. Le mani, che tentavano scacciarti, non sapevi mai fino a che punto, e a sua insaputa, t'invitassero all'indugio d'una lunga carezza, breve nel tempo, ma in cui dovevano aprirsi, come di pesci avidi d'ari, tutti i suoi pori»³³.

Da questo sommario campionario di descrizioni emerge con chiarezza quanto sia importante la componente fisica nei racconti di Rea. È la traccia precisa di quella dimensione animale a cui egli stesso faceva appello e che pesa, come una «minaccia [...] in quasi tutte le azioni dei plebei napoletani»³⁴. D'altra parte, anche in questo caso un confronto con l'articolo scelto a emblema, *Le due Napoli*, non fa che aggiungere una conferma. L'autore stesso indica nella preminenza del corpo una proprietà del napoletano plebeo: un simbolo del suo identificarsi con i bisogni e della sua appartenenza alla natura, «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»³⁵. Le ossessioni primarie dell'esistenza, in modi diversi, sotto forma di miseria, ma anche di sesso, di fedeltà istintive, di legami tribali, costituiscono la sostanza delle storie di Rea. Un destino elementare, mai prima nominato nella sua implacabile durezza, costituisce l'orizzonte in cui si muovono i suoi personaggi, condotti a una sperimentazione estrema della propria condizione derelitta. Il corpo diventa, così, il principio di un'identità altrimenti cancellata, che sopravvive proprio attraverso l'energia di queste parti irrinunciabili di sé: «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, dimostrano di essere all'altezza della situazione di tutto quel corpo, che è la loro famiglia»³⁶. L'universo dell'autore di *Spaccanapoli* diventa, così, in maniera del tutto compiuta, un «mondo pre-alfabetico, intricato e complicato e di cui non si sa nulla»³⁷. In questa sfera nascono gli atti, le emozioni, i bisogni dei personaggi che occupano le pagine dei racconti. Attraverso tali pulsioni si rivela «quel sentimento tragico della

³³ Ivi, pp. 143-144.

³⁴ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 207.

³⁵ Ivi, p. 201.

³⁶ Ivi, pp. 201-202.

³⁷ Ivi, p. 204.

vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto, quella violenza di vivere almeno una volta, perché una volta si vive»³⁸.

Raffaele La Capria ha sottolineato una volta che, nei suoi risultati migliori, Rea è uno scrittore «antico»³⁹. È forse la migliore definizione che si possa coniare. Essa rinvia a un mondo che sta prima della civiltà, animato, soprattutto, da quelle forze primigenie, arcaiche, che appartengono a «creature» gettate in una storia che non capiscono e da cui sono oppresse. Per trovare un'ultima conferma, basterà riflettere sul titolo della raccolta del 1947. *Spaccanapoli* non è l'indice di un luogo fisico. Non ci saranno racconti ambientati esplicitamente nella zona della città indicata. Quel titolo è un'allegoria: propriamente la concretizzazione in un nome di quell'esistenza sotterranea, «pre-alfabetica», che è la materia dell'opera di Rea.

3. Da quello che è stato detto in precedenza, si sa, tuttavia, che il problema non è solo legato ai contenuti da rappresentare. Esiste un'altra questione, che riguarda la capacità di elaborare i temi in poesia: tradurli, appunto, in parole e in stile, che di quella materia siano il corrispondente efficace. In giudizio giustamente famoso, contenuto in *Passione e ideologia*, Pasolini identifica un doppio movimento nell'atteggiamento intellettuale di Rea, legato, da una parte, all'ideologia, dall'altra, al linguaggio. Questi due aspetti vengono perfino, apparentemente, a collidere: «l'interesse socialista tende a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddotica: strada per cui dovrebbe imbattersi 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»⁴⁰. Quella che Pasolini chiama «aristocraticità sintattica» e che più precisamente riconosce in un «soffio di letterarietà, proveniente dall'alto, a fissare in una terminologia diversa, linguisticamente quasi squisita nella sua estrosità e vivacità, la tendenza mimetica verso il basso»⁴¹, è esattamente il riflesso del lavoro letterario che Rea compie per dare forma ai contenuti del proprio universo.

³⁸ Ivi, p. 206.

³⁹ R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, p. 67.

⁴⁰ P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, p. 342.

⁴¹ *Ibidem*.

Il problema che egli affronta è, come fu per la parte più considerevole della sua generazione e come appare chiarissimo al Calvino della *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, squisitamente formale. Consiste nel rappresentare «dall'interno» la vita dolente, che consuma e uccide un'umanità umiliata, condannata a resistere nel buio dei vicoli. Non basta informare, riproducendo con il massimo puntiglio il quadro di una realtà nelle sue linee oggettive. Occorre qualcosa di nuovo e di diverso. Bisogna appunto *trasfigurare* i fatti, aggiungendo quella evidenza e quella energia che solo l'arte permette.

Ripubblicando *Spaccanapoli*, Rea, a conclusione del racconto che apre la raccolta, *La figlia di Casimiro Clarus*, chiarisce che esso appartiene al «modo di scrivere intorno agli anni Quaranta». Poi era arrivata la guerra e, con essa, era emerso «il bisogno di usare un sistema linguistico più aderente alla nuova realtà». La guerra, per Calvino e per i suoi compagni di strada, aveva rappresentato la scoperta «del sapore aspro della vita»: un sapore che, per essere espresso, aveva bisogno di nuove parole. Il «sistema linguistico» a cui Rea fa riferimento riporta in primo piano il ruolo e la funzione che può avere il dialetto, rispetto al peso ingombrante della tradizione letteraria. Ma questa scelta non implica in nessun modo il ripiegare su un regionalismo minore o folklorico, né la predilezione per una narrativa prigioniera della maniera naturalistica. Il dialetto può servire non tanto o non solo per registrare mimeticamente le cose, ma, al contrario, appunto, per trasfigurarle. Solo in questo modo si potrà avere un'epifania della loro essenza ed esse si mostreranno al lettore in una nuova e riscoperta verità. Per capire in che modo questo avvenga, scegliamo, tra i possibili, un solo esempio. *Spaccanapoli*, nell'edizione del 1947, si apriva con un racconto che fin dal titolo richiamava il clima di Napoli dell'occupazione americana⁴²: *La «signorina»*.

⁴² Un quadro efficace della vita napoletana dopo la liberazione dai tedeschi è fornito da A. Ghirelli: «Tutto ciò che si chiede è di sopravvivere e per riuscirvi si adatta a qualsiasi espediente: contrabbando, furto, prostituzione diventano i settori trainanti dell'industria napoletana, quella che l'antica saggezza di Pulcinella chiamava "la fabbrica dell'appetito". La città si trasforma in un crogiolo ribollente, si vende e si danneggia ogni giorno, si copre di piaghe, si stordisce in un vortice di irreali gaiezza. Gli scugnizzi che hanno gettato bombe nei cingoli dei "tigre" di Scholl, si ritrovano *sciuscìa*, mariuoli, ruffiani della madre e della sorella, manutengoli dei più sordidi ed incredibili affari. Migliaia di virtuose popolane e di compunte ragazze del ceto medio battono il marciapiede con feroce avidità, sono diventate "signorine" disposte a barattare le proprie grazie contro una scatoletta di *corned beef* o un pacchetto di *Chesterfield*. Le più fortunate si fanno impalmare da un vincitore e lasciano il maledetto paese

Un reduce, tornato a casa, scopre che cosa la moglie sia diventata. L'atmosfera del ritorno nel proprio mondo, ferito dalla guerra, passa attraverso pochi dettagli essenziali. Menichella, la «vecchia zita»⁴³ che lo riconosce per prima, è «accecata dalle rughe». «Zì Lena, zì Maria e il prete don Cistoro stavano affacciati ai loro finestrelli, donde uscivano col capo, come impiccati». La descrizione si riduce a pochi dati essenziali. Rea sembra mettere in atto, attraverso la voce narrante, quella costruzione per tratti selettivi, che aveva posto come un'esigenza narrativa imprescindibile: dal «grande sacco dove vi sono infinite cose inutili» – come si è già detto – estrarre «con gesto sicuro [...] la perla vera». Egli sembra raccontare per sottrazione, dando forza a quei dettagli che suggeriscono l'intensità di un impatto sconvolgente: con un mondo trasformato e con una storia devastante, calata a sconvolgere anche l'equilibrio familiare. Il movimento del reduce, nella casa improvvisamente vuota, ritrovata e non più sua, diventa, così, un'esperienza allucinante. Si trasforma nel viaggio in una memoria cancellata, riassaporata ora con la malinconia che si prova davanti a un lutto: «Mi pareva vederla spuntare dallo specchio, là, in fondo alla lastra, dov'uno diventa alto quant'una bambola, correndo verso di me, ma fermata dalla gioia [...] Ma lo specchio era vacante e io dentro – si vedeva – sbattuto sopra la sedia con la testa aggrovigliata di pensieri che non riuscivo a tenere alzata»⁴⁴. Il marito sopravvissuto prova anche a rifiutare e a rimuovere quello che ormai sa, ma la scoperta degli abiti di un militare nell'armadio della sua casa gli leva ogni illusione. Allora indossa egli stesso quegli abiti e va a cercare la sua donna. Egli si è trasformato nell'altro: nel suo inatteso rivale. Il dialogo dell'incontro con la moglie perduta è descritto con quella lingua impura, non inglese né napoletana, che si era formata attraverso le abitudini delle relazioni quotidiane e su cui Rea aveva riflettuto nella *Breve storia del contrabbando*⁴⁵:

«Signorina, venire passeggiata?» le chiesi con la voce trasformata dalla stessa visione della verità.

«Ies, boi.»

che sembra condannato per l'eternità alla miseria e alla vergogna» (A. Ghirelli, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1992, p. 521).

⁴³ D. Rea, *Spaccanapoli*, cit., p. 43.

⁴⁴ Ivi, p. 44.

⁴⁵ «Americani e napoletani eran diventati cittadini della stessa nazione. Quelli tentavano di parlare il dialetto e i nostri l'inglese. E nacque una terza lingua» (D. Rea, *Gesù, fate luce*, cit., p. 80).

«Signorina o femmena sposa?» [...]

«Ies, signorina ora, prima mogliera. Morto marito».

Il chiasmo, di cui Rea si serve nell'ultima battuta, congiunge i due avverbi di tempo (*ora* e *prima*) che designano l'intervallo della guerra e il mutamento che essa ha prodotto. La vicenda, che è al centro del racconto, si colloca precisamente nello spazio che unisce e separa il trauma di un passaggio da uno stato all'altro: da moglie, appunto, a «signorina». Il linguaggio artificiale, di cui si servono entrambi i protagonisti, copre e mostra simultaneamente lo scempio grottesco di due vite perdute. Entrambi recitano una commedia amara, che si illumina spettacolarmente nella conclusione del racconto. A quel punto, essa rivela per intero la sostanza tragica che le è propria. Mentre il marito le gira intorno con il coltello stretto tra le mani, l'antica moglie è informata del suo ritorno e ne prende coscienza:

«Zì Mé, datemi la chiave che ho il boi con me.»

«E Peppino non l'hai visto?»

«Peppino?...»

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

«Non lo senti?» disse zì Mé.

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

L'esclamazione finale («*Maronna*») rompe l'inganno e mette in scena l'orrore. Il dialetto, con la potenza aspra della sua voce, è il mezzo linguistico che esprime un dolore selvaggio, del tutto senza consolazione. Non semplicemente riflesso meccanico di una realtà, esso è qualcosa di più e di diverso. Piuttosto che servire a identificare un luogo, contribuisce a dare visibilità alle sue pene senza speranza. Quel dialetto diventa, così, il canale attraverso cui passa una letteratura minore: nel senso di Deleuze e Guattari. Una letteratura che «procede a forza di sobrietà disseccata, di povertà voluta, spingendo la deterritorializzazione sino al punto di non lasciar sussistere che intensità»⁴⁶. All'interno della tradizione letteraria, Rea prova a trovare la sua strada. Essa consiste in una scrittura, che rompa nel modo più netto i vincoli del passato: «scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava

⁴⁶ G. Deleuze–F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 32.

la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per lui»⁴⁷.

Se Napoli per Rea è la città dell'«indomabile furore», la sua stessa lingua deve saper dare forma alle sue passioni elementari e istintive: a «quel sentimento tragico della vita che esplode», lasciando che i suoi relitti si spargano dovunque.

Matteo PALUMBO

⁴⁷ Ivi, p. 31.