

# DOMENICO REA SPACCANAPOLI



BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 886



DOMENICO REA  
SPACCANAPOLI

**Introduzione di Matteo Palumbo**

I GRANDI TASCABILI  
BOMPIANI

In copertina: © Marco Cazzato / Ghirigori Agency  
Progetto grafico generale: Polystudio  
Copertina: Paola Bertozzi

ISBN 978-88-587-9120-2

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

© 2021 Giunti Editore S.p.A./Bompiani  
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia  
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione digitale: settembre 2021

INTRODUZIONE  
di *Matteo Palumbo*



### *Un titolo, un luogo e una “signorina”*

Si può cominciare dal titolo, che allude, con la secchezza del suo enunciato, a un mondo carnale e violento. Spaccanapoli indica un luogo reale della topografia di Napoli. Ma questo luogo non compare in maniera esplicita in nessuno degli otto racconti del volume di Domenico Rea, pubblicato per la prima volta nel 1947. Nelle sue pagine ci sono piuttosto richiami a un altro luogo, Nocera, in cui Rea aveva vissuto la sua infanzia e alla cui geografia avrebbe dato il nome fantastico di Nofi. Spaccanapoli, al contrario, non è mai nominata. Questa strada, stretta come un budello conficcato nel corpo della città, immette in uno spazio simbolico che ingloba e trascende l'evidenza delle cose. La realtà fisica è elevata nella sfera dell'immaginario e lì trova la sua sede. In una lettera a Leone Piccioni del 15 luglio 1949, Rea spiega il titolo, così allusivo e potente, come il contrassegno dell'“universo” dei vari pianeti che sono le novelle”.<sup>1</sup> Il libro *Spaccanapoli* diventa il teatro sulle cui scene è rappresentata la vita durante e dopo la guerra o, più radicalmente, sul cui palcoscenico irrompe la

<sup>1</sup> Domenico Rea-Leone Piccioni, *Anche in una lettera io sento il peso della parola. Cento lettere di Domenico Rea con Leone Piccioni 1949-1992*, a cura di Emanuela Bufacchi, Napoli, Dante & Descartes, 2015, p. 35.

nuda vita degli esseri umani. In questo luogo vero e insieme metaforico prendono forma personaggi aggressivi ed elementari, ciascuno in lotta con un proprio destino.

L'esempio eloquente di questo mondo è offerto dal racconto che inaugura, di fatto, la stagione di *Spaccanapoli: La «Signorina»*. I temi legati alla realtà storica e umana della guerra sono messi in gioco e ciascuno riceve la vita estetica che Rea genera. Lo scenario è la Napoli dell'occupazione americana, dal 1943 al 1946, esposta a mutamenti che intaccano l'esistenza e le regole che la governano. Qualcosa di terribile è successo: la lacerazione dei tessuti familiari; la mescolanza difficile tra occupanti e occupati; la creazione di una lingua artificiale che non è né inglese né napoletano, ma una curiosa miscela delle loro diverse forme. Un altro mondo si annuncia e Rea se ne fa interprete.

Nella *Signorina*, racconto annesso esplicitamente dall'autore al clima specifico di *Spaccanapoli*, un reduce, tornato a casa, scopre che cosa è diventata la moglie. L'atmosfera in cui si muove è colta attraverso pochi dettagli. Menichella, la "vecchia zita" che lo riconosce per prima, è "accecata dalle rughe". "Zi Lena, zì Maria e il prete don Cistoro stavano affacciati ai loro finestrelli, donde uscivano col capo, come impiccati." La descrizione dei personaggi si riduce a pochi dati essenziali. Rea sembra ricorrere a quella costruzione selettiva che, qualche anno dopo, sarebbe stata enunciata come l'esigenza imprescindibile per raggiungere la verità degli avvenimenti e delle azioni: dal "grande sacco dove vi sono infinite cose inutili" estrarre "con gesto sicuro [...] la perla vera".

Rea racconta per sottrazione. Non ha bisogno di un quadro ampio ma dà risalto ai dettagli che rivelano la sostanza delle cose. Il ritorno a casa è tutt'altro che felice. Al contrario, è un'esperienza letteralmente perturbante. Lo spazio noto appare improvvisamente strano, sconosciuto, pieno di minaccia. L'ambiente domestico mostra i segni di una realtà



enigmatica. La felicità non c'è più e vita e storia sono diventate destabilizzanti.

Il reduce, rientrato nella casa vuota non più sua, affronta un'esperienza allucinante. Recupera le emozioni di una memoria lontana, riassaporata però con la malinconia di un lutto. La moglie assente è un fantasma, vicino e insieme irraggiungibile: “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.”

Il marito sopravvissuto gioca la carta di un'estrema illusione che gli restituisca il passato perduto: “Solo una vena di speranza scendeva nella profondità. Per cui mi gettai per terra, per cercarla sotto il letto, come ella faceva spesso, perché era fanciulla giocosa.” Gli abiti di un militare nell'armadio della casa ormai straniera gli levano ogni illusione. Resta a quel punto un ultimo atto, che chiuda il cerchio dello sgomento. Indossa egli stesso quegli abiti e va a cercare la sua donna. Il marito del mondo di ieri si è letteralmente trasformato nel rivale senza nome. Assume la maschera del suo antagonista e ne adotta i gesti, la lingua, i desideri.

L'incontro con la moglie è all'insegna di quella lingua impura, non inglese né napoletana, che si era ormai formata. Qualche anno dopo, in *Gesù, fate luce*, Rea commenterà: “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.”

Questo linguaggio ibrido irrompe nel dialogo tra il marito, travestito da ufficiale, e la moglie, che ne ha rimosso il ricordo:

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

«Ies, boi.»

«Segnorina o femmena sposa?» [...]

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

La costruzione, di cui Rea si serve nell'ultima battuta, è una strepitosa soluzione espressiva. La frase, “segnorina ora, prima mogliera”, congiunge i due avverbi di tempo (“ora” e “prima”) che designano la frattura della guerra e il mutamento che essa ha prodotto. La successione delle parole restituisce il trauma di un passaggio da uno stato all'altro: da moglie, appunto, a “segnorina”. Il linguaggio artificiale e grottesco di cui si servono entrambi i protagonisti delinea lo scempio di due vite perdute. Entrambi recitano una commedia amara, che si illumina spettacolarmente nella conclusione. A quel punto il racconto rivela per intero la sostanza tragica che gli è propria. Mentre il marito le gira intorno con il coltello stretto tra le mani, l'antica moglie è informata del suo ritorno e prende coscienza di quello che accade davanti a lei:

«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 dei propri suoni, esprime lo strazio di esseri umiliati e offesi. Non è la riproduzione della realtà geografica a cui appartiene e di cui costituisce il correlativo verbale. La sua irruzione ha la forma di un urlo. Non identifica un luogo, ma dà voce

alle pene che le creature patiscono. La fatalità degli istinti e della morte non lascia via d'uscita a nessuno di loro. Un esito comune chiude la commedia della guapperia in *Pam! Pam!* e una fine tragicomica sigilla beffardamente la gelosia patriarcale di Tuppino, che “cadde; che non capiva se era vivo o morto”. Quando l’“onda miracolosa del sangue” si spegne, resta solo “il pianto per compagnia”.

### *Le creature della guerra*

Ripubblicando *Spaccanapoli* nel 1986, Rea, a conclusione del racconto che colloca a inizio della raccolta, *La figlia di Casimiro Clarus*, spiega 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 Rea e per i suoi compagni di strada, ha rappresentato la scoperta di quel sentimento che Calvino chiama “sapore aspro della vita”: un sapore che, per essere espresso, ha bisogno di soluzioni verbali appropriate alla qualità dei tempi sperimentati. Il “sistema linguistico” a cui Rea fa riferimento riporta in primo piano, rispetto al peso della tradizione, la funzione rivoluzionaria dello stile. Il dialetto, la punteggiatura, gli innesti lessicali possono servire non tanto per registrare fedelmente le cose ma, al contrario, per mostrare la loro identità autentica. Solo nominandole convenientemente esse raggiungeranno il lettore.

La guerra ha rimesso in gioco ogni cosa: comportamenti, comunità, leggi. Il caos è la norma di un'epoca in cui tutto è cambiato. Nel racconto *L'interregno* appaiono in primo piano i giorni della confusione compresi tra l'armistizio (8 settembre 1943) e le quattro giornate di Napoli (27-30 settembre). Nel paese la guerra arriva all'improvviso. Conosciuta per fama e seguita da lontano, “attraverso radio

e gazzette, come un campionato di calcio”, si materializza con la violenza di atti brutali. I bombardamenti scoppiano inattesi. Gli aerei, dopo “aver cacato quattro o cinque bombe”, mitragliano “dove coglievano”, lasciando per terra un centinaio di persone e distruggendo palazzi. Di fronte alla furia entrata nella vita quotidiana, il rifugio diventa una necessità. Si trasforma in una riserva obbligata, che mescola le classi sociali e le costringe a stare insieme.

In questa emergenza la fame è più forte delle stesse bombe: tra lattanti che “quando si distribuiva un po’ di pane [...] annaspavano con le manine, quasi tentassero di raggiungerlo a nuoto” e “un nugolo di vecchie, fitte fitte, come un esercito di scarafaggi”. Lo spazio sotterraneo diventa un universo a sé. Nel suo perimetro crescono le paure della fine di tutto: “gl’incarnati e ossessivi pensieri di là sotto; dove ci si era raffigurato distrutto il mondo; e come scomparsa la nostra persona corporale, ridotta, da quell’oscurità, a ombra e fiato.”

Questo mondo appollaiato nelle viscere della terra, dove gli esseri umani sono “ombra e fiato”, è la sola realtà a cui si resta aggrappati. Qui appare il “nocciolo della vita”. Al di sopra, nella luce, non ci sono più norme. Le regole che disciplinano i comportamenti sono rotte. Solo i condannati o i pazzi restano senza paura. Escono dalle celle come animali affamati alla caccia di cibo o pronti a fare razzia di qualunque oggetto: “Erano i vecchi banditi, usciti a piede libero dal carcere, con tutta la gentarella – sempre stata con l’idea in testa della rivolta – fatta ardita dalla scomparsa della Legge, incarnata dai carabinieri che si erano travestiti da buonomini.” Il paese è un enorme cimitero. I morti affiorano sulla superficie del mondo e, come Rea scriverà in un altro racconto, “sembrava, dalle tombe scoperte, che i morti fossero usciti spezzando le lastre a capate.”

Finiti i bombardamenti e cessato l’interregno, nella pace confusa successiva all’armistizio, compare un altro esempio di *signorina*. È una fanciulla diventata adulta prima del tempo,

“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”. Solo nel sonno, al di là dei suoi miseri atti quotidiani, questa *signorina* può ritrovare la sua innocenza, connessa non solo a un altro tempo, quanto piuttosto alla nascita stessa: “Mariannina, invece, russava gentilmente, con un fiato a riccioli dal naso, con tutta la personcina nuda e rosea, come allora uscita dalle mani di Dio. Dietro i seni grandissimi e come diffusi di lievito, il volto di putto sembrava un paesino felice.”

La “personcina nuda e rosea, come allora uscita dalle mani di Dio” è la figura essenziale dell’universo di Rea. Riporta alla scena prima della vita, ai bisogni che la determinano e alla fragilità che la costituisce. Solo qualche rigo dopo la descrizione precedente si trova l’espressione “sperduta creatura”. La parola *creatura* va intesa nell’accezione più eloquente, conservata nella stessa radice del termine. Nel vocabolario di Rea richiama la condizione genetica degli esseri umani. Per lui “questo termine dà precisa l’idea di un corpo umano indifeso e appena vestito da Dio”. L’etimo della parola riporta all’epifania stessa della vita: quando l’essere, appena venuto alla luce, è coperto dalla sola pelle. Avverte bisogni e istinti che dipendono dalla sua natura essenziale. Non sente nessuna esigenza che non sia rimanere vivo.

Questa idea creaturale è forse il tema centrale dell’opera di Rea ed è stato giustamente sottolineato dai suoi interpreti maggiori. L’autore di *Spaccanapoli* appare a Raffaele La Capria uno scrittore “antico” ed è considerato da Anna Maria Ortese “remoto, antichissimo figlio della natura”. Matteo Marchesini a sua volta osserva: “Il suo metabolismo narrativo gli permette di rendere ogni brandello dell’esistenza ugualmente sacro, cioè in fondo di non dover mai offrire giustificazioni o risarcimenti morali alla ‘realtà’.” Per Giuseppe Montesano i

personaggi-creature sono “carnali emblemi allegorici”: attori disarmati e tenaci messi alla prova in un’arena che non offre vie d’uscita. Questa arena si identifica visivamente con il labirinto dei vicoli, di cui Spaccanapoli è l’emblema: “questo luogo oscuro e infernale, dove gli uomini si chiamano ‘gente’ e i bambini ‘creature’.”<sup>2</sup> Gli appetiti elementari, le forze *arcaiche* (cioè originarie, perciò fondamento dell’esistenza) sostengono le creature che da *Spaccanapoli* arrivano a *Ninfa plebea* e ai *Pensieri della notte*. Ognuno è “solo, con la sua miseria, nel suo abito, fuori dei tempi moderni, tanto i suoi problemi sono animaleschi: la fame, le malattie, la brama di avere una casa decente”.<sup>3</sup> Tutti combattono con i loro impulsi, che sono le potenze micidiali di sempre, e ne portano le ferite.

Il termine *creatura* evoca un altro lemma e un universo narrativo per molti tratti affine a quello di Rea: *La pelle* di Curzio Malaparte. Il romanzo uscì nel 1949 e, quando apparve, sembrò a Rea una solenne impostura: un gigantesco macchinario estetico, falso e artificioso. Rea gli dedicò un articolo feroce, intitolato “La pellaccia di Malaparte” e pubblicato nel dicembre del 1950. Il suo scopo principale consiste nel rifiutare il quadro che Malaparte dipinge. Questi è un testimone inaffidabile, sedotto dal gusto per il morboso e prigioniero del suo narcisismo estetico. “Rea, che pure in quegli anni è comunista, non si sente offeso da Malaparte per ragioni politiche, bensì nei suoi principi di morale narrativa: ne trova intollerabile l’egocentrismo, il pittoresco infernale, l’inverosimiglianza dei fatti e dello stile, la finzione di una solidarietà ipocrita che si avvale di mezzi retorici sovrabbondanti” (Domenico Scarpa).

<sup>2</sup> Domenico Rea, “Le due Napoli”, in idem, *Gesù, fate luce*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 197-209. La citazione è a p. 203. Il saggio “Le due Napoli” si può ora leggere in *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005. Apparve per la prima volta in *Paragone Letteratura* nel 1951 e fu ripreso successivamente in idem, *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955.

<sup>3</sup> Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 201.

Tuttavia, al di là delle differenze, Napoli, per Rea e per Malaparte, ha una stessa valenza. È il luogo di un'alterità incapsulata nella cultura moderna. Ha l'anima di un "paese misterioso, dove [...] oscure forze sotterranee parevano governare gli uomini, e i fatti della loro vita".<sup>4</sup> Per Malaparte la città conserva l'impronta di un tempo remoto, sopravvissuto a ogni metamorfosi e a ogni cataclisma. "È la sola città del mondo che non è affondata nell'immane naufragio della civiltà antica. Napoli è una Pompei che non è mai stata sepolta. Non è una città: è un mondo. Il mondo antico, precristiano, rimasto intatto alla superficie del mondo moderno."<sup>5</sup>

In un universo diventato un permanente teatro di guerra, gli uomini imparano a "lottare per vivere. È una cosa umiliante, orribile, è una necessità vergognosa, lottare per vivere. Soltanto per vivere. Soltanto per salvare la propria pelle".<sup>6</sup>

Rea, con *Spaccanapoli* e con *Gesù, fate luce*, e Malaparte con *La pelle* raccontano la vita da un punto di vista coincidente. Per entrambi può valere un eguale assioma: "di sicuro, di tangibile, d'innegabile non c'è che la pelle. È la sola cosa che possediamo. Che è nostra. La cosa più mortale che sia al mondo. [...] Tutto è fatto di pelle umana."<sup>7</sup>

### *I corpi della vita*

Questo assioma non resta un principio astratto, ma ha conseguenze nella costruzione stessa dei personaggi e delle storie che essi attraversano. Rea rimproverava a Salvatore Di Giacomo l'astrazione con cui descriveva le donne del

<sup>4</sup> Curzio Malaparte, *La pelle*, prefazione di Giuseppe Montesano, Torino, UTET, 2006, p. 42.

<sup>5</sup> Ivi, p. 44.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 50-51.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 166-167.

popolo. Non c'era nessuna verità nei ritratti rappresentati. Apparivano idealizzate, come figure d'invenzione o come costruzioni artificialmente letterarie. Raffigurate con caratteri di un'improbabile bellezza, erano distanti da ogni verità documentaria ed estetica.

Al contrario, i corpi che compaiono in *Spaccanapoli* hanno le tracce del mondo creaturale da cui provengono. Sono il correlativo di quell'animalità che fa parte della condizione umana e del "sentimento tragico della vita che esplode e che sta stampato sui volti".<sup>8</sup> Rea allestisce un campionario di bruttezze memorabili. Deformi, 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".

Se, con questo paradigma, si cercano prove nella galleria dei personaggi femminili di *Spaccanapoli*, non si fatica molto a trovare corrispondenze. Si pensi al corpo enorme di Matalena, 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" e che conserva sulla sua guancia, "in mezzo alla polpa tonda", la cicatrice della rasoiata 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", riscaldata da una lussuria impetuosa, 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

<sup>8</sup> Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 207.



e vere che, correndo, tracciavano un solco: donde colava quella sorta di tartaro a sgorbi che la ricopriva”. Dovunque domina la materia ripugnante, talvolta spinta fino ai limiti del grottesco e dell’iperbole. Né appaiono differenti 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”.

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 il codice sociale di illibatezza coatta trova un compromesso nei suoi comportamenti, perennemente in bilico tra la prepotenza della lussuria e i vincoli della reputazione. Gli ambigui desideri di una protagonista, oscillante tra repressione e voluttà, sono analiticamente descritti in *Mazza e panelle*: “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’aria, tutti i suoi pori.”

Non si può dire che, in questo campionario di corpi squilibrati, i maschi facciano eccezione. Basti il ritratto di Tuppino, deforme e grottesco come una caricatura: “Era piccolo un metro e mezzo, di cui più della metà tronco e il resto due gambe corte, che mandava avanti e indietro rapidissime, come quelle degl’insetti in fuga.”

Il corpo diventa il principio di un’identità profonda, altrimenti rimossa o cancellata. La centralità che occupa si esprime con ogni mezzo. Passa anche attraverso piccoli segnali che riguardano i comportamenti quotidiani: “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."<sup>9</sup> L'universo dell'autore di *Spaccanapoli* diventa, in maniera coerente, "una sintetica storia del nostro mondo".<sup>10</sup> Gli atti, le emozioni, i bisogni dei personaggi esplodono con la violenza di un cataclisma. Attraverso lo sviluppo variato dei racconti, tutti insieme mostrano "quel sentimento tragico della vita, spogliato e nudo, che qui regna su tutto, quella violenza di vivere almeno una volta, perché una volta si vive".<sup>11</sup>

*Spaccanapoli* è l'esplosione di questa energia sotterranea, "pre-alfabetica", che è la materia dell'intera opera di Rea. Per essere raccontata occorre una lingua e uno stile adeguati. Rea cercava l'una e l'altro in una tradizione che andava dal Boccaccio napoletano a Raffaele Viviani e che trovava il proprio epicentro nelle spettacolari invenzioni di Giambattista Basile e "in quell'armamentario viscerale contenuto nel *Cunto de li cunti*". Ancora nel 1993 egli poteva ribadire che questa via "sarà antica e perfino vecchia ma [...] rimane praticata e realistica".<sup>12</sup>

### *Lo stile e la trasfigurazione espressiva del mondo*

In un giudizio giustamente famoso, contenuto in *Passione e ideologia*, Pasolini identifica una doppia direzione nella disposizione compositiva di Rea. La prima è tracciata dall'ideologia: la seconda dal linguaggio. Questi due aspetti vengono perfino, apparentemente, a collidere: "L'interesse socialista tende

<sup>9</sup> Ivi, pp. 201-202.

<sup>10</sup> Ivi, p. 204.

<sup>11</sup> Ivi, p. 206.

<sup>12</sup> Domenico Rea, "Molto dialetto e molta lingua", in Giuseppe Tortora (a cura di), *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994, p. 134.

a far discendere il narratore nei fatti, nel concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddotica [...] 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.”<sup>13</sup> 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”,<sup>14</sup> è il riflesso del lavoro estetico che Rea compie. Privi di questa elaborazione, i contenuti di quell'intero universo narrativo non avrebbero forma. Sarebbero materiali opachi, sprovvisti di vita.

Il problema che Rea affronta, come fu per la parte più considerevole della generazione degli scrittori nati negli anni venti e come appare chiarissimo al Calvino della *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, è squisitamente formale. Consiste nel rappresentare “dall'interno” la vita dolente di un'umanità in lotta con la vita, condannata nel buio dei vicoli. Non basta informare, riproducendo il quadro nelle linee oggettive e con il massimo puntiglio. Occorre qualcosa di nuovo e di diverso. Bisogna *trasfigurare* i fatti, aggiungendo quella evidenza e quella energia che solo l'arte permette. La città, i vicoli, la miseria possono diventare la materia inerte del racconto. Gli stessi temi, “trasfigurati”, svelano la loro verità “nuda e terribile”. Alla fine quasi della sua vita, Rea celebra nello stile di Basile il grande ed eterno modello: “Basile mi dimostrava che in dialetto, come in lingua, si poteva dire tutto; si poteva giungere fino alle scorregge e alle cacate perché ogni cosa del corpo dell'uomo è pulita e va compatita, compresa e apprezzata. È inutile che io riporti una delle gigantesche parti di qualche novella. Si sale alla più inimmaginabile bellezza,

<sup>13</sup> Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, p. 342.

<sup>14</sup> *Ibid.*

degnà in pieno dello stile attorcigliato di Shakespeare e si scende alle quadriglie di Rabelais. Sia Boccaccio, sia Folengo, in confronto son poca cosa. Da allora questo librone non mi hai mai più lasciato.”

Il dialetto intarsiato di Basile diventa il canale attraverso cui passa una letteratura rigenerata, alla cui vitalità irregolare non si può dare una qualifica diversa da “minore”. Tuttavia, l’attributo non ha nessuna accezione valutativa. Si intende qui precisamente nel senso con cui lo impiegano Gilles Deleuze e Félix Guattari. All’interno della tradizione letteraria, Rea traccia il suo percorso. Segue sentieri che il tempo ha sepolto. Ne riprende il cammino e lo indirizza dentro un’altra storia.

I modelli classici non bastano più. Occorre servirsi di altre parole e di espressioni diverse. Bisogna cercare un respiro nuovo perfino con la punteggiatura. Il punto e virgola, allora, spezza il discorso e interrompe il suo flusso. Isola ritagli di frase, che diventano schegge aguzze e sono frammenti incisivi di rappresentazione. La letteratura *minore* di Deleuze e Guattari ha questo obiettivo: “scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava 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.”<sup>15</sup>

La tensione verso un tale linguaggio, antinaturalistico per eccesso, può perfino trovare un insospettabile archetipo nella maschera a cui Rea connette più intimamente l’anima napoletana. Pulcinella diventa, in una coerentissima rivisitazione, l’interprete di una rivoluzione espressiva capace di dare una forma appropriata ai contenuti dell’universo che gli appartiene. Egli conserva la natura della plebe che gli è propria, con gli eterni problemi che la assediano, ma trova la via per

<sup>15</sup> Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 31.

trasformare i pezzi delle sue avventure in un correlativo fantastico adeguato. Il vissuto raggiunge l'acme nello sfarzo del linguaggio, che rinuncia programmaticamente a qualunque mimesi e che si esalta nella ricchezza delle sue invenzioni. Pulcinella, infatti, "s'infarina negli usi e costumi a livello zero. S'appropria di fonemi dialettali e li trasforma in pirotecnia, in litanie logorroiche, pervenendo a un concentrato per assurdo del carattere indigeno. A suo modo e in maniera stupefacente anticipa di trecento anni il monologo interiore joyciano. Nel suo discorso onirico e triviale, in un'ininterrotta acrobazia linguistica e anagrammatica, Pulcinella pianifica la vita in un blocco unico in cui presente e passato si scambiano i tempi per costituire un intrico senza nesso, motivazioni, cause ed effetti. In questo modo egli può aggirare l'ostacolo della storia e dei fatti e infischiarci della responsabilità di risponderne".<sup>16</sup>

Questo Pulcinella è la controfigura plebea di Rea scrittore. Se Napoli è la città dell'"indomabile furore", la sua lingua, "onirica e triviale" nello stesso tempo, deve saper dare forma alle passioni elementari e istintive: a "quel sentimento tragico [...] che esplose", lasciando che i suoi relitti si spargano dovunque.

Per Rea, "il punto capitale per comprendere Napoli [...] non è più di dipingere, descrivere, eccetera le sue creature umane dalle facce più strane, [...] i suoi vecchi e vecchie, residui fisici e deperiti di epoche tramontate, tolemaiche".<sup>17</sup> La scommessa letteraria è un'altra. Lo scrittore scava dentro le apparenze, non *descrive*, ma *trasfigura*. Rende visibili "lo spirito, le passioni più nascoste, il loro mondo pre-alfabetico, intricato e complicato e di cui non si sa nulla".<sup>18</sup> Solo così la consistenza di Napoli, la sua essenza insieme tragica

<sup>16</sup> Rea, "Pulcinella", in *Opere*, cit., p. 1421.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

e miserabile, è illuminata. La lingua e lo stile *sono* la realtà. Danno potenza e movimento ai documenti che la storia e la vita offrono. Aggiungono carne e sangue alla forma inerte delle cose.

Contro il “meschino realismo” queste invenzioni danno “l’ossigeno per essere narratore del tempo nostro”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Le espressioni si trovano in una lettera a Leone Piccioni del 20 febbraio 1951 e mostrano quale distanza Rea tracci tra sé e la scrittura di Michele Prisco (Rea-Piccioni, *Anche in una lettera io sento il peso della parola*, cit., p. 69).