

heteroglossia



QUADERNI DI LINGUAGGI E INTERDISCIPLINARITÀ.
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, DELLA
COMUNICAZIONE E DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI.

ni° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

Quaderni di Linguaggio e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata)

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 9 Andrea Rondini
Introduzione
- Parte prima
Dalla verità alla vita
- Raffaello Palumbo Mosca
29 Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio.
Primi appunti
- Gianluca Vagnarelli
39 Verità e politica: democrazia, *parrēsia* e consiglio politico in
Michel Foucault
- Marco Mongelli
53 Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e
Norman Mailer
- Claudio Milanesi
83 La svolta narrativa di Piazza Fontana
- Antonio Tricomi
105 Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère
- Elena Frontaloni
133 L'arte di girare attorno. *Il Regno* di Emmanuel Carrère
- Parte seconda
Successo e affermazione
- Carlo Baghetti
145 Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,
Mistero napoletano e *La comunista*

- Morena Marsilio
171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?
- Lorenzo Marchese
207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)
- Andrea Gialloreti
245 «Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan
- Sara Bonfli
273 Edoardo Albinati: Irrealità o inganno della Realtà?
- Lucia Faienza
291 La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction
- Francesca Strazzi
311 Virate legendarie
- Chiara Pietrucci
331 Una cosa divertente che non farò mai più? La non-fiction di David Foster Wallace
- Parte terza
Esperienze contemporanee
- Giovanna Romanelli
345 I racconti, le voci, le storie della nuda vita dei migranti. *La catastròfa* di Paolo di Stefano
- Carla Carotenuto
369 Disabilità, fragilità, amore. Il tempo della consapevolezza in Valeria Parrella
- Alessandro Ceteroni
391 La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti
- Isabella Tomassucci
419 «Non potevo fare altro». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano
- Donato Bevilacqua
441 Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère

Parte quarta

Confini

Gianluca Cinelli

- 465 Non-fiction tra storia e letteratura. Il caso della memorialistica di guerra

Franco Forchetti

- 505 La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini

Giorgio Cipolletta

- 523 Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero

- 553 Abstracts

Carlo Baghetti

Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,
Mistero napoletano e *La comunista**

Introduzione

Nel tentare una definizione univoca della non-fiction si rischia facilmente di cadere in errore: le caratteristiche proprie di questo universo letterario appaiono talmente variegata, flessibili e adattabili alle esigenze che di volta in volta gli autori esprimono, che rendono i confini di tale modalità narrativa ancora più labili e refrattari ad una individuazione e definizione critica. La tentazione nella quale si rischia di cadere è di cercare una definizione simile a quella di alcuni generi letterari, ovvero l'individuazione di caratteristiche fondamentali che renderebbero il genere riconoscibile e trattabile criticamente come tale. Ci proponiamo di mostrare, attraverso il caso delle due opere di Ermanno Rea, che questa identificazione non può avvenire, per lo meno ad un livello così dettagliato, per la non-fiction, in quanto non si tratta di un genere letterario, bensì di una modalità narrativa, che risponde all'esigenza di un autore di utilizzare il romanzo per portare il lettore a conoscenza di un determinato evento, sia questo di natura storica, sociologica, giuridica, di cronaca, etc In questa accezione vediamo come la non-fiction

*Menzione necessaria: "This work has been carried out thanks to the support of the A*MIDEX grant (n°ANR-11-IDEX-0001-02) funded by the French Government «Investissements d'Avenir» program".

si avvicini molto di più alla poetica¹ che un autore esprime attraverso la propria opera, piuttosto che quello di un genere letterario rispondente a caratteristiche vincolanti, e si procederà nella dimostrazione attraverso l'analisi del caso particolare di Ermanno Rea.

0.1. *Sovra-generi, generi e sottogeneri*

Per quanto il margine di errore sia inevitabile e la completezza irraggiungibile, la storia della critica letteraria ha nei secoli messo a punto un sistema di generi che, partendo dalla macrodivisione tra poesia, prosa e teatro, ha dettagliato i vari generi letterari procedendo in maniera progressiva e cercando di contemplare tutte le possibilità permesse dai tre tipi di scrittura²: è così che alla prosa appartiene il sovra-genere³ del romanzo, a questo consegue il genere romanzo storico, a cui segue, in unità sempre più piccole, il romanzo storico ucronico, e gli esempi simili potrebbero essere moltissimi.

Se si considerano i generi letterari in questo senso, appare chiaro come la non-fiction difficilmente possa essere considerata come un genere letterario, al massimo sarebbe il caso di fondare un nuovo genere espressamente dedicato all'inclusione un po' caotica⁴ di testi che intrattengono un fitto rapporto con la real-

¹ Intendendo il termine come l'insieme degli intenti contenutistico-stilistici che la informano.

² Il classico esempio per dimostrare l'inefficacia della critica letteraria nella definizione dei generi letterari è il prosimetro dantesco della *Vita nova*.

³ Si sceglie questa definizione per non entrare in confusione con quanto Zinato 2011, p. 112, parlando di *fiction* e *non-fiction* nel suo articolo definisce «Super-generi». In quel caso il critico vede benissimo l'operazione editoriale (quindi economica) che si cela dietro la creazione di queste due categorie onnicomprensive, infatti scrive: «L'industria internazionale del libro smista i prodotti in questi due "grandi scatoloni" con un'operazione semplificante, e non innocente, che estirpa dal concetto di letteratura l'ibridazione tra immaginazione e reportage, la confusione tra invenzione e argomentazione, l'andirivieni tra visionarietà e autocoscienza, vale a dire gli elementi "saggistici" costitutivi sia del romanzo che della lirica moderna».

⁴ Per rendere chiaro l'onniclusività della non-fiction si consulti questo link: <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/per-una-biblioteca-della-nonfiction-narrativa/>> (pagina visitata il 30 giugno 2015). Cristiano de Majo, autore di questa lista, non tace la difficoltà di delimitare il perimetro di genere letterario, ma non mette mai in causa il fatto che di genere si tratti.

tà; una soluzione ipotizzabile e probabilmente molto spendibile nel mercato editoriale, che è sempre alla ricerca di nuove formule da offrire ai lettori. Ma le cose si complicano da un punto di vista critico: come fare a tenere sotto lo stesso genere testi quali *Gomorra* di Roberto Saviano, *L'abusivo* di Antonio Franchini, *I saggi* di Michel de Montaigne e *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* di Robert Pirsig⁵? Cosa si cerca di definire attraverso il concetto di genere letterario? Il riferimento è, per usare un'altra formula, quel "ritorno al reale" che alcuni autori hanno sentito come necessario negli ultimi anni?

0.2. *Non-fiction come modalità*

La data⁶ in cui il primo testo non-fiction fa l'ingresso nel mercato editoriale, su quale sia questo testo e quali caratteristiche esprima, in che maniera abbia influenzato autori successivi e in particolare in quali romanzi, non è l'obiettivo di questo articolo, nel quale piuttosto che ricercare un modello storiografico – prospettiva legittima e di grande utilità nell'orientamento degli studi⁷ –, si lavorerà su un autore considerato "canonico"

⁵ I testi citati sono tutti presenti nella lista offerta da de Majo.

⁶ Claudio Milanese propone come data d'inizio della non-fiction la pubblicazione di *Operazioni massacre* di Rodolfo Walsh, nel 1957.

⁷ L'impostazione scelta in questo articolo, cioè di trattare una declinazione particolare di non-fiction e di sondarne i limiti presso un autore considerato "canonico", intendendo la *non-fiction* come modalità e non genere letterario determinato storicamente, deriva in parte, ed è giustificata, dalle due impostazioni proposte da Claudio Milanese (2011, pp. 72-3): «Differenza di approccio esistente fra considerare la *non-fiction* come una modalità del racconto e il considerarla invece come un genere storicamente determinato. Nel primo caso, rientrano nella *non-fiction* tutte le costruzioni narrative che si pongono come obiettivo esplicito di raccontare fatti effettivamente avvenuti. Certo, in questo caso il canone si allarga e dismisura, e tutto sta ad intendersi sui suoi limiti: trattandosi di narrazioni, il discrimine - soggettivo e variabile - sarà appunto un certo grado di autocoscienza della posta in gioco della narrazione, e un uso evidente di modalità narrative [...]. Questo è però un problema generale di ogni classificazione se il cuore centrale dell'oggetto è chiaramente identificato, i suoi limiti - dato che la realtà è continua e la discontinuità è un prodotto della volontà discriminante dello spirito - sono di meno facile definizione [...]. Nel secondo caso, si considera la *non-fiction* come un genere storicamente determinato, allo stesso titolo del romanzo di formazione o del romanzo storico. In questo caso, si farà riferimento all'emergere del genere in USA con la *non-fiction novel* di Norman Mailer (*The Armies of the night*, 1968) e Truman Capote (*In cold blood*, 1968), e allo sviluppo successivo del genere nelle altre tradizioni europee».

per questa modalità di scrittura, Ermanno Rea, cercando di focalizzare l'attenzione su due⁸ testi strettamente interrelati, che coniugano la medesima storia prima in modalità non-finzionale e, dopo molti anni, in maniera totalmente opposta.

Ma prima di entrare nel merito delle opere si avanzi una questione destinata a rimanere aperta ma che giustifica, con la sua sola presenza, la concezione della non-fiction come modalità letteraria: è possibile che la letteratura, sede privilegiata della parola scritta, e quindi dello strumento principale del *discorso*, possa farsi estromettere da un processo che coniuga verità e potere all'interno di una struttura linguistica dotata di senso⁹?

Quel che avviene attraverso l'adozione di moduli non-fiction in letteratura è la riconquista di una legittimità per un dato periodo negata al romanzo di farsi portatore di un'istanza di verità (ovviamente concepita come costruzione e non aprioristica), della capacità di illuminare (o "far emergere", o – etimologicamente, da ἀλήθεια – "svelare") il senso delle cose; per fare questo la letteratura è ricorsa ad espedienti che in precedenza le erano estranei, come l'immissione di documenti provenienti da universi non letterari (*Dora Bruder*, del recente premio Nobel Patrick Modiano¹⁰, è costruito tutto a partire da documenti d'archivio, ma anche varie opere del nostro scrittore-modello, Ermanno Rea, come vedremo più avanti); oppure il ricorso a tecniche finora appannaggio del giornalismo, quali l'intervista, la trascrizione esatta di conversazioni telefoniche, l'utilizzo di fotografie, l'adozione di segnalazioni grafiche tipiche di scritture scientifiche, come l'apparato di note o la bibliografia, l'indice dei nomi e luoghi, etc Il romanzo, in quanto meccanismo aperto ad ogni sorta di sperimentazione soprattutto dopo la stagione neoavanguardista e postmoderna, si è impossessata di strumenti propri ad altre aree della comunicazione e le ha utilizzate per riattivare la propria capacità ermeneutica, per porsi (o potremmo dire "impor-si") come via alternativa e valida d'accesso al sapere.

⁸ I due testi, che costituiscono il *corpus* principale, verranno comunque presi in considerazione all'interno dell'intera produzione dell'autore napoletano.

⁹ Il riferimento è Foucault 1972, e la serie di studi che a partire dagli anni Settanta sono stati dedicati alla questione.

¹⁰ Modiano 1997.

Essendo questo processo di “riappropriazione” un fenomeno che coinvolge molte letterature e moltissimi autori, tentare una definizione delle caratteristiche del genere rischia di essere sterilmente normativo, per cui si preferisce restringere molto il campo d’indagine e procedere con l’illustrazione dei meccanismi non-fiction che si attivano (e disattivano) in un unico autore, Ermanno Rea, in due sole opere, *Mistero napoletano*¹¹ e *La comunista*¹², che sono state pubblicate a molti anni di distanza tra loro, ma ruotano intorno agli stessi argomenti.

1. *Un mistero napoletano*

Nel 1995 Ermanno Rea dà alle stampe, presso Einaudi, che ancora non apparteneva ufficialmente al gruppo editoriale che fa capo a Silvio Berlusconi¹³, un volume che era andato elaborando nei due anni precedenti. Il titolo è *Mistero napoletano* e si tratta di un’indagine svolta dall’autore a distanza di trentadue anni sulla morte di Francesca Spada – sua ex collega e amica –, conosciuta all’epoca della collaborazione con il quotidiano «L’Unità»; Rea ha lavorato nel giornale dai primi anni del Dopoguerra al 1957, anno in cui decide di lasciare Napoli, la città natale, per trasferirsi a Roma e continuare la propria attività di giornalista in altre testate. Il testo, che ha un immediato successo e arriva persino a classificarsi secondo nella cinquina finale del Premio Strega, si propone una ipotesi da dimostrare, anzi l’autore parla fin dalle prime pagine di «teorema»¹⁴, accompa-

¹¹ Rea 2014.

¹² Rea 2012.

¹³ Dopo l’acquisizione del marchio da parte di Berlusconi, Ermanno Rea è passato ad altri editori ed oggi è pubblicato principalmente da Feltrinelli.

¹⁴ Il termine scelto dall’autore non poteva essere più appropriato per esprimere la varietà d’interpretazioni che si possono dare alla sua operazione intellettuale; come riporta il dizionario della Treccani consultabile online esistono almeno tre accezioni del termine: una prima, che ha origine nella cultura classica e medievale, ovvero teorema come «la “visione” sensibile o intellettiva e il relativo oggetto, soprattutto nell’ambito dell’esperienza contemplativa; più generalmente, dottrina o insieme di dottrine proprie di un determinato ambito o di una determinata disciplina (spec. l’astrologia). In particolare, nell’etica, “modello” di comportamento, e, come tale, esempio da seguire»; la seconda, che ottiene un successo via via maggiore con l’avanzare dell’epoca moderna ed è propriamente utilizzata in matematica e nelle scienze deduttive che

gnata da molte altre congetture minori ad essa collegate: la teoria principale è che il suicidio di Francesca Spada sia un atto solo in parte figlio di ragioni strettamente private; a queste bisogna aggiungere tutte quelle derivanti dall'ambiente che si respirava nel comunismo napoletano dell'epoca (di cui Rea fa nomi e cognomi, descrizioni talvolta tanto precise quanto poco edificanti) e dalle dinamiche staliniste che finirono per ingessare prima, e ingoiare poi, la fragile esistenza della giornalista napoletana. In pratica, Ermanno Rea, con documenti alla mano¹⁵, porta un atto di accusa – o se si vuole, uno spunto di riflessione importante, anche se tardivo – a tutto un gruppo dirigente, incapace di accogliere, tra le sue maglie irrigidite dall'ortodossia stalinista, voci o esperienze diverse¹⁶, finendo per marginalizzare e neutralizzare tutte le energie attive anche se non perfettamente allineate con l'idea che il Partito andava esponendo nelle sue sedi ufficiali.

Il caso de *La comunista* è invece molto differente; qui l'autore impone una certa distanza tra sé stesso e l'io narrante – cosa che nel testo del 1995 è quasi completamente inesistente – e dà vita ad un lungo racconto che descrive l'incontro notturno tra il personaggio Ermanno Rea e il fantasma di Francesca Spada: i due personaggi passeggiano insieme lungo le strade oscure della città, ripercorrono luoghi che sono stati ampiamente descritti nel testo precedente, riprendono anche alcuni discorsi già fatti in *Mistero napoletano*¹⁷, ma il racconto è soprattutto l'occasione

intende per "teorema" «ogni enunciato (o formula o proprietà) che può essere dimostrato, cioè che può essere dedotto logicamente dagli enunciati primitivi, detti *assiomi* o *postulati* (scoprire e dimostrare teoremi rappresenta lo scopo fondamentale dell'attività matematica in quanto costituiscono la parte più significativa di una teoria)»; poi, infine, vi è una terza accezione, che ha origine nel mondo giornalistico, che come avremo modo di vedere influenza molto il metodo di lavoro di Ermanno Rea, dove «il termine è usato, in genere insieme al nome di chi l'ha formulata, per indicare un'argomentazione teorica che, poggiando su ipotesi più o meno valide (talora anche sulla testimonianza di criminali o terroristi pentiti), individua, o pretende di individuare, ove l'uso del termine assuma connotazione polemica, una rete di collegamenti tra episodi criminosi apparentemente irrelati: *l'inchiesta ha fatto crollare il t. del complotto*».

¹⁵ Su questo punto si cfr. il paragrafo 1.2.

¹⁶ Il caso di Francesca Spada non è l'unico esempio che Rea porta a conoscenza del lettore, anche - tra gli altri - quello del Gruppo Gramsci a cui dedica numerose pagine in *Mistero napoletano* e un libro intero, di recentissima pubblicazione, dal titolo *Il caso Piegari*, Rea 2014 c.

¹⁷ Ad esempio l'accusa che molti ex compagni di Partito hanno mosso ad Erman-

per Rea di tirare le fila della fortuna critica del testo e rispondere alle molte critiche che gli piovvero addosso all'indomani della pubblicazione. Al centro di questo testo, infatti, è narrato come l'autore sia stato sottoposto, nel monastero di Santa Chiara, ad un processo sommario compiuto dai membri del Partito comunista che nel 1997 (anno in cui si svolgono gli eventi narrati) erano ancora in vita: Rea cioè sfrutta l'impostazione nettamente fantastica, per presentare con una veste meno tagliente, un vero e proprio pamphlet politico, nel quale egli non solo si difende dalle accuse che gli sono state mosse per quasi venti anni, ma reagisce dimostrando come quella mentalità, che nel testo precedente aveva descritto come una delle cause principali del disagio di Francesca, non avesse assolutamente abbandonato gli uomini che all'indomani della Seconda Guerra mondiale avevano tenuto in mano le redini del Partito, ma che al contrario continuava ad esercitare le stesse pratiche anche a distanza di quasi cinquanta anni.

Essendo questo articolo dedicato ai procedimenti d'attivazione di quella che abbiamo definito una "modalità" (o se si vuole, una "poetica") non-fiction, in due precisi testi di Ermanno Rea, inevitabilmente il testo che verrà considerato in misura superiore sarà *Mistero napoletano*, non solo per il maggiore peso che questo ha nella bibliografia dell'autore e nel panorama della letteratura contemporanea italiana, ma proprio perché presenta i tratti peculiari di cui siamo alla ricerca. L'analisi dei testi si soffermerà su tre aspetti particolari delle opere: il primo è l'aspetto strutturale, ovvero l'analisi della forma scelta dall'autore per narrare gli eventi nelle due opere; il secondo, sarà l'individuazione degli strumenti tecnici (diari, registratori, archivi, etc) impiegati dall'autore nella fase di composizione dell'opera e a cui si fa riferimento nel testo, oltre che un'analisi degli apparati critici presenti che formano il testo di *Mistero napoletano* (indice dei nomi e note); in ultima analisi, al terzo punto, si affronterà il concetto di "verità" a cui l'autore fa riferimento, andando ad

no Rea di essere l'amante di Francesca, cercando di ridurre il caso-*Mistero* a un «romanzetto d'amore e di sesso» (Rea 2012, p. 30), un'invenzione figlia della passione amorosa che legava l'autore alla donna; oppure le accuse di stalinismo.

analizzare i punti dove avviene un richiamo esplicito al concetto di verità e al modo in cui sceglie di coniugarlo.

1.1. *Aspetti strutturali delle opere*

In *Mistero napoletano* Ermanno Rea sceglie di ricostruire il suicidio di Francesca Spada attraverso il ricorso alla forma diario. La riflessione che l'autore conduce nelle pagine da lui scritte che si presentano con il titolo di «Premessa» ed introducono all'opera, affronta immediatamente la questione del genere letterario cui il testo appartiene, e prima di giungere alla possibile definizione di diario, egli tenta altre possibilità, collocandolo paradossalmente prima nell'area della fantascienza «perché parla di tempo pietrificato e di coscienze espropriate dal loro diritto al cambiamento»¹⁸, poi nel paragrafo successivo lo colloca nell'area del romanzo giallo, aggiungendo tra due trattini «giallo esistenziale - perché indaga un suicidio apparentemente senza ragione»¹⁹. Il tentativo di classificare il testo continua anche nella pagina successiva, e qui Rea fa riferimento ad una particolare forma di diario, quella di viaggio, sebbene spostandone il concetto dal piano spaziale a quello temporale, parlando di un «viaggio nel passato e nel “non tempo”, perché parla di una città in cui improvvisamente, un giorno, le lancette degli orologi si bloccarono, la storia, sequestrata, cessò di respirare e gli uomini e le donne caddero vittima di una sorta di fascinazione»²⁰. Per quale motivo tra le forme di diario maggiormente conosciute²¹ Rea sceglie proprio di citare quella di viaggio? Sebbene il viaggio nel tempo abbia un suo fascino evocativo sembra, in questo caso, alquanto inappropriato: *Mistero napoletano* appare piuttosto come un diario di bordo²² che l'autore redige per

¹⁸ Rea 2014, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 8.

²¹ Il diario di viaggio è forse quello che fa registrare il più ampio impiego e ha più antiche origini, ma nel Novecento sono stati pubblicati alcuni diari intimi di straordinario impatto emotivo (si pensi a quello della Anna Frank) oppure il diario di appunti di Cesare Pavese pubblicato con il titolo *Il mestiere di vivere*, ma esistono anche forme di diari di guerra, diari di bordo, diari medici e diari di ricordi.

²² Genere del quale anche Steinbeck e Pirsig sono stati frequentatori.

registrare tutti gli avvenimenti che quotidianamente si trova ad affrontare (legati o meno alla traccia principale del testo, ovvero l'interpretazione del suicidio di Francesca), facendoli seguire immediatamente da una riflessione e rielaborazione funzionale alla decifrazione dei segni che la rievocazione del passato gli presenta.

Al di là della forma specifica che questo diario - che procede dal 18 ottobre 1993 al 29 gennaio 1994²³ - assume agli occhi del critico letterario, si deve fare un'osservazione che, anche se banale, rischierebbe di sfuggire: attraverso la forma diario si stabilisce un contatto più intimo tra il lettore e l'autore delle pagine; non solo: si stabilisce un meccanismo ancora più intimo quando oltre a organizzare la propria scrittura come se fossero pagine di un diario, l'autore è in possesso, per concessione dei familiari di Francesca, dei diari dell'amica suicida: in questo modo s'instaura un doppio livello di intimità, uno discutibile e opinabile perché lo si sa destinato alla pubblicazione, l'altro molto meno, essendo un diario privato: da una parte abbiamo la ricostruzione, più o meno fedele (come vedremo nel paragrafo 1.3) delle indagini dell'autore, ma dall'altra abbiamo un'importante fonte di informazioni che garantisce - salvo la possibilità, comunque paventata da Rea, di una scrittura non completamente sincera ma che aveva presente un lettore implicito (quale diario, del resto, non lo prevede?) - l'accesso libero all'intimità dell'oggetto della ricerca: mentre uno ha la "forma diario", gli altri sono "veri" diari, presentati come una risorsa preziosa e affidabile da parte dello scrittore, che indirettamente giustifica e legittima la propria operazione²⁴.

²³ Le date sono tutte consequenziali tranne in un caso: tra il 15 e il 21 novembre compare una annotazione del 15 dicembre 1993, accompagnata da una nota dell'autore che giustifica l'anticipazione di questa data e mette di nuovo in chiaro la strategia compositiva che regola la struttura espositiva; questa nota verrà presa in considerazione nel paragrafo in 1.2.

²⁴ Oltre alla forma diario, sia detto rapidamente, l'altra tecnica di scrittura che genera una forte intimità tra lettore e scrittore è quella dell'epistola, una formula adottata da Rea nell'altro suo romanzo di grande successo, *La dismissione*, (Rea 2014 b) sebbene lì il meccanismo di narrazione non sia così lineare come nel caso di *Mistero napoletano* ma presenta tre livelli diversi di narratore: l'autore in quanto tale, il narratore che risponde al nome di Ermanno Rea (come in *Mistero*) e il raccontatore e autore delle lettere, Vincenzo Buonocore. Questa "triade" complica leggermente la

La forma diario ch'egli sceglie come architettura formale del suo romanzo può essere un'idea che gli deriva da veri e propri strumenti di lavoro, alcuni quaderni d'appunti, cui lo scrittore è ricorso nelle fasi preparatorie alla stesura e a cui fa più volte riferimento nel tentativo di non nascondere nulla al lettore del naturale processo di rielaborazione formale dell'opera letteraria: è in questi quaderni, suddivisi come un diario, che lo scrittore raccoglie i suoi appunti, in cui trascrive le sue sensazioni, le intuizioni che illuminano di volta in volta la sua ricerca; l'esistenza reale²⁵ di questi quaderni di appunti non si deduce solo dalle parole che l'autore scrive parlando degli strumenti di lavoro di cui si serve²⁶, ma anche dalla lettura incrociata di altri testi, come la premessa, intitolata «Un silenzio “obbligato”», del testo di recente pubblicazione, *Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta*²⁷, il cui incipit recita così:

«Un quaderno dalla copertina nera cartonata, gli angoli e il dorso di tela rosso fiamma; una cassetta audio registrata circa un quarto di secolo fa [...]. Il quaderno è spesso, pesante, odora di muffa e tabacco (quanto fumavo un tempo, ora ho smesso del tutto), è riempito in ragione di duecento-quaranta facciate tutte meticolosamente numerate. La scrittura, rotonda, veloce, è composta spesso da sillabe staccate che si rincorrono nell'ansia di inchiodare alla pagina concetti evanescenti, che tendono a dissolversi nel momento stesso in cui sgorgano nella mente.

Per la verità i quaderni neri sono due [...]. Mi furono fedeli compagni notturni durante i mesi che trascorsi a Napoli nel 1993 a scavare nel passato di Francesca Spada e di quel Partito comunista nel quale avevo militato in giovane età. Ogni sera tiravo le somme del lavoro compiuto nel corso della giornata, riempiendo una facciata dietro l'altra fino a notte

fluidità del messaggio e crea aree di dubbia veridicità; anche in quel caso Rea preciserà ripetutamente i suoi intenti narrativi.

²⁵ Risulta difficile credere che si tratti di un “effetto di realtà”, ma essendo all'interno di un romanzo è chiaramente impossibile eliminare il sospetto che si tratti di questo.

²⁶ Nella nota a piè pagina nella «Premessa»: «[...] richiamandosi al contenuto di alcuni quaderni riempiti durante il mio soggiorno napoletano espressamente finalizzato alle ricerche intorno al suicidio di Francesca [...]» (Rea 2014, p. 9); oppure più avanti: «Ora è notte alta. Sono a casa, seduto davanti al mio quaderno rilegato in tela nera, solo coi miei pensieri e con il mio “teorema”. E mi chiedo: sto scrivendo un “romanzo” oppure una cronaca fedele di avvenimenti realmente accaduti?» (Rea 2014, p. 106.).

²⁷ Rea 2014 c.

alta. Annotavo soprattutto i dettagli più facilmente suscettibili di finire nel dimenticatoio»²⁸.

Il diario è quindi per l'autore una forma narrativa, ma anche un vero e proprio supporto di lavoro, grazie al quale egli riesce a riportare con esattezza i risultati delle sue indagini, ma lo lascia allo stesso tempo molto libero di interpretare, teorizzare e divagare allontanandosi dall'indagine principale; la libertà che gli deriva dalla struttura si riflette nello stile che Rea adotta, che oscilla perennemente tra la registrazione fredda degli eventi in uno stile quasi cancelleresco²⁹ e passi d'intenso sapore e ritmo narrativo³⁰: i due estremi tra i quali la sua scrittura oscilla non

²⁸ Ivi, pp. 9-10.

²⁹ Oltre allo stile che appartiene a documenti ufficiali che Rea riporta all'interno del romanzo, una scrittura dai tratti cancellereschi si ha talvolta anche in passaggi scritti direttamente dall'autore. Si segnala il passo in cui lo scrittore, piuttosto che "raccontare", si limita alla registrazione degli eventi che si svolsero a Napoli all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, quando cioè il colonnello Simpson sciolse l'amministrazione comunale della città: «Il 27 settembre il colonnello Simpson, preoccupato per la piega che le trattative andavano assumendo, senza interpellare nessuno, in puro stile *vae victis*, sciolse l'amministrazione comunale e nominò commissario della città il ragioniere capo della prefettura Fucci, noto per i suoi trascorsi di fascista non pentito. Fortunatamente il colpo di autorità ebbe vita breve: fu comunque un segnale che le forze politiche senza dubbio colsero, anche se poi non fecero molto tesoro della lezione ricevuta. Un giorno, passando da Napoli, Mario Palermo andò a trovare, per ragioni sue personali, il colonnello Simpson. Racconta Palermo: [...]» (Rea 2014, pp. 156-157). Oppure: «Il voto di fiducia ebbe luogo il 31 maggio 1947. Vinse con 274 voti contro 231. [De Gasperi] Li mise insieme con l'aiuto in particolare dell'armatore napoletano Achille Lauro che fece così la sua prima e più vistosa sortita politica, assicurando alla Dc ben 33 voti» (Rea 2014, p. 204).

³⁰ La porosità intrinseca della forma diario consente spesso a Ermanno Rea di accennare bozzetti di vita cittadina, oppure di dipingere alcune scene con tinte sovraccariche; nonostante l'obiettivo dichiarato del libro sia una riflessione storico-sociale-politica siamo sempre all'interno di un regime narrativo. In questo caso fa la sua comparsa un *birdman* napoletano: «Questa mattina sono rimasto colpito dal comportamento di un uomo robusto, tra i quaranta e i quarantacinque anni, il torso vasto coperto da una semplice canottiera nonostante il fresco. Dal cielo venivano giù veli di pioggia minuta come polvere, in un chiarore accecante di nuvole che non riuscivano a far barriera contro il sole. Aveva il volto incorniciato da una folta barba rossiccia non priva di una certa nobiltà. Mangiava, dopo aver prelevato il pasto da una grande pattumiera, seduto ai bordi di un'aiuola di Mergellina, circondato da una folla di piccioli che mangiavano a loro volta quanto lui generosamente offriva. Poi d'improvviso la festa è finita; perché la pioggia ha preso a scrosciare con violenza, incattivita da un vento sopraggiunto inaspettato dalla collina. Ho visto allora l'uomo alzarsi pigramente, mettendo in mostra il suo ventre prominente da bevitore e la sua grande statura. Si è incamminato con aria decisamente felice, tra piccioni che schiazzavano

smettono mai d'inquietare lo scrittore, che a più riprese si domanda a quale categoria letteraria il suo lavoro aspiri, essendo caratterizzato da moduli stilistici differenti. Il procedere dubbioso della prosa di Ermanno Rea è inoltre favorito dall'assenza di un vero e proprio destinatario esplicito, cosa che al contrario accade ne *La dismissione* dove il destinatario delle lettere di Buonocore è il narratore di primo livello Ermanno Rea; in *Mistero napoletano* l'interlocutore di Rea è sé stesso, cosa che se in prima battuta favorisce il continuo mettere in discussione le proprie analisi e risultati, in un continuo rimuginare, dall'altra favorisce proprio l'attivazione della sua personale modalità non-finzionale che consiste nell'esposizione sistematica dei propri dubbi, quasi volendo anticipare il lettore più smaliziato e difendersi preliminarmente dalle accuse di falsificazione o scarsa considerazione degli aspetti più problematici (ma si vedrà meglio al 1.3.).

La struttura con la quale si presenta il testo de *La comunista* è invece molto più semplice, poiché il racconto appare estremamente fluido nella gestione dei moduli narrativi, con continui passaggi da un registro all'altro, anche se questa caratteristica non inficia la leggibilità del testo: un lungo monologo della voce narrante che interpreta e dà voce ai due personaggi (Francesca ed Ermanno), riportando, senza l'utilizzo di alcun segno grafico che li introduca, i discorsi diretti; un continuo susseguirsi di descrizioni e dialoghi, riflessioni e ricordi, affidati alla voce narrante, quella di Ermanno, separati talvolta tra loro solo da uno spazio bianco che distanzia un paragrafo dall'altro.

La linea cronologica è estremamente discontinua, ma con tre punti fondamentali che si intersecano e si sovrappongono in maniera apparentemente casuale, probabilmente per generare l'effetto di un processo di ricostruzione mnemonica non strutturato: il ricordo degli eventi passati, cioè gli anni tra la fine della

da tutte le parti, volteggiavano festosamente intorno alla sua persona, lo seguivano in disordinato corteo con l'aria di non volerlo più abbandonare. E lui? Rispondeva alle loro moine allargando di tanto in tanto le braccia e facendole ondeggiare nell'aria come ali. Un *colombo-uomo*, mi sono detto. E ho pensato che in fondo non ci sarebbe stato nulla di strano se improvvisamente si fosse messo a volare anche lui, assieme alla bottiglia che impugnava saldamente per il collo» (Rea 2014, pp. 92-93).

Seconda guerra mondiale e il 1957; gli anni della composizione e pubblicazione di *Mistero napoletano* (che vanno quindi dal 1993 in cui Rea compie le sue ricerche al 1997, quando il testo è stato pubblicato ed è ampiamente circolato); gli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione del volume in questione che hanno visto l'esplosione della questione ambientale in Campania e la serie di scandali che hanno travolto le amministrazioni comunali e regionali, quindi il 2009.

La scelta del monologo interiore (almeno che non si accetti fino in fondo la presenza del fantasma di Francesca e quindi che si tratti di un dialogo riportato), pronunciato da un narratore ubriaco, rende il testo de *La comunista* perfettamente opponibile al testo-madre³¹: all'intimità dell'autore chiuso nella stanza presa in fitto per svolgere le sue ricerche, tra mille dubbi sulla propria legittimità e trasparenza, tra le preoccupazioni di metodo e d'esposizione, si contrappone un Io narrante alterato, visionario, perverso, che dialoga con un fantasma camminando per le strade della città deserta e notturna, fermandosi solo in un bar per bere un whisky doppio.

Sono quindi assenti tutte le scelte che avevano permesso l'attivazione della modalità non-finzionale nelle pagine di *Mistero napoletano*, ma essendo la non-fiction più assimilabile ad una poetica personale dell'autore, piuttosto che ad un genere letterario deliberatamente scelto (anche in misure diverse e personali), il registro presente in questo lungo monologo desta qualche sospetto: perché Rea sceglie di riportare sulla pagina un dialogo totalmente irreal e impossibile (soprattutto conoscendo l'inevitabile attenzione che l'autore concede al piano del reale)? L'autore può prescindere da una poetica in modo deliberato e controllato, oppure può soltanto cercare di allontanarsene senza certezza di riuscita? Da dove emerge un narratore completamente avvolto dai fumi dell'alcol, che si presenta poco lucido, mai rinvenuto nelle opere precedenti? Si tratta di un tentativo di scrittura fantastica o dell'adozione volontaria di un genere

³¹ *La comunista* è un testo che può essere letto indipendentemente da *Mistero napoletano* sebbene, non conoscendo il precedente, molte questioni rimarrebbero vaghe e in sospeso, non perfettamente comprensibili; per questo motivo si definisce "testo-madre".

(*ghost story*, per esempio) che in realtà serve a mascherare un intento polemico e pamphlettistico, una copertura, insomma? L'interpretazione che pare più ovvia è che Rea scelga di rinunciare al suo abituale stile per intraprendere un attacco ai *mores* delle autorità cittadine, regionali e nazionali, e portare un contrattacco a coloro che pochi anni dopo la pubblicazione di *Mistero napoletano* lo avevano sommariamente processato per le calunnie contenute - a loro avviso - nel testo che indagava il suicidio di Francesca. Il linguaggio è lontano dagli improvvisi irrigidimenti presenti nell'altro testo e l'autore privilegia descrizioni tendenti al vago e poco attente ai dettagli, c'è l'impiego quasi esclusivo della modalità verbale indicativa, un andamento paratattico, con una descrizione dei luoghi estremamente sommaria, il riferimento alle date degli eventi approssimativo³²; nonostante il tono che l'autore cerca di imprimere al racconto, egli non riesce a cedere completamente al registro fantastico, dimostrando nuovamente come per lui la non-fiction sia un atteggiamento nei confronti della realtà e della scrittura, non un genere adottabile a piacimento: il segnale più forte di questa difficoltà si ha quando il narratore mette in discussione la veridicità stessa dell'incontro con il fantasma di Francesca, aprendo uno squarcio di irrealtà sul racconto:

³² Ecco qualche esempio in cui si perde la precisione cronologica o referenziale che ha caratterizzato le altre opere dell'autore; tra parentesi il numero della pagina dell'edizione segnalata e, quando necessario, alcune chiarificazioni: «Francesca morì suicida all'alba degli anni Sessanta» (p. 10); «Non se ne sarebbe andata se non dopo aver ascoltato sin nei più minuti dettagli il racconto del giorno in cui, mesi prima, l'avevo lungamente e pubblicamente rievocata» (p. 19); «Era accaduto alcuni mesi prima. Era maggio» (p. 20); «La riunione si svolse, se non ricordo male, nel 1997» (p. 33); «[parla Francesca] No. Io voglio sapere tutto. Anch'io amo i racconti dettagliati ed esatti, come dicevi un tempo riecheggiando non so quale grande scrittore» (p. 37); «In un libro di successo un giornalista del Nord, per altro noto e stimato, non aveva esitato per esempio a inventarsi un "carattere" partenopeo con ascendenze mitologiche, una *napoletanità* risalente ai riti di Cèrere» (p. 44: il riferimento qui è a Bocca 2006, con il quale, prima della morte del giornalista, Rea e altri autori napoletani - De Luca e La Capria su tutti -, polemizzarono aspramente. È probabile che Rea non abbia voluto fare il nome del giornalista scomparso il giorno di natale dell'anno precedente, ma l'ipotesi più probabile è che sia una scelta di stile); «Non sono una persona sospettosa di natura, anche se capita pure a me di frequentare qualche volta il mondo delle ubbie. Fui preso da una forte irritazione. Sii più preciso [dice Francesca]. Non posso. Forse non voglio. Ho ricordi annebbiati» (p. 45).

«Camminando per un po' in silenzio, io davanti, lei dietro, così felpata ed evanescente da procurarmi improvvisamente una sorta di vertigine, di sentimento di solitudine estrema, quale credo che un essere umano debba provare in punto di morte, davanti all'abisso. Chiusi gli occhi ma senza fermarmi. Pensavo: Francesca non c'è più, è scomparsa. O forse non ho mai parlato né con lei né con la sua ombra. Mi sono inventato tutto»³³.

1.2. *Apparati e strumenti*

Il discrimine esistente tra un tipo di scrittura saggistica e una romanzesca avviene anche ad un livello di presentazione grafica: è estremamente raro trovare delle note a piè pagina in un romanzo, come altresì delle citazioni molto lunghe riportate in corpo minore e margini ristretti; ancora più raro che un romanzo presenti alla fine annessi, bibliografia, indice dei nomi e dei luoghi. Non tutti gli elementi fin qui citati sono presenti in *Mistero napoletano* e soprattutto non vengono impiegati nell'identico modo in cui si trovano nella scrittura saggistica, ma la loro presenza è un fattore senz'altro rilevante, che indica in maniera assai precisa gli intenti dell'autore, tanto per l'immediato impatto visivo, quanto per l'effetto di straniamento che comportano: lo strumento di cui Rea si serve maggiormente è la citazione in corpo minore (per ben trenta volte in poco meno di quattrocento pagine); le note - alcune molto importanti - sono sei e l'indice dei nomi è completo di tutte le personalità citate tranne la protagonista, Francesca, e suo marito, Renzo Lapicciarella³⁴. Questi elementi sono del tutto assenti dal testo *La comunista*. È una questione di omologazione ad un genere preciso oppure una scelta di stile, di impostazione della trama, di disposizione del materiale narrativo? Il naturale ricorso che in questa e altre opere Rea fa a questo tipo di elementi non fa che sottolineare, anche in questo caso, come la non-fiction non sia un genere scelto dall'autore ma una personale scelta stilistica.

³³ Rea 2012, p. 41.

³⁴ A partire dal 2002 (Einaudi) un testo di Silvio Perrella accompagna l'edizione: sebbene si tratti di una consuetudine solidificata quella di aggiungere pre/postfazioni a testi di una certa rilevanza, si segnalano qui le pagine critiche per completezza di informazione. Il testo di Perrella mira a collocare nel modo più preciso possibile l'opera di Rea all'interno della produzione letteraria napoletana degli ultimi cinquant'anni.

La presenza di questi elementi è però “alleggerita” nell’uso, per rendere possibile il loro utilizzo in un contesto “non naturale” quale aspira ad essere – e lo scrittore lo definisce così a più riprese – il romanzo: le citazioni in corpo minore non sono mai seguite dalla citazione bibliografica in nota che segnala la loro provenienza, ma introdotte, all’interno del discorso, da informazioni più o meno precise; di solito viene segnalato l’autore e l’opera da dove vengono tratti i passi, meno frequentemente la casa editrice e il luogo di pubblicazione, ancora meno frequente è la citazione dell’anno di pubblicazione, quasi mai sono segnalate le pagine in cui ritrovare i testi riportati. Come servirsi dunque di queste indicazioni che lo scrittore fornisce? Perché sceglie di fornirle se poi non facilita la verifica delle stesse? È probabile che Rea faccia questo tipo di operazione per fortificare in modo esteriore le sue affermazioni, mostrando la fonte a cui egli si ispira o che riporta direttamente, dando allo stesso tempo un’aria di scientificità al proprio romanzo e eclissandosi momentaneamente nel suo ruolo di autore facendo parlare altri da sé; allo stesso modo³⁵ è uno dei tratti caratteristici di molte sue opere e può essere quindi considerato parte del suo bagaglio stilistico.

Avviandosi verso la fine del testo, forse per la necessità di argomentare in maniera più stringente la propria tesi, le lunghe citazioni si fanno via via più frequenti e, ma forse si tratta di una mera casualità (oppure per non appesantire e infittire ulteriormente il testi?), le note a piè pagina si fanno più rare. Il ricorso a questi espedienti non sembra altro che il risultato naturale della grande «scrupolosità» e attenzione al dettaglio storico che l’autore mostra in più occasioni in questo e altri testi. Per quanto riguarda le note ce ne sono due³⁶ che riportano indicazioni bibliografiche in maniera molto precisa e tradizionale; le altre quattro note hanno tutte una grande rilevanza: la prima³⁷ compare alla fine della «Premessa» ed è il primo tentativo dell’autore di stabilire con il lettore un rapporto di fiducia, di chiarire la

³⁵ Citazioni in corpo minore sono presenti anche ne *La dismissione*, ne *Il caso Piegari* (qui presenti anche due testi in appendice) e, in modo e funzione diversa, anche in *Napoli ferroviaria* (Rea 2007).

³⁶ Rispettivamente a pp. 71, 120.

³⁷ Rea 2014, p. 9.

genesi del libro e svelare ai suoi occhi la finzione che la informa e, allo stesso tempo, la parte di verità³⁸ che si cerca di riportare:

«La forma diaristica delle pagine che seguono è soltanto un inganno letterario? Penso di poter rispondere di no. Ma essendo persona scrupolosa devo ammettere che si tratta di una mezza finzione. Dico mezza perché in realtà esse, pur richiamandosi al contenuto di alcuni quaderni riempiti durante il mio soggiorno napoletano espressamente finalizzato alle ricerche intorno al suicidio di Francesca, sono state poi ripetutamente rimaneggiate con modifiche, sottrazioni, sovrapposizioni. Non c'è libro che non sia in qualche modo figlio del caos: questo lo è in modo particolare in quanto mescola passato e presente, testimonianza e congettura, memoria e cronaca. Comunque, basterà sapere che in esso non vi è nulla di inventato. L'inganno non investe mai i dettagli, sempre verificati. Può essere che investa il libro nella sua globalità. Investa l'idea stessa che lo sottende: l'idea di scriverlo»³⁹.

È già evidente in questa nota come il procedere esitante dell'autore sia un modo per esporre il dubbio, per sollevarlo a paradigma dell'intera opera: subito dopo aver chiarito la veridicità dei dati esposti durante il libro, Rea inverte la rotta estendendo il dubbio di credibilità non più al particolare, ma al generale, all'idea stessa che sostiene tutto il romanzo (e potenzialmente tutti i romanzi); una radicalizzazione del dubbio che getta un'ombra su tutta l'opera proprio nell'ultima riga del periodo utilizzato per fare chiarezza.

La seconda nota⁴⁰ in cui si cita una lettera inviata da Benedetto Croce al Comando alleato di Napoli serve a Rea per contestualizzare meglio la problematica della stampa napoletana alla fine del Secondo conflitto mondiale e anche per rappresentare le varie voci che presero parte al dibattito sull'informazione (a quell'epoca quasi interamente nella mani di Achille Lauro⁴¹), uno dei vari nodi problematici della città.

³⁸ Questo punto potrebbe essere trattato anche in 1.3 ma essendo una nota di particolare importanza si sceglie di trattarla in questo paragrafo.

³⁹ Rea 2014, p. 9.

⁴⁰ Ivi, p. 52.

⁴¹ Achille Lauro (Piano di Sorrento, 1887-Napoli, 1982) è una figura centrale nella vita politica e sociale di Napoli, prima durante il fascismo e poi negli anni del Dopoguerra. Proveniente da una famiglia di armatori proseguì e ingrandì la sua attività, ma si dedicò attivamente alla vita politica (fu sindaco della città due volte), nonché quella editoriale e sportiva.

Sempre improntato allo svelamento del meccanismo diaristico e al tentativo di mostrare al lettore quanto di artefatto presenti l'opera, la terza nota serve a chiarire il perché una data viene anticipata interrompendo momentaneamente il procedimento cronologico finora seguito e riaccendendo il dubbio sulla propria credibilità. La nota in questione chiarisce come vi sia stato un intervento notevole dell'autore nella riorganizzazione del proprio materiale in vista dell'esposizione scritta⁴²:

«Anticipo, per opportunità di racconto, queste pagine avvertendo che, dopo, riprenderò a registrare quanto scritto nel mese precedente. Come ho già detto, la sequenza di date di questo diario non va presa alla lettera; come va tenuto conto delle interpolazioni e degli aggiustamenti compiuti successivamente sugli appunti originali. In questo caso però la precisione era un obbligo: con i militari non si scherza. Io sono andato al Comando il 14 dicembre 1993. Era martedì»⁴³.

L'autore suggerisce ancora una volta di non prendere alla lettera la sequenza delle date proposte nel testo mettendo in evidenza il valore formale della sua scelta (uno stile diaristico, non un vero diario), e dall'altro che la scelta di mettere la vera data in cui ha scritto quelle pagine risponde più che ad un metodo di lavoro, ad una prudenza nei confronti dei militari americani; leggendo la fine della nota viene da pensare che probabilmente avrebbe fatto a meno della precisazione se non si fosse trattato di militari.

L'ultima nota serve invece per segnalare che alcune conversazioni che l'autore ha avuto con Renzo Lapicciarella circa la figura di Francesca saranno riportate «fedelmente»: «Tra parentesi quadre, usate qui e in seguito, vengono riportate fedelmente testimonianze raccolte al registratore»⁴⁴; la nota viene usata quindi per ribadire il metodo di lavoro usato (oltre i diari, gli archivi, anche le interviste registrate) e per sottolineare la grande fedeltà alle proprie fonti.

⁴² Questa coincidenza emerge anche dalla lettura incrociata de *Il caso Piegari* dove Rea riprende alcune pagine scritte rispettivamente il 14 e il 23 novembre 1993 e di cui in *Mistero napoletano* non fa alcuna menzione, neanche ai personaggi che incontra, cosa che farà più avanti nel romanzo, soprattutto nelle annotazioni che portano la data del 9 gennaio 1994.

⁴³ Rea 2014, p. 67.

⁴⁴ Rea 2014, p. 211.

1.3. *Professione di verità: attivazione e disattivazione della modalità non-fiction*

Se la modalità non-fiction è declinabile in una grande varietà di forme, i tratti che maggiormente la caratterizzano sono, da una parte, il richiamo al concetto di verità, esprimibile in modi differenti, come “dimostrabilità”, oppure “evidenza”; dall’altro la centralità che assume il soggetto, l’istanza autoriale, quasi sempre coincidente con l’io narrante, nella ricostruzione degli eventi che ha scelto di narrare. Le due opere di Ermanno Rea scelte per registrare la mobilità delle frontiere non-finzionali della sua scrittura presentano alcuni passaggi funzionali a dimostrare come queste due caratteristiche siano in qualche modo la quintessenza, la cifra stilistica più presente della sua produzione⁴⁵; oltre alle due note analizzate nel paragrafo precedente, che risaltano l’attenzione del narratore per un’esposizione chiara degli eventi e un’impostazione, per così dire, “a vista” dell’impianto narrativo che sorregge la trama, ci sono almeno sette punti⁴⁶ del romanzo in cui l’autore si richiama in modo esplicito alla verità, e punti simili, più rari e non così espliciti, sono rintracciabili ne *La comunista*.

Il romanzo è visto da Rea come luogo naturale dove la coscienza di un autore possa esprimersi e dare vita a ricostruzioni – anche ardue, non scontate –, di passaggi poco chiari della storia civile e politica della propria generazione, della propria città; si è detto come Rea concepisca il suo lavoro di scavo storico-politico alla stregua di un atto dovuto (e molto spesso mal recepito, non richiesto) alla cittadinanza e alla generazione politica di cui ha fatto parte e come nella sua scrittura non esiti a soffermarsi, metanarrativamente, sulle finalità iscritte all’interno della sua opera e della forma che questa assume. Poche pagine

⁴⁵ Questa caratteristica è fortemente presente anche ne *La dismissione* e ne *Il caso Piegari*, come si è avuto modo di dire nel corso del presente articolo, ma in forma meno accentuata è presente anche in altri testi di Rea come ne *L’ultima lezione*, *Napoli ferrovia* e *La fabbrica dell’obbedienza*.

⁴⁶ Segnalo per completezza le pagine dell’edizione utilizzata dove questi richiami sono rintracciabili: p. 14; pp. 28-29; p. 55; p. 94; pp. 106-107; p. 271; p. 315. Non sono gli unici punti dove l’autore si richiama al concetto di verità ma sono i momenti più espliciti e significativi.

dopo l'inizio di *Mistero napoletano* l'autore presenta le fonti dalle quale attinge le informazioni di prima mano, i diari appartenuti a Francesca; secondo il suo procedere dubitativo mette in guardia il lettore, allo stesso tempo, sui limiti del metodo scelto per la ricerca di una "verità" (che si vedrà appare anche all'autore come impossibile, almeno in questa opera), e sui mezzi attraverso cui, nonostante tutto, egli se ne mette alla ricerca: i diari di Francesca sono uno strumento tra gli altri, ma di grande importanza, perché consentono all'autore di entrare all'interno del mondo del suo oggetto di rappresentazione, di coglierne le sfumature, i dettagli, i pensieri reconditi, che la memoria o le testimonianze, non potevano riportare a galla. Emerge anche qui la consapevolezza dell'impossibile oggettività dell'autore e del mezzo, la scrittura narrativa, cui ricorre per far conoscere la storia di Francesca, per renderle una tardiva giustizia: «Naturalmente sono consapevole di come tutto questo sia frutto soltanto della mia suggestione. Del resto che cosa c'è di più arbitrario della ricostruzione letteraria di una vicenda realmente accaduta, per quanto essa pretenda di fondarsi su elementi oggettivi, non opinabili?»⁴⁷. Per fugare questi dubbi Rea sceglie di attenersi alle "prove", che è una modalità non-fiction di intendere la narrativa, e allora espone tutti i mezzi cui fa ricorso, nonché indicando l'atteggiamento che terrà di fronte alla propria materia, quello dell'investigatore: «Come direbbe un investigatore coi piedi saldi per terra, atteniamoci agli indizi e alle prove; alle accuse e agli alibi; ai documenti e alle testimonianze. E anche, perché no?, alla memoria⁴⁸, mia e altrui»⁴⁹.

Ed è la memoria ad essere contestata all'autore, anni dopo, nell'improvvisato tribunale nel monastero di Santa Chiara a Napoli, di cui si racconta ne *La comunista*, una memoria che sarebbe stata ottennebrata dai sentimenti d'amore che Rea provava per Francesca e che quindi avesse distorto la sua percezione degli eventi e inficiato la «veridicità» del testo pubblicato nel

⁴⁷ Rea 2014, p. 13.

⁴⁸ Il ricorso alla memoria, strumento affidabile ma tutt'altro che infallibile, accostato a prove e indizi sembra volere lasciare aperto uno spiraglio all'invenzione narrativa e alla ricostruzione arbitraria, ma coerente, degli eventi.

⁴⁹ *Ibidem*.

1995. Nel dialogo surreale tra il personaggio dello scrittore e il fantasma di Francesca si mette a fuoco in maniera inequivocabile la strategia dei detrattori di Rea e, allo stesso tempo, ma indirettamente, viene indicato l'obiettivo ultimo delle sue pagine: la verità, un aspetto che in *Mistero napoletano* è trattato con maggiore circospezione; in un dialogo collocato intorno alla metà del racconto – punto cruciale in cui si rivela il vero scopo e la principale natura del racconto lungo – Francesca interrompe il narratore confessandogli d'aver sempre creduto che lo scrittore fosse innamorato di lei; per tutta risposta il narratore sottolinea, ancora una volta, e in termini perentori, come i sentimenti da lui provati non modificassero in nulla le posizioni espresse nel testo precedente e che non influissero sull'analisi che in quelle pagine veniva svolta: il narratore Ermanno sottolinea come facendo leva sui suoi sentimenti venga messa in atto una «strategia calunniosa di certi esponenti del vecchio partito comunista che, dopo la pubblicazione del libro, non persero occasione per denigrarlo smentendone la veridicità»⁵⁰. Il tema della “veridicità” di *Mistero napoletano* è quindi il cuore tematico del racconto successivo, e si lega a un aspetto fondamentale, quello della struttura romanzesca, alla sua «tensione narrativa»; Rea sembra quindi mostrare egli stesso quali siano non solo i meccanismi, ma anche i limiti e i punti deboli della modalità non-fiction lì attiva: una forma ibrida che offre, grazie alla sua vena narrativa, fondamentali punti d'appoggio ai suoi detrattori, ma che proprio in virtù di questa “godibilità” della prosa gli permette una maggiore circolazione, diffusione e accessibilità. Il romanzo viene visto come sede privilegiata d'invenzione dagli uomini del Pci, che pubblicamente gli hanno chiesto di ammettere, con «piglio da inquisitore»⁵¹ che «quello che [ha] scritto è soltanto un romanzo, una storia di pura invenzione e non certo un libro verità»⁵²; la non-fiction ha la forza di posizionare il romanzo nel terreno conteso tra verità e finzione, a cui corrispondevano rispettivamente, fino a qualche decennio fa, le forme più tradizionali di

⁵⁰ Rea 2012, p. 32.

⁵¹ La figura dell'inquisitore e i metodi da loro utilizzati tornano anche in *Mistero napoletano* per descrivere l'atteggiamento degli esponenti del Pci.

⁵² Rea 2012, p. 32.

saggio e romanzo: è proprio questa ambiguità, a-polarità⁵³, che viene usata come arma di detrazione, e a cui, paradossalmente, Rea risponde con un racconto totalmente collocato nel terreno della finzione.

L'atteggiamento più circospetto nei confronti del concetto di "verità" in *Mistero napoletano*, rispetto a *La comunista*, si rende evidente verso la fine del racconto, quando il narratore comincia ad interrogarsi – metanarrativamente – su quanto mancasse alla conclusione delle proprie indagini; cercando di stabilire una certa distanza dalla materia riemerge il concetto di verità, prontamente negato, per affermare che quanto viene da lui ricercato è la ricostruzione di una traccia, quasi un sentimento; posto in questi termini il romanzo non può che essere il luogo d'elezione di una tale aspirazione: «Che cosa cerco che non abbia già trovato o meglio che non sia consapevole di non poter trovare mai? La verità? Non ci sono né verità né certezze. C'è soltanto una lunga, impressionante traccia che parla di assenza di gioia, di cupo vivere che qua e là assume l'aspra dignità del dolore»⁵⁴. Il confine tra la «verità terrena» e la letteratura è sottilissimo, soprattutto quando lo scrittore si confronta con storie che gli sono appartenute: la soluzione tentata è quella di una trasparente esposizione d'ogni dubbio, d'ogni incertezza, d'ogni minima frattura che l'autore percepisce tra sé e l'oggetto d'indagine; spesso per descrivere gli oggetti d'interesse dei suoi testi Rea parla di «ossessione», di «fissazione»⁵⁵:

«Ora è notte alta. Sono a casa, seduto davanti al mio quaderno rilegato in tela nera, solo coi miei pensieri e con il mio "teorema". E mi chiedo: sto scrivendo un "romanzo" oppure una cronaca fedele di avvenimenti realmente accaduti? Francesca fu proprio il personaggio che io sto cercando di delineare? E Renzo? E gli altri? Il fatto che io stia lavorando su testimonianze, documenti, diari, insomma su elementi "probanti", come si usa nelle aule giudiziarie, non è argomento risolutivo: una mente innamorata di un'idea, ossessionata da essa, è capace di inaudite strategie dolose. E io sono qui perché da anni, forse da sempre, sono una "mente" innamorata di

⁵³ Nel senso di assenza e impossibilità di polarizzazione.

⁵⁴ Rea 2014, p. 315.

⁵⁵ Anche ne *La dismissione* e in *Napoli ferrovia* sono le «ossessioni» che mettono in moto l'autore e la sua macchina narrativa.

un'“idea”. Può succedere di portarsi un libro nella pancia per tutta la vita e poi, quando i capelli sono diventati tutti bianchi, decidersi a scriverlo? Io giuro sul mio onore che allora guardavo Renzo negli occhi e pensavo dentro di me: costui non è un uomo, è una scheggia di struggente letteratura che è riuscita a diventare materia, a incarnarsi, a trasformarsi in terrena verità, in persona che respira, patisce, dice no»⁵⁶.

La questione centrale del limite tra fiction e non-fiction viene evocata qui, quando l'autore si domanda se la modalità di lavoro, se la strategia da lui scelta (quella di lavorare su «elementi probanti»), costituisca di per sé il genere (romanzo o cronaca), oppure se sia l'idea che soggiace al libro a determinarne anche la forma finale; si domanda se non sia l'atteggiamento tenuto dall'autore nei confronti della materia narrata, la trasparenza che egli cerca di raggiungere nei confronti del lettore, in definitiva, la poetica e il modo di porsi nel mondo (e di porre la sua produzione narrativa) a collocare il testo nell'una o nell'altra macro-area. Il romanzo nelle mani di Ermanno Rea perde ogni caratterizzazione precisa e stabile, scivolando in un terreno indefinito in cui vive e agisce senza rispondere a regole predefinite di genere, ma come reagendo a stimoli intellettuali («ossessioni») perseguitate con ostinazione e lucidità: se *Mistero napoletano* si colloca nell'area definibile non-fiction questo non dipende tanto dalla forma che il testo presenta (si veda il punto 1.1 e 1.2) quanto dalla tensione verso una precisa e puntuale e dimostrabile ricostruzione degli eventi, che l'autore cerca di fissare sulla pagina, rendendo il romanzo non solo luogo dove trasportare una storia particolarmente significativa, ma rendendolo strumento di conoscenza in grado di trasmettere al lettore la ricostruzione di dati ed eventi significativi, veicolo di un «sentimento», d'«una traccia», che riesca a mettere in moto emozioni, risultato che la pura e semplice ricostruzione storico-saggistica non riesce a raggiungere: l'esito atteso da un «libro-verità», come più volte Rea definisce *Mistero napoletano* ne *La comunista*, non è solo trasmettere la conoscenza ma stimolare la conoscenza attraverso

⁵⁶ Rea 2014, pp. 106-107.

il filtro dei sentimenti⁵⁷, proprio come quelli che una delle donne descritte ne *La comunista* fa:

«Era vestita di nero, con un foulard al collo fermato da un grosso topazio montato su una spilla d'oro. Era una donna grassa con una voce ruvida, come consumata. Diceva di aver suonato anche lei Brahms a quattro mani non so con chi. Di essere stata anche lei un'accanita lettrice di libri. Di avere insegnato anche lei, proprio come te, filosofia nelle scuole pubbliche di Napoli, sia pure per poco tempo soltanto. Infine di avere combattuto anche lei per il socialismo. In realtà ce l'aveva con me, mi rimproverava di avere eletto a protagonista del mio libro una donna immorale e dozzinale spacciandola per una santa»⁵⁸.

Oltre al sentimento d'invidia è presente anche quello d'identificazione: attraverso le parole della donna, che lamenta la scelta di Francesca come modello e oggetto di rappresentazione, si percepisce una vicinanza emotiva che è permessa solo dalla forma romanzo e che, grazie a un meccanismo d'immedesimazione, consente al lettore una comprensione diversa e più partecipe degli eventi.

Conclusion

La grande difficoltà di individuare alcune caratteristiche fondanti che da sole determinino l'appartenenza o meno all'area non-fiction, costringono il critico letterario ad aprire le maglie della propria analisi e tentare un approccio più morbido, meno normativo, nella definizione di quanto definito in questa sede

⁵⁷ Si prenda come una suggestione e non una presa di posizione teorica, che rischierebbe di essere anacronistica e infondata, ma talvolta il contenitore-romanzo appare proprio come il mezzo poetico che Lucrezio nel *Proemio* del IV libro del *De rerum natura* definisce *mellis dulci flauoque*: «*Nam ueluti peuris absinthia taetra medentes / cum dare canantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flauoque liquore, / ut puerorum aetas improuida ludificetur / laborum tenuis, interea perpotet amarum / absinthii laticem, deceptaque non capiatur, sed potius tali pacto recreata ualescat, / sic ego nunc, quoniam haec ratio plurumque uidetur / tristior esse quibus non est tractata, retroque / uolgens abhorret ab hac, uolui tibi suauiloquenti / carmine Pierio rationem exponere nostram / et quasi musaeo dulci coningere melle, / si tibi forte animum tali ratione tenere / uersibus in nostris possem, dum percipis omnem / naturam rerum ac persentis utilitatem*» (Lucrezio 1993, pp. 242-244).

⁵⁸ Rea 2012, pp. 38-39.

“modalità non-fiction” (ma altrettanto valide sarebbero definizioni come “stile non-fiction”, “poetica non-fiction”, o simili). Come il lavoro sui due testi di Ermanno Rea cerca di mostrare, la tensione verso un territorio fortemente referenziale da parte degli scrittori contemporanei risponde all’esigenza di abilitare⁵⁹ il romanzo alla comprensione e interpretazione della società, ricostituire il suo valore ermeneutico: a questa tensione generalmente diffusa ogni autore risponde in modo personale, trattando secondo il proprio stile (dove l’insistenza sulla poetica) la materia scelta. Ci sono senz’altro tratti comuni che rendono possibile, o anche solo ipotizzabile, un lavoro che ragioni sui tratti globali della non-fiction, che ne analizzi – attraverso la prospettiva storico-culturale – le sue origini e la sua “naturale” comparsa in un mondo dove il regime finzionale è estremamente esteso e ramificato⁶⁰, ma si è preferito lavorare su un caso particolare, correndo forse il rischio di dare troppa importanza al dettaglio, per illustrare la declinazione particolare della modalità non-fiction in un autore definito e considerato “canonico”⁶¹ quale Ermanno Rea, con l’intento di registrare lo slittamento dei confini mobili che possano attivare o disattivare la suddetta “modalità”, concependo questi elementi come casi particolari e non paradigmatici.

Riferimenti bibliografici

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

⁵⁹ O forse “riabilitare”, ma in questo caso non si tratterebbe solo della forma romanzo e il discorso storico-critico dovrebbe complicarsi enormemente, per cui si preferisce il predicato verbale senza prefisso alterativo.

⁶⁰ Come sottolinea lo stesso Siti 2006, p. 127, «Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all’indistinzione tra ideale e reale: una mimesi avvolgente, che viene a trovarti lei anziché esser tu costretto ad andare in biblioteca o al museo. Mai la gente ha tanto parlato nei bar e nelle file per la posta, di fiction».

⁶¹ “Canonico” e non “esemplare”, nel senso che l’operazione, molto valida e riuscita, di Rea non è considerata paradigmatica e fondativa per una modalità narrativa estremamente variegata e aperta come quella non-fiction.

- Foucault M. (1972), *L'ordre du discours*, trad. it *L'ordine del discorso*, Torino: Einaudi.
- Lucrece (1993), *De la nature. De rerum natura*, Paris: Flammarion.
- Milanesi C. (2011), *Enrico Deaglio*, Bella ciao, Besame mucho, Patria: *dalle storie minime alla storia per frammenti*, in Serkowska H. a cura di, *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa: Transeuropa.
- Modiano P. (1997), *Dora Bruder*, Paris: Gallimard; trad. it., *Dora Bruder*, Parma: Guanda, 2004.
- Pavese C. (1981 [1952]), *Il mestiere di vivere*, Torino: Einaudi.
- Rea E. (2007), *Napoli ferrovia*, Milano: Rizzoli.
- , (2012), *La comunista*, Firenze: Giunti.
- , (2014 [1995]), *Mistero napoletano*, Milano: Feltrinelli.
- , (2014 b [2002]), *La dismissione*, Milano: Feltrinelli.
- , (2014 c), *Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta*, Milano: Feltrinelli.
- Siti W. (2006), *Troppi paradisi*, Torino: Einaudi.
- Zinato E. (2011), *Tra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni*, in Serkowska H. a cura di *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa: Transeuropa.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

no eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0