



HAL
open science

La dismissione di Ermanno Rea: opera-ponte dal postmoderno alla non-fiction

Carlo Baghetti

► **To cite this version:**

Carlo Baghetti. La dismissione di Ermanno Rea: opera-ponte dal postmoderno alla non-fiction. Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche, 2017. hal-01728222

HAL Id: hal-01728222

<https://hal.science/hal-01728222>

Submitted on 10 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La dismissione di Ermanno Rea: opera-ponte dal postmoderno alla non-fiction

Carlo BAGHETTI

Aix-Marseille Université/Università degli studi di Roma, La Sapienza

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”.

0. Introduzione

In Italia si è avuta una stagione intellettuale caratterizzata da un forte impegno politico e sociale a partire dagli anni Cinquanta, terminata grossomodo con l’inizio del periodo postmoderno. Durante questi anni, ma con qualche sorprendente anticipazione, si è registrata una consistente produzione di romanzi incentrati sulla tematica lavorativa. Per fare una rapidissima carrellata di testi che hanno contribuito alla formazione di una vera e propria tradizione letteraria del lavoro si possono citare: *Portafoglio di un operaio* di Cesare Cantù che è del 1871, una ventina d’anni dopo Edmondo De Amicis scriverà *Il Primo Maggio* (1889) e *La maestrina degli operai* (1891), i *Tre operai* di Carlo Bernari è del 1934. Nel secondo dopoguerra abbiamo testi importanti di narrativa, ma avanza anche la riflessione teorica, grazie soprattutto al lavoro di guida culturale svolto da Elio Vittorini e Italo Calvino attraverso *Il Menabò*; in particolare, il quarto numero della rivista, uscito nel 1961, è completamente dedicato al rapporto tra letteratura e industria. *Tempi stretti* (1957), *Donnarumma all’assalto* (1959), *Linea gotica* (1963), sono tre opere di Ottiero Ottieri che hanno come tema principale il lavoro di fabbrica e il progetto industriale italiano come traino del Paese da un’economia agricola ad una industriale. È del ‘59 *Il calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastronardi, a cui seguiranno il *Maestro di Vigevano* e *Il meridionale di Vigevano*, strutturandosi in una trilogia del lavoro manifatturiero nell’Italia settentrionale. Anche l’intera opera di Paolo Volponi attraversa l’universo lavorativo, quello della fabbrica con il *Memoriale* del 1962 e molto più tardi quello dei vertici alti delle aziende capitalistiche con *Le mosche del capitale* nel 1989. Autori come Goffredo Parise de *Il padrone* del 1965, Italo Calvino della *Nuvola di smog*, Testori de *Il ponte della Ghisolfa*, contribuiscono a loro volta alla fondazione di una vera e propria tradizione letteraria sul lavoro (per un’attenta ricostruzione di questa letteratura si veda Bigatti, Giorgio, Lupo, Giuseppe (a cura di), 2013).

Negli ultimi vent'anni i grandi cambiamenti che stanno coinvolgendo il mondo del lavoro, ampiamente affrontati dalla sociologia¹, non hanno fatto mancare un rinnovato interesse da parte degli scrittori al tema. Si ha così una notevole produzione letteraria che accompagna il lettore all'interno del mondo "rischioso" dell'impiego contemporaneo. Dal 1995, anno di pubblicazione di *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia, ad oggi, si contano più di quaranta romanzi che mettono al centro della loro struttura narrativa un personaggio che si confronta con il mondo del lavoro, coniugando il tema in molte maniere².

0.2. Un caso napoletano

Spostando la linea temporale agli inizi del nuovo millennio e puntando il focus geografico sulla città di Napoli appare immediatamente un testo rilevante nel panorama della letteratura del lavoro: *La dismissione* di Ermanno Rea. L'autore della *Dismissione* giunge tardi alla scrittura narrativa, pubblicando la sua prima opera (*Il Po si racconta*.) a sessantatré anni, dopo una carriera da giornalista iniziata all'*Unità*, quotidiano del partito comunista, e proseguita in molte redazioni; l'attività giornalistica è stata intervallata, per un breve periodo, da un'esperienza di fotografo-reporter, cominciata dopo aver lasciato Napoli assediata dalla Guerra Fredda.

Per comprendere a pieno il senso di un romanzo come *La dismissione* è necessario fare un passo indietro nella bibliografia dell'autore e considerare il testo pubblicato sette anni prima, nel 1995, e che, non per gli argomenti trattati, ma per alcune scelte narrative, può introdurre al meglio il romanzo sulla dismissione della fabbrica di Bagnoli: *Mistero napoletano*. In quest'opera Rea ricostruisce attraverso la forma del diario, le indagini dell'io narrante volte a ricomporre lo scenario immediatamente precedente al suicidio della collega giornalista dell'*Unità*, Francesca Spada, accaduto all'inizio degli anni Sessanta, e a cogliere le cause, a tentare una soluzione a posteriori di un vero e proprio "mistero" generazionale. In quel caso Rea scelse un'onomastica coincidente tra autore e narratore, optando per una costruzione narrativa intradiegetica-omodiegetica, caratteristiche che, legate alla tematica principale del libro e la modalità investigativa che l'anima, hanno indotto molti critici a includere giustamente l'opera nell'universo eterogeneo della non-fiction italiana.

¹ Si prendano in considerazione almeno i testi di Ulrich Beck *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* del 1986; *The End of Work. The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era* pubblicato nel 1995 da Jeremy Rifkin; *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* testo del 1998 di Richard Sennett, che possono dare la misura di una riflessione internazionale sui cambiamenti che attraversano il mondo del lavoro, insieme ai testi di Luciano Gallino *Il costo umano della flessibilità* del 2001; *Italia in frantumi* del 2006 e *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità* del 2007, che esprimono un punto di vista italiano sulla questione o anche *Il lavoro smobilita l'uomo. La rapida svolta dall'orgoglio alla paura in una società precaria* del 2008 studio condotto da Serena Zoli.

² Un'ottima ricognizione di questi testi viene fatta da Paolo Chirumbolo in *Letteratura e lavoro*.

Tanto in *Mistero napoletano* quanto ne *La dismissione* si realizza un meccanismo di omogeneizzazione tra tre componenti: realtà storica, interpretazione di questa in chiave lirico-simbolica e invenzione narrativa. In entrambi i casi, Rea fa ricorso dichiaratamente ad una serie di documenti, pubblici e privati. Nel caso di *Mistero* si tratta di due diari, che persone vicine a Francesca hanno consegnato nelle mani dell'io narrante, interviste, registrazioni, incontri e ricordi che appartengono al narratore (in un continuo tentativo di sovrapposizione con l'autore), e non mancano richiami al filone della letteratura napoletana critica - in primo luogo La Capria e Ortese - ; nel caso della *Dismissione* si tratta di schede tecniche degli impianti, documenti sindacali, lettere e dichiarazioni dei vertici dirigenziali dell'Ilva, articoli di giornale, testimonianze di intellettuali. Ambedue i romanzi tracciano confini, nel modo più netto possibile, entro i quali iscrivere e interpretare - ma a Rea interessa soprattutto interpretare - due eventi particolarmente significativi della vita napoletana e nazionale. Il suicidio di Francesca Spada, che riproduce fisicamente quello che su un piano simbolico aveva compiuto la città di Napoli e un'intera classe politica a causa della scarsa resistenza alle logiche centraliste e di partito; e la chiusura, lo smantellamento dell'acciaieria dell'Ilva, che per anni era stata la locomotiva economica della città, il sogno di riscatto operaio, l'unica fonte di reddito per moltissime famiglie napoletane.

Il meccanismo ermeneutico di Rea in *Mistero napoletano*, cioè l'esplorazione del generale (fallimento politico) attraverso la descrizione di una situazione particolare (suicidio di Francesca Spada), il racconto di un dramma individuale che assurge a simbolo di una sconfitta generazionale, viene riproposto come schema generale anche ne *La dismissione*. Ci troviamo quindi di fronte ad un autore che, completamente immerso nella temperie culturale postmoderna, siamo nel 1995, pubblica un testo in cui vuole spiegare - attraverso il ricorso ad un intreccio narrativo - come e perché il sogno politico dei comunisti napoletani all'indomani della Seconda Guerra mondiale è morto, soffocato da una città assiderata dalla guerra fredda e dalla miopia di un'intera generazione d'uomini di cultura e di politica. Rea, orfano delle grandi ideologie novecentesche, è didattico più che esplicativo; il ricorso all'impianto narrativo diventa un modo per spiegare *come* si sono svolti i fatti, per guidare il lettore verso l'evidenza delle cose. La realtà non è un codice da decifrare grazie alla guida di *chi sa e ha le prove*³, ma un oggetto concreto contro il quale si va a sbattere e di cui lo scrittore riconosce l'aspetto più propriamente umano, e sa trarne *il* senso.

Dopo aver illustrato la provenienza politica e culturale dell'autore, l'interesse precipuo per la città di Napoli e lo schema interpretativo che si ripropone identico nelle due opere,

³ Il riferimento è qui ad un altro importantissimo testo che parla di Napoli e di lavoro (nelle sue forme più o meno legali), che è *Gomorra* di Roberto Saviano.

passiamo all'analisi più ravvicinata de *La dismissione*, prendendo in considerazione sei aspetti particolari: lo scritto introduttivo dell'opera e la questione della "triade narrativa"; la predilezione di Rea per la rappresentazione simbolica; l'ansia di "verità" che muove l'autore; l'elemento temporale e l'elemento spaziale del romanzo.

1. Scritto introduttivo e "triade narrativa"

Il cuore narrativo del romanzo pubblicato nel 2002 è rappresentato dalla chiusura e dallo smantellamento della fabbrica dell'Italsider di Bagnoli. A dichiararlo è l'autore stesso nel testo che funge da premessa e compare in esergo al romanzo:

«Non c'è libro che non ruoti intorno a un problema. In questo caso, il problema è la dismissione, oltre che dell'Ilva di Bagnoli, l'acciaieria che attraversa circa un secolo di storia napoletana, di tutto uno stile di vita, di una tradizione, di una cultura, di un diffuso sentire. Le pagine che seguono [...] sono, semplicemente, uno *sfogo*: una stupida faccenda di sentimenti, di rimpianti, di nostalgie spesso regredite in nevrosi. Soprattutto, sono la cronaca di una passione: tra un uomo e una macchina [...]. Un racconto, insomma. Nient'altro che un racconto» (Rea 2002: 9).

Siamo un passo prima di entrare nel romanzo, alla prima pagina. Il testo compare senza titolo e in corsivo: è l'autore che parla. Prende la parola fuori da romanzo per spiegare al lettore di quale *problema* tratterà il testo e quale interpretazione si deve dare a tutta la storia. Rea farà seguire a queste due pagine trentatré capitoli (un numero difficilmente scelto a caso), di cui l'ultimo funziona (anche qui, dichiaratamente) da conclusione. Ermanno Rea ha indiscutibili qualità di narratore ma se dovessimo indicare la caratteristica più forte, quella più presente, forse proprio in virtù della sua provenienza professionale, allora questa è la chiarezza. Probabilmente a causa del suo passato giornalistico, Rea fa dell'evidenza un marchio di *fabbrica*: è un autore che non lascia mai il lettore nel dubbio, lo guida passo passo nell'interpretazione dei segni narrativi che dissemina all'interno della macchina romanzo: è una continua disambiguazione, un atteggiamento al limite della provocazione, se si considerano gli anni di pubblicazione dei testi.

Il secondo paragrafo di questo scritto liminare è dedicato ad un'altra questione complessa del romanzo, a cui l'autore cerca di dare risposta, stavolta con meno chiarezza: l'io narrante. Il narratore, ancora una volta fortemente coincidente con l'autore come ci ha abituati in *Mistero napoletano*, lascia spazio a un narratore di secondo grado, che chiameremo "raccontatore", e l'autore lo presenta: si tratta di Vincenzo Buonocore «ex operaio, ex manutentore, ex tecnico d'area delle colate continue, ora disegnatore industriale senza titolo

di studio, vale a dire autodidatta» (Rea 2002: 9). A considerare il numero di *ex* che anticipano le professioni svolte da Buonocore possiamo dire di trovarci in presenza di un reduce, cosa che effettivamente Buonocore è, ma un reduce di nessuna guerra, bensì di un mondo passato, finito, che ha esaurito e accantonato il suo sogno di un'industria come mezzo di sviluppo e riscatto sociale. Si è detto che Rea non riesce ad evitare, seppur provandoci, una certa ambiguità parlando del suo *alter ego*, infatti subito dopo aver annunciato il nome di Buonocore aggiunge tra parentesi, rivolgendosi al pubblico, «nome d'arte, se non vi dispiace» (Rea 2002: 9). Un caso di incoerenza? Di voluta ambiguità? No, all'inizio del terzo paragrafo Rea chiarisce immediatamente qual è il rapporto tra autore/narratore/raccontatore, mettendo a conoscenza del lettore anche gli strumenti dei quali si è servito per portare a termine la sua opera:

«Io non so dire se esse [le pagine del romanzo] appartengano a lui più che a me. Ho raccolto per mesi le sue confidenze: tutti i giorni dalle due alle tre e perfino alle quattro ore consecutive di colloquio. L'ho anche costretto a spedirmi un gran numero di lettere, che sono diventate via via sempre più sciolte e circostanziate. Sono state anzi proprio le lettere a suggerirmi la strada di una narrazione di tipo vagamente epistolare, in prima persona, con Buonocore che racconta le sue esperienze di vita e, raccontando, si rivolge a me, colloquia con me» (Rea 2002: 9).

L'autore, il «me» che si sta esprimendo in questa pagina, sta affidando al suo interlocutore un ruolo di coautore, responsabile di averlo influenzato nella scelta della struttura finale da dare all'opera. Il romanzo si presenta quindi bicefalo, plurale fin dalla propria costituzione e dialogico, comunitario, seppure di una comunità molto ristretta. Il perché di questa scelta è facile intuirlo: Rea sta raccontando una storia collettiva, il divorzio di una comunità dal proprio sogno. Rea sceglie la via tradizionale dell'aggiunta di un filtro narrante, un personaggio che assomma su di sé le diverse funzioni di testimone, protagonista, confidente del narratore di primo grado.

Cambiano gli attori, l'ambiente, cambia la *classe sociale*, secondo il lessico marxista che l'autore ha frequentato da giovane, ma la tematica è la stessa di *Mistero napoletano*: il divorzio, la perdita, la fine. Se nel 1995 si trattava della classe intellettuale, sette anni dopo è la volta della classe operaia: Napoli è un almanacco di cose perdute, un cimitero a cielo aperto. Sì, perché se al centro di *Mistero* c'è il suicidio di Francesca Spada, la morte compare anche nella *Dismissione*.

2. Rappresentazione simbolica e “ansia di verità”

Stavolta a morire è Marcella che, neanche a dirlo, è la figlia di un operaio, morto a sua volta anni prima. Questa giovane moritura, e viene da chiedersi se non rappresenti nell'immaginario di Rea il frutto marcio della classe operaia, percorre una lunga parabola all'interno del romanzo, mantenendo un profilo di crescita costante: s'innamora di Vincenzo Buonocore, prova a sedurlo senza successo con le armi della giovinezza, dopodiché s'ammala d'un morbo sconosciuto, misterioso, ed esce di scena nel finale, celebrata in pompa magna. La morte di Marcella è una vera e propria *uscita di scena*.

Il racconto delle esequie fatto da Buonocore, è una chiave di lettura che l'io narrante pone in bella vista tra le pagine del libro, invitando implicitamente il lettore a prenderla e ad usarla per aprire la serratura ben oliata della metafora. Marcella, se da una parte è estranea a tutta la vicenda-Ilva, dall'altra, evidenzia quanto la fine di quella fabbrica sia la fine di un mondo, di una classe sociale, di un sogno, di una scommessa, di una *narrazione*. Con Marcella, che muore nove anni dopo l'ultima colata (del 20 ottobre 1990), e dieci anni dopo la caduta del Muro di Berlino (9 novembre 1989), va in frantumi l'ideologia comunista napoletana che si incarnava nel quartiere di Bagnoli. È il quartiere, la comunità di ex operai, a raccogliersi intorno al feretro della ragazza e a celebrare insieme ad essa anche la propria morte:

«Come mai tanta gente a quelle esequie? Difficile rispondere. Forse perché Marcella - proprio lei così giovane e in apparenza così estranea alla fabbrica e al suo mito - si trovò a *rappresentare* con la sua morte, in modo clamorosamente involontario, tutto ciò che nel quartiere aveva riempito la nostra vita e improvvisamente scompariva.

Quel funerale fu come un macigno appeso al collo del 1999: fu il nostro modo di piangere la fabbrica scomparsa, il vecchio secolo, anzi il millennio, che se ne andavano a loro volta. Un evento ideale per seppellire qualcosa di *simbolico*: un passato di speranze, congetture, ideologie; per seppellire affetti, memorie, modi di vita» (Rea 2002: 342)⁴.

Questa *rappresentazione simbolica* della morte, pone la triade narrativa di fronte a un problema di veridicità, di trasparenza che, forse perché ancora calato in un ambiente pienamente postmoderno sembra essere una delle preoccupazioni principali dell'autore. L'ansia di verità emerge a più riprese nel testo, espressa da ogni membro del trio: già nella premessa l'istanza autoriale cerca di allontanarne il fantasma chiedendosi, quasi per rassicurarsi: «ma ha forse qualche importanza stabilire l'esatto punto in cui la cronaca si fa finzione e viceversa?» (Rea 2002: 9-10); poi è il raccontatore a cedere alla preoccupazione

⁴ Il corsivo è mio.

durante il libro, quando si allontana dalla cronaca degli eventi e rivolge al narratore la domanda: «Mi sono lasciato andare a un lungo sfogo. Mi devo scusare con qualcuno?». Infine il narratore, che nell'ultimo capitolo prende direttamente la parola per scrivere l'«epitaffio» definitivo sulla vicenda, mettendosi a dialogare con Buonocore, relegato stavolta alla terza persona, torna ancora sulla questione della verità. Il narratore chiede a Vincenzo Buonocore se crede necessario, alla fine del libro, elencare una ad una tutte le bugie che vengono raccontate nel libro. Buonocore risponde che non è necessario e si richiama alla sfera morale, alla coscienza pulita del terzetto narrativo. Nel commento finale il narratore esprime il vivo apprezzamento per questa risoluzione e fa appello alla sfera morale. Si parla di *onestà* e sono le parole con cui si conclude il libro:

«Bravo, Buonocore. Non intendiamo svelare alcun segreto: per il semplice fatto che non vi sono segreti da svelare. Tra verità e menzogna vi è un solo confine, quello dell'onestà. E noi - possiamo giurarlo - questa storia, per quel che vale, l'abbiamo raccontata in purezza di cuore. Del tutto onestamente» (Rea 2002: 359).

La conclusione, affidata all'avverbio pentasillabico, vuole creare un effetto di eco perentorio e vibrante che continui a risuonare nella mente del lettore una volta terminata la lettura e chiuso il volume. In linea con la descrizione «esplosiva» (Rea 2002: 359) del tramonto che fa da riquadro alla scena, il narratore si lascia andare a una frase che posta a scandaglio critico appare poco solida nell'assimilazione di *segreto*, *invenzione* e *menzogna*, ma resta un dato non trascurabile il continuo emergere di quest'ansia d'onestà che innerva la pagina di Rea. Il romanzo nelle mani dell'autore classe 1927 - non dimentichiamolo - vuol essere uno strumento di conoscenza, che si sottrae al *gioco* postmoderno fine a sé stesso, e nasce sotto un segno completamente opposto. È la rivalutazione della finzione, dell'invenzione, del ricorso alla *fabula*, dotata però di una funzione molto chiara e distinguibile: la comprensione di un evento trascorso, come accade ne *La dismissione*, o l'equivalenza tra una storia singolare e una plurale, cioè in *Mistero napoletano*.

3. Analisi dell'elemento temporale e spaziale

Non sarebbe inutile soffermarsi sulla gestione dell'elemento temporale e spaziale da parte di Ermanno Rea nella *Dismissione*, per notare come l'autore risolva in modo ancora una volta tradizionale, per non dire *moderno*, il suo impulso narrativo.

La dismissione presenta una classica suddivisione temporale e facilmente individuabile: il tempo del racconto è concentrato in circa diciotto mesi, tra la fine del 1999 e l'inizio del

2001, periodo cioè che va dall'incontro tra narratore e raccontatore, fino al momento in cui il narratore, come dichiara nel trentatreesimo capitolo, sottopone l'opera finale alla rilettura di Vincenzo Buonocore - il raccontatore, sottolineando ancora una volta l'idea della co-autorialità -, prima di inviare le bozze all'editore.

Il tempo della storia ha come focus principale l'anno più importante della *dismissione*, il 1994, ma si aggiungono spesso episodi del passato (si arriva fino al 1968, anno d'assunzione di Buonocore) e del futuro (l'elemento più prossimo al tempo del racconto è il funerale di Marcella, 1999), per spiegare meglio il significato di quell'anno.

Le coordinate spaziali del romanzo sono fortemente limitate: l'autore sceglie di concentrare l'azione nel suo epicentro, che non coincide con Napoli, ma con il solo quartiere di Bagnoli. Vincenzo Buonocore attraversa quasi unicamente le strade del proprio sobborgo, dove abita e lavora, che si struttura come una cittadella fortificata ai margini della metropoli disfatta dalla disoccupazione e dall'«indolenza» (Rea 2002: 63). I momenti in cui il raccontatore esce dal quartier-generale e sviluppa un'azione significativa sono cinque.

Il primo episodio è situato poche pagine dopo l'inizio del libro: Buonocore e la moglie Rosaria si trovano in una libreria del centro storico per ascoltare una conferenza tenuta da un professore che tratta del rapporto tra *Napoli e la sua fabbrica*. La descrizione dell'episodio precede di qualche anno il tempo del racconto (anche se il raccontatore non dà precisi riferimenti temporali) e viene evocato come un ricordo confortante, una sorta di sogno ad occhi aperti (Rea 2002: 61), da Buonocore, che in quel momento è preoccupato dalla ricezione di alcune lettere minatorie. L'importanza dell'episodio è triplice: da una parte consente al narratore di posizionare storicamente, socialmente e politicamente la fabbrica dell'Ilva, «una fabbrica-medicina, una fabbrica-terapia» (Rea 2002: 62); dall'altro mette in evidenza retroattivamente la vastità della tragedia che sta colpendo la città: la chiusura del suo cuore propulsivo, dello «strumento per la modernizzazione della città» (Rea 2002: 60); infine l'episodio funziona come *mise en abîme* dell'autore stesso, che tratteggiando la storia dell'acciaieria non risparmia dure critiche agli scrittori napoletani che non hanno saputo trasmettere un'immagine anticonvenzionale della città, in particolare Mastriani, Serao e Di Giacomo.

Il secondo episodio che vede Buonocore lontano da Bagnoli è molto breve, ma carico di rimandi letterari. Il raccontatore si trova in ospedale per una visita otorinolaringoiatrica dopo aver accusato disturbi nel deglutire e nel respirare. Nei due paragrafi che descrivono la visita e la reazione intima del raccontatore alle parole del medico stabiliscono un forte legame con un'altra opera importante della letteratura industriale, *Memoriale* di Paolo Volponi (1962), rinsaldando così l'appartenenza ad un certo tipo di letteratura che non possiamo certo definire

postmoderna. Proprio come il protagonista del testo volponiano, Vincenzo Buonocore somatizza lo stress procuratogli dalla fabbrica, e sebbene la causa non sia la tubercolosi ma disturbi propriamente nervosi, cova lo stesso rancore paranoico e vendicativo di Albino Saluggia, quando svegliandosi di soprassalto «nel cuore della notte in preda a crisi di soffocamento» giura a sé stesso: «domani torno in ospedale e l'ammazzo» (Rea 2002: 110).

Le due peregrinazioni letterarie sono seguite, nella ricostruzione degli eventi, da un altro episodio che vede il raccontatore lontano da Bagnoli e che appartiene ad un passato imprecisato, grossomodo coincidente con i primi anni Ottanta visto che l'impianto delle colate continue giunge a Napoli nel 1977 (Rea 2002: 119). Il luogo è Taranto, città pugliese sede di un altro stabilimento dell'Ilva; in questa città avviene il riconoscimento ufficiale delle sue capacità professionali e la promozione a quadro. Immediatamente telefona a Rosaria e in lacrime comunica di non essere più «la matricola OPE (operaio) numero 7553; bensì la matricola IMP (impiegato) numero 1961» (Rea 2002: 123). È in questa stessa pagina che il raccontatore, idealmente rivolto al narratore, spiega che la sua vita ha «sempre ruotato intorno ad un unico sole», ovvero il suo lavoro, verso il quale è sempre stato «un accanito monogamo» (Rea 2002: 123).

Come nel primo episodio, anche nelle altre due occasioni in cui si allontana da Bagnoli, Buonocore sarà sempre accompagnato da uno o più personaggi; in questo caso viene specificato il mezzo usato per lasciare il quartiere. Nella prima occasione è affiancato ancora una volta da sua moglie, la quale lo accompagna con il pullman (Rea 2002: 105) ad una manifestazione «che fu in un certo senso un'opera d'arte», dice il raccontatore, «una *performance*» (Rea 2002: 102), dove un buon numero degli operai che ancora rimanevano in servizio giungono al centro di Napoli e srotolano un rotolo di coil lungo più di un chilometro e mezzo. La partecipazione alla manifestazione genera in Buonocore molta apprensione poiché ogni allontanamento dalla fabbrica genera in lui esitazione, dubbio, risvegliano cioè quella «ostinata fedeltà al lavoro, che nessuno *secondo lui* ha il diritto di interrompere se non per ragioni di estrema gravità» (Rea 2002: 104)⁵. La titubanza di Buonocore è più simile a quella che potrebbe muovere Faussone, protagonista della *Chiave a stella* di Primo Levi, per il quale il lavoro ben fatto richiede una assidua applicazione, piuttosto che il delirio alienato di Albino Saluggia, che immagina di bombardare e mitragliare gli operai della Fiom in sciopero (Volponi 1967: 207) che gli impediscono l'ingresso in fabbrica.

L'ultima occasione in cui Buonocore, questa volta accompagnato da Chung Fu, lascia Bagnoli è più lunga e strutturata: occupa tutto il ventiquattresimo capitolo (Rea 2002: 224-

⁵ Il corsivo è mio.

250). I mezzi scelti questa volta sono la metropolitana e gli autobus (Rea 2002: 224), che portano i due personaggi nel cuore del centro storico. La giornata è piovosa e il dettaglio meteorologico funziona da contrappunto lirico durante buona parte del capitolo, che inizia proprio con una lunga descrizione della *smorfia* napoletana in grado di interpretare il significato delle nuvole. L'itinerario dei due colleghi è scandito dalla pioggia, che cade a fasi alterne; alla prima schiarita i due corrono nella casa della nonna del raccontatore, dal terrazzo della quale si riesce a vedere tutto il golfo. Se questa prima parte del capitolo ha i toni della descrizione-cartolina della città di Napoli, di «uno scenario mai dipinto da alcun pittore» (Rea 2002: 227), si percepisce l'intento strumentale della gita e della descrizione: dall'alta terrazza della casa di famiglia i due protagonisti non riescono a scorgere alcun orizzonte, nella doppia valenza fisica, a causa del maltempo, e simbolica, a causa dell'imminente fine dell'era industriale. Nella parte dedicata alla cabala napoletana, Buonocore spiega l'importanza dei colori delle nuvole; adesso, dice, è visibile «un vapore viola *che* si *erge* come un muro sul mare minacciando [...] la stessa linea di costa» (Rea 2002: 227)⁶. Se non bastasse la tonalità cromatica, con la solita evidenza simbolica, Rea ricorre ad un'altra metafora di facile interpretazione: «Era come un sipario calato poco oltre il porto» (Rea 2002: 227-228). A rimanere in evidenza è il porto, simbolo eloquente dell'«ininterrotta agonia industriale» (Rea 2002: 228), elemento sul quale l'autore torna molto spesso anche in *Mistero napoletano*. Ciò che resta è un «guscio vuoto», un «porto-truffa», dove oramai non accade più nulla perché «sono scomparse a dir poco duemila fabbriche. Addirittura tremila, a detta di alcuni» (Rea 2002: 228). Sul terrazzo che affaccia direttamente sul disastro napoletano si distinguono due elementi: da una parte una grande «nube verticale, simile a un bianco fungo atomico, che si è assisa al centro del golfo» (Rea 2002: 229)⁷ e dall'altra il punto di riferimento costante di Buonocore, ma anche della città tutta: l'Ilva, che dietro la «collina di Posillipo [...] si nascondeva, invisibile e come rannicchiata» (Rea 2002: 229). La descrizione del golfo non lascia molto dubbio sull'interpretazione suggerita dall'autore: Napoli e l'Ilva sono due entità separate, in contrasto tra loro, ma accomunate da un destino di morte imminente.

Conclusione

Ermanno Rea pubblica all'inizio del nuovo millennio un'opera-ponte che riesce a traghettare, da un secolo all'altro, non solo un'esperienza storicamente fondamentale, quale è l'industrializzazione del Sud Italia con tutto il coefficiente di umanità che questo evento ha implicato, ma lo fa andando a recuperare un modo classico di affabulare nelle sue strutture

⁶ Il corsivo è mio.

⁷ Il corsivo è mio.

principali. Il ricorso al filtro narrativo del raccontatore infatti è un espediente che non rappresenta una grande novità in narratologia, e lo stesso si può dire per il modo in cui viene gestita la trama, il piano temporale e quello spaziale.

Gli elementi di grande novità invece sono due e collegati tra loro: da una parte l'utilizzo di materiali eterogenei che entrano a fare parte del corpo della narrazione, dall'altro la funzione che il romanzo si ritaglia all'interno della società. Il ricorso a interviste, documenti d'archivio, testimonianze, addirittura schede tecniche di macchinari industriali, presentati come tali e non immessi nella narrazione attraverso stratagemmi omogeneizzanti - bensì in corpo minore e corredati da un apparato di note - , è un fattore che determina nel lettore un effetto straniante, in cui lo statuto del romanzo, come veicolo dell'invenzione e della fantasia dell'autore, incrocia quello del saggio di storia o di sociologia, oppure l'inchiesta giornalistica, che presenta caratteri e finalità diverse. L'accostamento di questi due modelli contrapposti di scrittura genera quella che si potrebbe definire una "modalità non-fiction", dove per *modalità* si intende una modalità *stilistica*, attraverso la quale lo strumento-romanzo si propone di leggere e interpretare alcuni episodi della recente cronaca nazionale.

La forma romanzo, grazie alla sua proverbiale duttilità, riesce ad allargare le maglie della propria "funzione" e proporsi come mezzo, non solo e non tanto di intrattenimento, quanto piuttosto di comprensione e interpretazione degli eventi recenti, rivalutando in questo modo la sua funzione ermeneutica. Rinunciando agli aspetti più ludici del postmoderno, che imperversava negli anni di pubblicazione di *Mistero napoletano*, e proseguendo sulla stessa linea con *La dismissione*, Ermanno Rea risulta uno dei prodromi dell'esplosione non-fiction in Italia e grazie ad uno studio attento della sua produzione si potrebbe rintracciare una delle vie d'uscita dal postmoderno italiano.

Bibliografia essenziale:

Bigatti, Giorgio, Lupo, Giuseppe (a cura di), 2013, *Fabbriche di carta*, Laterza, Roma-Bari.

Chirumbolo, Paolo, 2013, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Rea, Ermanno, 2002, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano.

Rea, Ermanno, [1995] 2014, *Mistero napoletano*, [Einaudi] Feltrinelli, [Torino] Milano.

Levi, Primo, 1978, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino.

Volponi, Paolo, 1962 [III ed. «Gli Struzzi» 1991], *Memoriale*, Einaudi, Torino.