



HAL
open science

Alle origini della non-fiction italiana. L'ultima lezione di Ermanno Rea

Carlo Baghetti

► **To cite this version:**

Carlo Baghetti. Alle origini della non-fiction italiana. L'ultima lezione di Ermanno Rea. Contro la finzione, pp.34-49, 2018. hal-02636851

HAL Id: hal-02636851

<https://hal.science/hal-02636851v1>

Submitted on 13 Mar 2021

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.

Alle origini della non-fiction italiana.
L'ultima lezione di Ermanno Rea
di Carlo Baghetti (Aix Marseille Université, CAER,
Aix-en-Provence, France; Sapienza Università
di Roma, Italia)

Il problema delle "origini"

L'ultima lezione è un testo originario in quanto inaugura una nuova fase della non-fiction. A ben vedere però nel titolo abbiamo a che fare con un termine problematico: "origini". *L'ultima lezione*¹, infatti, non è propriamente l'origine di nulla: non è il testo d'esordio di Ermanno Rea, che invece è *Mezzogiorno. Realtà sociale e università*²; così come non è il testo fondatore del "genere" (o della "modalità"³) letterario della non-fiction, che viene solitamente indicato con tre esempi d'oltreoceano: *In cold blood* di Capote e *Operación masacre* di Walsh, per la *non-fiction novel*; *The Armies of the Night* di Mailer⁴ per quanto riguarda il *new journalism*. Né tantomeno è l'"origine" della non-fiction italiana, che secondo Claudio Milanese risiede nel testo miscelaneo *Le bombe di Milano*⁵. Se ab-

1 Ermanno Rea, *L'ultima lezione*, Einaudi, Torino 1992 [1991].

2 Ermanno Rea, Franco Catalano, *Mezzogiorno. Realtà sociale e università*, Bompiani, Milano 1974.

3 La differenza è tracciata in Claudio Milanese, *La svolta narrativa di Piazza Fontana*, in *Pianeta non-fiction*, cit., pp. 83-104.

4 Truman Capote, *A sangue freddo*, trad. it. di M. Ricci Dèttore, Garzanti, Milano, 1966 [1966]; Rodolfo Walsh, *Operazione massacro*, trad. it. di E. Rolla, Sellerio, Palermo 2002 [1957]; Norman Mailer, *Le armate della notte*, trad. it. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 1968 [1968].

5 Aa.Vv., *Le bombe di Milano*, Guanda, Parma 1970.

biamo deciso, nonostante tutto, di non eliminare il termine e optare per un sostantivo meno problematico è perché con *L'ultima lezione* ci troviamo di fronte a una nuova fase del genere non-fiction che, apparso per la prima volta in Italia nel 1970, in concomitanza – o quasi – con il modello proveniente dalle Americhe, ha attraversato un processo di stabilizzazione stilistica nei due decenni successivi (soprattutto attraverso le opere di giornalisti prelati alla narrativa come Giorgio Bocca, Camilla Cederna, Giampaolo Pansa, Corrado Stajano e altri).

Del resto, lo stesso Rea è presente nel volume miscelaneo pubblicato da Guanda nel 1970, con un articolo-racconto intitolato *12 dicembre*; in quel caso, lo scrittore raccolse varie testimonianze sugli eventi di Piazza Fontana e le combinò con dettagli che poteva solamente supporre o addirittura era costretto ad inventare, allontanandosi così dalla tradizionale immagine del giornalista fedele testimone della realtà fondando un metodo che negli anni successivi metterà a punto in maniera sempre più precisa⁶.

I venti anni che separano *Le bombe su Milano* e *L'ultima lezione*, sono per Rea l'occasione d'un continuo apprendistato, che si concretizza nella pubblicazione di due libri: l'inchiesta sul Mezzogiorno fatta insieme a Franco Catalano, già citata, e un'altra opera: *Il Po si racconta. Uomini, donne, paesi, città di una Padania sconosciuta*⁷. In quest'opera, Rea si mette alla ricerca di quelle storie che possano illustrare la "malattia" che, secondo lui, attanaglia il fiume e l'ambiente circostante, "l'asse attorno al quale ruota la fetta più grande dell'economia agroalimentare italiana"⁸. Anche in questo testo, sono visibili le due tendenze della scrittura di Rea: da una parte, l'attenzione alla cronaca, alla "realtà", ai fatti – ovvero per il settore

6 Milanese, *La svolta narrativa di Piazza Fontana*, cit., pp. 96-97.

7 Ermanno Rea, *Il Po si racconta. Uomini, donne, paesi, città di una Padania sconosciuta*, il Saggiatore, Milano 1996 [1990]. Oggi si trova nel catalogo Feltrinelli, ma qui il riferimento è all'edizione nel 1996.

8 Ivi, p. 20.

nevralgico dell'economia italiana, che in quegli anni riceveva viepiù attenzione mediatica grazie anche all'*exploit* elettorale della "Lega Lombarda"⁹; dall'altra parte, la sensibilità verso storie, luoghi, persone, in cerca di una voce in grado di *raccontarle*.

Il personaggio-diaframma

Nel 1991, con *L'ultima lezione*, avviene però un cambiamento importante: al centro della trama non vi sono più le storie raccolte risalendo il fiume più lungo ed evocativo d'Italia¹⁰, ma un solo protagonista, Federico Caffè, un professore universitario, che tre anni prima era misteriosamente scomparso, alimentando un caso di cronaca dalla chiara eco letteraria¹¹.

Osservando con maggiore attenzione tale "oggetto narrativo non-identificato"¹², oppure – se vogliamo usare le parole dello stesso scrittore – questo "alternarsi di romanzo e inchiesta"¹³, si nota come Caffè sia un personaggio-diaframma, una figura attraverso cui osservare la realtà del Paese, tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta: Rea mette sul palcoscenico un attore, di cui studia, con l'"esattezza"¹⁴ che lo caratterizza, ogni minimo dettaglio, cercando di ricostruirne gli ultimi anni di vita, al fine di cogliere il significato d'un gesto tanto estremo; ma, mentre con dovizia sta ricostruendo e definendo il personaggio,

9 Nel 1990, quindi negli stessi mesi della pubblicazione del libro di Rea, alle elezioni amministrative, la Lega Nord si afferma come secondo partito in Lombardia con il 18,9% dei voti, dietro alla Dc (26,6%), e praticamente allo stesso livello del Pci (18,8%).

10 Che pochi anni prima, insieme alla valle circostante, aveva ispirato Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano 1985.

11 Leonardo Sciascia, *La scomparsa Majorana*, Einaudi, Torino 1975.

12 Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo*, cit.

13 *Libri e riviste d'Italia*, a cura di Michela Monterrini, 2-4, X, 2014, p. 30.

14 "Amo le cose *dettagliate ed esatte*", afferma Vincenzo Buonocore in Ermanno Rea, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano 2014 [2002], p. 342, specificando di impiegare due termini cari all'istanza autoriale.

Rea sembra voler indicare allo spettatore-lettore che il punto da guardare non è il corpo dell'attore in primo piano, ma quanto vi è dietro: Rea suggerisce di spostare continuamente lo sguardo dalla ribalta al fondo della scena.

Federico Caffè, economista keynesiano, fautore del *welfare state* e animatore di un laboratorio di riflessione sulle tendenze economiche dell'Italia all'Università «La Sapienza», non è il risultato di un'operazione di sintesi, non è un “*composite*”¹⁵, cioè un personaggio fittizio “che riassume in sé le caratteristiche di più persone realmente incontrate”¹⁶, ma è un uomo realmente esistito, che l'autore non conosceva di persona¹⁷, e che, grazie alla sua storia, risulta essere una porta d'accesso privilegiata alla storia italiana contemporanea. Si osservi, per esempio, questo brano:

Quando Caffè approda a “Cronache sociali” l'Italia è un paese affetto da una grave nevrosi: come sdoppiato, spaccato in due [...]. Entrambe le culture che assediano il paese si ispirano infatti a ideali tutti rigorosamente estranei a quelli dello Stato nazionale [...]. La cultura marxista [...] è troppo impigliata nel mito della rivoluzione per vivere come valori istituzioni e strutture tra l'altro a pezzi (“lo Stato borghese si abbatte e non si cambia”, grideranno i giovani nelle piazze durante gli anni di piombo [...]). Quanto alla cultura clericale, guarda più che mai alla Chiesa come al vero centro motore della società. [...] Apparentemente sono due culture agli antipodi, che si combattono in una specie di guerra totale. In realtà collaborano a decimare lo stesso avversario [...]: quel po' di Stato sopravvissuto al fascismo e alla disfatta bellica¹⁸.

Vi sono numerosi passaggi simili a questo, da cui si può notare in che misura il personaggio scelto da Rea sia

15 Wu Ming 1, *Dopo la lettura di 108 metri di Alberto Prunetti: appunti su fiction e non-fiction*, in “Giap”, online, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/04/108-metri/> Ultima consultazione 7 aprile 2018.

16 *Ibidem*. Corsivo mio.

17 *Libri e riviste d'Italia*, cit., p. 28.

18 Rea, *L'ultima lezione*, cit., pp. 114-115.

funzionale ad un'inchiesta narrativa sull'Italia e sulle sue scissioni.

La vicenda biografica e intellettuale di Caffè risulta ancora più adatta alle finalità che Rea si propone, perché si svolge nell'epicentro politico della Penisola, a pochi chilometri dal Parlamento, dove peraltro Caffè aveva più d'una relazione. La città¹⁹ sarà quindi lo sfondo ideale per rappresentare uno dei momenti più bui della Prima Repubblica, con la sua *escalation* di violenza durante gli "anni di piombo". Le azioni delle Br, in particolare, entrano a far parte della narrazione de *L'ultima lezione*; ancora una volta, la scelta di Federico Caffè come personaggio-diaframma, permette a Rea di trattare gli eventi di cronaca ed esprimere una ferma condanna verso il terrorismo rosso. Ciò avviene attraverso il personaggio di Ezio Tarantelli, ucciso il 27 marzo del 1985 nel parcheggio dell'ateneo, il quale era un allievo del professore.

Si legga il seguente brano per capire come la scelta di Caffè, quale protagonista della trama, sia dovuta certamente all'affascinante storia della sparizione, ma anche e soprattutto alla capacità di connettere gli eventi italiani più urgenti della contemporaneità:

I nomi dentro la «ragnatela» hanno la loro importanza. Occorre aggiungere subito all'elenco Ezio Tarantelli, uno dei suoi grandi "pupilli", titolare di una cattedra di Economia politica conquistata dopo essere stato assistente di Caffè e aver compiuto precoci esperienze intellettuali di carattere internazionale. Tarantelli però, almeno dal punto di vista del carattere, è notevolmente diverso da Caffè. Esuberante, pieno di vitalità, caparbio, aggressivo, predilige, della sua professione, quanto vi è di più rigorosamente tecnico (statistiche, equazioni, modelli econometrici). Il che però non gli impedisce di essere un keynesiano convinto, ricco di impulsi umanistici, un uomo schierato dalla parte dei deboli ("l'utopia dei deboli è la paura dei forti", si legge sul cippo collocato in via del Castro Lauren-

19 Si noti come le opere maggiori dello scrittore non siano ambientate a Roma, ma a Napoli.

ziano dove fu barbaramente ucciso dalle Brigate Rosse sotto gli occhi dei suoi colleghi. E si tratta di una sua espressione, un suo motto)²⁰.

Il narratore e l'autore: quale posto per la soggettività?

I pochi esempi finora riportati mostrano in maniera chiara come la scelta di mettere al centro della trama un tale protagonista sia da Rea calcolata con precisione; infatti ciò gli permette di affrontare molte questioni attraverso il diaframma di un unico personaggio. È però rimasta in sospeso una questione altrettanto importante, tanto nell'opera di cui ci stiamo occupando, quanto nell'evoluzione del genere non-fiction: il posto occupato dalla soggettività dell'autore.

Le categorie solitamente impiegate per definire le varie istanze che partecipano all'azione narrativa sono chiare: tra queste, all'autore corrisponde il nome apposto sul frontespizio, il quale poi lascia spazio a un narratore, il più delle volte fittizio, che racconta la storia particolare contenuta nel libro²¹. Succede però che nel testo di cui si ci occupa, e in molti altri appartenenti allo stesso genere, si assista ad una sovrapposizione tra le istanze di narratore ed autore, ad una volontaria confusione di ruoli. Per rimanere a *L'ultima lezione*, fin dalla primissima pagina è chiaro che ad esprimersi non sia un narratore inventato da Rea, ma lo stesso scrittore-giornalista: nel primo paragrafo non viene impiegato il termine "raccontare", ma proprio "scrivere": "Prima di cominciare a scrivere questo libro è necessario che io dica qualcosa del suo problema"²²; Rea inizia così la sua opera, spostando il pia-

20 Ivi, p. 120.

21 Per una trattazione più circostanziata, rinvio a Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Grazioli, il Saggiatore, Milano 2010 [1978].

22 Ivi, p. 3.

no della finzione dal narratore alla narrazione, scrivendo “una storia noninventata eppure finzionale, nel suo impianto narrativo”²³. Volendo prendere alla lettera il proposito appena riportato, si direbbe che l’autore Ermanno Rea si stia accingendo, proprio in quell’istante, a scrivere un romanzo, o forse un’inchiesta - vista la presenza del termine “problema”. Si tratta chiaramente di una falsificazione: la famosa “officina” dello scrittore, il suo “laboratorio”, è un luogo in cui le opere vengono smontate, assemblate, fatte a pezzi, riscritte, lasciate mesi - a volte anni - a “decantare”²⁴; Rea però mettendo in bella mostra la rinuncia ad un narratore inventato e interno alla storia, infilando nella prima riga nel libro quel predicato verbale (“scrivere”), decide di giocare un altro “gioco letterario”²⁵: nessuna separazione netta tra opera e mondo, l’opera tratta del mondo e il mondo deve ritrovarsi, capirsi, nell’opera; e, tantomeno, nessuna separazione fittizia tra autore e narratore: chi dice “io” è proprio Ermanno Rea, che non racconta, ma scrive.

Se il rapporto tra le istanze interne al romanzo si risolve in maniera più o meno semplice, affermando che si tratta di un narratore che assume i connotati dell’autore per creare un cortocircuito ermeneutico, e che chiameremo “istanza narrativa”, non si possono di certo ignorare gli effetti secondari di tale sovrapposizione. Anzitutto, il cambio di statuto dell’opera: non siamo più di fronte ad un’invenzione, ad una finzione, ma ad una sorta di inchiesta, di tesi dimostrabile attraverso una solida argomentazione, che però si serve di alcuni stratagemmi letterari, come i dialoghi o le descrizioni dettagliate, i quali normalmente trovano poco o nessuno spazio in scritture più tra-

23 Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., p. 41.

24 *Ibidem*.

25 Il sintagma è pronunciato da Rea durante un’intervista a cura di Rossella Rossini, *L’uomo che visse due volte*, oggi consultabile online a questo indirizzo: <http://www.lib21.org/ultima-lezione/>. Ultima consultazione 8 aprile 2018.

dizionalmente giornalistiche. Siamo in presenza non solo di un'ibridazione del modello letterario, il narrativo fuso al giornalistico, ma proprio di un cambio nell'aspirazione dell'opera: l'autore non vuole raccontare solo una storia affascinante, curiosa, misteriosa; qui si tratta d'informare, capire, trasmettere la visione (soggettiva) che Rea ha dell'Italia contemporanea, e per farlo ha deciso di ricorrere ad una scrittura che media continuamente tra il modello giornalistico (interviste, ricerche d'archivio, citazioni) e la *mise en récit* (scelta di un protagonista, invenzione di dettagli, ricostruzione a posteriori di dialoghi). Scompare dunque la finzione, l'invenzione? Tutto quello che si legge è realmente accaduto, è vero, registrato, documentato, oggettivo? Oppure è solo il modo in cui l'autore ha costruito la propria opera, una sorta di effetto ottico che tende a minimizzare, far passare inosservate tutte le costruzioni fittizie? Non si può dare una risposta netta a queste domande: la proprietà principale della scrittura non-fiction, così come interpretata da Rea a questa altezza, è quella di muoversi in una "terra di mezzo", in una zona franca dove finzione e fatto documentato s'incontrano e si mescolano. In questa zona liminare si gioca l'incontro tra l'aspirazione all'oggettività della narrazione, basata su dati verificabili, e l'aspirazione opposta, alla soggettività, che vuole offrire al lettore una lettura del mondo, un'interpretazione degli eventi propria all'autore che scrive il romanzo.

Osserviamo dunque più in dettaglio la convivenza di questi due poli della narrazione, partendo dall'aspirazione all'oggettività. La "congettura"²⁶ dell'autore è sostenuta da una serie di documenti, alcuni dei quali citati in nota, proprio come se si fosse all'interno di un saggio (ma bisogna sottolineare che manca sistematicamente il riferimento alla pagina, rendendo monco e difficilmente verificabile il contenuto delle informazioni). Il primo esempio che si può portare è la citazione di un altro giornalista scritto-

26 Ivi, p. 15.

re, anch'egli citato in precedenza, Corrado Stajano, il che mostra non solo la vicinanza delle due poetiche, ma come questa prossimità sia il frutto di una reciproca osservazione e stima. Rea scrive:

L'offensiva contro la Banca d'Italia si verificò in un momento particolarmente torbido della vita politica italiana. Corrado Stajano, che ha ricostruito quella vicenda in un libro esemplare dedicato a Giorgio Ambrosoli, l'avvocato milanese incaricato dal governo di liquidare la banca di Michele Sindona e perciò ammazzato dalla "mafia politica", descrive così l'atmosfera di quei giorni: "Il paese è in una palude di manovre, di vendette, di ricatti di cui sono protagonisti giudici, imprenditori corrotti, uomini dei servizi segreti e di altri apparati dello Stato che giocano senza scrupoli sulla pelle della Repubblica"²⁷.

E proprio come in un'opera saggistica appone una nota che contiene le informazioni bibliografiche: "Corrado Stajano, *Un eroe borghese*, Einaudi, Torino 1991"²⁸, privo di numero di pagina.

Il secondo esempio dell'uso che Rea fa delle note a piè pagina non riguarda un'indicazione bibliografica, ma una precisazione sul contesto in cui un dirigente del Pci aveva espresso un'apertura tenue, seppur storicamente importante, verso la borsa e il mercato finanziario: "Perfino il Pci, sulla Borsa, stava cambiando precipitosamente rotta: era un 'luogo comune' quello che voleva il maggior partito d'opposizione intento a 'demonizzare la finanza'. 'Non è vero!', tuonò un dirigente. E soggiunse: 'La Borsa non è il diavolo, anzi...'²⁹, e il peso di una tale affermazione, riportata tra virgolette, necessita una chiarificazione in nota: "A esprimersi così fu Gianfranco Borghini il 9 settembre 1986 al Centro-dibattiti della festa dell'Unità di Milano"³⁰; un'altra informazione non verificabile, ma che aggiunge

27 Ivi, pp. 211-212.

28 *Ibidem*, in nota.

29 Ivi, p. 230.

30 *Ibidem*, in nota.

alla narrazione un'aura di precisione che sospinge il testo verso l'oggettività dell'inchiesta.

Si osservino però anche i casi in cui il processo di finzionalizzazione è più evidente, per non dire palese: le conversazioni che Rea ricostruisce tra Caffè e i vari collaboratori. Nel passo che ora si riporterà, vi sono ritratti Ezio Tarantelli, prima evocato, e Federico Caffè; i due hanno avuto un'accesa discussione il giorno prima, di cui lo scrittore viene a conoscenza grazie alle dichiarazioni della moglie di Tarantelli: "Racconta Carole che Ezio, pur avendo una vera e propria venerazione per l'anziano maestro, [...] ogni tanto entrava in rotta di collisione con lui"³¹; la fonte principale è quindi dichiarata: si tratta di una dichiarazione della moglie dell'economista assassinato dalle Br. Tornato a casa Ezio racconta l'episodio alla moglie, e lei insiste perché chieda scusa al professore; qui Rea inserisce il discorso diretto: "Devi telefonargli. Oppure devi scrivergli. O, meglio ancora, devi parlargli. Insomma devi chiedergli scusa riconoscendo lealmente che è stata colpa tua"³², dice Carole. Il dubbio è legittimo: la donna riporta esattamente la conversazione avuta con il marito almeno sette anni prima, oppure è un'invenzione dello scrittore? È questo il modo in cui si esprime Carole? Se su questa frase è possibile avere dubbi, poche righe più avanti l'invenzione è invece palese; Tarantelli va incontro a Caffè di buon mattino stringendo in mano una lettera di scuse redatta all'alba:

Arrivò in via Cadlodo [*sic*] proprio nel momento in cui Caffè stava uscendo.

Tarantelli: "Non ho chiuso occhio per tutta la notte".

Caffè: "Anch'io non ho chiuso occhio per tutta la notte".

Tarantelli: "Ho torto marcio. Chiedo scusa".

Caffè: "Anch'io ho torto marcio. Comincio a perdere troppo spesso il controllo dei nervi. Mi sto facendo veramente vecchio".

31 Rea, *L'ultima lezione*, cit., p. 158.

32 Ivi, p. 159.

Tarantelli: “Questa è la mia lettera di scuse”.

Caffè: “Non c’è bisogno di lettere”.

Naturalmente si abbracciarono. E se ne andarono assieme all’università³³.

Siamo dinanzi ad una vera e propria invenzione: non tanto sulla maniera di riportare il dialogo, con queste battute secche che assomigliano più ad un copione teatrale che ad una conversazione “dal vero”, quanto piuttosto per l’impossibilità, da parte dell’autore, di essere a conoscenza di questo scambio di battute, tra Tarantelli, ucciso sette anni prima della pubblicazione del libro e Caffè, sparito da tre primavere.

Rea dunque inventa, lavora di fantasia, per colmare una serie di buchi nella ricostruzione documentaria degli eventi; come in un puzzle, laddove manca un pezzo, egli ricorre alla fantasia, per permettere alla storia di avere la coerenza, compattezza e continuità necessarie, e soprattutto per rendere la sua argomentazione (o *lettura* degli eventi, se si preferisce) quanto più solida possibile.

Questo modo di operare è molto presente nel testo, ma non è l’unica maniera in cui si manifesta la fantasia dell’autore; è infatti nella drammatizzazione degli eventi che questa azione è più evidente: lunghi monologhi di Caffè, discorsi diretti, riflessioni intime del protagonista. Se Rea elimina dal suo impianto il narratore tradizionale, se lo ibrida sovrapponendovi la figura dell’autore, se a più riprese si sottolinea lo stretto rapporto con il referente, resta una ineliminabile dose di finzione, di fantasia, di soggettività. È tale caratteristica che rende lo strumento non-fiction nelle mani di Rea un potente mezzo di esplorazione della realtà, che lo distanzia, al tempo stesso, dal giornalismo e dalla narrativa d’invenzione, rendendolo un modello per molti altri scrittori italiani dei decenni successivi³⁴.

33 *Ibidem*.

34 Il cui vertice è rappresentato da Saviano, *Gomorra*, cit.

Le basi della poetica di Ermanno Rea

Nonostante le reticenze espresse più volte dall'autore napoletano, che preferiva il termine di "scrivente" a quello di "scrittore"³⁵, è indubbio che nel panorama di studi contemporanei che si interessano alle evoluzioni della non-fiction e del filone tematico della letteratura del lavoro, alcuni romanzi di Ermanno Rea rappresentano un punto di svolta importante. *Mistero napoletano*³⁶ e *La dismissione*³⁷ sono testi di cui la critica ha riconosciuto ampiamente il valore³⁸, così come le giurie di importanti premi letterari³⁹. *L'ultima lezione*, invece, non ha goduto della stessa attenzione⁴⁰, eppure già nel 1991 si trovano le caratteristiche della scrittura di Rea che diventeranno costanti nelle opere successive.

L'elemento che torna in maniera più evidente è il mistero: la scomparsa di Caffè, le indagini che lo scrittore compie per ritrovare le sue tracce, in un continuo rimando (di gusto postmoderno) con il modello - dichiarato - de *La scomparsa di Majorana* di Sciascia, lo sforzo immaginativo che compie per capire le ragioni profonde che hanno

35 *Libri e riviste d'Italia*, cit., p. 26.

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

37 Ermanno Rea, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano 2014 [2002].

38 Tra i vari rimandi possibili, si segnalano almeno quello a Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009, pp. 77-79; Giulio Ferroni, *Prefazione*, in Ermanno Rea, *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli adii*, Rizzoli, Milano pp. 7-24; Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., pp. 30-32; Gianluigi Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in "Allegoria", 57, 2008, p. 117; Claudia Zudini, *Nuovo realismo industriale: l'antologia* Fabbrica di carta, in Contarini, De Paulis-Dalebent, Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi*, cit., pp. 133-146.

39 Rea ha vinto il Premio Viareggio con *Mistero napoletano* nel 1996, il Premio Campiello con *Fuochi fiammanti a un'ora di notte* nel 1999, ed è arrivato in finale al Premio Strega con *Napoli ferrovia* nel 2008.

40 Si segnala comunque, oltre agli interventi già citati, il testo di Lucia Fajenza, *La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction*, in *Pianeta non-fiction*, cit., pp. 291-310, dove vengono studiate le opere di Rea, Franchini e Bettin (*Mistero napoletano*, *L'ultima lezione*, *L'abusivo*, *Cronaca della fine*, *L'eredità*).

spinto l'economista a tale gesto, sono in gran parte simili a quelle che l'istanza narrativa compirà in *Mistero napoletano*, dove si mette alla ricerca dei motivi che hanno portato al suicidio Francesca Spada, giornalista comunista ed ex collega dello scrittore nella redazione napoletana de "l'Unità". Se un'evoluzione è visibile tra le due opere, è il richiamo esplicito al genere letterario: ne *L'ultima lezione* è sottaciuto, in *Mistero napoletano* vi è un chiaro richiamo al "giallo esistenziale", perché, spiega l'autore, "indaga un suicidio apparentemente senza ragione"⁴¹.

Altro elemento costante, che si trova già nel testo del 1991, è una chiara tensione didascalica: *La dismissione* e *Mistero napoletano* sono testi in cui è presente una tesi forte⁴², un impianto argomentativo che, essendo romanzi e non veri e propri saggi, è abbastanza strutturato; anzi, proprio perché romanzi, sono presenti una serie di figure, di personaggi⁴³, che incarnano meglio di altri il ruolo di "maestro". Ne *L'ultima lezione* è evidente, si tratta di Federico Caffè, di cui Rea riprende il pensiero, lo divulga, e si percepisce un'adesione dello scrittore al pensiero dell'economista⁴⁴; tale tensione didascalica è incarnata negli altri romanzi da diversi personaggi che raccontano la loro storia allo scrittore, i quali "spiegano" come andarono le cose e aiutano i lettori contemporanei a leggere e interpretare gli eventi di quegli anni. In questa ampia galleria di personaggi, colui che risulta più prossimo a Caffè è un

41 Rea, *Mistero napoletano*, cit., p. 7.

42 Andando all'essenziale, con il rischio evidente di banalizzare: nel primo, che con la chiusura dell'Ilva di Bagnoli finisca un mondo e un discorso sul mondo (quello comunista); nel secondo, che il suicidio di Francesca Spada sia la ovvia risultante di un'atmosfera insalubre, asfittica, del comunismo napoletano a cavallo tra Guerra fredda e fatti d'Ungheria.

43 Molto spesso reali, con nomi e cognomi, come è nello stile dell'autore, sebbene talvolta possano risultare fittizi o "composite".

44 Si deve ricordare che Rea abbandonò la redazione de "l'Unità" dopo i fatti d'Ungheria e tenne una posizione sempre critica con la parte del Partito più ortodossa e filomoscovita, come del resto è evidente in *Mistero napoletano* o in *La comunista. Due storie napoletane*, Giunti, Firenze-Milano 2012.

altro “vecchio professore”⁴⁵, di cui non viene detto il nome, che ne *La dismissione* tiene una conferenza su “*Napoli e la sua fabbrica*”⁴⁶: è l’occasione, per l’autore, di offrire una prima chiave di lettura dell’opera, di spiegare come interpretare la chiusura del polo siderurgico e, quindi, del libro stesso. Si prenda questo esempio:

Concluse affermando che vi è un’età della in cui si è portati a cogliere soprattutto i significati reconditi degli avvenimenti, il loro lato simbolico, allegorico. “E se la dismissione,” disse, “stesse diventando più che una semplice sottrazione da declinare al singolare, più che una semplice sottrazione da compiere in serenità e fiducia, un rito di autocannibalismo collettivo?”⁴⁷

Se il mistero funziona come scintilla narrativa per mettere in moto la narrazione reana, se l’aspirazione didascalica è costitutiva della sua scrittura, il terzo elemento che si trova con costanza, fin da *L’ultima lezione*, è la tensione simbolica⁴⁸: quello che si legge nei romanzi ha sempre un secondo possibile livello interpretativo, il testo rimanda sempre a qualcos’altro – più grande, più generale – che è il reale motivo che soggiace alla narrazione: il suicidio di Francesca Spada è il suicidio simbolico della città di Napoli e della classe politica a cui appartenevano la protagonista e lo scrittore; l’amore tra uomo e macchina raccontato da Francesco Buonocore ne *La dismissione* è quello provato dall’intera città verso la sua fabbrica, insieme all’altoforno viene smantellato anche tutto il sistema di valori che la fabbrica veicolava, consegnando la città alla miseria e alla malavita; la scomparsa di Caffè non è solo un

45 Rea, *La dismissione*, cit., p. 59.

46 Ivi, pp. 59-64.

47 Ivi, p. 64.

48 Le linee di tendenza da esplorare, che stabiliscono una forte continuità tra queste tre opere, sarebbero altre, come ad esempio l’utilizzo della punteggiatura, l’andamento ipotattico in controtendenza con la letteratura cannibale che si afferma negli stessi anni, il ricorso a paratesti, note, il modo di citare le proprie fonti, ecc., ma per ragioni di spazio questi aspetti non possono essere trattati.

intricato e intrigante fatto di cronaca, ma un messaggio da decifrare, una condanna che risuona dall'alto della statura morale e intellettuale del professore verso tutta la società che si avvia, tra le bombe nere e rosse, ad abbracciare il modello economico neoliberale. Insomma, per Rea, queste tre opere sono dei veri marchingegni simbolici nei quali il lettore deve avventurarsi e, con la guida (a volte l'aiuto) dell'istanza narrativa, trovare le chiavi necessarie a dischiudere ogni livello di senso che l'autore aveva previsto⁴⁹.

Considerazioni conclusive

Se Rea inizia la sua carriera narrativa negli anni Settanta, con il breve racconto presente nel libro miscelaneo *Le bombe su Milano*, gli occorreranno circa vent'anni per approdare ad una forma narrativa di più ampio respiro, e altri dieci anni per giungere a *La dismissione*. In questo trentennio si concentra, secondo voci concordi, l'epoca postmoderna, anche se il dibattito circa la data d'inizio e quella di fine è ancora aperto. Ad ogni modo, possiamo ascrivere Ermanno Rea in questa temperie culturale e letteraria (lasciando stare l'aspetto più propriamente politico⁵⁰), e il sintagma «gioco letterario», che prima abbiamo citato, sembra confermare questa ipotesi. Ed effettivamente il *pastiche*, seppure sobrio rispetto ad altri scrittori coevi, che viene messo in atto con il genere del giallo 'esistenziale' in *Mistero napoletano*, oppure con il romanzo "vagamente epistolare"⁵¹ ne *La dismissione*, è un ulteriore elemento che conferma questa ipotesi, come pure la fitta

49 La critica che va mossa a questa impostazione narrativa è di essere prescrittiva, d'imporre al lettore una via interpretativa privilegiata, di non lasciarlo libero durante il confronto con l'opera.

50 Pierpaolo Antonello, Florian Mussgnug, *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009.

51 Rea, *La dismissione*, cit., p. 9.

rete di rimandi intertestuali con Sciascia ne *L'ultima lezione* o con Ortese in *Mistero napoletano* – per citarne solo due; eppure non si può non notare come la proverbiale autoreferenzialità postmoderna sia stata sostituita con un'attenzione al referente, al fatto di cronaca, alla realtà sociale e politica dell'Italia contemporanea.

L'altra caratteristica che si è cercato di mettere in mostra è l'emersione della soggettività dell'autore: attraverso l'ibridazione dell'istanza narrativa si è abbattuto il tradizionale "filtro" del narratore, permettendo così, all'io dell'autore di esprimersi, non solo e non tanto per occupare tutto lo spazio disponibile, quanto piuttosto per fare piazza pulita delle varie "maschere ironiche o metaletterarie"⁵² tipiche di un certo postmoderno. Rea dunque si situa nel punto di rottura, o se si preferisce "di passaggio", tra due periodi storico-letterari diversi, quello pienamente postmoderno e quello ipermoderno; se Raffaele Donnarumma sottolinea che, tra queste due contingenze, a cambiare sia soprattutto la "postura" che gli scrittori e intellettuali tengono nei confronti del reale, manifestando un'aspirazione maggiore, rispetto al passato, di partecipazione alla vita civile, è impossibile non inserire lo scrittore napoletano tra gli ispiratori principali di questa evoluzione.

Ermanno Rea con *L'ultima lezione* utilizza i metodi della non-fiction per rompere con gli stilemi più conosciuti, diffusi e impiegati del postmodernismo; riportando al centro il referente e mettendo in atto una serie di strategie testuali, che abbiamo finora osservato, Rea prepara il terreno, a sé stesso e gli altri scrittori⁵³ che, a partire dagli anni Novanta batteranno queste strade, per traghettare la letteratura italiana da un periodo ad un altro della sua storia più recente.

52 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 108.

53 In ordine sparso e incompleto: Albinati, Franchini, Bettin, Veronesi, Caliceti, Saviano, Nesi, Murgia, Sortito Affinati, ecc.