

CRISTINA NESI

L'arcipelago metropolitano nella trilogia 'Rosso Napoli' di Ermanno Rea

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA NESI

L'arcipelago metropolitano nella trilogia 'Rosso Napoli' di Ermanno Rea

Nella trilogia *'Rosso Napoli'* di Ermanno Rea un'incognita si accampa all'inizio di ognuna delle tre opere come un punto cieco attraverso il quale non si vede niente. Per aggirarlo, la scrittura si affida non a una sequenzialità lineare e giustificativa ma al predominio delle pause, delle accelerazioni, dei ristagni, delle ripetizioni come avviene nella memoria episodica. Rea non riproduce i territori del vissuto quotidiano, ma li attraversa, li scompone e li ricongiunge, arrivando «a rivelare i conflitti interni - per dirla con Lefebvre - a ciò che sembrava omogeneo e coerente». Napoli è onnipresente e colta in un tempo, che ha fermato gli orologi, ma come una roccia rivela fossili e resti organici sedimentati, scarti temporali e mutamenti in atto: un'entità in continua e imprevedibile evoluzione, a cominciare dai suoi spazi industriali dismessi e destinati a mutare la propria configurazione e la vita di chi ci vive.

Al cuore di *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii*¹ c'è un punto attraverso il quale non si vede niente: un 'punto cieco', per dirla con Javier Cercas.² Per gli oculisti è una minuscola zona d'ombra della retina priva di recettori che l'uomo compensa con l'utilizzo congiunto di entrambi gli occhi. Per il romanziere sono le domande inevase, cui suppliscono i silenzi delle risposte più eloquenti per certi versi delle parole stesse.

L'incognita si accampa all'inizio di ognuna delle tre opere: in *Mistero napoletano* affiora nella *Premessa* («Il tempo divora ogni cosa. Ma che cosa divora esattamente il tempo? [...] Forse questo è un libro di viaggio in forma di diario. Un viaggio nel passato e nel 'non tempo', perché parla di una città in cui improvvisamente, un giorno, le lancette degli orologi si bloccarono»³), ne *La dismissione* è Vincenzo Buonocore, il tecnico d'area addetto allo smantellamento degli impianti di colata continua dell'ILVA venduti ai cinesi, ad azzardare un quesito («Bella domanda per cominciare un libro. Una grande desolata radura, che cos'altro potrebbe esserci?»⁴), mentre in *Napoli Ferrovia* l'assillo iniziale riguarda l'abbandono di Napoli da parte del narratore negli anni Cinquanta («Perché me ne andai?»⁵).

I quesiti zampillano in più riformulazioni e spingono a indagare su tracce, testimonianze e documenti per artigliare ipotesi, che però si rivelano incapaci di dissolvere ambiguità e contraddizioni, di sanare lacune, di approdare a risposte soddisfacenti. Così, l'inguardabile punto cieco continua a non immette in nessun dentro e non espelle verso alcun fuori. Del resto, Rea ne è convinto: «Vi sono domande che rifuggono ogni risposta perché la loro vocazione è di crescere su se stesse, dilatarsi nel tempo, ridefinirsi in una successione continua di variazioni e aggiustamenti: fu giusto? fu un guadagno? fu una necessità?»⁶ E dunque, «pazienza se resteranno senza risposta»⁷ tutti questi quesiti: «Già il solo chiedere serve a fare storia e a riaffermare la vita»⁸.

Il paradosso costitutivo è la scelta radicale e ostinata di cercare una risposta, una sorta d'irriducibile resistenza a dispetto dell'assenza di certezze: «E anche quei pochi sentimenti che,

¹ E. REA, *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii*, con una nota dell'autore, prefazione di G. Ferroni, Milano, BUR, 2009. Il volume raccoglie *Mistero napoletano*, 1995, *La dismissione*, 2002, *Napoli Ferrovia*, 2007.

² Cfr. J. CERCAS, *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016.

³ REA, *Rosso Napoli...*, 51.

⁴ Ivi, 403.

⁵ Ivi, 753.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, 812.

⁸ *Ibidem*.

accompagnandomi, possono far pensare a certezze sono, appunto, soltanto sentimenti; sono congetture, tremori, ansie, oblique suggestioni».⁹

Mistero napoletano si muove lungo una spirale continua tra mille congetture («Congettura intorno al discorso di Renzo Lapicciarella», «Congettura intorno a un discorso di Cesare Curcio», «Congettura intorno a un discorso di Assuntina Cavaliere»¹⁰) e «tra mille penombre»¹¹ degne di una κατὰ βασις, di un «viaggio agli inferi che mi avrebbe portato, ne ero certo, a incontrare la stessa tragedia della mia città, condannata (dalla guerra fredda? dalla politica? dalla storia?) a non produrre più cambiamento».¹² La narrazione si affida non a una sequenzialità lineare e giustificativa, ma al predominio delle pause, delle accelerazioni, dei ristagni, delle ripetizioni come avviene nella memoria episodica. Tassello dopo tassello i frammenti si stratificano come rocce che al loro interno hanno sedimenti, fossili, resti organici intrappolati: e fra questi anche le tracce di vita dell'amica Francesca, che si vuol far riemergere dall'oblio, e di una città natale abbandonata a suo tempo. Una sorta di memoria stratigrafica degli esseri umani e del territorio.

Ora, se è vero che Napoli prende vita non dai palazzi, dai gradini, dalle strade, dai porticati, «Non di questo è fatta la città» diceva Calvino, ma dalle «relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato»,¹³ in *Mistero napoletano* il cronotopo sovrappone due cartografie, quella oggettiva e materiale della mappa fisica e quella intimamente personale e memoriale delle mappe mentali sia del narratore che degli intervistati. Non è un caso che il primo titolo ipotizzato per *Mistero napoletano* fosse *Angiporto galleria*, sede della redazione de «l'Unità», dove la temporalità si deposita sfoglia sopra a sfoglia: dalle serate nei primi anni Cinquanta al quarto piano, quando tutti «convergevano, a ondate, scontenti, curiosi, naufraghi bisognosi di una zattera cui aggrapparsi»¹⁴ alle illusioni deluse nel veder portare i valori del «rispetto della persona entro a un meccanismo politico perfetto per la sua illiberalità, che anzi, era arrivato a dare a questa illiberalità addirittura un senso etico»,¹⁵ fino a quell'autunno del 1993 quando Rea torna a Napoli per indagare sulla morte di Francesca e guarda a quegli anni lontani con una focale distanziata. «Non fummo in grado di distinguere che la superficie delle cose» dirà. «L'ampiezza dell'orizzonte era soltanto illusione, inganno visivo».¹⁶

Lo sguardo non consente planimetrie, così Rea sceglie di raccontare i luoghi che determinano nel presente dell'indagine l'accadere e quelli in cui il disagio appare sedimentato nei decenni e lo fa affidandosi¹⁷ alla cartografia mentale di punti di riferimento visivi come insegna Simonide di Keos:

La prima sera che varcai la soglia di casa sua, a Palazzo Cellammare, lo feci in compagnia di Francesca. Fu lei a chiedermi che l'accompagnassi, e io ebbi subito l'impressione che quella richiesta non avesse nulla di spontaneo, che nascesse soltanto dal desiderio di avere una scorta, in nome delle convenienze. Le obiettai invano che, non essendo mai stato prima a casa di Caccioppoli, mi sembrava del tutto inopportuno che ciò avvenisse senza essere stato invitato esplicitamente da lui. Addirittura non mi rispose. Mi prese per un braccio e mi disse

⁹ Ivi, 266.

¹⁰ Ivi, 371-376.

¹¹ Ivi, 266.

¹² Ivi, 28.

¹³ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, 10.

¹⁴ REA, *Rosso Napoli...*, 62.

¹⁵ Ivi, 70.

¹⁶ Ivi, 144.

¹⁷ Nel *De oratore* Cicerone parla di Simonide, che dopo essere sfuggito miracolosamente al crollo di una sala, in cui si trovava a banchetto con altri invitati, seppe identificare i corpi dei vari commensali, resi irriconoscibili dalle ferite, ricordandosi del posto che occupavano a tavola.

sbrigativamente: «Su, andiamo, che ci sta aspettando». Eravamo all'«Unità», a un passo dal tavolo di Renzo, dietro al quale lui si fingeva assorto a leggere. Avevano litigato, su questo punto non ci potevano essere dubbi.¹⁸

Raccontare una 'soglia' varcata non traccia solo un segno di discontinuità per l'Io narrante, che per la prima volta approda a Palazzo Cellammare, ma dota di senso disgiunto entrambi gli spazi frequentati da Francesca: quello problematico alla redazione de «l'Unità» con il marito Renzo Lapicciarella e i colleghi giornalisti tutt'altro che benevoli nei suoi riguardi e quello desiderato delle serate al pianoforte con il matematico Renato Caccioppoli (suicidatosi due anni prima della Spada), cui la legano non poche simmetrie: pianisti talentuosi entrambi, poliglotti, appassionati di cinema, indifferenti al denaro, «due schegge d'Europa (nel bene e nel male) trapiantate ai piedi del Vesuvio»¹⁹. «La loro 'a-napoletanità'»²⁰ li rende senza latitudine.

La memoria topografica diventa non solo l'estrema clausola per il riconoscimento dei personaggi, ma anche l'antidoto al soffocante immobilismo caro alla tradizione della letteratura di e su Napoli²¹ e nella quale comunque, Rea s'iscrive dato che sceglie di raccontare una città in cui gli orologi si sono fermati. La cifra distintiva può annidarsi anche solo nel superamento di una soglia o in altri scarti sottili che lo scrittore afferra, intercettando «Il rumore del tempo, intendo del tempo-cambiamento, è come una vibrazione, un sibilo che perfora ogni muro, che viola ogni barriera, ogni ostacolo, finché non raggiunge il suo bersaglio: la nostra coscienza. Non è facile percepirlo».²² Lo scrittore pesca in verticale nel represso e nel profondo. Così, il tempo di *Mistero napoletano* si rivela immobile solo all'apparenza.

Ci sono soglie a marcare il qui e l'altrove anche ne *La dismissione* («Senza la presenza di Rosaria, senza i suoi continui mugugni, ammonimenti, consigli, rimproveri, ero un uomo perduto. Salvo mettermi subito sulla difensiva, appena lei varcava di nuovo la soglia di casa»²³) e in *Napoli Ferrovia* («Ecco il portone della Scala [a San Potito][...]. Non c'è nessuno al di là della soglia: la città, spazzata da un vento caldo, appare improvvisamente rilassata, nascosta»;²⁴ «Mi fermo su quella che può essere identificata, all'ingrosso, come la linea di demarcazione che separa l'opinabile esterno dal non meno opinabile interno»²⁵).

La pianta urbana di Napoli è vissuta nelle sue stratificazioni temporali: si ripercorrono luoghi, strade, edifici con la naturale immediatezza della frequentazione ritrovata dopo decenni di separazione o si raffrontano memorie personali e collettive di amici o conoscenti. Altissima è la densità figurativa grazie al carattere iterativo dei deittici, delle digressioni spaziali, delle polarità topologiche come ad esempio quella che riguarda l'accessibilità e l'inaccessibilità («Era come uno scattista fermo sulla striscia di partenza, pietrificato»²⁶) oppure il pieno e il vuoto («I corridoi ne sono pieni, di chiacchiere e di pettegolezzi. Qui però nessuno ha il coraggio di farne parola»²⁷). Una organizzazione davvero lenticolare dello spazio, quella di *Rosso Napoli*.

¹⁸ REA, *Rosso Napoli...*, 284.

¹⁹ Ivi, 292.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. E. GIAMMATTEI, *Il Romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003.

²² REA, *Rosso Napoli...*, 52-53.

²³ Ivi, 432.

²⁴ Ivi, 881.

²⁵ Ivi, 694.

²⁶ Ivi, 70.

²⁷ Ivi, 376.

L'occhio è sempre quello dell'*homme dépaysé*,²⁸ lacerato dell'estraneamento e desideroso di calmare un passato che lo assilla, ma che ha comunque una percezione del tempo falsata come ci ricorda Todorov perché contemporaneamente procede su due binari, quello del passato e quello del presente. In Rea presente e passato infatti trascolorano in modo anfibolico l'uno nell'altro e obbligano anche il lettore a ritornare sui propri passi: ciò che appare insignificante diviene significativo dopo una nuova testimonianza, un documento reperito o un dialogo, mentre l'irriducibile insoddisfazione obbliga a un processo interpretativo sospeso e rinviato in continuazione. Il tema della *quête* che domina tutta la trilogia di *Rosso Napoli* non si distingue insomma, dal modo con cui si sceglie di raccontare questa incessante e impossibile ricerca di completezza.

La partita in gioco è la battaglia contro il rischio dell'oblio, ma che si tratti di Francesca Spada (*Mistero Napoletano*), dell'ILVA (*La dismissale*) o del quartiere intorno a Piazza Garibaldi (*Napoli Ferrovia*) l'interrogativo di Rea è lo stesso che per altre problematiche storiche solleva Jean-Luc Nancy, cioè «come far venire alla presenza ciò che non è nell'ordine della presenza?».²⁹

Anche Rea sa che presentificare un'assenza, un rimosso, una lacuna può portare con sé il rischio ben più subdolo di andare incontro a una mimesi esaustiva e a una rappresentabilità totale. Per questo, da un lato si affida alla spirale delle domande inevase, piuttosto che all'illuminazione delle risposte, dall'altro ricerca l'apporto di quel che la Arendt (amata e letta da Rea) con Kant chiamava il *pensare largo*, cioè una mentalità allargata grazie all'accostamento della prospettiva del singolo a quella degli altri testimoni, delle vecchie carte private, delle pagine di diario, delle lettere, perfino dei verbali di riunioni.

Rosso Napoli non ha il distacco del *reportage* ma il coinvolgimento di una *recherche*, che dal presente torna continuamente al passato e poi di nuovo al presente: «Naturalmente sono consapevole 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?».³⁰ Il pathos finisce per essere vissuto come principio vitale della necessità di salvare dall'oblio i personaggi nominati con il loro vero nome, mentre l'ethos approfondisce la dimensione dell'ascolto, che è uno degli aspetti più innovativi di *Mistero napoletano*.

Uno sguardo tutto in verticale, in profondità, caratterizza anche *Napoli Ferrovia*, laddove piazza Garibaldi è, insieme, spazio passato e presente: è la piazza di una giovinezza «quasi ininterrotta all'ombra dell'Eroe»³¹ ed è al contempo luogo dell'accoltellamento di Aziz e di tante altre storie raccontate da Caracas (e quindi a un livello secondo) nell'inferno del presente, «dove miseri e disperazione sembrano affiorare dal sottosuolo come una vena d'acqua melmosa».³² È anche il luogo in cui l'io narrante ha «la sensazione di passeggiare, se non nel futuro, ai suoi margini»³³ e ciò è dovuto alla «mutazione ormai biologica della città»,³⁴ una città meticcica,

[...] una città-spugna, capace di apporre il proprio sigillo su ogni importazione, di ridurre alla propria misura chiunque la scelga per casa; questa è una città che inghiotte, metabolizza

²⁸ T. TODOROV, *L'uomo spaesato, i percorsi dell'appartenenza*, Roma, Donzelli, 1997. Un *homme dépaysé* sarà al centro anche di *Nostalgia*, l'ultimo romanzo di Rea uscito postumo nel 2016.

²⁹ J. L. NANCY, *La rappresentazione interdotta*, in *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2011, 65.

³⁰ REA, *Rosso Napoli...*, 57.

³¹ Ivi, 836.

³² Ivi, 838.

³³ Ivi, 1016.

³⁴ *Ibidem*.

fingendo di farsi essa straniera via via che integra lo straniero, lo divora. Perciò la mia piazza di oggi non è troppo dissimile da quella di ieri, perfino le voci si rassomigliano.³⁵

Sembra difficile mantenersi individui distinti dagli altri in un mondo così centripeto.

Di ambientazione urbana sono *Mistero napoletano* (1995) e *Napoli Ferrovia* (2007), mentre ne *La dismissale* (2002) l'ambientazione è quella della periferica Bagnoli: «Per me, che provenivo dal cuore della vecchia Napoli, - racconta Buonocore - Bagnoli tendeva ad assomigliare sempre più a un paese: non mi era parsa mai così lontana dalla metropoli come in quel momento. Anzi, lontana da tutto: un remoto spicchio di umanità a sé stante, un'isola senza bandiera».³⁶ Lo spazio industriale aiuta lo spaesamento funzionale dalla Napoli centripeta di *Mistero Napoletano* e tutta la storia viene ascoltata come un lamento funebre, senza che i personaggi cessino di agire, lavorare, smontare in preda a una frenesia dell'azione.

Se per il proliferare disordinato del tessuto urbano di Napoli «la metropoli è un'arancia con tanti spicchi che spesso s'ignorano fra loro»,³⁷ e del resto l'etimologia di «metropoli» rinvia al rapporto fra 'polis madre' e colonie con connaturata in sé l'idea della dislocazione e della disomogeneità spaziale, la Bagnoli industrializzata rappresenta per chi ci vive «una salutare contro-copertina della città», capace di introdurre

[...] in una città inquinata – la Napoli della guerra fredda, dell'abusivismo selvaggio, del contrabbando – valori inusuali: la solidarietà; l'orgoglio di chi si guadagna la vita esponendo ogni giorno il proprio torace alle temperature dell'altoforno; l'etica del lavoro; il senso della legalità [...].³⁸

La vera periferia non è infatti, un territorio separato dal centro storico e scorporabile come una cintura. È piuttosto un arcipelago mobile, che si modella sulle fabbriche dismesse, sull'assenza di servizi, sugli edifici fatiscenti: un fiume carsico, che dissipa le energie vitali della vita urbana, allenta e logora i suoi nodi sociali, che vive di frammentazione. Questa *anticittà*, come la definirebbe Stefano Boeri,³⁹ non cresce nei processi di concentrazione urbana, ma piuttosto in quelli di diluizione delle relazioni urbane, del non convivere nella stessa porzione di spazio.

Ed è un'anticittà quella che si avvia a diventare Bagnoli ne *La dismissale* perché gli spazi dell'ILVA svuotati determinano nuove relazioni umane e le condizionano in modo non meno deciso di quando quegli stessi impianti erano in funzione: un impianto siderurgico plasma gli operai alla logica inflessibile delle cadenze individuali e dei tempi stretti e al contempo li abitua a fronteggiare l'imprevisto, il rischio, l'emergenza con la cooperazione. Buonocore tenta di arginare la fine di tutto questo con uno smontaggio a regola d'arte, con una cooperazione attiva, ma alla partenza del cargo che porta i pezzi dell'impianto in Cina si lascia andare a una conclusione: «Potrei dire: la mia storia finisce qui».⁴⁰ Chang Fu, l'amico che dirige la delegazione cinese a Bagnoli, gli propone di seguire le colate continue in Cina e di dirigere l'impianto, ma questo futuro è impossibile per chi ha ormai una voragine nel cuore e assiste all'agonia della sua comunità e della sua vita familiare con Rosaria: un cataclisma che, attraverso la modificazione di spazi e cose, violenta anche rapporti umani e sociali.

³⁵ Ivi, 758.

³⁶ Ivi, 569.

³⁷ Ivi, 135.

³⁸ Ivi, 455.

³⁹ S. BOERI, *L'anticittà*, Milano, Laterza, 2011.

⁴⁰ REA, *Rosso Napoli...*, 704.

Per quanto la finzione nella trilogia di *Rosso Napoli* sia sempre intrecciata alla realtà e se ne alimenti, più ci si addentra nei fatti e negli spazi reali, con precise indicazioni toponomastiche, direzionali, localizzative, più ci accorgiamo che la topografia è «proibita» come leggiamo in *Napoli Ferrovia* e che l'unica risposta riverberata come un'eco alla domanda iniziale, «Perché me ne andai?», è la ricerca della risposta in sé, l'assillo della domanda di partenza non soddisfatta. Così, la discesa tra i gironi infernali di piazza Garibaldi, Porta Capuana, piazza Principe Umberto, via Carrera Grande, via Tristano Caracciolo, il Vasto, corso Garibaldi, borgo Sant'Antonio Abate e la Duchesca avviene seguendo una «topografia proibita, la città oscura che ruota intorno alla stazione ferroviaria» e che mi «appartiene - dice il narratore - come nessun'altra pietra napoletana». ⁴¹

Accumulo e ripetizione ossessiva ritmano la progressione narrativa di questo terzo romanzo fino al capitolo *L'aforisma di Cioran*, dove l'energia accumulata si libera e vira verso un esito imprevedibile:

Ormai io sono uno straniero, anzi un rinnegato che si è fatto straniero. [...] Io assomiglio in certo senso all'ebreo marrano, all'ebreo non-ebreo che ha rinnegato la propria cultura di origine ma che nell'intimo del cuore ne conserva, combattuto, la memoria, e con essa la memoria del suo stesso rifiuto, trasformato quasi in pegno d'amore. ⁴²

Comincia da questo momento il 'congedo' inevitabile da tutto e da tutti. E quale comunità si sceglie? Forse solo quella della contrapposizione *in corpore*, che non disdegna d'incarnarsi nella vittima per eccellenza, quella ebraica, innescando anche un'indagine su una 'presunta' origine ebraica del cognome Rega, modificato in Rea da Vincenzo, il padre del nonno di Ermanno. Che si tratti di una semplice supposizione o che si scelga di crederci per controbattere il negazionismo di Caracas (il Virgilio che accompagna il narratore nella peregrinazione), sta di fatto che l'opera si chiude su una frase di Emil Cioran: «una sola cosa importa: apprendere a essere perdenti». ⁴³

Forse solo così è possibile vivere sulla «soglia dell'ombra», ⁴⁴ dato che «l'ombra è, più che altro, una vocazione profonda dell'anima, l'oscuro desiderio di sopprimere dentro di sé ogni certezza perché non c'è certezza che non implichi, in qualche modo, un'idea di dominio e di violenza». ⁴⁵

⁴¹ Ivi, 756.

⁴² Ivi, 852.

⁴³ Ivi, 854.

⁴⁴ Ivi, 266.

⁴⁵ *Ibidem*.