

Domenico Rea e il Novecento italiano

a cura di Vincenzo Caputo



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Orione

Studi e testi di Letteratura italiana

2

Caratteri e contenuti della collana

La collana 'Orione. Studi e testi di Letteratura italiana' promuove ricerche (monografie, volumi miscelanei, edizioni critiche o commentate), le quali affrontino peculiari aspetti della tradizione letteraria italiana lungo un ampio arco cronologico che dalle Origini giunge fino alla più stringente attualità. In tal senso la figura di Orione, cacciatore cieco, intende porre l'accento in modi metaforici sulla centralità della ricerca di ambito critico-filologico: secondo una versione del mito, accecato dal re Enopio, Orione ricevette occhi fabbricati da Efesto e, per la gioia di tale dono, cacciò senza mai fermarsi per un tempo lunghissimo, arrivando infine alla dimora di Eos, l'aurora, di cui si innamorò perdutamente. Con tale collana si intendono quindi valorizzare presso la comunità internazionale di studiose e studiosi ricerche di alto valore scientifico attraverso contributi che spicchino per originalità e significatività del tema proposto, per rilevanza nel panorama bibliografico, per innovatività del metodo, per il loro approccio interdisciplinare e per il loro rigore filologico. La modalità *Open Access*, inoltre, consente a tali studi una circolazione ben più ampia rispetto a quella che potrebbe essere concessa da un volume cartaceo.

Characteristics and contents of the series

The series 'Orion, Studies and Texts of Italian Literature' promotes research (monographs, miscellaneous volumes, critical or annotated editions) that deals with particular aspects of Italian literary traditions along a wide chronological span that spreads from its origins up to the most compelling actuality. In this sense, the figure of Orion, the blind hunter, emphasizes, in metaphorical ways, the centrality of critical-philological research: according to one version of the myth, blinded by King Enopius, Orion receives artificial eyes from Hephaestus and, with the joy of this gift, hunts endlessly, finally arriving at the dwelling of Eos, the Aurora, with whom he falls madly in love. Therefore, the aim of this series is to enhance the international scholarly community with research of a high scientific value through contributions that stand out for its originality and significance of the proposed theme, for its relevance in the bibliographical panorama, for the innovativeness of its method, for its interdisciplinary approach and for its philological rigour. The Open Access mode also allows for a much wider circulation of these studies than would otherwise have been possible with the use of a purely printed volume.

COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA NASCITA DI DOMENICO REA

Il “Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea” è stato istituito con Decreto ministeriale n. 220 il 17 giugno 2021 al fine di programmare, promuovere e curare lo svolgimento delle manifestazioni dedicate allo scrittore partenopeo.

Presidente

Pasquale Sabbatino (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Segretario tesoriere

Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Componenti del Comitato

Patrizia Antignani (già funzionario bibliotecario del Ministero della cultura), Patricia Bianchi (Università degli Studi di Napoli Federico II), Laura Cannavacciuolo (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Franco Contorbia (Università degli Studi di Genova), Raimondo Di Maio (editore), Monica Farnetti (Università degli Studi di Sassari), Natascia Festa (giornalista Corriere della Sera), Rosa Giulio (Università degli Studi di Salerno), Gianfranca Lavezzi (Università degli Studi di Pavia), Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze), Sebastiano Martelli (Università degli Studi di Salerno), Anna Nozzoli (Università degli Studi di Firenze), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Silvio Perrella (critico letterario, saggista e scrittore), José Vicente Quirante Rives (editore), Lucia Rea (figlia dello scrittore Domenico Rea), Pasquale Sabbatino (Università degli Studi di Napoli Federico II), Vincenzo Salerno (Università degli Studi di Salerno), Giorgio Tabanelli (Accademia di Belle arti di Urbino), Giovanni Turchetta (Università degli Studi di Milano), Carlo Vecce (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Silvia Zoppi (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli).

Domenico Rea e il Novecento italiano

a cura di Vincenzo Caputo

Federico II University Press



fedOA Press

Domenico Rea e il Novecento italiano / a cura di Vincenzo Caputo. – Napoli : FedOAPress, 2023.
– 263 p. ; 24 cm. – (Orione. Studi e testi di Letteratura italiana ; 2).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-169-7

DOI: 10.6093/978-88-6887-169-7

In copertina: illustrazione di Paolo Ricci a D. Rea, *Il re e il lustrascarpe*, Napoli, Pironti, 1960.

Direttori/Editors

Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli Federico II), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Jean-Louis Fournel (Université Paris VIII - École Normale Supérieure des Lettres et sciences humaines de Lyon), Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles), Rosa Giulio (Università degli Studi di Salerno)

Comitato scientifico/Editorial Board

Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano La Statale), Gabriele Bucchi (Universität Basel), Laura Cannavacciuolo (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Maria Stella Castellaneta (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Francesca Castellano (Università degli Studi di Firenze), Nicola Catelli (Università degli Studi di Parma), Loreta de Stasio (Universidad del País Vasco), Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne), Maiko Favaro (Università di Roma Sapienza), Antonietta Iacono (Università degli Studi di Napoli Federico II), Tobias Leuker (Universität Münster), Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio), Michel Paoli (Université de Picardie Jules Verne), Francesco Saverio Minervini (Università degli Studi di Foggia), Chiara Natoli (Università degli Studi di Palermo), Marcello Sabbatino (Università degli Studi di Firenze), Giacomo Vagni (Université de Fribourg)

Peer review: tutti gli ebook sono sottoposti a peer review secondo la modalità del doppio cieco (double blind)

© 2023 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

SALUTI ISTITUZIONALI	7
Andrea Mazzucchi	9
Lucia Rea	11
INTRODUZIONE	15
Vincenzo Caputo	17
GLI ESORDI DI REA E IL CASO NAPOLI	25
Matteo Palumbo, <i>La Napoli di Rea</i>	27
Franco Contorbia, <i>Don Mimì a casa Croce</i>	39
Pasquale Sabbatino, <i>Napoli «in cerca di autori». Eduardo De Filippo, Elio Vittorini, Italo Calvino e Domenico Rea</i>	57
Gino Ruozzi, <i>Spaccanapoli e la letteratura italiana del 1947</i>	77
NAPOLI PLEBEA	85
Antonio Saccone, <i>Domenico Rea interprete di Mastriani</i>	87
Lucilla Lijoi, <i>I racconti dell'«interregno» (1943-1948)</i>	97
Silvio Perrella, <i>L'estro furioso, brevemente</i>	115
GLI ARCHIVI	119
Gianfranca Lavezzi, <i>“Don Mimì” e “Donna Maria”. Lettere di Domenico Rea a Maria Corti</i>	121
Gloria Manghetti, <i>«Napoli, dunque, raggiunta via Firenze e il Gabinetto Vieusseux»: per Domenico Rea, attraverso le sue lettere</i>	137
REA TRA FILOLOGIA, GIORNALISMO E DRAMMATURGIA	147
Anna Nozzoli, <i>Una vampata di rossore: il passo lungo di Domenico Rea</i>	149
Carlo Vecce, <i>Tra Rea e Pasolini</i>	165
Vincenzo Caputo, <i>Il teatro ‘metaforico’ e ‘mitologico’ di Domenico Rea: Le formicole rosse e Re Mida</i>	175
LA LINGUA DI REA	191
Patricia Bianchi, <i>Ambiente linguistico femminile e lingua composita nella narrativa di Domenico Rea</i>	193

Nicola De Blasi, <i>La percezione della realtà linguistica nella trasfigurazione letteraria di Domenico Rea</i>	203
TESTIMONIANZE E RIFLESSIONI	223
Antonio D'Orrico, <i>Racconto in forma di autointerrogatorio</i>	225
Lorenzo Pone, <i>Domenico Rea e la musica</i>	239
CONVERSAZIONE CON MAURIZIO DE GIOVANNI	251

Il teatro ‘metaforico’ e ‘mitologico’ di Domenico Rea: *Le formicole rosse e Re Mida*

Vincenzo Caputo

Università degli Studi di Napoli Federico II

1. ‘Intermittente’ e ‘antinaturalistico’: note sul teatro di Rea

Nell’ampia e variegata produzione di Domenico Rea, che da *Spaccanapoli* (Milano, Mondadori, 1947) fino a *Ninfa plebea* (Milano, Leonardo, 1992) copre circa un cinquantennio, lo spazio dedicato al teatro è senza dubbio esiguo, marginale. Si tratta in sostanza di due sole occorrenze: *Le formicole rosse*, elaborate nel 1947 e pubblicate l’anno successivo (Milano, Mondadori, 1948), e *Re Mida*, scritto nel 1958 ma stampato – dopo una vicenda editoriale rocambolesca – soltanto nel 1979 (Napoli, Società Editrice Napoletana).¹

Nonostante l’esiguità, queste occorrenze consentono – a ben guardare – qualche minima riflessione preliminare. La drammaturgia di Rea brilla, nella sua poliedrica produzione, soprattutto per alcuni tratti comuni. Quello per il teatro è innanzitutto un interesse che ci piace definire ‘intermittente’. La scrittura per la scena non è, infatti, relegata a un periodo ben circoscrivibile della sua attività artistica ma riaffiora – appunto ‘a intermittenza’ – grazie ai vari tentativi (talvolta fallimentari) di riscritture, messe in scene, edizioni a stampa. Il teatro accompagna Rea in un tempo dilazionato e lo coglie ovviamente in fasi diverse della sua lunga attività artistica. Attorno alle *Formicole rosse*, la cui stesura va fatta risalire alla stagione del ‘primo Rea’, si concentra ad esempio un interesse continuo sia nel tentativo di mettere in scena l’opera subito dopo la stesura sia in prossimità delle rappresentazioni che pure ci furono e che possono essere seguite grazie alle recensioni del tempo (in tal senso si veda, tra gli altri, lo spettacolo del 15 dicembre 1958 al Teatro del Millimetro

¹ Per tali informazioni rinviamo a F. Durante, *Notizie sui testi*, in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1657-1692:1675-1676. In realtà Rea ha dichiarato di aver scritto all’età di dieci anni una terza opera teatrale intitolata *Il Bruto* (cfr. C. Piancastelli, *Domenico Rea*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, part. pp. 4-5).

di Roma a opera di una giovane compagnia teatrale, che riaccese l'interesse per l'opera).² Allo stesso modo la pubblicazione di *Re Mida* a vent'anni circa dalla stesura, grazie al ritrovamento del testo da parte del regista Gennaro Migliuolo nel 1978 (prima di tale ritrovamento l'opera fu considerata dispersa) e la relativa rappresentazione, proiettò le questioni lì affrontate su una diversa scenografia storico-letteraria (al 1979 risalgono – a voler indicare quelle più rappresentative – le recensioni di Michele Prisco e l'intervista a Rea di Pasquale Sabbatino, che analizzeremo nelle pagine successive).³

C'è, però, un altro aspetto che accomuna le due opere teatrali. Sia per *Formicole rosse* che per *Re Mida* Domenico Rea decide di mettere in scena vicende che non hanno un corrispettivo nella cronaca della sua contemporaneità. Non sono storie che riproducono *sic et simpliciter* avvenimenti realmente accaduti o che verosimilmente potrebbero esserlo. È un teatro che rompe con la tradizione del tempo. C'è una componente – sia consentita la formula – 'antinaturalistica' e nella prima e nella seconda opera. Per la sua scrittura scenica Rea sceglie un basso grado di 'mimetismo': i nomi di questi personaggi non denotano ma spesso connotano una più generale tipologia umana (si veda, ad esempio, 'La Madre', 'Il Morto', 'Il Presidente', per le *Formicole*; 'Primo stalliere', 'Secondo Stalliere', 'Il figlio', per *Re Mida*). È un elemento che non ci sembra di secondo piano. Per la sua scrittura, elaborata in vista della rappresentazione sul palco, Rea decide di lavorare su un piano 'metaforico' grazie all'immagine della 'formica rufa' e su uno 'mitologico' grazie al riferimento-rifacimento della favola di Mida. La categoria di 'realismo', tante volte utilizzata e discussa per i testi dello scrittore napoletano, vive a teatro una sua ulteriore (e specifica) metamorfosi.

2. Su *Le formicole rosse* (1948)

Non c'è dubbio che *Le formicole rosse* rappresentino per Rea – a causa dell'incomprensione critica – una sorta di cruccio. Tra le numerose testimo-

² Per un'analisi di tale rappresentazione (con Giuseppe Tolla, Tina Sciarra, Claudio Duccini; regia di Paolo De-grande), attraverso le recensioni del tempo, sia consentito il rinvio a V. Caputo, «*Nelle strade altre grida*». Su '*Le formicole rosse*' di Domenico Rea, «Rivista di letteratura teatrale», 15, 2022, pp. 105-114. Per i diversi ritorni alle *Formicole*, radiofonici e scenici (1952, 1954, 1958, 1975, 1980, 1981, 1982, 1988, 1995), si veda l'attenta scheda presente nel sito dedicato allo scrittore: <https://domenicorea.it/le-opere/le-formicole-rosse/>.

³ La messa in scena, sulla quale torneremo con qualche precisazione, avvenne al Festival settembre al Borgo di Caserta-vecchia (cfr. la voce reana di F. Durante in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016). Per le recensioni indicate si veda ancora Durante, *Bibliografia*, in D. Rea, *Opere*, cit. pp. 1693-1742: 1737 e 1740.

nianze, in questa direzione, merita un'attenzione particolare la lettera del 12 giugno 1949, che egli indirizza a Luciano Anceschi. Rea è in uno stato di prostrazione a causa della morte della madre (maggio dello stesso anno) e, nel raccontare quello specifico momento, sottolinea appunto il ruolo fondamentale sul piano letterario svolto dalle sue *Formicole*:

Ogni cosa che scrivo, mi riesce di poi illeggibile. Voglio andare avanti, o meglio, discendere dove è oscuro. Soltanto resto contento delle *Formicole Rosse*. La critica e i pochi uomini non le hanno intese. Ma so che resterà la mia opera base, la metafisica della mia arte. Arrivo alla pazzia di dire che se Verga intuì la Sicilia coi *Malavoglia*, io ho intuito e trascritto il Reame con le *Formicole*. Opera piena di simbolo e di canto, sintetica e concisa e col nuovo finale che vi ho intuito può stare su di me come una serena (serena!) epigrafe, Anceschi mio.⁴

Non può essere neutro il termine «metafisica»: dietro di esso si nasconde la volontà di trascendere i limiti del mero realismo positivista e di andare oltre esso. In tal senso le *Formicole* si configurano come la concretizzazione (drammaturgica) di questo tentativo, la 'metafisica dalla sua arte' appunto. Ci troveremmo di fronte a un'opera base, ovvero essenziale, che va oltre il cronachismo asettico e che consente appunto – secondo una formula non nuova a Rea – di «andare avanti» o meglio di «discendere dove è oscuro» (e di osservare la realtà dal «fondo del pozzo» Rea aveva parlato nel saggio *Le due Napoli*, che arriverà di lì a pochi anni).⁵ Davvero interessante risulta, da questo punto di vista, anche il paragone con lo scrittore siciliano. Cosa significa che Verga ha intuito la Sicilia con i *Malavoglia* così come lui, Rea, avrebbe intuito il Reame con le *Formicole*? È affermazione forte, secondo la quale le due opere si configurerebbero – per i loro rispettivi ambiti storico-geografico – come una sorta di *summa*: in esse si disvelerebbero in modi definitivi gli arcani meccanismi che regolano i rapporti tra gli uomini.⁶ I

⁴ Per la lettera rinviamo a J. Butcher, *Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi*, «Il lettore i Provincia», 122, 2005, pp. 27-41: 38. È evidente da questa affermazione sul «nuovo finale» che l'edizione mondadoriana delle *Formicole* del 1948 non rappresenta sul piano filologico un punto d'arrivo. Ha analizzato gli interventi di Rea su due copie della *princeps* dell'opera teatrale, l'una indicata come [A] e l'altra come [B] C. A. Adesso, *Rea 'formicolante'*, «Forum Italicum», 41, 2007, 1, pp. 155-175: 155-160. L'esemplare [B] con dedica autografa a Remigio Paone è stato donato da Lucia Rea all'attore Toni Servillo. Nelle *Notizie sui testi* Durante ricorda come l'edizione delle *Formicole*, apparsa nel 1996 (Empoli, Ibiskos), si limiti a riproporre la *princeps*.

⁵ Cfr. D. Rea, *Le due Napoli*, in D. Rea, *Opere*, cit., pp. 1333-1351: 1343 («Vista sempre dall'alto, Napoli non ha avuto per una sola volta nella sua storia la fortuna di dare i natali a un solo artista che potesse guardarla dal fondo del pozzo»).

⁶ Proprio in questo senso va il breve riferimento a Verga – in contrapposizione alla Serao – presente ne *Le due Napoli*: «Intanto, sembra incredibile che la Serao, la più grande scrittrice italiana, non abbia potuto trarre dal *Ventre di Napoli* un'opera che sapesse puntare direttamente alle cose come seppè fare Verga, che spogliò le cose del folclore siciliano e le rese nude e terribili» (ivi, p. 1338).

personaggi delle *Formicole* sono desiderosi di vivere come – stando alle didascalie – «si dovrebbe vivere», ma i loro bisogni e desideri sono il risultato di traumi pregressi e irrisolte questioni (è quello che si indica nell’opera tramite la formula del «come si visse»): il risultato è tragico e porta (nel «come si vive») all’annientamento reciproco. Insomma all’immagine marina di Verga (l’ideale dell’ostrica, per intenderci) si affiancherebbe l’equivalente entomologico della ‘formica rufa’, per il quale basterebbe il citatissimo richiamo iniziale di Rea alle motivazioni del titolo:

[...] nel Reame di Napoli quasi tutte le formicole sono rosse e pazze, e marciano sotto il sole con le zampe accese, veloci, veloci, per giungere in un luogo il più rapidamente possibile e che, in realtà non esiste. Sono, infatti, le uniche formiche che non scavano; che non si affaticano nelle favolose provviste invernali. Tutto il loro destino sta nello scontrarsi e azzuffarsi con coloro che ostacolano il loro veloce cammino.⁷

Le logiche del Reame, che poi sono più generalmente e ancestralmente le logiche degli uomini, si poggierebbero su una distruttiva lotta per la vita. Da qui l’idea (davvero paradossale, a guardare le date di composizione e pubblicazione) che le *Formicole rosse* possano essere la sua «epigrafe» (Rea ha circa 28 anni al tempo della lettera) ovvero che l’esordio letterario al grande pubblico del biennio 1947-48 possa coincidere con una sua fine. Come se, volendo forzare il ragionamento, nelle *Formicole* ci fosse tutto.

Abbiamo indugiato in apertura su questi dati in parte già noti, perché ci pare che grazie a essi si possa mettere in evidenza una questione non secondaria.⁸ Ci sembra – a voler essere brutali – che sul piano bibliografico si sia insistito troppo negli ultimi anni sull’identità tra *Spaccanapoli* e *Formicole*, quasi come se si potesse indistintamente associare le due opere, quasi come se fossero la stessa cosa. Non c’è dubbio che l’una e le altre furono partorite nella medesima fase creativa del ‘primo Rea’: la concezione della letteratura all’altezza degli anni Quaranta generò, da un lato, *Spaccanapoli* e, dall’altro, le *Formicole rosse* senza che tra la prima e le seconde fosse avvertita dal suo autore una frattura o cesura. Ci piace, però, ribadire che i modi in cui si esplicitò

⁷ D. Rea, *Le formicole rosse*, in Idem, *Opere*, cit., pp. 1131-1206: 1135-1136. Tutte le citazioni relative alle *Formicole* saranno tratte da questa edizione: indicheremo il numero di pagina direttamente di seguito al rispettivo passo.

⁸ Per tale ricostruzione cfr. soprattutto A. Carbone, «L’indomabile furore». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, part. pp. 45-47 e J. Butcher, *Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi*, art. cit., pp. 27-41 (ma inoltre Idem, *Le carte di Mimi. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 134-136), che andranno visti insieme alla *Cronologia* e alle *Notizie sui testi* di F. Durante, in D. Rea, *Opere*, cit., part. pp. lxxxiv-civ e pp. 1674-1675. Su tali aspetti sia consentito, inoltre, il rinvio a V. Caputo, «Nelle strade altre grida». Su ‘Le formicole rosse’ di Domenico Rea, art. cit., pp. 105-114.

la scrittura di questo 'primo Rea' furono sostanzialmente diversi e che è tale diversità a rendere maggiormente comprensibile l'accoglienza non sempre entusiastica relativa al testo teatrale. Il punto non è rinnegare una vicinanza tra *Formicole* e *Spaccanapoli*, che indubbiamente c'è.⁹ Piuttosto si vuole ribadire che questa 'vicinanza' non si traduce *sic et simpliciter* in una 'uguaglianza': si tratta di una 'prossimità', in merito alla quale risulta utile misurare convergenze e divergenze, vicinanze e distanze.

Basterebbe, in questo senso, andare al secondo atto della tragicommedia (la notte, ovvero «come si vive»), per comprendere il senso della nostra precisazione. Questo secondo atto si potrebbe anche configurare come una sorta di digressiva dilatazione di quelle illuminazioni improvvise e sconvolgenti che segnano la narrativa del Rea novelliere. In questo secondo atto il lettore-spettatore è costretto a prendere in considerazione l'ipotesi che tutto quello che è stato narrato nel primo vada rivisto, reinterpretato, sconfessato. Quei personaggi dell'*incipit* si mostrano all'improvviso più complessi di quanto si potesse inizialmente immaginare. Si corre il rischio di dover constatare che nulla è come abbiamo pensato che fosse. Allo stesso modo dei racconti di *Spaccanapoli*, anche in questo caso il lettore è colpito; è preso di sorpresa. È costretto a ripensare l'idea che pigramente ha costruito attorno alla vicenda narrata, dal momento che è accaduto ciò che non si aspettava. La 'notte', che narra 'come si visse', ha reso visibile in modi inquietanti ciò che era nascosto. Si prenda il caso del personaggio denominato 'Presidente'. La fedele Rosa, ragionando col capo chino, ci mostra quanto possa essere ingiusto e crudele quel personaggio che dice di incarnare la giustizia:

ROSA: (*lavorando d'uncinetto e a capo chino*) Vuole abbandonarmi e perché? Che gli ho fatto? Non lo so, non lo so. Eppure, con me ha avuto ben due figli. Ora, non si vede più niente: ma io mi sono ingrandita due volte, che non potevo più uscirne di casa per la vergogna [...] (p. 1166)

Allo stesso modo è altrettanto angosciato ciò che emerge dal labirinto della mente di Mariettina. Colei che è apparsa come una civettuola ragazzina, indecisa tra un giovane squattrinato e un facoltoso giudice, nasconde un segreto che la divora. È così che Rea ci mette a conoscenza della violenza sessuale da lei subita a opera di un Principe:

⁹ Si vedano, in particolare, le riflessioni di Annalisa Carbone: «A mio avviso *Le formicole rosse* sono collegate strettamente alle soluzioni stilistiche e al modo di guardare e di narrare il reale realizzati in *Spaccanapoli*» (A. Carbone, «*L'indomabile furore*», cit., pp. 41-57: 42).

IL PRINCIPE (*sedendosi sul letto e cominciandola a brancicare*) A me pure. Mangiamone insieme. (*L'accarezza e brancica*) Ecco, così, (*si accomoda meglio vicino a Mariettina*) stiamo più comodi. (*Le accarezza i capelli*) Io sono il principe buono, Manomuccia. (*La bacia qua e là*) Chiudete la porta! (*si sente sbattere la porta*) Chiudete la luce! (*il palcoscenico resta all'oscuro*). Rumori del letto (p. 1170)

Si potrebbe – a voler forzare la mano – trasformare appunto tutto questo atto come una sorta di disvelamento complessivo della ‘verità’. Una verità arcana, silente, che abita nei meandri più oscuri del passato e che attanaglia l’animo dei personaggi fino a indirizzarne gesti e comportamenti. Il procedimento funzionerebbe per tutti i protagonisti. Ci limitiamo a segnalare, in questo senso, il caso davvero emblematico ancora del Presidente. Il protagonista delle *Formicole* è costretto a rivivere fatti capitali della propria infanzia, i quali ne rivelano senza apparenze e infingimenti la reale natura. Le parole di Rea squarciano il velo della finzione e mostrano l’atavica paura del Presidente, la sua atavica vigliaccheria:

IL PRESIDENTE: [...] Andavo vestito con le mie vere spoglie, a donna! Coi capelli lunghi. Ero figlio d’aristocratici... Alla quarta elementare. Ero il migliore della classe [...] Ecco perché volevano darmi sempre addosso;
[...]

IL PRESIDENTE: (*cascando in ginocchio in mezzo al cerchio creato dalla tarantella dei ragazzi, con Rosa vicina all’impiedi*) Non mi spogliate più. Non mi sputate addosso. (p. 1173)

La mente dell’integerrimo Presidente partorisce il ricordo di una umiliazione, la quale agli occhi del bambino che l’ha vissuta appare disumana, ingiusta. Lui è deriso, umiliato, denudato e provocato dai propri compagni. Nell’animo di colui che sceglierà di essere giudice si insinua, in questa sorta di ‘scena madre’, l’impotenza di fronte a una brutalissima ingiustizia subita. Bastino davvero questi pochi esempi per ribadire quanto abbiamo affermato. È alla fine di questo secondo atto che il lettore resta spiazzato. I personaggi, precedentemente delineati, si deformano improvvisamente e assumono sembianze nuove. La scrittura è chiamata a disvelare le motivazioni di tale deformazione. Ci deve illuminare su verità occulte.

E forse una delle formule più efficace per definire questo procedimento, sia esso quello ‘plebeo’ di *Spaccanapoli* o quello ‘metafisico’ delle *Formicole rosse*, è stata ribadita da Matteo Palumbo nella recente introduzione all’edizione Bompiani della raccolta di esordio. Nel cogliere la peculiarità dei racconti che compongono *Spaccanapoli*, Palumbo chiama in causa la categoria della «trafigurazione»:

Lo scrittore scava dentro le apparenze, non “descrive”, ma “trasfigura”. Rende visibili “lo spirito, le passioni più nascoste, il loro mondo pre-alfabetico, intricato e complicato e di cui non si sa nulla”. Solo così la consistenza di Napoli [...] è illuminata.¹⁰

Sono affermazioni che, elaborate in merito ai racconti di *Spaccanapoli*, ben si addicono anche alla tragedia *Le formicole rosse*. A differenza della raccolta novellistica, però, l'opera teatrale attiva tale procedimento di trasfigurazione in modi sostanzialmente diversi. In questo caso Rea non lavora per sottrazione. Preferisce non scorciare la narrazione, illuminandola di squarci improvvisi che mostrino le passioni recondite dei suoi personaggi, ma piuttosto intende rendere manifesta sulla scena – spesso in forme del tutto lontane dalla tradizione di qualche decennio precedente (si veda, in particolar modo, la trasformazione di Rosa in cane) – la segreta natura di un'umanità afflitta, violenta e famelica.¹¹ Insomma *Le formicole rosse* si configurano come l'altra faccia di *Spaccanapoli*: sono facce però che – ci piace ribadirlo – non risultano perfettamente sovrapponibili. I modi della scrittura delle prime hanno caratteristiche diverse da quelli della seconda.

3. *Le metamorfosi di re Mida (1958 e 1979)*

All'altezza del 1958, ovvero al tempo della stesura del *Re Mida*, Domenico Rea ha consumato da poco la grande delusione seguita ai fatti di Ungheria. Le vicende dell'ottobre-novembre 1956 hanno spinto lo scrittore napoletano a prendere pubblicamente le distanze dall'avvenimento: in una lettera aperta egli non esita a rassegnare le dimissioni da collaboratore di «Paese Sera» (la vicenda, sulla quale non indulgiamo, è ricostruita da Durante).¹² Due anni

¹⁰ M. Palumbo, *Introduzione*, in D. Rea, *Spaccanapoli*, introduzione di M. Palumbo, Milano, Bompiani, 2021, pp. 5-22: 21.

¹¹ Sulla categoria della 'trasfigurazione' in Rea si veda, inoltre, il saggio di A. Saccone, *Domenico Rea interprete di Matriani*, presente in questo volume.

¹² Cfr. F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., pp. CXIX-CXXI (oltre a una lettera aperta sui giornali del tempo, Rea tornò sull'episodio anche con l'intervento *Confessioni di un compagno di strada* su «Nord e Sud»). Per comprendere quanto la scelta di Rea fosse foriera di conseguenze (negative) sulla sua biografia di intellettuale e letterato, basti però il richiamo all'epistola inedita di Paolo Ricci del 20 novembre 1956, che abbiamo analizzato nella relazione al Convegno *Domenico Rea. I cieli naviganti* (Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 9-10 marzo 2023), la pubblicazione dei cui atti è prevista per il 2024. Qui Ricci non esita a definire l'amico Rea con l'epiteto di 'pezzente tagliuto': «Sai anche – perché con te non ne ho mai fatto mistero – che ho sempre giudicato con ironico disprezzo i tuoi miserevoli pregiudizi da “pezzente tagliuto”, e il modo pietosamente buffonesco col quale hai tentato invano di mascherare ancestrali e misteriosi complessi di inferiorità».

dopo, nel '58 appunto, la situazione politica a lui contemporanea, con il riferimento implicito alla rivoluzione russa e alle mistificazioni della propaganda comunista, è trasfigurata sul piano del mito. La vicenda di Mida, per la quale sul piano delle fonti rinviamo soprattutto alle *Metamorfosi* ovidiane (XI, 85-193), diviene occasione per mettere in scena una metafora del potere e della bramosia di dominio degli uomini sugli uomini. Da un lato c'è Mida, devoto a Dionisio, il quale vive insieme alla sua famiglia nell'agiatezza di una magnifica reggia e, dall'altro, ci sono il popolo e gli umili, i quali sono incarnati da specifici personaggi (è ad esempio il 'primo stalliere' a capeggiare la rivolta):

PRIMO STALLIERE: Zittire e obbedire! Questo mi ha insegnato mia madre, sempre belante di fronte ai vari padroni che dominarono la sua vita. [...] Perché non cominciamo a parlare e a disobbedire?

[...]

SECONDO STALLIERE: Non metterci troppe speranze. Se tua madre ti ha insegnato a zittire e a obbedire, mia madre [...] mi ha detto che due cose sono eterne: i poveri e i ricchi e sono eterne in senso divergente; il che significa che i poveri col tempo diventano sempre più poveri e i ricchi sempre più ricchi. (pp. 1209-1210)

In maniera ironica si fa riferimento in modo generico al «partito», di fronte alla cui linea politica e culturale bisogna allinearsi. Questo partito è tutto: in alcune specifiche battute sembra echeggiare la retorica della necessaria obbedienza del singolo rispetto alle direttive dell'aggregazione superiore. Il personaggio Lubuck, sottoposto del Re Mida ma contemporaneamente teorico della rivoluzione contro di lui, dichiara ad esempio:

LUBUCK: ho fatto quello che mi hai detto. Per il partito mi pare che fino a questo momento mi sono comportato bene. Buon Giove ero suo amico, ero la sua anima. E fa niente. C'è il partito per lo mezzo vendiamo l'anima e vendiamola. [...] Caro mio, io sono un intellettuale e la coscienza mi pesa! (p. 1232)¹³

Il popolo della Frigia attende l'arrivo dell'esercito 'brutalista', che assomiglia tanto a quello 'comunista' o meglio – a voler essere precisi – 'sovietico', il quale tanto timore incuteva negli anni della guerra fredda. Mida si accorda con i 'brutalici', pur essendo in realtà da anni vicino ai loro nemici ovvero i 'tabisti'. Quando l'esercito dei primi giunge alla reggia e tutti si affrettano a esaltare il 'generale' che ha guidato la temibile compagine, quest'ultimo ci tiene a sottolineare che lui in realtà è un soldato uguale agli altri. C'è una sola differenza: pur essendo un soldato pari agli altri soldati, può essere comunque

¹³ Si veda anche p. 1220, dove è utilizzato il termine 'compagni'.

chiamato 'soldato generale'. È come dire – ci sia consentito l'accostamento – che tutti gli animali sono uguali, ma alcuni sono più uguali degli altri (l'altra favola di tal tipo alla quale alludiamo, ovvero la *Fattoria degli animali* di Orwell, risale a tredici anni prima rispetto alla composizione di *Re Mida*):

GENERALE: [...] Sono semplicemente un soldato come gli altri con mansioni di generale; così come il capo del nostro illuminato governo è un semplice cittadino con mansioni di capo del governo e logicamente deve, anche se non vuole, anche se ne prova nausea e vergogna, deve per forza dimorare nel magnifico palazzo, una volta trono di cruenta tirannia. D'ora in avanti mi chiamerai soldato: soldato-generale. (p. 1227)

In questo contesto appare sicuramente degno di nota ciò che accade nel secondo atto. Qui si mette in scena una vera e propria metamorfosi, la quale potrebbe essere apostrofata come la 'metamorfosi del potere'. Lo stalliere capo-rivolta, che fino a poco tempo prima aveva gridato e ostentato principi di egualitarismo sociale, mostra già nelle pagine iniziali di questo secondo atto un volto nuovo. Ed è – a voler essere specifici – un volto sanguinario. Il 'primo stalliere' si arroga subito il diritto di prendere decisioni in nome del popolo; desidera vendicarsi in modi brutali degli ex sovrani; si configura in sostanza – attraverso condanne a morte, epurazioni e punizioni – come un nuovo padrone. Il lettore-spettatore, di fronte all'incalzare degli eventi, è spinto appunto a chiedersi se ci siano o meno differenze tra oppressi e oppressori, tra stallieri e regnanti, nel momento in cui i ruoli si invertono. La rabbia del popolo, costretto per decenni all'indignazione, la bramosia dei più poveri, che anche solo per una volta vogliono godere delle ricchezze regie, si concretizza in una specifica scena.¹⁴ Ci riferiamo alla descrizione del saccheggio violento, famelico, sanguinario, che i popolani compiono ai danni del palazzo di re Mida, il quale rappresenta ovviamente il simbolo del potere oppressivo e dei soprusi dei potenti. Bisogna fare pulizia, distruggendo; rivendicare i principi della rivoluzione, accaparrandosi personalmente i beni regi. È l'anarchia. Di fronte alle rimostranze di Lubuck, il 'secondo stalliere' è esplicito: il popolo vuole

¹⁴ Si veda l'affermazione del 'primo stalliere' di fronte alla paura di Lubuck che l'anarchia prenda il sopravvento: «Poveri compagni, volevano vivere almeno una volta. È facile per voi teorici rinunciare a una sete e una fame a vita punto non capirete mai che cosa è il bisogno di vivere, almeno una volta virgola di noi poveri. Ho permesso loro di bere il vino? Essi, è vero punto sono un rivoluzionario che non dimentica mai le sofferenze, le brame delle creature e permise loro di bere sapendo che era la prima volta che ad esse veniva offerta la possibilità di bere quel vino di cui non si sono mai potuti dissetare. C'è sempre qualcuno, un genitore o una madre che stava lì col contagocce in mano a misurare un fondo di feccia tre puntini sospensivi non potrai mai capire che cosa debba essere lo stato d'animo di un padre che deve temere che il figlio mangi troppo» (ivi, p. 1242).

e ha diritto a vivere «un giorno da leoni».¹⁵ La rivoluzione si è trasformata, quindi, in una cruenta vendetta. E questa sanguinaria rivoluzione assume *ex abrupto* forme che non erano state preventivamente calcolate: in tale contesto il ‘primo stalliere’ subisce la metamorfosi che lo porta lentamente a divenire – lui, rivoluzionario – un nuovo Mida (all’inizio del secondo atto comincia a spiare la folla, proprio come faceva il re precedente). La reggia è devastata; gli oggetti (dipinti, suppellettili, etc.), che l’hanno precedentemente occupata, sono distrutti e umiliate le persone che li avevano posseduti. Basterebbe, in questo senso, fare riferimento all’episodio delle popolane che tentano di accaparrarsi i vestiti dei due ex sovrani (c’è addirittura un accoltellamento). La rivoluzione – lo ribadiamo – è sfociata nel sangue e nella rabbia di chi ha sofferto negli anni precedenti. Il saccheggio della reggia di Mida da parte della folla è lucidamente analizzato dal ‘primo stalliere’ attraverso una riflessione che ha il sapore di un amaro assioma, valido in ogni tempo e in ogni luogo:

PRIMO STALLIERE: (*ironico*) Nessuna sorpresa. Tutti i cittadini di Frigia sono così. Pecore fino all’ultimo istante. Appena si sentono protetti diventano lupi. Stanno comunque, da almeno sei o settecento anni, sempre dalla parte dei vincitori. Ci sono gli spartani e gridano «Viva gli spartani». Gli spartani sono sconfitti. Vengono gli assiri e gridano «Viva gli assiri». Se invece dei brutalici fossero rimasti i tabisti i torti dei tabisti sarebbero diventati le ragioni dei tabisti [...]. (p. 1233)

Quando torna nella reggia donna Mida, che ormai è costretta a fingersi una mendicante, trova infatti la sua antica dimora – come recita la didascalia – «semidistrutta e scarsamente illuminata» con la statuetta di Dioniso «mutilata».¹⁶ Dal suo racconto comprendiamo che dell’antico regno e del suo splendore non resta più nulla. La Frigia è ormai terra di mendicanti: tutto è distrutto. Qui avviene l’incontro con Mida, rilasciato dal campo di prigionia in cui era stato rinchiuso. È questo il momento di una seconda metamorfosi. Mida continua a venerare Dioniso fino a tentarlo sul piano politico:

MIDA: [...] ho un piano a cui ho pensato a lungo nella prigionia e voglio sottoportelo (*parlandogli in un orecchio*) Che ne dici se ti proponessi di sedere tu al posto di Giove? Stai muto, brutta faccia gialla. [...] Dunque che dici di quella mia proposta? Basta con questo Giove, sempre Giove, Giove Pluvio, Giove Tonante. Da tempo sono finiti gli anni delle monarchie

¹⁵ In realtà l’affermazione reana – tramite le parole del ‘Secondo stalliere’ è più esplicita: «Sentì, compagno, non romperci le palle. Lasciaci vivere almeno per un giorno da leoni» (p. 1234).

¹⁶ Ivi, p. 1242. La donna si chiede perché distruggere quella dimora, ponendo la questione politica su un piano – per dir così – di comprensione umana. Se i rivoluzionari avessero rubato o portato via oggetti e suppellettili, lei lo avrebbe anche compreso: non comprende invece la furia distruttiva. La commedia, da questo punto di vista, si configura anche come un’amara riflessione sugli esiti talvolta fallimentari di una rivoluzione.

assolute. Tu sei mille volte più democratico, valoroso, saggio e degno di Giove. Dioniso Tonante, Dioniso Pluvio. È un altro suono. Tu puoi succedere a Giove. (p. 1250)

L'affinità tra colui che venera e colui che è venerato avviene su un piano che potremmo definire di ambizione politica. Di fronte a questa proposta Dioniso addirittura si manifesta. Per scalzare finalmente la figura di Giove, c'è bisogno di diffondere il suo nome, c'è bisogno di avere dalla propria parte i teorici, gli intellettuali ma soprattutto c'è bisogno di denaro: è l'oro a dominare le menti e i cuori degli uomini; è la ricchezza a consentire il raggiungimento del potere. Mida pretende appunto, per compiere il proprio piano, una quantità spropositata di oro:

MIDA: (*esaltato*) Oro, oroo, oroo! Mi sento bene, guarito, giovane, vivo. Questo è l'unico cibo in cui ho sempre creduto, con cui sono sempre guarito e ho visto il mondo farsi sereno, le donne belle, la vita facile, scorrevole, piacevole, socievole, i nemici amici. Anche la morte temporeggia con noialtri. Anche gli intellettuali piegano la mente, l'adattano; danno una nuova forma alle loro idee. Oro, oroo, orooo. Annunzia al mondo che Mida è tornato (*correndo ad affacciarsi al balcone*) [...]. (p. 1253)

Sta forse qui il senso dell'opera. Ritrovato (e rilanciato) circa vent'anni dopo la sua stesura, il dramma perde la sua cifra 'contingente' (la delusione per l'aggressione sovietica di fronte alle rivolte ungheresi), per assumere nell'Italia degli anni Settanta stretta nella morsa del Terrorismo (la prima messa in scena è appunto del '79, l'anno dopo il delitto Moro) una valenza più generale e ampia. È una metafora del desiderio metastorico di sopraffazione dell'uomo sull'uomo; della violenza estrema in cui si possono manifestare gli ideali; della bramosia di ogni potere pronto a sfruttare i più deboli, al di là dello specifico riferimento a un partito o a una fazione (di nuovo al potere, Mida fonda il Partito Olimpico Midista – POM). Grazie al dono ricevuto da Dioniso di trasformare in oro tutto quello che tocca, Mida regala oggetti preziosi ai sudditi che gli chiedono udienza ma, nonostante questo immane potere, non riesce comunque a soddisfare la semplice e umile richiesta di 'Un uomo'. Questo personaggio rifiuta l'oro, considerandolo umiliante, e chiede al suo Re semplicemente un lavoro che lo renda libero:

UN UOMO: [...] chiedo lavoro vero, sicuro [...], vorrei una volta sola uscire io e mia moglie e i figli miei e comprarci il gelatino e guardare il mare e dire "Quanto è bella la vita". (p. 1263)

La scrittura si accende improvvisa e sta lì a ricordarci che, senza lavoro, non c'è giustizia sociale; non c'è libertà. Senza lavoro più semplicemente non c'è dignità, che è quella che l'oro di Mida non può donare.

È proprio questa dignità che nell'*explicit* dell'opera il personaggio Mida, di nuovo ricco e potente, mostra di non avere per nulla. Rischia di perdere i

propri poteri, dopo aver deriso il canto poetico di Apollo, ed è a un bivio. Può conservare la capacità di trasformare in oro ciò che tocca, mantenendo però anche le lunghe orecchie da asino cresciutegli per volere di Apollo, o può perdere tale capacità, riacquistando però il proprio naturale profilo umano. Che fare? Si consulta, a questo punto, con gli astanti e – ad accezione della moglie – tutti gli consigliano di mantenere l’orribile aspetto di asino e di tenere allo stesso tempo il potere dell’oro. A consigliarlo in tal senso è addirittura Lubuck, il vecchio rivoluzionario ora di nuovo al suo servizio, il quale gli ricorda non solo le potenzialità erotiche di due grandi orecchie («le donne, peraltro, abili e aduse a soppesare gli aggeggi virili, conoscono fin troppo bene con le lor lingue i meandri carnali delle orecchie») ma soprattutto gli rammenta che tanto oro val bene un paio d’orecchie «pari a vasche da bagno»:

MIDA: Allora, va bene, mi sacrifico. Lubù, va’, annuncia al mondo che da questo momento ha inizio l’era della bestia trionfante. (p. 1275)

Si chiude così, con un formula pseudo-bruniana, la metafora di Rea sul potere e sul desiderio atavico di sopraffazione degli uomini sugli uomini.¹⁷

4. *Su un’intervista a Rea*

Abbiamo indugiato su questa lettura, perché essa appare – a ben guardare – avallata esplicitamente da Rea. *Re Mida* fu messo in scena alla IX edizione di Settembre al Borgo, che si tenne a Casertavecchia dal 26 agosto al 10 settembre 1979 (direzione artistica di Maria Teresa Canitano): la regia fu di Guido Mazzella con – tra gli altri – Renzo Palmer (*Re Mida*), Paola Mannoni (*Donna Mida*), Gerardo Scala (*Lubuk*), Franco Iavarone (*Primo stalliere*), Attilio Cucari (*Soldato generale*) e, per costumi e scene, Antonio Visone.¹⁸ In occasione

¹⁷ Non appaia del tutto stonato questo riferimento a Bruno. Al filosofo nolano Rea dedicò un articolo, apparso sul mensile «Qui Napoli» (maggio 1992) dell’Azienda di Soggiorno e Turismo di Napoli. Tra i ‘pezzi’ di Rea, editi su tale periodico, molti sono dedicati a protagonisti della letteratura e dell’arte tra Cinque e Settecento (oltre a Bruno, segnaliamo tra gli altri Giovanni Pontano, Torquato Tasso, Giambattista Della Porta, Gesualdo, Francesco Solimena, Andrea Perrucci, Giambattista Vico, Pietro Trinchera, Eleonora Pimental Fonseca, etc.). Alcuni di questi articoli saranno raccolti nel volume postumo (e oggi davvero di difficile reperibilità) D. Rea, *Pagine su Napoli*, pref. di S. Castronuovo, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1995.

¹⁸ Cfr. *Settembre al Borgo. 40 anni di storia di un festival*, a cura di M. De Simone, Napoli, Guida, 2010, part. pp. 50, 124 (per il programma si veda la p. VI). Per l’individuazione degli attori si veda, ad esempio, il resoconto di N. Garrone, *Il cielo, il mare e un boss tutto d’oro*, «la Repubblica», giovedì 6 settembre 1979, p. 12 (ma anche A. Libertini, *Settembre al borgo*, «Il Dramma», LV, 1979, 9-10, pp. 36-37). A questi articoli, non presenti nella *Bi-*

di tale rappresentazione Rea rilasciò per l'«Avanti!» una breve intervista a Pasquale Sabbatino (domenica 9 settembre 1979), che risulta fondamentale per comprendere le finalità dello scritto.

In essa innanzitutto l'autore di *Spaccanapoli* riflette sul proprio rapporto con il teatro, individuando una sorta di 'peccato originale'. La 'ferita', che lo ha allontanato dal palcoscenico, resta ovviamente legata alla delusione per l'insuccesso delle *Formicole rosse*. È inevitabile che egli torni a questa 'ferita', evidenziando in modo lucido quali fossero le novità della sua prima *pièce* teatrale. Da un lato si sottolinea la forte contiguità cronologica con la raccolta *Spaccanapoli*; dall'altro si rivendica la portata innovativa delle *Formicole* rispetto alla tradizione teatrale del tempo:

Ecco [...] vedi, ad un certo momento correvo il rischio di diventare un autore teatrale, perché così come ho scritto «Spaccanapoli» nel 1947 nello stesso anno io scrissi le «Formicole Rosse». Questo testo, che vede impegnati ben otto personaggi principali che parlano di una certa condizione umana del Sud, fu un fatto nuovo e lo è tuttora. Questa tematica fu profetica, avveniristica da un punto di vista tecnico-teatrale e quindi non rispondeva alla esigenza teatrale di sempre, cioè lui, lei, l'altro e pochi altri personaggi. Inoltre il mio non era un teatro intimo, ma collettivo, epico, quindi non rientrava nell'ordine comune del teatro che allora si faceva e si è continuato a fare sempre [...].¹⁹

È a causa di questo fiasco – sostiene apertamente – che egli ha deciso di non fare più teatro, nonostante una naturale propensione verso la scrittura scenica.

Per quanto concerne, invece, la favola *Re Mida* si utilizza, in modi espliciti, il termine 'metafora', che è presente non solo nel titolo (redazionale?) ma anche all'interno dell'articolo-intervista. Il racconto della vicenda legata a questo Mida in salsa laurina si configura come 'metafora' d'altro.²⁰ Non c'è

bibliografia del Meridiano, è possibile inoltre affiancare le recensioni – segnalate da Durante – di M. Prisco sul «Il Mattino», 1 settembre 1979; di A. Spagnuolo su «Otto/Novecento», III, 5-6, 1979; di C. Sicari sulla «Gazzetta del Sud», 4 ottobre 1979.

¹⁹ Riflettendo sulle *Formicole*, all'altezza del 1979, Rea dichiara che esse non sono mai andate in scena: ulteriore segno della poca stima tributata alla rappresentazione del 15 dicembre 1958, alla quale abbiamo precedentemente fatto riferimento.

²⁰ Per il riferimento ad Achille Lauro si veda la recensione di «Repubblica» già citata: «Continuando nelle analogie si potrebbe aggiungere: e fu subito il "boom". Infatti quando Rea scrisse *Re Mida* correva l'anno 1958, anno di "riflusso" dopo gli entusiasmi (lontani) della Resistenza e le delusioni ancora calde dei fatti d'Ungheria. Purtroppo le aperture più o meno profetiche, le trasparenti allusioni al "laurismo", i ponti tra il presente ed il passato prossimo non bastano a tenere in piedi un testo dove la favola si arena e si perde subito in travestimenti troppo smaccati, mentre l'apologo è soltanto l'espedito per infilare saggezze malinconiche sul meridione e lanciare scontati strali satirici in tutte le direzioni» (N. Garrone, *Il cielo, il mare e un boss tutto d'oro*, art. cit., p. 12). Qui la critica negativa alla rappresentazione di *Re Mida* è evidente: secondo Garrone in questa favola Rea, pur provando

dubbio che l'opera sia stata letta e si debba leggere come una critica serrata al 'comunismo reale' (e verso una lettura 'anti-comunista' vira fortemente una parte della recensioni). C'è, però, di più. La 'metafora', a cui si fa riferimento, riporta a un'altra, fondamentale questione. L'opera infatti è sicuramente frutto della delusione del suo autore nei confronti del comunismo sovietico ma è anche una critica esplicita alla società capitalista:

ho pensato di scrivere una commedia in cui veniva riflessa la mia delusione come comunista per quello che era successo nei fatti d'Ungheria. Però così come ci sta questa delusione per il comunismo, con la conseguente caduta di tante illusioni, di tante speranze drenate dai carri armati – e del resto dopo ho avuto ampiamente e continuo ad avere ragione – così, nella parte finale dello spettacolo, quella che va sotto il titolo di «bestia trionfante», c'è l'attacco al mondo capitalista, cioè a quella società che ha brutalizzato l'umanità costringendola al consumismo e allontanandola sempre più da qualsiasi ideale.²¹

Rea collega esplicitamente la genesi dell'opera ai fatti d'Ungheria del '56 e al tradimento degli ideali rivoluzionari. La rivoluzione, in realtà, è per lo scrittore il tentativo di indirizzare la società verso ideali di giustizia sociale: in questo senso *Re Mida* è definito come «un testo tremendamente marxista», dal momento che intende criticare in modo attivo e costruttivo le storture della società contemporanea.²²

Insomma, a circa dieci anni di distanza dalle *Formicole rosse*, Rea si cimenta – su sollecitazione del regista Franco Enriquez – con un'altra opera teatrale, circolata dapprima in versione dattiloscritta tra amici e poi edita nel 1979, la quale lo scrittore napoletano pensa mestamente possa fare la stessa fine di quelle *Formicole*. A dare speranza è la scelta coraggiosa di un uomo di teatro come il regista Guido Mazzella, che – grazie alle sovvenzioni degli Enti locali – ha deciso di mettere in scena il testo. A conclusione dell'intervista, però,

a essere Brecht, finisce per assomigliare piuttosto a Guareschi. A Lauro Rea dedicò diversi (polemici) interventi: si veda – tra gli altri – D. Rea, *Lauro: fine di un mito* [1958], in Idem, *Opere*, cit., pp. 1504-1508 [si pubblica la versione edita nel 1960 in *Il Re e il lustrascarpe* alle pp. 275-280].

²¹ Cfr., in tal senso, titolo e occhiello dell'articolo: «Dietro la metafora di Re Mida / "Ho riflesso in una commedia la mia delusione per il comunismo dopo i fatti d'Ungheria – Ma c'è anche un attacco al capitalismo e a "quella società che ha brutalizzato l'umanità costringendola al consumismo"».

²² Nel corso dell'intervista lo scrittore napoletano esplicita chiaramente l'adesione al Partito Socialista Italiano: «Questo nostro partito non deve perdere più il treno» sottolinea Rea «ne ha persi già troppi». L'anno precedente, rispetto alla rappresentazione, era stato eletto Presidente della Repubblica Sandro Pertini (9 luglio 1978). Il primo governo Craxi (4 agosto 1983) è, invece, ancora lontano qualche anno. Sull'importanza di tale affermazione è tornato recentemente Generoso Picone, ricordando anche che il 10 giugno 1979 Rea fu candidato con il PSI alle elezioni per il Parlamento Europeo: cfr. G. Picone, *Domenico Rea giornalista*, in *L'estro furioso. Domenico Rea da Napoli a Nofi*, a cura di V. Salerno, O. Belissimo, E. Rimolo, Napoli, Federico II University Press, 2022, pp. 141-154: 149

Rea torna Rea o – meglio – si abbandona a un esplicito attacco polemico *sub specie pecuniae*:

[...] Questo è stato possibile grazie alle sovvenzioni degli Enti locali per l'estate a Napoli. E ha avuto [Mazzella] 30 milioni, anzi bisogna chiarire, avrà 30 milioni, nonostante ci siano attori di grosso talento come Renzo Palmer, Paola Mannoni, Gerardo Scala, Franco Javarone e tutti gli altri». Si ferma, quasi per prender fiato, poi mi assale «Questo lo devi dire. Mazzella avrà 30 milioni, mentre lo spettacolo di De Simone, «Piedigrotta» di Viviani, avrà 160 milioni.

La seconda prova teatrale di Rea, che è possibile analizzare anche grazie a preziose testimonianze giornalistiche come questa del settembre 1979, si configura dunque come uno scritto meritevole di scalare qualche posizione nell'ipotetico elenco delle opere maggiormente frequentate dalla critica reana. È un'amara favola «marxista» che, nata in seno a una delusione storica (i fatti del 1956), si proietta nell'Italia 'di piombo' della fine degli anni Settanta: personaggi come il Primo stalliere, Lubuck e Re Mida ci mostrano le storture del 'comunismo reale' e degli slogan di una rivoluzione che non esita a mostrare la sua dimensione cruenta e fallimentare. Ci mostrano, però, anche le storture dell'incipiente benessere capitalistico, che piega tutto e tutti alla forza dell'oro, ovvero del denaro: Rea – insieme ad altri sodali (come non pensare a Pasolini) – lo aveva lucidamente compreso già all'altezza degli anni Cinquanta.

Sarebbe davvero un errore associare alla figura di Domenico Rea il *cliché* critico dello ‘scrittore da riscoprire’. A dimostrare l’evidenza di tale errore ci sarebbero importanti ‘indizi’ bibliografici, i quali inevitabilmente ci condurrebbero verso la ‘prova’ mastodontica del Meridiano curato da Francesco Durante nel 2005. Inutile fare nomi specifici, che sono per lo più indicati e discussi nei saggi di questo volume. Preme invece esplicitare il corollario, che deriva da tale preventiva evidenza. Se le cose stanno così, ovvero se la scrittura di Rea ha continuato in forme e modi diversi nel corso di questi anni a essere letta e discussa, allora la questione non è tanto quella – per dir così – di dare a Rea quel che è di Rea. Il problema diviene piuttosto verificare i modi, i tempi e le formule critiche di tale continuità. Insomma una riflessione sulla produzione dello scrittore napoletano, che si ponga l’ambizioso obiettivo di essere ‘ad ampio raggio’, deve provare a riportare alla luce spazi insondati, materiali inediti e rari, a ricostruire legami amicali e relazioni intellettuali, a ragionare sul tempo lungo della sua opera e sui suoi rapporti interni. A questi obiettivi ha puntato, nel corso degli ultimi anni, l’attività del ‘Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea’, istituito con D.M. 220 il 17 giugno 2021 e presieduto da Pasquale Sabbatino. A partire dal Convegno d’apertura *Domenico Rea e il Novecento italiano* (Napoli, 9-11 novembre 2021), di cui qui si pubblicano gli Atti, si è provato a trasformare tale centenario in una più generale ‘occasione critica’.

VINCENZO CAPUTO è professore associato di Letteratura italiana presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II. Oltre a studi sul Cinquecento (si vedano, tra gli altri, i contributi su Giorgio Vasari e Torquato Tasso), ha dedicato particolare attenzione alla letteratura dell’Otto e del Novecento di area meridionale (si segnala, in tal senso, la riproposizione dei *Ricordi* del pittore Domenico Morelli, Napoli, ESI, 2012; il volume *La «pittoresca conversazione»*. Letteratura, teatro e arti figurative a Napoli tra Otto e Novecento, Roma, Aracne, 2014; la recente edizione commentata delle *Cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2022). Coordina il Master di II livello in Drammaturgia e cinematografia (Università Federico II) e condirige le riviste «Studi rinascimentali», «Rivista di letteratura teatrale», «Generi». È inoltre coordinatore nazionale del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale – PRIN 2022 ‘Neapolitan Literary Archives in Twentieth Century - NeArcLit’.

ISBN 978-88-6887-169-7

DOI 10.6093/978-88-6887-169-7

