

Su Domenico Rea

Di Matteo Marchesini



Il Foglio, 1 novembre 2014

La commozione che continua a suscitare in molti il pensiero del secondo dopoguerra, anche a distanza di una vita umana media, non dipende solo dal fatto che fu un periodo “epico”, come si dice con un aggettivo un po' strapazzato; né solo dal fatto che, come ci hanno raccontato tante volte i testimoni, le speranze concepite tra le macerie furono presto tradite e spente. Questo capita a tutte le vicende umane. No, ad apparire struggente è il fatto che si visse allora un tramonto come fosse un'alba: che ci si illuse, cioè, di poter rifondare un mondo in via di estinzione già prima del climax del 1940-'45. Le impalcature di questo mondo erano state infatti sepolte dalla Grande Guerra, dalle dittature politico-economiche, dalle avanguardie e dalle filosofie della crisi. Così, chi confidava nella Costituzione si ritrovò presto impantanato nella partitocrazia, e chi sognava una rivoluzione venne immobilizzato dalla guerra fredda, mentre il proletariato sfumava nella meschina borghesia del boom. La cultura nazionapopolare ispirata al grande Ottocento, che i crociomarxisti proposero alla nascita della Repubblica, fu sorpassata da tv e scienze umane, e la chimera di un nuovo realismo tolstoiano subì gli attacchi sprezzanti di neoavanguardisti e strutturalisti, che spiegarono come nella società dove tutto è segno la Realtà sia appena un riflesso di superficie balenante tra le righe di eclettici collage postmoderni.

Al solito, furono i ventenni cresciuti sotto il fascismo a pagare nel modo più ingenuo l'illusione che la Storia fosse tornata a incarnarsi nella vita di tutti, e che dopo un'epoca di squisiti isolamenti si potesse reimparare “ciò che siamo”, o almeno “ciò che vogliamo”. Il trauma si legge con chiarezza nelle biografie dei letterati. L'umanesimo fecondato dal sangue della guerra sembrava aprire un futuro poetico ricco di promesse, e invece si lasciò vincere da un'arte che si voleva di nuovo autoreferenziale: rimase, insomma, un'oasi persa nella steppa novecentista del secolo, un breve miraggio lampeggiante ai bordi dell'autostrada che collega i centri di simbolismo e avanguardie storiche a quelli di strutturalismo e neoavanguardie, il frammentismo o il capitolo antinarrativo degli anni Dieci e Venti ai pastiche antinarrativi o agli apologhi borgesiani degli anni Sessanta e Settanta.

Tra i giovani letterati ci fu chi seppe adattarsi ai mutamenti di clima con grande abilità tattica, come Pasolini e Calvino; e ci fu invece chi, per fragilità o per sorte, dopo i folgoranti esordi venne emarginato dall'industria degli scrittori-manager. Così capitò a Domenico Rea, di cui ricorrono nel 2014 i vent'anni dalla morte. A differenza di altri autori ammutoliti dal boom (Bassani, il più anziano Pratolini), Rea non poté neppure compensare questa “interruzione di carriera” con un posto sicuro nel canone. Il vorace ragazzo di Nocera bruciò il suo successo in un

decennio. Nel catastrofico ma anche euforico periodo tra liberazione e dopoguerra, che avrebbe esaltato poi come "Interregno", buttò giù le trame di "Spaccanapoli", i racconti-fulmine, a rotta di collo o "a lampo di magnesio" (così Cecchi, con ambiguità pari alla tempestività) su cui scommise nel '47 Mondadori. Tre anni dopo, a consacrarlo furono quelli appena più educati di "Gesù, fate luce", ai quali seguirono nel '55 i pezzi quasi classici di "Quel che vide Cummeo". Ma già nel '59 "Una vampata di rossore", la lunga performance da romanziere che tutti esigevano dal giovane velocista, fu accolto con reticenza, malgrado l'abbondanza di talento profusa in quella sanguinante colata narrativa. Fino allora Rea sembrava avviato al traguardo con Bassani, con Fenoglio, e con lo speculare laconico Calvino, che lodava a denti stretti i suoi racconti "tough". Invece, dal '60 in poi, fu archiviato negli scantinati del folklore insieme a buona parte dei prodotti in odore di neorealismo: tutta roba di cui, calata l'adrenalina resistenziale del Nuovo Inizio, si avvertirono come insopportabili le oleografie naturalistiche, colorate da un'America in traduzione o da un pathos di lauda. La sorte di Rea somiglia in questo senso a quella dei tanti figli della plebe che popolano le sue pagine, così come la descrisse già nel '50 nel saggio "Le due Napoli": "Molti di loro, specie nell'epoca del contrabbando, uscirono dal vicolo e godettero alcuni frutti del 'nuovo mondo'. Finito il contrabbando, ridiscesero nelle tane; ma con una coscienza e uno spirito diversi, col tanfo della sporcizia del vicolo sull'anima e sotto il peso di una colonna d'ingiustizia piantata in mezzo al loro dissonante cuore". Ma nel "Gesù" c'è un racconto che offre una metafora ancora più esatta degli equivoci postbellici. E' "La cocchiereria", storia del cocchiere decaduto Scuotolantonio, che nell'immediato dopoguerra vede rifiorire il trasporto con animali per un'effimera stagione. Poi, però, tornano i tram e i taxi, e lui muore sognando una vendetta "passatista" in cui i suoi colleghi e i loro cavalli imprigionano le macchine a motore.

Ma se il clima degli anni Quaranta aveva aiutato Rea ad affermarsi, era un errore agganciarlo alle carrozze neorealiste. I suoi schizzi vivono infatti di una straordinaria dote ritmica, di un realismo dinamico che è il contrario dell'illusionismo pompier, "fermo", del neorealismo più tipico; e le sue novelle precipitose, dove mette a frutto la stenografia imparata da ragazzino, hanno alle spalle i prosatori di un'Italia non vecchia ma antica. Lasciato allo stato brado dopo le classi complementari, Rea si è infatti formato divorando – e vuole la leggenda, rubacchiando – i tomi di De Sanctis, le "Operette" leopardiane, i novellieri delle origini, e perfino un vocabolario del Petrocchi. I fuochi d'artificio delle sue storie spaccane, che sfiorano spesso la barzelletta o il mimo, col loro nervoso accumulo di grevi regionalismi e giri di frase arcaicizzanti fanno pensare a un Masuccio Salernitano del Novecento. Da questo punto di vista non è un caso che un artigiano così brutale, quasi ignorato dai critici centrali del secolo, sia stato invece scoperto dai senatori della repubblica letteraria o comunque da studiosi accademici (Flora, De Robertis, Anceschi, Cecchi), naturalmente attratti da quella sua lingua sapida e concreta così tipica dell'adolescenza della nostra letteratura. Rea racconta la vita come una vicenda boccaccesca, di un Boccaccio filtrato da Basile. I suoi racconti sono peripezie di corposa sconcezza, nelle quali incidenti, malattie e coiti galleggiano dentro la schiuma di una scrittura icastica e sghemba: un vero frutto dell'Interregno, si direbbe, nato dal contrabbando di reminiscenze colte ficcate a impronta in mezzo a grotteschi dialoghi semidialettali e a pezzi d'italiano svelto, approssimato.

Prendiamo ad esempio proprio la "Breve storia del contrabbando", una cronaca-saggio incastonata al centro di "Gesù, fate luce", dove si celebra la plebe avventuriera che a metà anni Quaranta sfamò signori e borghesi destinati di lì a poco a schiacciarla nuovamente appunto grazie al mercato nero di cui avevano usufruito senza correre rischi. Una delle pagine più riuscite riguarda i viaggi rocamboleschi sui treni di quegli anni, la calca puzzolente che saturava i vagoni, e in particolare, come spesso in Rea, il difficoltoso disbrigo delle urgenze corporali. "Le donne erano le più bestiali," annota il narratore, "scaricavano il superfluo come potevano. Le giovani, lo facevano piangendo, con le facce fra le braccia delle vecchie. Le donne fatte invece si portavano le boccette d'odore e scaricavano e parlavano insieme nei barattoli del tonno". Dalla descrizione di una folla, passiamo ora a quella di un singolo. Ecco come in "Ritratto di maggio", un anti-Cuore del '53, Rea descrive il maestro di scuola: "Il volto era esiguo sotto la fronte quadrata, nelle arcate della quale avevano fatto il nido due occhi dalla misera luce (...) Senza quel palco d'ossa frontali, avrebbe avuto un viso morbido e dolce, senza quei segni di nervosa sofferenza, che si rivelava nella voce inconfidente e che, nel raggiungerci, perdeva d'anima e guadagnava in durezza". Pasolini chiamò questa scrittura sbalzata e sommaria, insieme immaginosa e iperrealistica, una "furbesca prosa d'arte". E di recente, Giuseppe Montesano ha evidenziato il rapporto non lineare che in questo stile attaccato ai corpi, ma anche portato ad astrarre d'intuito, si stabilisce tra lessico variopinto, incisa rapidità sintattica e visione barocca. Il barocco, sostiene Montesano, non è nella scrittura, "costruita su una sintassi in fondo classica, insaporita da un gusto per parole pescate un po' come una massaia prende dalla *spasella* il cefalo vivo vivo o la vongola più pesante, più grossa, con più corpo, no: barocco era lui

stesso. Era lui che vedeva il mondo in carnali emblemi allegorici". E poco oltre, con buona mimesi del suo oggetto critico, parla di un "onirismo bramoso di possedere la polpa nuda sotto la gonna sollevata delle cose".

Si tratta di una polpa in cui i "parfumi" e i liquami si confondono come dentro i bassi di Nofi, reinvenzione reana della terra di Nocera, che coi suoi paesoni agricoli e le sue caserme, le sue industrie alimentari e i campi dove "basta tuffare una mano" per strappare "una piena di ciliegie, albicocche, fichi, arance e limoni", è un po' la Yoknapatawpha di questo poeta "imperfetto", "fisiologico" e millantatore come Faulkner. Se Gadda dice di esser barocco perché barocco è il mondo, Rea spiega che gli tocca fare il fetente perché il mondo lo è almeno altrettanto. Perciò nelle sue pagine Sesso, Cibo e Morte si scambiano le parti di continuo, come la crudeltà e la pietas con cui li rappresenta. L'impasto salta agli occhi già in "Spaccanapoli". Si veda ad esempio, in "I capricci della febbre", la presentazione della riservata d'ospedale: "Con quella scopa imbracciata sottosopra e la pagnotta che divorava, morso su morso, a fiato spiegato dal naso, faceva pensare a quelle femmine semidiote, di cui s'abusa mentre dormono, a quelli animali che si sentono morire, ma invano cercano dove sia la ferita". Ma oltre a questa sensibilità avida e cruda, nel libro d'esordio appaiono già fissati anche quasi tutti gli altri caratteri distintivi di Rea. Ci sono i personaggi violenti e volubili. C'è l'umanità descritta come un ammasso di carne piagata e sporca. Ci sono la scuola, le puttane e l'emigrazione. C'è lo scenario della guerra aerea. E ci sono i tradimenti, i rapporti tra padri e figli fatti di estraneità e di botte, e i rapporti erotici in cui amare equivale a sfregiare. Ma soprattutto, il Rea ventenne ha già un suo modo tipico di gestire le trame. Con un'impaziente "pirotecna" (Flora) o "fumisteria" (Cecchi), fa fuori i suoi protagonisti in quattro e quattr'otto. Quei primi racconti finiti a coltellate e a colpi d'arma da fuoco (il lampo di magnesio è spesso il lampo di una lama, di uno sparo) somigliano ad atroci sketch teatrali sempre in bilico tra lo scherzo e il sangue. Della scena, lo scrittore utilizza anche le maschere e i trucchi: spesso i suoi personaggi danno o ricevono la morte travestiti o nascosti dietro un sipario. Nel primo racconto di "Spaccanapoli", "La 'Segnorina'", un soldato reduce dal fronte trova nell'armadio di casa la divisa di un militare americano, la indossa, si finge un "boi", rimorchia la moglie divenuta una prostituta dei forestieri, e l'ammazza in un "arruffio" finale dove un puro grido irrelato sostituisce il gesto, l'agnizione, l'orrore di lei. Altrettanto efficace, nel secondo libro, è l'"atto unico" di "Cappuccia", un ergastolano che ha fatto del carcere la sua vera casa, e che quando, sotto le bombe del settembre '43, lo trova abbandonato e aperto, non sapendo dove andare si veste da secondino e si prepara un pranzo da re. "Sparate, sparate. Io mangio e voi mi fate i fuochi", biascica davanti ai botti. Ma poi irrompe nella prigione una pattuglia marocchina che la crede una fortezza tedesca, e Cappuccia, con una caccavella per elmo e per lancia un concaiforno, l'affronta come "Orlando contro i saraceni" finché viene abbattuto.

Davanti all'estrosa giovinezza di Rea, e alla sua spericolata gesticolazione, viene in mente la biografia di Aldo Busi. Il narratore puro del Meridione e il lombardo "antinarrativo", entrambi autodidatti, esibizionisti e affamati di riconoscimento mondano, entrambi innamorati del "Decamerone" e abituati a paragoni altisonanti, secernono una letteratura manesca e burbanzosa, uno stile scattante e barocco che gronda degli umori più disparati. E curiosamente, tra gli incunaboli di entrambi si trovano due "lamenti" surreali con bestie: in Busi quello di una cavalla che non riesce a entrare in una vasca da bagno, e quello "per una rana crocifissa" in Rea. Insieme a Parise - che però, a differenza di questi due protomoderni figurativi, anche quando appare più fisico è modernamente astratto - l'autore del "Seminario" e l'autore di "Gesù, fate luce" sono tra i pochi scrittori "selvaggi" del nostro Novecento. E c'è perfino, nelle loro storie, una coincidenza familiare: sia Rea che Busi ritraggono una madre sgobbona con accanto un padre parassita.

In Rea questo ménage occupa il centro di "Una vampata di rossore", che nel suo farraginoso accumulo di materia percettiva ha davvero qualcosa di faulkneriano. Domenico Porzio parlò di "un solo periodo lungo duecentocinquanta pagine". Se i racconti somigliavano a rauche, istantanee esplosioni vocali, la "Vampata" è immersa nella indefinita durée di un rimuginio interiore. Il filamento narrativo appare come un equivalente formale del proliferante cancro all'utero che divora la sessantenne Rita; e quest'utero osceno è a sua volta un'immagine della famiglia raccolta intorno alla malata, cancerosa cellula sociale fondata su muti stoicismi femminili e sulle prepotenze di maschi che a un'etica degradata dell'onore aggiungono risibili velleità di gloria. I familiari che si muovono accanto a Rita (il marito Assuero, debole e infido; Maria, figlia sacrificata e bruttina; Beppe, il suo avvenente fratello, animato come il giovane Rea da una vitalità irresponsabile ma contagiosa) sono stati mantenuti per decenni dal suo "podismo ostetrico": e tutti e tre, se privati del magnete economico e affettivo di lei, sembrano destinati a schizzar via dal nucleo domestico come satelliti impazziti.

La "Vampata" è un testo vischioso e potente, anche se non privo di difetti. Puntando il dito su alcune stonature

liriche, e su certo sciatto italiano di servizio, Enzo Golino ha notato che il “vulcanismo celliniano” del narratore vi subisce una normalizzazione linguistica non sempre felice. E tuttavia la forza, l'azzardo, e il livello stesso del parziale fallimento, innalzano il libro molto al di sopra di buona parte della narrativa coeva, divisa tra naturalismi pedestri e favolismi troppo levigati. Inoltre, gli scacchi di Rea non dipendono solo da una insufficienza personale. Come ricorda Domenico Scarpa, la storica debolezza degli italiani nelle narrazioni lunghe si accentua infatti proprio tra gli scrittori nati negli anni Venti, che nel dopoguerra non riescono quasi mai a portare a termine degli autentici romanzi. Tanto che alcuni di loro, a un certo punto, decidono di lasciarsi alle spalle i fallimenti cimentandosi con altre forme. Ma Rea non può rifugiarsi nell'angusta, limpida intelligenza di Calvino; né possiede la tempestività ideologica di Pasolini, che sa trasformare il comune amore per la “sacra” realtà fisica in un mito razionale, e che di conseguenza, più che un collega, sembra considerare il nocerino uno dei suoi “primitivi”, come suggerisce la sua idea di proporgli il ruolo di Ninetto in “Uccellacci e uccellini”. Così, mentre gli sponsor lo abbandonano, l'ex giovane arrabbiato si dà tutto alla “prostituzione giornalistica”, pubblicando scampoli di colore napoletano anche su testate poco qualificate, e dilapidando il suo talento con un compiacimento acre che può ricordare la strategia autodistruttiva di Bianciardi (in entrambi i casi, si tratta forse dell'espiazione di un rimorso).

Se la polemica aperta nel '54 sul “Caffè” da Raffaello Brignetti, che prendendo a prestito la prima battuta di “La Signorina” stigmatizzava la narrativa localistica chiamandola “letteratura Ohi Peppi”, era il riconoscimento di una pur equivoca centralità, appena un lustro più tardi molti credono davvero che Rea sia assimilabile a Marotta. Ma questo poligrafo, ormai in apparenza rassegnato a coltivare la scrittura come un “hobby amaro”, si riscatta nella vecchiaia: prima assemblando una serie di deliziosi volumetti di costume, e poi, nel '92, licenziando “Ninfa plebea”, il libro grazie al quale, dopo più di tre decenni, si ritrova al centro di un'attenzione mediatica che purtroppo non potrà godersi.

Nel suo secondo e ultimo romanzo, Rea torna alla Nofi della giovinezza. Anche qui, come nella “Vampata”, il ventre femminile è emblema di vitalità e insieme di morte. In una scena cruciale, la sarta ninfomane Nunziata viene stroncata da un'emorragia durante l'amplesso con l'ennesimo soldato, mentre la figlia Miluzza, futura ninfa, spia ipnotizzata il groviglio splatter dei loro ventri. Ma già all'incipit, il narratore ci aveva mostrato come in quel suo mondo la gioia libera del coito confini col linciaggio. Il libro si apre infatti con la flagellazione rituale di una peccatrice. Siamo alla festa di Mater Domini, dove alle preghiere si mischiano le canzonette oscene, e l'orgia culinaria scivola verso quella erotica. L'anziano Rea, lettore comprensibilmente entusiasta di Camporesi, ritrae qui dei festanti “sovraccarichi di latte cagliato, che ha una funzione lassativa”, e di “mpupata e angurie”, i quali ballano in mezzo a vecchie menadi con “poppe ridotte a vesciche” e “denti lutei grossi come agli”, “lasciando che i pubi, già enfi, si tocchino, stuzzichino e ingrifino fino al punto di scoppio”.

In “Ninfa plebea”, la Nofi d'antan è descritta con tratto insieme più rilevato e più sciolto: tutto appare estremo, ma anche redento da uno sguardo dolcemente distante. Così si accentuano, è vero, gli effetti fumettistici, scatologici o pulp - l'avrà mai letto, chi stravede per la pipì e la pupù di Tiziano Scarpa? - e lo scrittore dissemina le sue zeppe con più spensierata abbondanza. Ma proprio per questo, il romanzo chiarisce meglio la ragione per cui alle pagine di Rea si resta incollati malgrado ogni eccesso. Se il suo kitsch riesce quasi sempre sopportabile è perché viene lasciato cadere sul racconto con sbrigativa disinvoltura, “en passant”, ossia perché prima che possa nauseare, o affogare nel bozzetto e nel melò, è superato in velocità e in qualche modo “cancellato” da una scrittura subito impaziente d'inghiottire nuovi fatti e volti. Questa bulimia scaturisce in apparenza da una piena di calore umano; ma sotto cova una freddezza straniante che riflette la fredda, squallida tragicità attribuita dallo scrittore alle pagliacciate napoletane. E' questo rovescio nero del trompe l'oeil pittoresco che Rea vuol rappresentare. Non gli appartiene il microcosmo partenopeo edulcorato dell'arcade Di Giacomo o della “Napoli milionaria”, dove De Filippo ambienta i drammi della povera gente durante l'Interregno in un vicolo così grazioso da mettere “quasi la voglia di abitarvi”. Rea vede intorno a sé un mondo sozzo, straziante e al fondo arido, dove nulla, nemmeno la sensualità sgorga da un sentimento autentico o da un felice desiderio. “La lussuria”, scrive in “Le due Napoli”, “che è tanta parte dell'amore napoletano, nasce dalla promiscuità e dal fatto che essa è uno dei pochi beni – uno dei pochi lavori! - concessi alla plebe. La brutta e sporca stanza, i lenzuoli lerci del letto, che fa da letto, tavola e triclinio, l'altare del basso, portano all'amore come ad una forma di 'paradiso artificiale’”. Secondo Rea, molto meglio dei letterati indigeni, la lurida e omertosa città dei bassi ha saputo descriverla l'ospite Boccaccio con il suo Andreuccio, “il cafone che viene a Napoli” ed è frodato in una palude di merda, seduzione e violenza. Tra le maschere locali ce n'è una soltanto che simboleggia bene il doppio volto di questa terra, la sua apparenza pittoresca e la sua realtà terribile: ed è l'affamato, innamorato, pauroso e astuto Pulcinella, che mendica ovunque

la soddisfazione immediata dei propri bisogni. Niente meglio della sua praticità spiega perché l'“idolatra” popolo napoletano non parli con Dio, ente assai poco antropomorfizzabile, e avverta invece così familiari “i santi avvocati che può coinvolgere nella amoralità dei suoi arrangiamenti”. E' questa miscela di calcolo e sentimentalismo a fare di Napoli e dintorni un luogo in cui lo scugnizzo di strada che mira all'ammezzato del custode, il custode che tende al piano nobile del barone e il barone che si sogna scugnizzo costituiscono una sola enorme plebe, una tribù ossequiosa e imbrogliona per la quale i principi e gli scrupoli durano solo il tempo della quotidiana recita sociale. “La dignità? Mai sentita questa parola a Napoli”, afferma lapidario Rea.

Eppure, proprio in questa città viziosa, il ventenne Mimì aveva consumato la fase forse meno instabile della sua caotica formazione. Qui si era imposto nel cenacolo di Compagnone e Prisco, di La Capria e Incoronato, e anche della Ortese, che nel “Mare non bagna Napoli” dipinse un ritratto soavemente spietato degli amici. Al centro della sua tela c'è appunto Rea, insieme allo speculare Compagnone: questi “aguzzo” e sofisticatamente critico, quello “chiassoso e pallido”, diviso tra una serietà animalesca e un prudente fiuto da venditore. Secondo la Ortese, Compagnone soffre il talento spudorato dell'amico ma non può criticarlo, anche perché il nocerino incarna quel popolo trionfante sull'inetta borghesia intellettuale che ha sempre sognato. Così, anziché riversargli addosso il suo “disprezzo”, lo incanala nella violenza con cui lo difende. Ma altrettanto inquieto e geloso è Mimì Rea. La Ortese va a fargli visita nella casa nuova dell'Arenella, e lo trova con Pratolini. Il suo contegno è un continuo alternarsi di gesti sbruffoni e provocazioni puerili: sfida gli amici con qualche boutade, sventola le calze sotto il naso dell'amica, maltratta e stringe a sé la moglie. Con piglio quasi reano, la Ortese ne descrive la “faccetta terribile”, “torta, sforacchiata dal vaiuolo”, e sottolinea nell'uomo la natura “epilettica” che i critici rilevano nella sua prosa. Eppure anche in lui, dietro la frenesia, resta un nucleo di duro gelo, un'immobilità da “chiodo”. Lo scrittore enfatizza la sua origine plebea: dice di aver fatto il piazzista in Brasile, e scrive sul quaderno della visitatrice il suo numero di tessera da operaio. Rea è davvero un “antichissimo figlio della natura”: ma il suo compiacimento ansioso rivela anche un irreparabile distacco dalle origini. E proprio perché sa di essere a metà tra natura e cultura, si sente fuori posto ovunque, temendo continuamente l'altrui giudizio: soprattutto, malgrado mostri di disprezzarlo, il giudizio dell'aguzzo Compagnone.

La loro contorta rivalità, come quella tra Pasolini e Fortini, consentì a entrambi di gettare una luce preziosa sull'amico-avversario. All'autore della “Vacanza delle donne” dobbiamo ad esempio un bel ritratto in versi novecentisti del giovane nocerino: “E il favoloso/Rea che già un tempo/col riso e la bestemmia illuminava/una mia scura casa accanto al mare,/bienco fanciullo dalla voce rauca”. Rea è favoloso proprio perché nulla sembra essergli estraneo della più turpe, raccapricciante o ridicola umanità, e perché il suo metabolismo narrativo rende tutto ugualmente sacro. Forse questa vitale arrendevolezza ha a che fare con l'assenza di “dignità” del mondo che nel doppio senso del termine rappresenta: in ogni caso, è senza dubbio un tratto poco borghese. Alla sua morte, Raboni ha scritto che siamo stati così a lungo ipnotizzati dalle star latinoamericane da non accorgerci di avercelo in casa, “il nostro grande latinoamericano”: un lazarillo che le magie spagnolesche le ha imparato trascinando il “Cunto de li cunti” tra le vie bombardate del Novecento, su cui si proiettano ancora la peste trecentesca e un'aggressività da “Novellino”.