

SILVIA ACOCELLA

Il controfondo allegorico della pioggia e del fango nel neoespressionismo degli anni Trenta

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA ACOCELLA

Il controfondo allegorico della pioggia e del fango nel neoespressionismo degli anni Trenta

Nelle descrizioni documentarie delle narrazioni resistenziali si attiva spesso un campo di risonanze metaforiche, di natura letteraria, che rivela il controfondo di un paesaggio irredimibile, anche sotto la spinta palingenetica della Liberazione. I racconti de «La Settimana» (diretta da Bernari e Pratolini, in una Roma appena liberata) dimostrano la persistenza di campi figurativi risalenti alla sperimentazione degli anni Trenta, in particolare quelli della «seconda ondata espressionistica» (Contini). L'iperbole, l'amplificazione, i procedimenti di un realismo esasperato rendono la deformazione il nucleo allegorico di una verità altra. Frammenti straniati galleggiano su trame che sembrano ostacolate nel loro sviluppo naturale, immergendo ogni elemento in quella «vita non-organica delle cose» che è il principio primo dell'espressionismo: le immagini della pioggia e del fango trascinano tutto verso un magma indistinto, denso, che smorza i movimenti, imprigionando le azioni dei partigiani e affondando nell'oscurità ogni luce della Liberazione. Sotto la superficie dei racconti di guerra perdura una sostanza invalicabile, nutrita allegoricamente da quella palude musiliana che, «solo prosciugata a metà», si prolunga fino ai «lachi» della visione gaddiana, dove «la storia grossa conosce le sue paludi, le more d'E sua processi, i ritorni, i riboboli inani, le stanche pause» (Eros e Priapo).

C'è una visione che persiste immutata nella stratigrafia di *Tre operai* (Tempo passato '28-'29; Gli stracci '30-'31; Tre operai '31-'32): una pioggia fitta, implacabile che fascia le cose e una luce che si impasta di ombre o abbaglia bianca e impenetrabile.¹ Una «sfocata dilatazione di effetti visivi» (così Bernari la definisce a posteriori nella Nota 1965) che, come in certa pittura degli anni Trenta, fa precipitare il senso nelle linee spezzate delle crepe o rinvia all'infinito il contatto col reale sulla superficie a specchio del mondo minerale. Un sole eterno cola e avvolge la morte dei personaggi; quando esplode in un «cielo senza colore» (123) allegorizza gli operai in ombre, legando la loro immagine, sin dal loro prima comparsa nelle trame di romanzo, ad una presenza-assenza. Così la storia, che pure dal passato della prima stesura subisce un «processo presentificante», conserva una «distanza caliginosa»: diventa un fuori fuoco dello sfondo che rende la vicenda una «serie intemporale» di «terrosi trapassi verbali» raggrumata nelle masse dense di una luce opaca («Opache» era l'aggettivo scelto da Vittorini per le parole di Bernari) (Nota 1965). Più dei fatti, conta l'umore dei fatti, quel loro coagularsi in macchie, fuori dalla linearità logica e cronologica della narrazione. Quando questo intreccio di «realtà e irrealtà» acquista spessore materiale, si solidifica in una barriera liscia e inespugnabile, in un muro metafisico nel suo biancore accecante. Il finale di *Tre operai* coincide con una visione delirante che dilaga proprio sul limite «bianco, immenso» di un muro, margine ultimo anche della pagina scritta: Sbandamento è, del resto, il titolo di quest'ultimo capitolo, che sotto le alterazioni ottiche prodotte da tagli di luce e incroci di sguardi è tutto sbilanciato sulla dimensione onirica. La carcassa di un piroscifo in disarmo fa da tana e da tomba al protagonista stremato e disilluso:

Sul mare filaccioso d'olio si dondolano calmi i piroscafi in disarmo. [...]Teodoro guarda quelle enormi carcasse arrugginite, e sente nascergli sempre più forte il desiderio di calarvisi, di trovarsi un angolino e magari di rimanervi, passarvi quella notte e altre notti, finalmente un angolo suo, in quel ferro. E un'immagine già lo seduce: come un ferro arrugginito, si dice. Così muoiono gli oggetti inutili. (160-161)

Teodoro, dal fondo della chiglia e del sonno, vede tre uomini, tre operai, ma il bagliore del risveglio disfa i loro corpi in «macchie di sole» (162). Dopo la loro elemosina, anch'egli si vede proiettato come un'ombra per terra. Più tardi, nel miraggio di un letto di prostituta, «che s'erge bianco come una zona di riposo e di morte», mentre «nella mente gli appare il suo corpo sempre più grosso e disfatto» (167) e solo il

¹ C. BERNARI, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1993, 10 e 134. D'ora in poi le citazioni tra *Tre operai* saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

suo viso resta immutato («il maledetto viso di bambino» di Moreau, stigma di una formazione interdetta),² il sogno si spande accecante:

Teodoro già dorme sulla sedia e quei fatti, quei rumori nel sogno si mescolano ai ricordi: tre uomini con le maglie a righe rosse nel cantiere pieno di sole gli danno dei soldi: ma ridono di lui vigorosamente tossendo, e lui scappa, sulla banchina che brucia dal sole; e i tre uomini gli sono sempre davanti, che ridono. Riesce ad acchiapparne uno per il collo e a conficcarlo in una parete, come un chiodo; e poi il secondo; e poi il terzo; ma le teste grigie degli operai si muovono sempre; ed egli dà colpi sulle teste di quei chiodi, che son diventati tanti e tanti, conficcati nel muro bianco, immenso. (167)

I tre operai del titolo sono anche queste tre teste grigie mineralizzate in chiodi, allegorizzate nell'incubo del loro moltiplicarsi su una superficie che, sconfinata, cancella.

Dovunque, in questo romanzo, la materia del racconto varca i propri limiti, chiede di essere interpretata, lascia trapelare dietro il figurato il rimosso. C'è un fondo oscuro, invisibile, che deforma i tratti, svuota i corpi, li costringe a continue metamorfosi, sotto una luce densa come l'ombra.

Quello che si delinea sin dalla prima prova romanzesca di Bernari è un preciso codice figurale, destinato a perdurare, a scorrere sotterraneo nei canali della clandestinità per poi, come un fiume carsico, riaffiorare in superficie nel secondo dopoguerra, accanto alla corrente culturale più nota, etichettata con la formula di neorealismo.

Eppure il termine neorealismo non solo era già apparso negli anni Trenta, ma anche con un campo semantico allargato alle infinite riproduzioni della realtà, incrociando gli orizzonti del realismo sovietico o di quello tedesco di Döblin, con quelli del surrealismo e del realismo magico di Bontempelli. e legandosi così a forme letterarie più complesse di quelle che dal'45 si diffonderanno sul modello della referenzialità dell'immagine cinematografica, quando «i fatti» torneranno a «parlare da soli»,³ e più netta diventerà la contrapposizione tra la forma del documento e quella della finzione romanzesca.⁴

Nella prospettiva bernariana, tuttavia, il «fatto» si rivela sempre scandalosamente vuoto: è piuttosto il «farsi» dell'oggetto che incrementa la letteratura, e che attraverso infiniti «rapporti» e incessanti «modificazioni»⁵ fa della stessa narrazione un «evento *in fieri* fra la congerie di eventi naturali e storici», «un'ipotesi del divenire reale». ⁶ Anche tra i bagliori della Liberazione (pericolosamente simili a un *prologo alle tenebre*) continuerà a orientarsi verso quelle scritture segnate da metafore, da dissonanze e contraddizioni. Persisterà, infatti, nelle narrazioni di Bernari e in quelle scelte all'interno della sua attività di organizzatore culturale, una particolare *inclinazione* della *descriptio* che altera e svisa le forme.

² Mi sia consentito il rinvio, a proposito del viso da bambino di Teodoro, mutuato da quello del flaubertiano Moreau de *L'Educazione sentimentale*, a S. ACOCELLA, «Tre operai» di Carlo Bernari: un romanzo di de-formazione in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Pisa, Edizioni ETS, 2007, 345-351.

³ Cfr. G. FALASCHI, *La memorialistica*, in *La resistenza armata nella narrativa italiana*, 27.

⁴ La *forma-documento* è stata ampiamente analizzata da Bruno Falchetto che ne ha classificato le ricorrenze tematiche e stilistiche. (B. FALCETTO, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in AA. VV., *Letteratura e resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, Bologna, CLUEB, 1997, 43-58).

⁵ La terminologia è tratta da un articolo di Bernari scritto nel 1983 e teso a rendere più dinamica l'idea di letteratura meridionale e a scardinare la logora etichetta di *Neorealismo*. (C. Bernari, *Ma esiste davvero una letteratura meridionale?*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», XXXVIII, fasc. V, 30 settembre 1983, 591).

⁶ Ivi, 588. Sottili legami riconducono queste riflessioni ad una meditazione più lontana, sviluppatasi negli anni del dopoguerra, e consolidatasi all'interno di una lunga trama di colloqui intessuta con Cesare Pavese. Giudicando *Il sentiero dei nidi di ragno* da una specola critica analoga a quella del nostro autore, anche Pavese arriva ad affermare, nel '47, che «da pagina non deve essere un doppione della vita (...). Deve essere un fatto tra i fatti». (C. Pavese, recensione a I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in «l'Unità», 26 ottobre 1947, ora in ID., *Saggi letterari*, in *Opere*, vol. XII, Torino, Einaudi, 1968, 245-247).

Quando Calvino scriverà nel 1964 la *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno* proporrà di sostituire la formula «neorealismo» con quella più dinamica e porosa di *neoespressionismo*, capace di contenere anche gli eccessi delle rese fisionomiche:

tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi. L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo. Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che “neorealismo” dovrebbe essere “neo-espressionismo”.⁷

A guardarle a posteriori, da un tempo già dominato dalla Neo-avanguardia, si scopriva che una forte tensione verso l’“irrealismo” si era insinuata nelle maglie di molti racconti resistenziali. Era affiorata ad esempio in alcuni ricordi di guerra, confondendo le immagini della memoria, non più recuperabili nella loro interezza, con le visioni del sogno. Alterate da una percezione distorta, le descrizioni che avrebbero dovuto conservarsi trasparenti, erano slittate sul dato documentario e si erano contaminate con quello che in un editoriale di «Società», già nel '45, veniva definito un «istintivo espressionismo».⁸

Ebbene, le premesse di questa alterazione dello sguardo erano già tutte nella cultura che circolava all'altezza cronologica di *Tre operai*. Se già i tentativi circumvisionisti avevano attratto Bernari, con i loro «sogni, incubi (...) istinti oscuri afferrati e fissati sulla tela»,⁹ nell'Europa degli anni Trenta, i nessi, gli scambi, le sovrapposizioni, soprattutto tra pittura e scrittura, gli apparivano essenziali per una «cultura che si estrinsecava nei quadri, non meno che nei libri e nei film».¹⁰

Ci sono, infatti, sorprendenti punti di coincidenza tra le descrizioni di *Tre operai* e i cromatismi, le dissonanze, gli effetti luministici che contemporaneamente venivano sperimentati dalle arti figurative.¹¹ Non solo il quadro di Ricci, *Pomeriggio di un disoccupato* (esposto alla «V Mostra sindacale di Napoli» del 1933 col titolo «meno pericoloso», «cambiato d'autorità», di *Pomeriggio di mezza estate*; ineludibile il richiamo alla mostra descritta ne *L'ombra del suicidio*, 90)¹² sembrava prolungare i suoi contorni irreali e oppressivi nelle pagine di *Tre operai*, ma anche *La cantata operaia* di D'Ambrosio¹³ o *Il cantiere* di Pepe Diaz¹⁴ mostravano corrispondenze con le visioni oblique e spezzate di Bernari. Erano «immagini di un mondo inquieto come alla vigilia di una catastrofe»¹⁵ che incrinavano con i medesimi tratti deformanti e antinaturalistici sia le superfici dei quadri¹⁶ che le trame delle narrazioni.

La particolare cifra stilistica di *Tre operai*, del resto, era stata subito posta in evidenza da Guido Piovene

⁷ I. CALVINO, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, ediz. diretta da C. Milanini, pref. J. Starobinski, intr. C. Milanini, cronol. M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1991, 3 voll., 1190.

⁸ Editoriale, *Letteratura d'occasione*, in «Società», I, n. 4, 1945; ora in AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Milano, Il Saggiatore, 1980; 52. La connotazione di “espressionismo” è, in questo editoriale, decisamente negativa, ma la scelta di questa particolare categoria si rivela ugualmente sintomatica per il nostro percorso.

⁹ P. RICCI, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, 164. Il manifesto dei Circumvisionisti era stato firmato nel 1928 da Antonio D'Ambrosio, Guglielmo Peirce e Carlo Cocchia.

¹⁰ C. BERNARI, *Nota 1965*, 222.

¹¹ Una simile ipotesi interpretativa caratterizza lo studio di Maria Laura Macchini (M. L. MACCHINI, *Napoli tra le due guerre: l'U.D.A. e Tre operai di Carlo Bernari*, in «Critica letteraria», XX, fasc. I, n. 74, 1992, 117-126).

¹² P. RICCI, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, 173-174.

¹³ Ivi, 163.

¹⁴ Ivi, 165.

¹⁵ Ivi, 171.

¹⁶ La forza deformante di questi esperimenti figurativi è sottolineata in una lettera di Peirce inviata da Parigi a D'Ambrosio, in cui è descritto un primo piano eccessivamente dilatato di un volto ritratto da Paolo Ricci: «La nostra pittura ha subito radicali trasformazioni. Realismo frontale». (*Ibidem*).

che, in una recensione scritta a ridosso della pubblicazione di *Tre operai*, aveva paragonato «la luce» delle pagine bernariane a quella più consueta nei cosiddetti romanzi del Novecento, specialmente stranieri. Li vedi, o meglio li intravedi imprecisi, in un'aria sporca, senza colori vivaci, con riflessi ora terrosi, ora d'un azzurro plumbeo come la lamiera: un'aria direi da quadro di Sironi. Vedi i volti rigidi, tagliati da ombre troppo forti, con trapassi di luce così bruschi che li rendono inespressivi.¹⁷

La vasta temperie culturale che fa da *humus* a *Tre operai* verrà ricostruita da Bernari, partendo da proprio questo parallelo istituito da Piovene, recepito inizialmente come un «affronto» e solo in seguito colto in tutto il suo valore:

I muri screpolati di Sironi, le sue tragiche rocce, quei tenebrosi calanchi, che respingono ogni fisica identificazione col reale e si dispiegano come specchi a riflettere il furore degli uomini, la loro stanchezza di vivere, le loro paure, erano anch'esse visioni congruenti al cinema di quel periodo: ai film di Dupont, di Vidor, Sternberg, Murnau, Dreyer, Pabst, Dovzenko, Eisenstein, Pudovkin; senza contare Bunuel del *Chien andalous*, il breve film surrealista del 1928 che feci in tempo a vedere a Parigi insieme ad altri esperimenti d'avanguardia, come il sovietico *Tre in un sottosuolo*, *L'étoile de mer* di Man Ray, *La Marche des machines* di Deslaw. Era il clima, la cultura del tempo, che si estrinsecava nei quadri, non meno che nei libri e nei film. Credevamo di esserne fuori, di giudicarla; mentre vi eravamo immersi fino al collo, con tutti gli entusiasmi e gli sgomenti che quella cultura c'ispirava.¹⁸

Già nel '29, nelle formulazioni teoriche dell'Udaismo,¹⁹ l'esigenza di un nuovo realismo aveva spinto Bernari a muoversi nel solco tracciato dal «neo oggettivismo» tedesco. In Germania il movimento iniziato da Franz Roh [sic] col suo «Magischer Realismus» è stato il primo tentativo, ancora romantico, di realismo, che come sviluppo naturale, ha avuto il neo oggettivismo attuale.²⁰ Particolarmente significativa risulta questa focalizzazione sulla corrente della *Neue Sachlichkeit*,²¹ se, sin dall'esposizione di Mannheim del 1925, alle opere neorealistiche improntate ad una critica sociale e alla resa del quotidiano (Otto Dix, Georg Grosz), erano state affiancate quelle volte ad un realismo magico d'impronta neoclassica (il *Magischer Realismus* di Franz Roh citato da Bernari). La descrizione spietata della *Sachlich* della vita emergeva dalle rovine della prima guerra mondiale e dal disinganno prodotto dalla catastrofe come reazione innanzitutto agli eccessi dell'espressionismo, per contrapporre al suo soggettivismo e alle sue deformazioni la descrizione neutra della collettività. Ma quanto, in Italia, la ricezione della *Nuova oggettività* si confonda con quella di altre tradizioni è dimostrato dal fatto che essa viene interpretata e poi accolta nelle sue infrazioni più contraddittorie; tant'è che Francesco Bruno, in un articolo del 1931 dedicato al realismo germanico, arriva a parlare della *Neue Sachlichkeit* come di un «movimento espressionista».²² La *degenerazione* condannata nell'*Entartete Kunst*²³ faceva ormai parte dell'immaginario degli anni Trenta. Attraverso le visioni stravolte del cinema e della pittura, prima che della letteratura, le linee spezzate, i volti deformati, le percezioni oblique del reale erano penetrate nelle trame della scrittura.

L'espressionismo tedesco si era, infatti, diffuso in tutta Europa, acquistando una connotazione

¹⁷ G. PIOVENE, *Tre operai di Carlo Bernard*, in «Pan», IV, 1 aprile 1934 - XII, 762-765.

¹⁸ C. BERNARI, *Nota 1965*, 221-222.

¹⁹ C. BERNARD, G. PEIRCE, P. RICCI, *Manifesto di fondazione dell'U. D.A. (Unione Distruttivisti Attivisti) [1929]*, pubblicato da R. Capozzi, in appendice al suo studio *Bernari tra fantasia e realtà*, Società Editrice Napoletana, 1984, 151-157 (le citazioni sono a 152 e a 155).

²⁰ Ivi, 154-155.

²¹ Cfr. L. MARIO RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in a cura di Franco Petroni e Massimiliano Tortora, in *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*.

²² F. BRUNO, *Realismo germanico*, in «Il Saggiatore», II, n. 4, giugno 1931, 164.

²³ Cfr. K. TEIGE, *Entartete Kunst*, in *Surrealismo, Realismo socialista, Irrealismo*, Torino, Einaudi, 1982.

«estensiva e metaforica».²⁴ Si tratta di quella «seconda ondata espressionistica» che anche Contini, nella sua scansione cronologica, vede coincidere «con la repubblica di Weimar».²⁵ La capacità di penetrazione di questa cultura, la forza del suo *Kunstwollen*,²⁶ è confermata dalla persistenza dei suoi campi figurali e delle sue strategie di scrittura anche quando, durante la Liberazione, l'imminente vittoria sembra poter cancellare le ombre e le «degenerazioni» della guerra: «Non vi è possibilità per l'anima di riflettersi nel mondo esteriore», come dice Mittner: nell'espressionismo, «l'io e quanto vi è fuori dell'io sono irreparabilmente scissi».²⁷

Così, nell'impossibilità di aderire alla dimensione fenomenologica delle cose, una sorta di «visione interna»²⁸ deforma continuamente il reale, disgregandolo in frammenti straniati e svuotati di senso. Quasi una visione anamorfica, capace di far slittare gli oggetti in una lontananza incolmabile e di alimentare un processo di conoscenza infinito, destinato ad approssimarsi soltanto alla verità, ma a non raggiungerla mai. Uno sfondo teorico sul quale dimensionare questa particolare accezione dell'espressionismo può essere quello proposto da Bloch, in contrapposizione a Lukács, nel 1935, durante il suo intervento al congresso parigino degli scrittori antifascisti: rivendicando l'eredità lasciata dal «processo di disgregazione» espressionista, egli addita una «verità» che, identificandosi con «la delineazione della tendenza e della latenza di ciò che non è ancora divenuto (...)», «non è riproduzioni di fatti, ma di *processi*».²⁹

Quello che rende più sperimentale e originale la scrittura di *Tre operai* è appunto questo espressionismo della visione, connotato da isotopie e campi figurali che ricorrono come Leit-motiv. In particolare per le raffigurazioni della luce risulta determinante l'influenza di questa «seconda ondata».³⁰ È, infatti, nelle visioni espressioniste che, per la prima volta, come ricorda Gilles Deleuze, la luce perde il suo «movimento

²⁴ G. CONTINI *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. II (*ad vocem*), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, 780-810; ora in Id., *Ultimi esercizi ed esercizi*, Torino, Einaudi, 1989, 43.

²⁵ Ivi, 57. La cultura di Weimar, e la sua influenza, si prolunga nelle opere degli intellettuali tedeschi emigrati all'estero, dopo il '33, e legati, soprattutto nei primi anni, dalla collaborazione ad alcune riviste. Estremamente importante per la diffusione dell'espressionismo è il dibattito che tra il '37 e il '38 si tiene su «Das Wort», la rivista degli emigrati tedeschi fondata a Mosca nel '36 e diretta da Brecht, Bredel e Feuchtwanger.

²⁶ Cases pone in risalto il *Kunstwollen* dell'espressionismo e il valore eversivo racchiuso nella difesa di tale «tendenza»: «I fautori dell'espressionismo si aggrappavano ad esso perché rappresentava ancora un fermento eversivo in una situazione bloccata. D'altra parte, questa situazione bloccata è un fatto, il postulato della continuità con l'espressionismo ha un valore puramente rivendicativo (...). Qui sta anche il limite di Bloch, il cui discorso si differenzia da quello di Brecht per il suo carattere nostalgico, sia lui che gli altri fautori espressionismo hanno naturalmente ragione di insistere sul grande significato di rottura del movimento al di là dei singoli risultati. Lukács, che trovava che i prodotti espressionisti erano diventati illeggibili (ciò che gli permetteva di non leggerli), non capiva dal suo punto di vista classicista quel che aveva capito Benjamin e cioè che qui contava il *Kunstwollen*, la tendenza, e non il risultato finito. Nel dopoguerra si sarebbe visto che la tendenza era almeno parzialmente recuperabile». (C. CASES, *L'autocritica degli intellettuali tedeschi*, in AA. VV., *Letteratura, ideologia, società negli anni Trenta*, a cura di F. Marengo, in «Quaderni storici», I, fasc. I, gennaio-aprile 1977, 25).

²⁷ L. MITTNER, *L'espressionismo letterario*, in AA. VV., *Bilancio dell'espressionismo*, Firenze, Valecchi, 1965, 19.

²⁸ Ivi, 20.

²⁹ E. BLOCH, *Marxismo e letteratura*, citato da C. Cases, *L'autocritica degli intellettuali tedeschi*, in AA. VV., *Letteratura, ideologia, società negli anni Trenta*, a cura di F. Marengo, in «Quaderni storici», a. I, fasc. I, gennaio-aprile 1977, 23. (Corsivo nostro).

³⁰ Per Contini, «della seconda ondata espressionistica, coincidente con la repubblica di Weimar, il rappresentante più popolare - anzi il solo prodotto letterario espressionistico che sia divenuto un *best-seller* è *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Döblin». (G. CONTINI, *Espressionismo letterario*, 57). Accanto a quest'opera egli colloca anche l'influenza «dell'epica newyorkese di John Dos Passos, citando in tal modo due autori che segnarono profondamente la scrittura degli anni '30, modelli fondamentali anche della narrativa berniana, sin dal tempo di *Tre operai*. «La coincidenza tecnica di questi scrittori instaura» quello che Contini definisce «un vero espressionismo ecumenico del decennio post-bellico, la cui matrice, per quanto è della Germania, è pur sempre nel primo espressionismo». (*Ibidem*).

di estensione», apparendo «un potente movimento d'intensità, il movimento intensivo per eccellenza».³¹ La sua «forza infinita» deve necessariamente opporsi alle tenebre per potersi manifestare, legandosi all'«opaco» «che la rende visibile»,³² e generando, nei molti stadi di «una lotta intensa»,³³ «un'oscura vita paludosa in cui tutte le cose affondano, sia lacerate dalle ombre, sia sommerse nelle foschie».³⁴ Tale ibrida, indistinta compresenza di buio e di luce si rivela fondamentale per decifrare il senso delle immagini bernariane

Dalla medesima matrice del *lumen opacatum* si generano, infatti, due diversi campi visivi: l'uno legato ad un bagliore accecante e ingannevole, che cade dall'alto, come un sipario che copre la vista; l'altro focalizzato sulle immagini del maltempo e del fango, che trascina le cose verso un magma indistinto, sotto una pioggia senza fine, irreali, dove annegano e si dissolvono «gli astratti furori».³⁵

Sono due scenari che vanno posti l'uno accanto all'altro, affinché i loro contenuti possano caricarsi di valenze metaforiche. Già nelle prime descrizioni di *Tre operai*, un'ambigua dipendenza fra luminosità e tenebra ribaltava il rapporto tra visibile e non visibile, collocando al centro del romanzo una Napoli mai descritta, quella industriale, grigia, bituminosa, disegnata dal «nerofumo» delle ciminiere e avvolta da una pioggia senza fine

che nel romanzo sia più la pioggia che il sole, anche questo non è un dato da riferirsi alla media statistica delle precipitazioni cadute, ma è un'indicazione psicologica, a specchio dell'animo dei personaggi. D'altronde il sole non si presenta più clemente: al pari della pioggia esso si abbatte implacabile sugli uomini e sulle cose, e tutto corrompe sotto il suo occhio infuocato. Alle soglie quasi dell'"allegoria", dove ogni riferimento al reale richiede un punto trigonometrico.³⁶

La rete di «intense modulazioni espressionistiche»,³⁷ già affiorata ne *Gli stracci*, come ha evidenziato Ragni, nelle pagine di *Tre operai* si rinsalda, diventa struttura, incanalando l'ibrida natura del *lumen opacatum* nel duplice motivo di un sole abbagliante e di una pioggia continua. Bastano alcuni frammenti di questo

³¹ G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1993, 66.

³² «È un'opposizione infinita quale appare già in Goethe e nei romantici, la luce non sarebbe niente, almeno niente di manifesto, senza l'opaco al quale essa si oppone e che la rende visibile». Deleuze aggiunge in nota: «Sulla luce e i suoi rapporti con le tenebre e l'opaco, il testo di base è la *Teoria dei colori* di Goethe. (...) La luce espressionista è goethiana, quanto la luce francese, vicina a Delaunay, era newtoniana». (*Ibidem*).

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, 68.

³⁵ Il riferimento è alle pagine iniziali di *Conversazione in Sicilia*, di Vittorini.

³⁶ *Ivi*, 230-231.

³⁷ Nella sua *Introduzione a Gli stracci*, Ragni pone in evidenza la forte carica espressionista che caratterizza il romanzo operaio di Bernari, prima della svolta segnata dal breve, ma intenso soggiorno parigino: «La compresenza di riferimenti realistici e di intenzioni metaforizzanti genera fatalmente in *Gli stracci* alcuni squilibri strutturali e qualche stridore formale, che saranno quasi totalmente sanati in *Tre operai*. Ma proprio queste *défaillances* (...) permettono di cogliere in pienezza le intense modulazioni espressionistiche che costituiscono la componente più interessante e suggestiva del romanzo, passata quasi indenne - anzi rafforzata perché affinata - in *Tre operai*, imponendo finalmente alla critica, mi auguro, una diversa collocazione del primo Bernari: uno scrittore che dimostra di aver superato, pur senza rinnegarne la componente vitale, il realismo e di poter fruttuosamente con altre e ben diverse suggestioni di cui la cultura europea era intrisa (...).» (E. RAGNI, *Introduzione a C. BERNARI, Gli stracci*, a cura di E. Bernard, Roma, Menichelli Editore, 1994, 23).

tessuto metaforico per rintracciare la nota dominante di un Leit-motiv,³⁸ destinato a ripetersi nelle descrizioni - solo apparentemente marginali - di altre piogge incessanti,³⁹ di paludi limacciose o di immense e soffocanti luci solari che renderanno i bagliori di pace accecanti quanto quelli della guerra:

Ricomincia a piovere. Quando un operaio va in cerca di lavoro, piove sempre; e Teodoro è costretto a ripararsi sotto un porticato. Davanti gli passano i carri avviati verso il centro: le ruote sbattono nelle fosse della strada e le tende svolazzano nell'aria; fango e grigio; e anche pioggia, questo c'è nell'aria; fango e pioggia, e panni appesi alle finestre del palazzo di fronte, panni d'un incerto bucato che attraverso la pioggia sembrano ancor più sporchi (10).

Ricomincia a piovere: era stata una giornata di umido, di quelle che danno il senso precario della vita, perché si hanno i pantaloni bagnati e le scarpe, coperte di fango e segatura, sembrano deformi (10).

E mentre i più poveri si lagnano, la pioggia, la pioggia, e sentono i tuoni abbattersi sulla capanna come macigni e vedono la fine di questa vita schifosa, perché con dodici lire al giorno, quando si hanno tre o quattro guai di Dio sulle spalle, come si può campare? - quelli invece che hanno la casa calda e sanno di non dover uscire al mattino con la pioggia e col vento, l'uragano li fa rincantucciare nel letto felici. (...) Le strade sono grigie e deserte e il fango è ghiacciato giù dai marciapiedi, e le mani fanno male dal freddo (93).

Anche il sole che filtra da questa coltre di nubi cade implacabile sulla realtà, senza riuscire ad illuminarla: «si posa sugli oggetti con grosse macchie d'ombra»,⁴⁰ insinuandosi negli spazi chiusi di stanze opprimenti e avvolgendo con la sua luce corrosiva corpi abulici e malati: fino al punto di diventare un'allegoria della morte, come nella vicenda di Anna e di suo figlio, scandita nella sua tragica conclusione dalla presenza ricorrente del sole

Il bambino dorme ancora, ma si lagna nel sonno; i fiorellini gialli del parato, la porta socchiusa, il cassetto aperto, la macchia di sole che si espande, le connessure del pavimento e la macchia di umido sul soffitto (83)

Dopo la morte di Pippetto, la vita di Anna è diventata ancora più difficile: le sue condizioni fisiche sono peggiorate, fino al punto che ora s'alza dal letto di rado. Riposa ancora quando Marco esce. Il sole, attraverso la persiana, si posa a bacchette luminose sulla coperta di filo grosso (109).

Dalle imposte accostate si spande per la stanza un'aria grigia e fitta, tagliata in due da un fiotto di luce solare che si proietta contro il pavimento, con un pulviscolo d'oro. (...) Così quei piccoli rumori, quelle voci lontane, quel mare petulante che si avventa sulla spiaggia, le si fanno amici, diventano i soli compagni della sua lunga giornata. A ogni risveglio sono sempre loro che le danno il saluto, in quell'eterno sole che Anna ritrova a ogni nuovo sguardo sempre attaccato alla parete, allo stesso posto come un quadro... Chi saprebbe fare un quadro soltanto di sole? Si direbbe che il tempo non passa mai; (...) Apre gli occhi di scatto, la stanza è diventata buia, solo la tenda è una cosa viva e chiara.(138)

³⁸ A tutt'oggi rimangono valide le considerazioni di Salvatore Battaglia sul carattere di attualità di questo romanzo: «Redatto negli anni 1930-32, edito la prima volta nel '34, di nuovo nel '51 e quest'anno nella sua ristampa commemorativa (con una *Nota 1965*), il romanzo dei *Tre operai* di Carlo Bernari ha superato felicemente il controllo di almeno tre generazioni di critici, usufruendo di consensi pressoché unanimi. Forse i lettori continueranno a non essere molti, quanti ne meriterebbe il pregio del libro, che dopo trent'anni porta ancora attuale e suggestiva la sua voce di verità poetica». (S. BATTAGLIA, *I «Tre operai» di Carlo Bernari riletti oggi*, 296).

³⁹ In particolare, per quel che riguarda le descrizioni della pioggia, recuperando le molte ascendenze letterarie, possiamo risalire fino alla scrittura espressionista di Tozzi, uno dei modelli principali del realismo critico degli anni Trenta, segnalato dallo stesso Bernari. (C. BERNARI, *Nota 1965*, 228). Si tratta di una visione allucinata del protagonista di *Con gli occhi chiusi*, che viene generata dalla metamorfosi continua della pioggia. Su questa pagina Mengaldo ha condotto un penetrante affondo testuale, indagando la scelta di Tozzi di esprimere «la situazione psicologica di Pietro tramite un potente “correlativo indiretto”, la descrizione incalzante di una pioggia battente e di case e strade che, espressionisticamente, mutano di posto, s'intrecciano, si contorcono, s'allontanano, e di luoghi come spinti da fessure (...)». (V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, 313).

⁴⁰ Ivi, 38. E subito dopo: «Il palazzo è silenzioso, laccato da grosse macchie di sole».

Rivelatrice è, nel 1951, la prospettiva in cui Remo Cantoni, nella prefazione alla nuova edizione integrale di *Tre operai*, analizzerà la funzione dissipatrice del sole e delle ombre e la diffusa atmosfera di consunzione del romanzo, dando risalto, proprio nello stesso anno dell'*Inchiesta sul neorealismo*, di Carlo Bo, alla componente espressionista e deformante di Bernari:

La luce fascia continuamente le cose, dissolvendole in immagini colorate ove prevalgono i toni dimessi. Il mare ci appare sempre come un orizzonte fangoso, il sole ci giunge di sbieco e a strisce, le cose proiettano ombre fumose e desolate. (...) La tecnica narrativa, fasciando di ovatta e fumo le cose, lasciandole giungere attraverso riflessi in bianco e nero, in armonie di colori spenti che mormorano invece di cantare, si adatta facilmente al tono di oppressione, di malinconia, di consunzione, di disfacimento che domina nel romanzo.⁴¹

Poi questo *lumen opacatum* si condenserà nel fango allegorico della resistenza che impedisce il movimento e sospende il movimento progressivo della storia

Anche nei racconti de «La settimana» e de «La nuova biblioteca editrice»,⁴² in un vuoto impastato di tenebre tutto appare sospeso in una irriducibile ambiguità e bloccato dalla «viscosità dei luoghi che, avvolti nel grigiore immobile delle paludi, imprigionano, frenandole con una cortina di ovattata e monotona uniformità, le azioni dei partigiani».⁴³

La forza del fango,⁴⁴ il suo stato coesivo che trattiene i movimenti si carica di un'intensità simbolica, tanto che nella sua opposizione limacciosa può anche allignare la resistenza di una scrittura che, conservando il suo margine di scarto, di non aderenza, nei confronti del reale, non si lascia trascinare dall'eccezionalità della guerra in una mimesi abbagliata e tersa, continuando a filtrare la natura attraverso una lente offuscata e deformante.

È come se, nelle pagine di questi testi resistenziali, lontano dalla superficie immobile e ialina dei documenti, si aprisse un lago d'ombra, un immenso stagno cieco, sospeso sopra il suo abisso. È un mondo palustre che inghiotte nell'incertezza il senso più profondo delle cose, poiché in queste presenze luminose che affondano nell'oscurità è racchiusa l'eclissi della Storia.

Bernari stesso ci autorizza ad evocare sullo sfondo di queste descrizioni l'immagine della palude musiliana⁴⁵ che nel suo essere «solo prosciugata a metà», riflette la dimensione di un cammino «malsicuro e intricato».⁴⁶

Quando Bernari riattraverserà le scelte figurali di *Tre operai* scoprirà che sin da quella sua opera prima la

⁴¹ R. CANTONI, *Prefazione* a C. BERNARI, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1951, 10.

⁴² Una più vasta ricostruzione è in S. ACOCELLA, «La Settimana». Rinnovamento culturale e tendenze neoespressionistiche nell'Italia della Liberazione, Roma, Editori & Associati, 1999; S. ACOCELLA, Una trincea fatta di libri: La Nuova Biblioteca Editrice di Carlo Bernari, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies». LII, Issue 2, August 2018, 347–366.

⁴³ Ci serviamo del commento di Andrea Battistini all'opera di Renata Viganò. Le sue riflessioni, integrandosi perfettamente nel nostro percorso critico, finiscono per rafforzarlo. Battistini stesso mette in rilievo la ricorrenza ne *L'Agnese va a morire*, dell'ossimoro «luce opaca» e il suo vasto campo di irradiazione semantica. (A. BATTISTINI, *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'«Agnese va a morire»*, Bologna, Italo Bovolenta editore, 1982, 21 e 51).

⁴⁴ «(...) la stampa clandestina e le raccolte di racconti resistenziali e neorealistici hanno in comune col romanzo del neorealismo a livello strutturale le tipiche iterazioni o riprese a distanza di uno stesso motivo: per esempio, nella stanza resistenziale piemontese, quello del fango e del *ritano*, o fondo di valletta dove ci si nasconde, spesso nel fango appunto; non è un caso che esista persino un Organo della 6a Brigata Garibaldi che si intitola «Pioggia e Fango»». (M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, 50-51).

⁴⁵ Bernari ricorda come *L'uomo senza qualità* possa aiutare «a ricostruire l'atmosfera di quegli anni; in cui la restaurazione dei valori spirituali doveva servire da viatico alla costruzione dei campi di sterminio (...)». (C. BERNARI, *Arte androgina*, in ID. *Non gettate via la scala*, 24).

⁴⁶ «È malsicura e intricata, la nostra storia vista da vicino, come una palude solo prosciugata a metà; e poi c'è il fatto curioso che è percorsa da un cammino, per l'appunto il «cammino della storia» che nessuno sa di dove venga». (R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, trad. it. A. Rho, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, parte II, 348).

rete di realtà e irrealità alimentava un processo di conoscenza infinito, destinato ad approssimarsi soltanto alla verità, ma a non raggiungerla mai.

Anche per questo, sulla scorta del tentativo ermeneutico di Maria Corti,⁴⁷ volto al recupero dei «presupposti stilistici» e degli «spiriti informatori» del fenomeno racchiuso, e quasi imbrigliato, all'interno dell'etichetta neorealistica, Bernari intravederà

un'intuizione che poteva dare frutti migliori, ma che non è stata portata fino in fondo: là dove sarebbe stato forse possibile scorgere le radici stesse di quel fenomeno letterario che si manifestò come coscienza antifascista, in opposizione ai rigidi canoni della restaurazione fascista e che mirava a collegarsi più agli spiriti eversivi dell'Europa di Weimar e dell'espressionismo tedesco e del secondo surrealismo *Al servizio della rivoluzione*, che non ai modelli letterari riprodotti dagli stanchi calchi ottocenteschi del naturalismo, del positivismo o della restaurazione neoclassica.⁴⁸

Quel che per noi conta è che, da questa prospettiva, l'Espressionismo tedesco e surrealismo francese siano tanto prossimi da contaminarsi. Gli «spiriti eversivi» della Germania prenazista, sono da Bernari accomunati alle rivoluzioni avanguardistiche e soprattutto al surrealismo francese

Per poter ricostruire il terreno estremamente articolato e poroso sul quale queste formulazioni fanno presa, bisognerebbe fare riferimento al vasto scenario delineato da Karel Teige nel 1934, a ridosso del congresso degli scrittori sovietici, dal momento che, nella sua prospettiva critica, tra il realismo socialista e il surrealismo francese ancora «non vi è contraddizione teorica», grazie ad una visione della realtà dinamica e densa di contaminazioni.⁴⁹ Una «visione dialettica della realtà» che nel mostrare «non soltanto la cosa, ma anche tutto il suo processo»,⁵⁰ finisce per includere i meccanismi «della nostra coscienza e del nostro inconscio», utilizzati dall'arte surrealista.⁵¹

In questo punto, dove le immagini del mondo sono alimentate dalla ricerca contraddittoria della verità, gli schemi del realismo socialista non si chiudono, non si irrigidiscono, perché sollecitati da incessanti ibridazioni: ed è in questo stesso punto che va collocato anche il realismo critico di Bernari, la sua concezione di un *processo* infinito e «allucinante» di conoscenza,⁵² che non può fare a meno delle scoperte del surrealismo, poiché proprio questo movimento è stato quello che si è avvicinato, «più di tutte le speculazioni sull'arte», a tale «processo».⁵³ Quanto fossero avanzate le posizioni dell'avanguardia napoletana è lo stesso Ricci a rimarcarlo, collocando al centro del suo discorso la precoce sperimentazione di un «nuovo realismo»:

[...] sarebbe utile precisare ancora meglio il contributo e il carattere che ha avuto a Napoli l'avanguardia storica, quella dal '27 al '31. In questo preciso periodo il nostro Gruppo non si è limitato a dipingere dei

⁴⁷ Il riferimento è al percorso tracciato da Maria Corti all'interno di ID., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, (Torino, Einaudi, 1991), un itinerario critico ricco di stimoli e di sollecitazioni per la nostra ricerca.

⁴⁸ C. BERNARI, *Ma esiste davvero una letteratura meridionale?*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», XXXVIII, fasc. V, 30 settembre 1983, 590.

⁴⁹ «Occorre affrontare la questione del rapporto tra realismo socialista e surrealismo. Prima di discuterla, premetto che secondo noi che ci richiamiamo al surrealismo, tra il surrealismo e il realismo socialista non v'è contraddizione teorica e che il surrealismo ricade nell'ampio ambito della teoria del realismo socialista così come è stata formulata da A. V. Lunacarskij e N. I. Bucharin». (K. TEIGE, *Realismo socialista e surrealismo [1934]*, in ID., *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo*, a cura di S. Corduas, traduzioni di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, Torino, Einaudi, 1982, 9).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, 40.

⁵² Questo processo di conoscenza coincide per Bernari con il processo della paura. Il punto di arrivo di questo suo percorso epistemologico è recuperabile nelle pagine della sua raccolta di saggi. (C. BERNARI, *L'arte è paura? ovvero la realtà della realtà*, in ID., *Non gettate via la scala*, 67).

⁵³ Ivi, 69.

quadri, noi abbiamo ad esempio scritto un libro, che non è mai stato pubblicato, perché, ovviamente, non si poteva, sulla situazione delle società meridionale, in collaborazione tra me, Peirce, D'Ambrosio, Bernari, De Feo, ecc. (...) E poi un'altra cosa indicativa degli umori e della nostra capacità di collegarci ai grossi fatti della vita contemporanea, è il Manifesto che noi pubblicammo nel 1929, firmato da me, Peirce e da Bernari, e che si chiama manifesto dell'Unione Distruttivisti Attivisti. (...) Noi già nel 1927, 28, 29, 30, ci rendevamo conto che l'avanguardia, nelle arti, era la ricerca del nuovo realismo (...). Questo credo sia una prova di come noi non facessimo affatto delle cose velleitarie, pur lontano dai centri reali di cultura, perché è bene ricordarlo, noi scrivevamo queste cose qui a Napoli, e nel 1929 tali cose si scrivevano forse soltanto a Parigi o nella Germania di Weimar, cioè nei centri ove si operava realmente nella problematica dell'arte moderna [...]. Tant'è vero che questo manifesto meritò una bellissima recensione di Ungaretti, e lo stesso Croce lo giudicò una cosa curiosa e stimolante.⁵⁴

La formazione del gruppo napoletano, legato ad altri intellettuali, come Gino Doria, Omodeo, De Feo, Cocchia, Arcuno, è segnata dalla frequentazione di case private, innanzitutto di casa di Croce,⁵⁵ ma anche di quelle di Francesco Flora e di Antonio D'Ambrosio.

In quest'ultima, in cui assidua è la presenza di Alfonso Gatto,⁵⁶ grazie all'arrivo di libri stranieri e di riviste internazionali, si attiva una preziosa rete di collegamenti «con la cultura più viva della Francia e dell'Europa»:

Si riuscì, con mille accorgimenti, a fare arrivare anche a Napoli libri e riviste da ogni centro europeo vivo e presente nei problemi attuali della cultura del secolo. Il punto d'incontro, dal 1928 in poi, fu l'accogliente casa di D'Ambrosio, un ambiente pieno di libri e di fumo, in cui ci si riuniva a dispetto della polizia fascista. (...) La nostra curiosità intellettuale spingeva un gruppo di noi a trasgredire le norme, allora vigenti, facendo giungere a Napoli, attraverso un libraio fidato, Mario Guida, con bottega a Piazza dei Martiri, libri e riviste «maledette», per cui riuscimmo ad entrare in contatto con la cultura più viva della Francia e dell'Europa. Attraverso questo mezzo avemmo il modo di seguire la produzione letteraria e quella artistica internazionale; pertanto giungevano in casa di D'Ambrosio e di altri compagni interessati le maggiori riviste d'arte, a cominciare da «La révolution surrealiste», «Cahiers d'art», «Der Sturm», le pubblicazioni dadaiste e la rivista «Transition», curata dai giovani intellettuali americani. Tra noi non erano sconosciuti Majakovskij e la poesia rivoluzionaria russa; egualmente non era sconosciuto il teatro tedesco, Piscator e Brecht. (...) Ma uno degli incentivi più forti era la lettura di «Stato Operaio», la rivista che si pubblicava in Francia redatta dai maggiori esponenti del Partito comunista italiano e che dedicava largo spazio, oltre che alle questioni ideologiche, anche a quelle culturali. (...) Bontempelli era uno degli ospiti che, quando era a Napoli, frequentava il nostro gruppo. Alla libreria del Novecento convenivano altri scrittori e poeti, da Giuseppe Ungaretti a Corrado Alvaro.⁵⁷

Parigi diventa presto una tappa cruciale per l'itinerario culturale degli intellettuali antifascisti. Proprio Bernari, nell'estate del 1930, come ricorderà Francesco Flora, è «il primo a prendere contatto con artisti stranieri in un viaggio in Francia»,⁵⁸ intrecciando rapporti con «Breton, Ozenfant, Mondrian, Ribemont-

⁵⁴ P. RICCI, *La situazione delle arti*, inchiesta a cura di L. Vergine, in «Marcatré», n. 14-15, 1965, 32.

⁵⁵ Si vedano, a questo proposito le pagine di *Bibbia napoletana*, intitolate *Visite a Don Benedetto* (C. BERNARI, *Bibbia napoletana*, Firenze, Vallecchi, 1961; nuova edizione, con prefazione di Antonio Ghirelli e appendice inedita a cura di Enrico Bernard, *Il Bernari "fotografo"* Roma, Newton & Compton, 1996, p 105-113), poi rifluite in Id., *Napoli silenzio e grida*, Roma, Editori Riuniti, 1977, 105-115.

⁵⁶ Ricci ricorda, in questa casa, gli esperimenti di una pittura «assolutamente autonoma»: «Per esempio io facevo la pittura astratta. Antonio D'Ambrosio faceva una pittura espressionista di tipo un po' freudiano, Guglielmo Peirce faceva una pittura neoplastica, e poi a Parigi dipinse dei quadri alla Dix. Poi c'erano Bernari come scrittore, Alfonso Gatto come poeta. Questo gruppo faceva capo alla casa del pittore D'Ambrosio (...)». (Ivi, 30).

⁵⁷ P. RICCI, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, Napoli, Edizione Banco di Napoli, 1981, 162-163.

⁵⁸ F. FLORA, *Il primo Bernari*, in «La Fiera Letteraria», numero speciale dedicato a Carlo Bernari, a cura di N. Gallo e N. Tanda, XIII, n. 5, 2 febbraio 1958, 1.

Dessaigne, Mirò e Léger». ⁵⁹ È il tempo de *Le surréalisme au service de la Révolution*, l'epoca in cui, per Breton, la cultura surrealista «raggiunge il suo periodo più alto», dando «tutta la misura della sua fiamma», in una «vita terribilmente esposta». ⁶⁰

L'esperienza parigina si riverbera immediatamente sulla scrittura bernariana, generando nuove strategie narrative e nuovi campi figurali, decisivi per il passaggio dagli esperimenti ancora acerbi di *Tempo passato* e de *Gli stracci* ⁶¹ alle «spericolatezze avanguardistiche» e al «clima etico-politico» ⁶² di *Tre operai*:

Ha importanza la data del soggiorno parigino per accertare se e quante delle esperienze vissute in Francia si trasferirono in *Tre operai* o se addirittura non ne favorirono la nascita. (...) Nello squalore della mia vita parigina avevo vissuto da vicino la crisi del surrealismo, spaccato in due ali, la sinistra accusante la destra di connivenza con la borghesia; per esserne ripagata con denunce di corruzione nonché di asservimento al Partito Comunista.

Avevo conosciuto Ribemont-Dessaignes e, insieme, Nino Frank, in una fredda e grigia stanzetta che affacciava su un interno di St. Germain-des-Près; era tutta lì la redazione della sontuosa rivista «Bifour»; dove il direttore mi riceveva col cappotto indosso, un cappotto marrone dal taglio antiquato. Sulla sponda opposta Bréton metteva la rivista del surrealismo al servizio della rivoluzione, per esserne ricompensato con l'espulsione dal Partito Comunista dopo il rifiuto di compilare un rapporto sulla situazione dei gasisti in Italia». ⁶³

Oltre alla possibilità di reperire, attraverso le versioni francesi, «libri inglesi, americani, tedeschi, russi», ⁶⁴ Parigi aveva offerto nella sua fuga in Francia nel 1930, l'occasione di sperimentare le più avanzate soluzioni avanguardistiche e di sviluppare, nelle proprie opere, una nuova e più complessa «grammatica della visione». ⁶⁵

La renitenza della Storia si fa Storia «accecante» per la sua «luce troppo chiara, troppo repentina, troppo mutevole». ⁶⁶ La definizione è di Nietzsche, ed è ritagliata sul confine tra memoria e oblio, tanto sottile nel

⁵⁹ P. RICCI, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, 171. Dopo Bernari, si recheranno a Parigi anche Flora Ricci e Peirce, questi ultimi due grazie a dei passaporti procurati da Marinetti. (Ibidem).

⁶⁰ A. BRETON, *Breve storia del Surrealismo*, Milano, Savelli, 1981, 121.

⁶¹ La complessa stratigrafia di questo romanzo, iniziata nel '27 con una prima sommaria stesura dell'opera, proseguita nel '28-'29 con *Tempo passato*, poi nel '30-'31 con *Gli stracci*, e infine, dopo il soggiorno parigino, conclusa con la scrittura di *Tre operai*, durante il biennio '31-'32, è stata ricostruita recentemente da Eugenio Ragni. (E. RAGNI, *Introduzione a C. BERNARI, Gli stracci*, a cura di E. Bernard, Roma, Menichelli Editore, 1994, 5-24).

⁶² C. BERNARI, *Nota 1965*, 225.

⁶³ Ivi, 225-226.

⁶⁴ Cfr. G. RABONI, *La narrativa straniera negli anni '24-'40*, in AA. VV., *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano 19-20-21 febbraio 1981. Atti del convegno, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, 54.

⁶⁵ L'espressione è tratta da M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 197, 101.

⁶⁶ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1977, 61.

passato presentificato di *Tre operai*. Spesso Teodoro si perde in una dimensione «febbriosa e demente».⁶⁷

Il bagliore sconcertante dei sogni di Teodoro, quell'allucinazione dello sguardo che allegorizza i corpi in enigmi, spingono a recuperare un ultimo tassello nel mosaico di modelli letterari che si disegna sullo sfondo della scrittura bernariana.

Nel lampo di certe visioni tra veglia e sonno di *Tre operai*, si riflette, infatti, la cruda e terebrante lucidità di Lautréamont, un autore fondamentale per la formazione culturale dell'*entourage* bernariano, la cui opera completa era stata edita da Breton. Poiché anche nel caso di Maldoror è soprattutto un'allucinazione dello sguardo che, in un'improvvisa *tabula rasa* dei sensi, spinge il lettore verso visioni irreali, «costringendolo ad oscurarsi innaturalmente gli occhi»,⁶⁸ in un «acceramento» che è anche «sublimazione».⁶⁹ Quando «una pece vischiosa ispessisce il cristallino degli occhi», allora il distacco vertiginoso del sogno svela la separazione immedicabile dal «Grande Oggetto Esteriore».⁷⁰

Il campo segnato da una paura metafisica, (e proprio la paura era il centro delle rimozioni del fascismo) diventa il luogo dove Lautréamont si incrocia con la deformazione espressionista e l'allegoria vuota di Kafka (*Tre casi sospetti*).

La paura, infatti, arriverà a identificarsi, per il nostro autore, con «la sostanza stessa dell'operare artistico», diventando una nozione cruciale della sua riflessione sul romanzo; ma quel che più conta, è che ciò accadrà proprio partendo dal presupposto che «la vera opera d'arte» è definita fundamentalmente dalla «tensione a realizzarla».⁷¹ La creazione si distende in uno «spazio assurdo, cieco, non privo di angoscia», in un «canale buio, dove passano tutte le scorie dell'intelletto e tutti i relitti dell'immaginazione», dove «fanno da chiuse e da salti tutti i simboli allusivi a un'altra realtà, tanto più profonda e irraggiungibile quanto più le acque montano vorticosamente».

Il «fiume creativo» spinge incessantemente «gli ostacoli davanti sé», li «“proietta”», al solo scopo di «ritardare la fine del fluire, la caduta cioè del potenziale che assicura la durata del processo».⁷² Su questo fondo agitato, la paura si staglia come l'emblema del perenne movimento dell'arte. «Disseminata in una catena di durate, lungo un processo allucinante»,⁷³ la paura, insomma, coincide con il nucleo stesso della

⁶⁷ La terminologia è di Flora: «Sotto la voce “neorealismo” c'è da accogliere con una certa prodigalità i narratori che sono sorti in Italia dopo la nuova divulgazione del decadentismo sino all' esistenzialismo, la diffusione della psicoanalisi con la presunta libertà dei problemi sessuali, e infine la vasta ripresa mondiale del materialismo storico. Essi riflettono le esperienze spesso dolorose del sub-umano o del pre-umano, o quelle che nascono dalla corrosione della presente realtà sociale e dell'aspirazione ad una diversa morale: spesso insistono su aspetti negativi repugnanti, sulla retorica del male e del sudicio: nè sembrano riconoscere anche un'opposta realtà. Eppure soltanto nel contrappunto a questa turpitudine, in ciò che v'è di umano nell'avvertire quella materia, si palesa la poesia, che non può mai nascere dal negativo e dal nulla. (...) Non la materia conta, ma l'animo che lavora quella materia: e qui nasce la possibilità di una poesia o invece di una cronaca. C'è perciò un neoverismo di cronaca e un neoverismo di poesia: alla resa, la parola neoverismo si dissolverà per i poeti e potrà rimanere per i cronisti. Strano sembrerà forse che la parola neoverismo sia sorta a indicare spesso un'arte letteraria che il reale guarda e fissa con occhi di allucinazione, come il cinema finge un suggestivo e presunto reale con le luci artificiali e assurde dei riflettori: un'arte verbale che con frammenti di un reale febbricoso e demente, si indirizza ad una forma di “irrealismo” in tutto simile a quello delle arti figurative (F. FLORA citato in C. BO, *Inchiesta sul Neorealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, 14-15.

⁶⁸ LAUTRÉAMONT, *I canti di Maldoror*, a cura di F. Onofri, Torino, Einaudi, 1944. 211. Per le citazioni da *I canti di Maldoror* ci serviamo della prima traduzione italiana, curata da Fabrizio Onofri. Per la sua versione, Onofri dichiara di essersi «servito della più recente edizione curata da A. BRETON, *Oeuvres complètes*, G.L.M., Paris 1938, confrontandola con quella pubblicata a cura di Ph. SOUPAULT, *Oeuvres complètes*, Au Sans Pareil, Paris, 1927». (Ivi, XVI).

⁶⁹ C. OSSOLA, *Un oeil immense artificiel...*, 151.

⁷⁰ LAUTRÉAMONT, *I canti di Maldoror...*, 161-162.

⁷¹ Il punto di arrivo di questo percorso epistemologico di Bernari, tracciato intorno al tema della paura, è fissato nelle pagine della sua raccolta di saggi. (C. BERNARI, *L'arte è paura? ovvero la realtà della realtà*, in ID., *Non gettate via la scala*, 66-73; le citazioni sono a pagina 66).

⁷² Ivi, 66-67.

⁷³ Ivi, 67.

realtà, con la sua essenza noumenica. D'importanza cruciale per la rivelazione di questa corrispondenza furono, per Bernari, «le traduzioni di Lautréamont» che spinsero gli scrittori di quel tempo a schiudere incessantemente, «come una «scatola delle meraviglie», l'involucro allegorico delle sue visioni, per scoprire, in un perenne e angoscioso rinvio del senso, «il sottofondo della paura, o meglio il doppio fondo di ogni realtà (...)».⁷⁴ Nella struttura aperta delle opere,⁷⁵ una forza d'inerzia consuma il gesto conoscitivo, proiettandolo di ombra in ombra. È una forza oscura, inarrestabile. Ed è proprio il processo della paura ad alimentarla, l'unico capace di inseguire le assenze, i rinvii, le sospensioni dell'esistenza e di riflettere, perché costituito esso stesso da una sequenza illimitata di ombre, quella che Bernari chiama «la realtà della realtà».⁷⁶ La prima volta che nella narrativa del nostro autore si era concretizzato «il mondo della paura» era stato nelle trame dei *Tre casi sospetti*, in cui il «disegno vagamente kafkiano» si era rivelato «estremamente politicizzato».⁷⁷

Kafka è, del resto, una presenza dominante nell'universo letterario di Bernari. Quando, nel 1950, il percorso tracciato intorno al tema della paura giunge finalmente allo scoperto, l'intera schiera dei protoesistenzialisti (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoevskij e lo stesso Kafka) è chiamata alla ribalta. Sulla scorta di un intervento di Remo Cantoni, essi sono distinti dai viventi Sartre, Malraux e Camus, perché ancora capaci, con la loro scrittura, di «scoprire il paradosso nel tragico quotidiano» e di «squarciare» la tela dell'esistenza:⁷⁸

Su Sartre, appunto, su Malraux e su Camus, mi accadde poco tempo addietro di udire un'approfondita critica da parte di uno dei più preparati e intelligenti studiosi dell'esistenzialismo, parlo di Remo Cantoni (...). Alla fine della sua conferenza Cantoni propose all'uditorio un parallelo tra i protoesistenzialisti - Nietzsche, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka - e i viventi Sartre, Malraux e Camus (...). È evidente, e lo avverte lo stesso Cantoni, (nella *Crisi dell'uomo*), che i protoesistenzialisti irrupero nella tela del loro tempo non per avvolgersi - come gli attuali esistenzialisti - ma per squarciarla.⁷⁹

È sul vecchio e consunto fondale dei protoesistenzialisti che va pertanto fissata la teoria estetica di Bernari: un fondale aperto alle crisi, solcato da ferite profonde e da squarci improvvisi. Per di più,

⁷⁴ R. CAPOZZI, *Intervista a Carlo Bernari*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», n. 1, gennaio-aprile 1975, p. 158-159. Fortissima è l'influenza della «demente» e terebrante fantasia di Lautréamont sulla letteratura tra le due guerre, un'influenza esercitata anche attraverso i canali del Surrealismo. Ci limiteremo a ricordare che del nostro autore - di cui sono noti i frequenti richiami, nelle sue riflessioni critiche, alla lezione di Isidore-Lucien Ducasse - abbiamo rinvenuto, tra le carte conservate dal figlio Enrico Bernard nello studio romano, una traduzione inedita di alcuni passi dei *Canti di Maldoror*. La prima versione italiana degli *Chants* risale a Fabrizio Onofri, uno degli autori più vicini a Carlo Bernari. (Cfr., LAUTRÉAMONT, *I canti di Maldoror*, cit.).

⁷⁵ «(...) l'opera non finisce mai dove finisce; e ciò che apprendiamo intorno alla sua esistenza compiuta è zero rispetto a ciò che è rimasto impigliato nella trama del processo che ne ha determinato la nascita: quella paura, vale a dire trasferitasi di tappa in tappa, nelle alterne tensioni tra false partenze e ancora più falsi arrivi». (C. BERNARI, *L'arte è paura? ovvero la realtà della realtà*, 70).

⁷⁶ Ivi, 67.

⁷⁷ R. CAPOZZI, *Intervista a Carlo Bernari*, 149. In *Tre casi sospetti* sono raccolti tre racconti di Bernari pubblicati nel '39, nel '40 e nel '42 su «Tempo» e «Primato». Il volume viene pubblicato da Mondadori, per la collana «Lo Specchio», nel 1943. Al costituirsi della repubblica di Salò, la casa editrice è diretta da un comitato fascista che ritira dal commercio le opere più pericolose per il regime; di *Tre casi sospetti* non si hanno più notizie. È, però, possibile rintracciare la testimonianza di questa pubblicazione nella seconda di copertina del libro *Il pedaggio si paga all'altra sponda*, Lettere d'oggi, giugno 1943: sotto la dicitura «Dello stesso autore», appare, infatti, tra gli altri testi, anche *Tre casi sospetti*, con l'indicazione «Milano, 1943». Nel 1946 il libro viene finalmente ripubblicato, sempre per la collana «Lo Specchio». I narratori del nostro tempo; il testo è, con ogni probabilità, lo stesso del 1943. Ad essere stato cambiato è solo il frontespizio, che porta l'indicazione «I edizione febbraio 1946».

⁷⁸ C. BERNARI, *L'arte è paura?*, in «Ulisse», nella rubrica «La Nave di Ulisse», IV, vol. III, fasc. XIII, dicembre 1950, 77-81. (La citazione è a 79).

⁷⁹ Ivi, 79.

lacerando la realtà, questi scrittori mostrano un varco prezioso per poter cogliere il processo della paura, giacché lo strappo del tessuto esistenziale consente di sorprendere «l'oggetto nel momento tragico del distacco dall'ordine naturale e storico (...)». È un istante dilaniante, in cui l'artista

non sa in quale nuova moralità si disporranno gli oggetti strappati alla generalità o su quale sfera razionale egli si collocherà per salvarsi dall'irrazionale che stava per travolgere anche lui. In questo attimo di sospensione appare la Paura come la profondità incommensurabile delle cose.⁸⁰

In seguito, Bernari definirà più precisamente quest'attimo, servendosi del «punto catastrofico» teorizzato da René Thom, nel saggio *La catastrofe*:

da quel matematico insigne che è, Thom dimostra che nella storia, così come nel reale e nella natura, vi è un punto catastrofico che non è più il precedente e non è ancora il successivo, ma un punto essenziale (...), quel punto catastrofico che lui, con in suoi mezzi di matematico riesce a dimostrare, è intuitivamente il momento di sublimazione poetica, di intuizione del reale: la catastrofe. È questo punto catastrofico che nell'animo dello scrittore deve possibilmente suscitare un sentimento di paura. Ed è proprio di fronte a questo punto catastrofico, come nell'imminenza di un temporale o di un terremoto, che si rivela, si rovescia dall'interno all'esterno l'animo dell'artista, del poeta come dello scrittore.⁸¹

Questa proiezione in avanti dell'oggetto in una concatenazione infinita di visioni, influenza profondamente, dilatandole e forzandole, le forme di scrittura degli anni Trenta e Quaranta.

Bernari stesso sottolineerà più volte l'importanza che le traduzioni di Lautréamont ebbero per gli esperimenti narrativi degli autori a lui vicini. D'altronde, la prima versione italiana di quest'opera uscirà a cura proprio di Fabrizio Onofri, una delle presenze più assidue nelle operazioni culturali del nostro autore, in una edizione stampata da Einaudi il 7 settembre '44, al di là della Linea gotica, poche settimane prima dei grandi scioperi di Torino.

Nella lunga e intensa prefazione, scandagliando l'immaginario grottesco di Ducasse, Onofri fissa il fuoco della sua analisi proprio sulla «poetica dello *hasard*, della scoperta "cieca"» che, attraverso una sorta di «demenza», schiude una «zona di intensa rarefazione, in cui ogni esclusivistico "qui ed ora" è irrimediabilmente bruciato (...)».⁸² Questo vuoto sconfinato, quasi uno spazio primordiale, simile a quella «*vita non-organica* delle cose» che è anche «il principio primo dell'espressionismo»,⁸³ obbliga la materia a frequenti metamorfosi, disarticolandola in involucri allegorici privi di senso.

È un mutamento perpetuo che si rivela decisivo per il nuovo realismo di Bernari, convergendo naturalmente verso la sua visione di un'opera *in fieri*, scandita da processi infiniti. Del resto, come dichiarerà in seguito, egli stesso si era dedicato alla traduzione di alcune pagine di *Canti*,⁸⁴ perché il lavoro di interpretazione della scrittura di Ducasse gli consentiva di scoprire «il doppio fondo di ogni realtà»:

[Le traduzioni di Lautréamont] mi facevano scoprire il sottofondo della paura, o meglio il doppio fondo di ogni realtà, dove si annida la grande paura. Come nella scatola delle meraviglie, ogni volta che aprivo Lautréamont ci scoprivo un doppio fondo, finché trovavo certe mie ragioni che erano lontanissime da quelle di Lautréamont.⁸⁵

⁸⁰ Ivi, 81.

⁸¹ E. RAGNI, Intervista a Carlo Bernari Roma, Discoteca di Stato, 18 gennaio 1989, in «Quaderni d'italianistica», II, Autunno, 1992, 286-287.

⁸² F. ONOFRI, Prefazione a Lautréamont, *I canti di Maldoror*, VII-XVI. (Le citazioni son alle pagine VII, X-XI).

⁸³ G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1993, 68.

⁸⁴ Nel suo studio romano si trovano infatti alcuni fogli dattiloscritti in cui sono tradotti brani sparsi dei *Canti di Maldoror*.

⁸⁵ R. CAPOZZI, Intervista a Carlo Bernari, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», I, gennaio-aprile 1975, 159.

Il meccanismo di rimandi, innescato dalla scrittura deformante dei *Canti di Maldoror*, rinvia continuamente ad un altro senso, ad un significato distante e nascosto che, pur essendo irrecuperabile, sollecita un'indagine perpetua. L'insufficienza del reale, che spinge in avanti il cammino della scrittura, tra verità parziali, falsificate, devianti, è incrementata da un procedere obliquo, da un'assoluta «renitenza della storia» che interdice sviluppi e progressi, sin dal tempo di *Tre operai*, e che non correggerà la sua deviazione neanche sotto le spinte palingenetiche della Liberazione.⁸⁶

Solo gli scrittori, per Bernari, conservano nel falso movimento della Storia il privilegio ottico di distinguere la zona d'ombra oltre il cono di luce delle false rinascite, di scrutare il fondo delle contraddizioni rimaste aperte.

Come accade in quelle ultime pagine di *Tre operai*, dove Teodoro era assimilato e mineralizzato al relitto di un piroscampo arrugginito (161), relegati entrambi all'estremità della vita: è lungo i margini della realtà che si annida l'ultima possibilità, come ci indica Said,⁸⁷ per la letteratura se non di salvare, almeno di testimoniare, di rivolgere ancora una volta lo sguardo al rimosso e alle esistenze invisibili dei *senzavoce*.

⁸⁶ È stato Salvatore Battaglia a mettere in luce, nella trama narrativa di *Tre operai*, la «renitenza della storia a concedersi», la sua «assoluta refrattarietà»: «L'inibizione a vivere, o meglio a credere nella vita, nell'esperienza (...) diventava, nel romanzo di Bernari, insufficienza della realtà stessa, dissociazione della coscienza civile e familiare, renitenza della storia a concedersi, a solidarizzare con l'uomo. (...) quel che sorprende nella sensibilità dell'autore è la scoperta di un fallimento insito nelle stesse premesse. perché, alla fine, l'inadempienza dell'operaio reca con sé un pessimismo che è più delicato, almeno nella sua impostazione, di quanto già fosse rispettivamente quello del Verga o del Borgese. L'autore di *Tre operai* rappresenta la terza via ancora disponibile alla società moderna e tuttavia inabile a liberare gli uomini dal ristagno della coscienza, dall'ostilità del destino, dall'assoluta refrattarietà della storia». (S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, 545).

⁸⁷ E. W. SAID, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Introduzione all'edizione italiana di G. Baratta, Traduzione di M. Fiorini, Milano, Il Saggiatore, 2007.