Intervista a Carlo Bernari

Roma, Discoteca di Stato

18 gennaio 1989

Eugenio Ragni

BERNARI: Mi trovo qui alla Discoteca di Stato per registrare una mia testimonianza autobiografica e soprattutto letteraria. Speriamo che la voce mi assista fino in fondo, e la mente anche. Prevedendo comunque qualche immancabile *défaillance*, ovviamente involontaria, mi sono munito di un ottimo collaboratore, il professor Eugenio Ragni, ottimo conoscitore della mia opera, autore di un accuratissimo *Invito alla lettura di Bernari*, edito da Mursia nel 1978.

Confido molto che Eugenio Ragni, per la sua qualità di critico e anche di conoscitore dell'opera del sottoscritto, mi sia di valido aiuto per tutti quegli elementi tanto biografici, quanto della mia storia letteraria che maggiormente possono interessare, e spero soprattutto che con le sue domande mi inciti a rievocare qualche passo della mia vita che solitamente io cerco di buttare dietro le spalle, cioè a dire nel dimenticatoio. Il suo bagaglio di memorie delle cose che mi riguardano è certamente più fornito e accessibile del mio, soprattutto per quel che concerne i miei testi: oltre all'*Invito*, è infatti autore di un volume singolare, destinato alle scuole medie ma adottato anche nelle università per la serietà dell'impostazione, per le fitte e puntualissime note di commento, per la cura filologica del testo (ha corretto anche un paio di errori tramandatisi di edizione in edizione): si tratta del mio libro d'esordio, *Tre operai*, seguito da pagine tratte da altre mie opere, da *Speranzella a Vesuvio e pane*, da *Era l'anno del sole quieto a Il gigante Cina*.

A questo punto mi fermo; e invito subito il professor Eugenio Ragni—che da questo momento non chiamerò più “professore”, ma più semplicemente e familiarmente Eugenio—a pormi la prima sferzata perché io possa cominciare con qualche confidenza.

RAGNI: Ringrazio Carlo Bernari per queste belle parole, e spero di riuscire ad aiutarlo adeguatamente a dipanare la voluminosa matassa di ricordi e di idee che costituisce il suggestivo nucleo della sua personalità.

Il mio incontro con Bernari è stata un'avventura molto simpatica e molto produttiva per me, perché ho scoperto uno scrittore che conoscevo in fondo soltan-

to per il suo romanzo più celebre, *Tre operai appunto*, il suo primo, quello dell'«esordio», celebrato forse più per essere un romanzo «antifascista», impegnato comunque su un argomento «proibito» durante il fascismo: le prime lotte operaie tra fine anni Dieci e inizio anni Venti, sfociate nell'occupazione delle fabbriche e nel congresso del partito socialista del 1921 che provocò la scissione del partito comunista di Gramsci. In pratica, conobbi tutto dello scrittore Bernari solo dopo aver conosciuto l'uomo Bernari: generoso, spontaneo, interessante, acuto e ironico quanto e forse più dello scrittore.

Ed è proprio in stretta relazione con le opere che lancerò il mio primo sasso: una domanda che mi sembra la più adatta ad entrare immediatamente nella sua «officina», e insieme a tracciare in prima istanza le coordinate del rapporto intercorso tra lui e i critici lungo l'intero arco di anni che la sua produzione letteraria abbraccia.

Molti critici gli hanno infatti imputato—è questo il verbo esatto—di essere sempre diverso ad ogni romanzo: a diversificarsi era soprattutto lo stile, quasi a far pensare che il Bernari del secondo libro non fosse quello del primo, quello del terzo non più quello del secondo, e così via. Naturalmente, è forse banale sottolinearlo, l'imputazione era viziata in partenza, perché è chiaro che uno scrittore deve cambiare, non può continuare a scrivere sempre lo stesso libro (ne abbiamo purtroppo parecchi di questi scrittori che da tantissimi anni continuano a ripetere lo stesso romanzo, clonandolo meccanicamente dal primo di successo, senza approfondirne i temi né rinnovarne la forma).

Ora, come mai, anche a dispetto delle critiche di eclettismo, Carlo Bernari lavora così intensamente sui suoi romanzi, variandone ambienti, temi, stile, al punto da farli diventare una plaga ideale, un eden per gli studiosi di variantistica?

BERNARI: La domanda mi stimola molto; tanto che, invece di ribadire a braccio una risposta che mi è già capitato di formulare a questo proposito, ti infliggo la lettura di alcuni paragrafi di una conferenza che ho portato in giro nelle università americane, suscitando anche qualche plauso da parte di professori certamente ben più provveduti di me in materia di teoria della letteratura.

Questa conversazione si intitola *Uno scrittore contro se stesso*. Ah, mi farai la cortesia, caro Eugenio, che quando ti sarai un po' ... scocciato—mi pare la parola più esatta—mi farai un segno e io la smetterò:

Lo scrittore che è davanti a voi in questo momento guarda come guardate voi il mondo che gli sta intorno e, al pari di tutti i comuni mortali oggi, ripete anche lui: Com'è brutto questo mondo! E quanto è difficile da capire! Tutte le volte però che mi son provato a fare un passo più in là di questi due aggettivi, «brutto» e «difficile», ho dovuto sempre ammettere che bruttura e difficoltà dipendevano unicamente da me, e che ero io il vero ostacolo alla comprensione del mondo nei suoi errori e nelle sue contraddizioni; e che dipendeva dalla mia ottusità se il mondo mi restava così estraneo e inintelligibile. Devo dunque far risalire a me stesso la causa per cui mi ritrovo sempre un gradino al di sotto della realtà contemporanea nelle sue

infinite proposte e provocazioni. Se nella vita pratica ce la caviamo con un moto di fastidio e di ripulsa, addebitando al mondo esterno tutte le atrocità e assurdità che non riusciamo a coordinare e a giustificare nelle molteplici concatenazioni di causa ed effetto, non possiamo cedere alla stessa superficialità quando al conflitto partecipiamo in veste di interpreti del mondo, cioè quali uomini di cultura; poiché dalla frattura tra mondo reale e coscienza del mondo discendono innumerevoli problemi non tutti facilmente classificabili, almeno nel dominio delle arti. Per restringere il campo alla letteratura, fissiamo intanto l'operazione preliminare che uno scrittore deve compiere quando vuole appropriarsi di un frammento della realtà che lo circonda. Il suo lavoro comincia quando, non potendo annettere l'intero universo nella propria sfera di conoscenza e rappresentazione, egli se ne ritaglia una fettina, sperando di aver sequestrato in quella fettina se non tutto il mondo reale ingarbugliato e complesso, almeno il senso di quell'intrico, sia pure limitato a quella porzioncina che picchiava alle porte della sua coscienza chiedendo di essere rappresentata. Nasce l'illusione che nella suddetta fettina possa racchiudersi l'intero mondo con i suoi errori e con le sue speranze sempre deluse; che una data scrittura, sistemandosi in una pagina, assuma quelle determinate caratteristiche che la fanno denominare narrazione, saggio o poesia. Lì la fettina è ormai masticata e digerita, è divenuta cioè un'altra cosa, capace di far diventare un'altra cosa tutto ciò con cui essa entra in contatto nel mondo reale. Bisogna per adesso chiedersi se è sufficiente quella fettina ad appagare la sete di oggettività che assilla lo scrittore, se non gli occorrerà ripetere l'operazione di nuovo, ritagliarsi una seconda fettina di mondo e poi una terza e poi una quarta e ancora una quinta, una decima, un'ennesima, e così via fino a quando la sua brama di strappare segni all'universo e appropriarsene per trasformarli in altri segni non si sia placata. In questi successivi tentativi lo scrittore scopre non soltanto l'impossibilità di esaurire lo scibile, che resta pertinacemente fuori dalla portata della sua conoscenza, ma scopre altresì i limiti delle infinite possibilità di rappresentazione che si dilatano ogni volta che egli tenta di raggiungerli. Da ciò nasce forse quel sentimento di incontentabilità che paralizza spesso lo scrittore e lo rende come impotente di fronte a quel "possibile" ch'egli cerca pertinacemente di raggiungere. Se interroghiamo questo "possibile", ci avvediamo però che in esso si specchiano meraviglia e paura: meraviglia per la molteplicità e la ricchezza delle combinazioni, dalla più elementare e naturale alla più complicata ed astratta; e la paura di non farcela, di rimanervi impigliati e di lasciarvi dentro anche quel residuo filo di ragione che lo aveva sollecitato a penetrare. Lo stesso processo avviene nel lettore, purché non sia un passivo ricevente di libri di consumo.

Io mi fermerei qui, al puro inizio di questa conversazione che ho tenuto negli Atenei americani. Perché da questa impostazione, da questo esordio mi sembra che dovrebbe diventare chiaro per l'ascoltatore—chiunque egli sia, docente oppure allievo—la incontentabilità dello scrittore, la sua . . . come dire . . . tenace, pertinace volontà di appropriarsi di sempre nuove fette del reale. E naturalmente, in questa rincorsa non può ripetere gli stessi codici, gli stessi moduli negli stessi codici di scrittura delle sue cose precedenti: egli deve rinnovare questo armamentario, per raggiungere o per aggiungere una nuova conoscenza a quelle già acquisite.

RAGNI: Tutto questo è giustissimo, e bisognerebbe che altri scrittori fossero altrettanto consapevoli di questa necessità di mutare strumenti quando si muta musica.

Ma resta che la tua varietas ha portato però a una riduzione della tua statura di scrittore agli occhi di molti critici: i quali ti hanno, dico naturalmente una parola grossa, un po' "perseguitato" proprio quasi a volerti indurre a riprendere lo stesso sentiero mentre invece tu andavi per tutta un'altra strada. Tanti' è vero che non ti sei peritato, non hai avuto paura di rifare completamente un romanzo, che molto spesso da parte dei critici viene invece ritenuto mero "rifacimento": lo hai invece ristrutturato, a cominciare dal titolo, hai cambiato tutto, hai fatto in definitiva un altro romanzo. Mi riferisco naturalmente a *Prologo alle tenebre* e al successivo *Le radiose giornate*, che tra l'altro sono una stessa storia vista da due punti di vista differenti. E penso che questo sia abbastanza illuminante: hai ri-ragionato sul tuo romanzo, hai riscritto il primo plot in due circostanze diverse della tua biografia, o direi della biografia di qualunque italiano della tua generazione; e vorrei, perché penso sarebbe molto interessante, che tu parlassi di questa "pressione" che ti si è creata all'interno, nel tuo interno, al momento della rilettura del *Prologo*, e che ti ha spinto a riscriverlo e trasformarlo in *Le radiose giornate*.

BERNARI: Questa domanda mi mette veramente a contatto con me stesso, anzi con un me stesso che ha voluto guardarsi dentro sempre più in profondità.

Quando scrissi *Prologo alle tenebre*, tutti i protagonisti e i comprimari della storia erano vivi, e pertanto, attingendo alle loro biografie e alle loro avventure elementari narrativi, ero portato a una sorta di mistificazione involontaria. Non è che volessi modificare con qualche mascheratura le biografie di questi personaggi: ma eravamo in un clima che io definirei, un po' grossolanamente, "staliniano". Erano tutti personaggi che partecipavano alla Resistenza; ma come vi partecipavano? Con la loro natura ormai imbevuta di questo stalinismo, che molti di noi avevano assorbito inconsapevolmente vivendo più o meno la loro stessa storia, sia la loro storia quotidiana, sia la storia individuale che si immette nella grande Storia del mondo. Quella che intendevo rappresentare era quindi una visione monca, una visione falsificata della realtà. Perciò, *Prologo alle tenebre* . . . Intanto devo spiegare il titolo. Ebbi l'intuizione—credo non comune—che gli anni della Resistenza che ci preparavano l'avvento della democrazia e la caduta del fascismo erano un prologo ad altre tenebre, che si sovrapponevano alle prime tenebre, quelle che ci avevano oppresso durante il fascismo. Quindi, dovendo rovesciare di nuovo questa visione e dare alle cose il loro nome vero, potevo scrivere senza più mistificazioni, senza più riguardi per le persone: molte delle quali intanto, fra la prima edizione di *Prologo alle tenebre* e questa "ristampa" che io facevo negli anni Cinquanta, erano decedute, erano scomparse. Quindi io potevo rivedere con sguardo critico queste posizioni; ma principalmente dovevo disporre sotto una nuova luce il protagonista, l'io narrante, il quale si è

dovuto chiedere a un certo punto: bene, ma tu dov'eri? che parte facevi? come potevi partecipare a questa specie di congiura della menzogna, a quest'assurda cupola sotto la quale ci eravamo collocati come a cercare una protezione materna: sotto una vera e propria dissimulazione, "onesta", per dirla con un termine crociano ripreso dal titolo di un celebre trattato del secentista Torquato Accetto? In realtà si trattava di una dissimulazione comunque e sempre disonesta: noi stavamo falsificando la storia senza volerlo. Quindi proprio alle prime righe questo personaggio si comincia a chiedere: ebbene, tu dov'eri? cominciamo a dire le cose come veramente stanno. Di qui nasce il secondo titolo, ovviamente antifrastico, *Le radiose giornate*: a indicare il rovesciamento in senso ironico di quel *Prologo alle tenebre* che mi aveva sedotto negli anni Quaranta.

RAGNI: *Mi sembra un'informazione molto illuminante: persino a partire dal titolo, i critici avrebbero potuto avvertire il netto cambiamento di contenuto o quantomeno lo spostamento d'angolo visuale tra un romanzo e l'altro; avrebbero insomma potuto facilmente accorgersi, anche ad apertura di libro, che non si trattava di un rifacimento puramente formale . . .*

BERNARI: . . . in bella scrittura . . .

RAGNI: . . . *ma di una riscrittura sostanziale. Tu hai parlato di intuizione del futuro; ed è proprio vero: sempre, almeno a partire da Prologo alle tenebre, o nei titoli o nella sostanza dei romanzi hai sempre fornito una visione che presagiva ciò che sarebbe accaduto. È il caso, per esempio, di Era l'anno del sole quieto: dove tu in anni di pieno boom sei riuscito a parlare, in termini che oggi, oggi soprattutto, possiamo giudicare straordinariamente lucidi, del fallimento dell'industrializzazione nel Sud. Predizione assurda, per quegli anni. E ritorno anche allo stile, allo stile che ti muta fra le mani da un libro all'altro: è proprio Era l'anno del sole quieto che dà la reale misura della tua eccezionale capacità di scrittura e di affabulazione.*

Questa tua intuizione del futuro, ti viene da uno studio approfondito della storia, o non è piuttosto una specie di obbedienza all'intuito? Mi pare evidente infatti che tu non ti tiri indietro rispetto all'intuizione: intuisce cioè quel che potrebbe accadere e non ti fermi, come invece molti scrittori, di fronte all'assurdità apparente di questa intuizione.

Ecco: questa visione del futuro in Era l'anno del sole quieto, di un futuro che, come sempre nei tuoi libri, è un futuro buio, appunto: le tenebre del Prologo, le antifrastiche Radiose giornate, l'implicita assenza del sole quieto espressa dall'imperfetto Era . . . Tra l'altro per i tuoi titoli c'è sempre bisogno di una spiegazione; e il lettore—parlo di "lettore" intendendo anche il critico accreditato—non ha sempre la pazienza di andare a cercare il significato del titolo, quando è un titolo non immediatamente comprensibile, di difficile decrittazione, come spesso accade dei tuoi, e te l'hanno detto spesso. Per Era l'anno del sole quieto c'è infatti una tua noticina a informare cosa vuol dire . . .

BERNARI: Questa domanda mi riporta alla memoria, anzi davanti agli occhi, gli incontri con Niccolò Gallo, il grande consigliere, per tutti noi un faro, una specie di guida morale, di guida letteraria. In quei giorni dell'ormai lontano 1963 gli avevo dato da leggere il dattiloscritto del nuovo romanzo, e ci incontravamo, come sempre, per discuterne (e debbo dire che aveva subito apprezzato quelle che lui chiamava le mie "conquiste stilistiche"). All'uscita della sua casa di Piazza Ungheria incontravamo spesso davanti al caffè Hungaria, il caffè che allora si frequentava, Giorgio Bassani: al quale non andava giù questo titolo, e continuava a dirmi: "Ma perché ci metti quel verbo, *era*, davanti al *sole quieto*? Non basta *Il sole quieto*?". "No", insistevo io, "il senso è puramente temporale, ed è storico, nello stesso tempo. È vero che qui si allude a un tempo astronomico *sui generis*, ma se non è *sui generis* non è niente; quindi la temporalità che mi dà il verbo racchiude tutto il succo del libro". E naturalmente la spuntai, nonostante anche Gallo un po' tentennasse ascoltando le ragioni di Bassani. Il libro uscì così con questo titolo; e fortunatamente, perché ricordo che un'altra grande figura, quella di Raffaele Mattioli, quando c'incontrammo nel corso di una mostra a Milano e facemmo la conoscenza con Solmi, col grande Solmi, mi assalì: "Ah, lei è Bernari! Me ne ha fatti spendere di soldi, per questo benedetto *Sole quieto*" (anche lui diceva *Sole quieto* senza l'*Era*). Allora io lo correggi: "Senta, Presidente" (era Presidente della Commerciale e uomo di grande statura culturale), "Era l'anno del sole quieto . . .". "Beh, era o non era", continuò lui, "ho dovuto mandare centinaia di libri ai miei corrispondenti nelle banche del Mezzogiorno, per fargli capire qual è l'origine del loro fallimento!". Aveva capito esattamente qual era lo spirito del libro.

RAGNI: *La novità della cifra stilistica, l'intensità della narrazione e dell'impegno, la spontaneità del dettato emergono in tutta evidenza anche a una prima lettura, una volta superata la sorpresa di non trovare in pratica gli accapo, le virgolette, eccetera: la scrittura è in flusso continuo, completamente rapportata a un presente fattuale; ed è proprio questo il fascino maggiore dello stile di Bernari in questo romanzo, secondo me particolarmente felice. E proprio in considerazione della presenza direi prepotente della realtà in queste pagine, penso che la domanda da fare ora è una delle centrali. Bernari è napoletano, Era l'anno del sole quieto si svolge nell'entroterra industriale napoletano, pur se i toponimi sono immaginari—ma fino a un certo punto, dal momento che tutti costituiscono degli anagrammi o delle neoformazioni attuate usando magari metà di un toponimo e metà di un altro o deformandone pre- o suffisso; sappiamo che il suo primo romanzo nasce a Napoli, anche se viene poi scritto a Roma, e si svolge quasi tutto a Napoli, e in una Napoli tra l'altro completamente diversa dalla Napoli che noi siamo abituati a ritrovare non diciamo nelle canzonette, ma addirittura in quei romanzi "veristi" scritti tra fine Ottocento e inizi Novecento, che intendevano mettere in luce una realtà diversa da quella d'ogni altra città italiana.*

Ora, Napoli è indubbiamente al centro della produzione di Bernari. Ecco,

Carlo: volevo che tu chiarissi ancora una volta questo rapporto tuo con la tua città, e naturalmente—with preciso riferimento all'idea che presiede all'ambientazione di Tre operai—a questa Napoli piovosa, periferica, una Napoli che solo una volta è via Caracciolo, una via Caracciolo peraltro notturna, dove non si vedono affatto il mare e il panorama un tempo celebratissimo, oggi degradato . . . Una Napoli direi descritta in polemica con tutto il folklore che ruotava e ruota ancora oggi intorno a questa città.

BERNARI: Sono sempre un po' imbarazzato a rispondere con sincerità, sviscerando veramente le mie ragioni poetiche e le mie ragioni critiche (stavo per dire filosofiche) che mi tengono lontano da una certa Napoli, non dico da quella del folklore o della canzonetta pura e semplice, ma anche da quella Napoli elegiaca in senso digiacomiano; analizzando e definendo il perché del mio tendere verso una Napoli più crudele, più autentica, più sanguigna, per me—per me dico, perché non la posso imporre alla generalità dei miei lettori—per me senz'altro la più vera.

Intanto, io sono avverso proprio per natura—forse per le mie origini, che sono sì napoletane, ma la mia famiglia proviene dalla Francia, e infatti il mio nome vero è Carlo Bernard, col *d* finale tronco come in Francia ce n'è centinaia—sono avverso a ogni rappresentazione consolatoria dell'universo napoletano.

Io credo che gran parte dei guai di Napoli nascano dalla sua "napoletanità". Credo che gran parte delle deficienze che noi possiamo imputare alla città di Napoli nascano dal fatto che la città e i suoi abitanti sono critici verso se stessi finché non ascoltano una critica che venga dall'esterno: a quel punto si sentono dei difensori e degli esaltatori della propria napoletanità. Il che mi ha indotto, fin dai primi passi della mia vicenda letteraria, a scontrarmi, ad oppormi al concetto della "napoletanità". Avrei preferito, ispirandomi a Sciascia, coniare e usare un neologismo tutto mio: "napoletanitudine"; che dà oltretutto l'idea di una specie di malattia, alla stregua della "sicilitudine" che Sciascia ha diagnosticato per la sua Sicilia. Ma la "napoletanità" è un modo un po' più aggressivo e sfacciato di mostrare quella Napoli che recita se stessa, cioè a dire che si improvvisa ogni volta attrice, non spettatrice del proprio spettacolo, ma attrice per far gioire e per far ridere gli altri. Il che, se è un vantaggio nel teatro comico—e sappiamo anche le conquiste che questo teatro comico ha dato alla storia del teatro—è altrettanto deleterio nella vita civile, perché ogni cosa si risolve in un piccolo spettacolo di comicità irresistibile ma immodificabile.

Il napoletano non solo non si contenta di *essere* napoletano, ma vuol *fare* il napoletano; ed è a questo punto che io insorgo: ma perché deve fare il napoletano e non si contenta di esserlo? Già l'essere napoletano è un modo d'essere piuttosto singolare, che lo pone fuori dalle righe della normalità, e lo fa essere un personaggio già di spicco per intuito, per forza, per intelligenza, per capacità di improvvisarsi nei lavori più svariati, per la facilità di imprimere nella mente ciò che figli di altri popoli impiegano anni per apprendere.

E qui mi torna utile il ricordo di un mio incontro con Adriano Olivetti. Quan-

do si inaugurò la Olivetti di Pozzuoli, l'ambiente in cui poi è nato *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri, domandai a Olivetti (non era ancora uscito questo romanzo): "Allora, questa massa di manodopera assunta sul posto, come l'hai trovata?"; risposta di Adriano Olivetti, che era un uomo di grande capacità organizzativa, oltrech di altissimo intuito culturale: "Ottima, di prim'ordine. Guarda che qui ho scoperto come un napoletano possa imparare da una tecnologia avanzata con una rapidit che non mi sognavo neppure di poter realizzare. C' un solo guaio: si ammalano". "Come!", meravigliai. "Si ammalano, si ammalano di stomaco: perch qui c' la mensa". "E allora?". "Eh, alla mensa si abbuffano come non mai, perch vengono evidentemente da fame storica, e davanti a una mensa cui possono accedere liberamente, dalla quale possono prendere quanto e quel che in vita loro hanno visto raramente, non riescono a frenarsi e quindi si ammalano tutti di stomaco. Ecco, tranne questo, tranne queste malattie digestive, intestinali, per il resto sono meravigliosi".

RAGNI: *Il tuo con Napoli dunque un rapporto di amore-odio, che emerge chiaramente dai tuoi libri e da quello che hai detto fin qui: un rapporto di amore-odio che bene che esista fra uno scrittore e il proprio luogo di origine, altrimenti rischia di innamorarsene troppo o, molto spesso, di odiarlo troppo . . .*

BERNARI: . . . e di giocarci! Perch non solo il napoletano, l'uomo della strada, recita la sua parte di napoletano, ma vi una buona parte di scrittori che recita la parte del napoletano che recita la parte del napoletano. Pu sembrare un bisticcio, ma se noi esaminiamo le opere di diversi scrittori napoletani, scopriamo, sotto la pagina, questo piacere di fare il piccolo palcoscenico.

RAGNI: *Tu, molto presto, sei per venuto a Roma, no? Alcune delle ragioni di questo spostamento si possono anche intuire da quello che hai scritto e detto sulla tua citt, e ci saranno anche ragioni culturali, ambizioni e desiderio di ampliare le tue esperienze; ma non forse conosciuto fino in fondo il movente di base che ti ha generato dentro la spinta di venire a Roma, citt molto diversa da Napoli—a quei tempi molto pi di oggi: dalla spontaneit napoletana sei passato a una pseudo-organizzazione su larga scala; tu stesso hai dovuto cercarti un lavoro, o ti saresti trovato nella necessit di tornare immediatamente a casa.*

Ora, quali sono le principali ragioni che ti hanno determinato a scegliere proprio Roma? e cosa facevi a Roma (e vorrei facessi specifico riferimento a quanto hai scritto pi di recente nella seconda parte de Il grande letto).

BERNARI: Dunque, cosa mi ha spinto a Roma. Intanto la visita che la polizia fece nella casa paterna a Napoli, cercando chiss quali documenti che io avessi portato indietro da Parigi, quali messaggi segreti, forse quali piani strategici per una prossima rivoluzione. Mio padre—questo un altro aneddoto, forse minore, ma che vale la pena di ricordare—in quell'epoca era preso da una certa mania spiritistica. Buon lettore di Capuana, aveva appreso da questo scrittore l'idea dello spiritismo come fonte di spiritualit; si era messo a frequentare alcune delle se-

dute spiritiche che si tenevano in una strada dei quartieri popolari di Napoli. Erano gli anni in cui era cominciata l'attenzione—"persecuzione" è parola esagerata—della polizia verso suo figlio Carlo: non era il figlio prediletto, era solo il primogenito, ma era perciò logico che, da piccolo borghese qual era, mio padre ci tenesse a salvarlo da un eventuale danno fisico o anche solo di immagine. Ora, in una di queste sedute spiritiche si era presentata l'anima, nientemeno, di Giacomo Leopardi, pensa!—noi ci ridiamo, ma la cosa veniva presa con molta serietà—e mio padre gli domandò: "Che succederà a mio figlio Carlo?". Pare allora che "Leopardi", in buon napoletano, gli abbia risposto: "Fallo andà fuori, che non gli succede niente".

E così avvenne il mio allontanamento da Napoli verso Roma, "in cerca di fortuna", come dice la frase fatta. L'ultima raccomandazione della mamma fu questa: "Statt'attiente, ca chella rumana ammiscaje a rognna a 'o prèvete!", che tradotto alla meglio vuol dire: "Stai attento, che la donna romana trasmise la sua rognna al prete": se l'è portato a letto, insomma è capace di tutto.

RAGNI: *Ma quali erano le ragioni dell'interesse della polizia fascista nei tuoi confronti?*

BERNARI: Si è trattato di una serie di concomitanze. A Napoli avevo frequentato sia gli ambienti crociani, sia lo stesso Croce, che avevo avvicinato personalmente un giorno che avevo avuto voglia di leggere un articolo introvabile se non nella fornitissima, straordinaria biblioteca di don Benedetto: consultazione che Croce non mi negò, ma che mi permise di effettuare solo a casa sua: "Venitevill'a llege addu me, peccché e' llibbre for'e casa nun se prestano". Di che si trattava? volevo leggere un intervento di Zinoviev sull'*Estetica* di Croce: intervento a un convegno di filosofia tenutosi, se ricordo bene, a Ginevra, dove appunto Zinoviev si era scagliato, peraltro con molto riguardo, contro Croce. Questa prima occasione di entrare in casa Croce ne facilitò altre, attuando una frequentazione certo non assidua, ma continuativa nell'arco di un certo periodo, poi interrotta dalla partenza per Roma. I contatti con l'ambiente dei crociani avvenne attraverso Francesco Flora e Gino Doria, ambedue piuttosto intimi di Croce. Ero stato autore di un manifesto antiartistico—oggi farebbe ridere, ma abbiamo del resto avuto anche recentemente una stagione antiletteraria e antiartistica—che si intitolava "UDA. Unione Distruttivisti Attivisti". In esso, con Paolo Ricci e Guglielmo Peirce, vaticinavamo hegelianamente la morte delle arti belle e il trionfo della tecnologia, il trionfo della scienza. Oggi queste cose fanno meno paura, ma durante il fascismo creavano un certo allarme. Di questo manifesto diffondemmo un migliaio di copie, perciò qualcuna dovette andare a finire anche in Questura, in Prefettura, al Minculpop; e finirono anche sul tavolo di qualche critico, come Ungaretti, il quale su *Il Tevere* di Interlandi fece addirittura un neretto di prima pagina in cui riconosceva a questi "ragazzacci" una certa qualità di ragionatori.

Naturalmente lo lesse anche Croce; il quale ci mandò a dire a mezzo di Flora:

“Sti guagliune nun so’ ffessi, sanno chello ca vogliono”. Non è che fosse d’accordo, ma capiva però che noi sapevamo a cosa miravamo. Si creò naturalmente attorno a noi un clima di sospetti, che veniva poi aggravato dal fatto che frequentavamo uomini come Antonio D’Ambrosio, ex membro del Partito Comunista, e altri dello stesso calibro; avevamo naturalmente avvicinato Antonio Amendola, che allora lavorava in una libreria, e avevamo avvicinato Eugenio Reale, altro comunista: tutti insomma elementi adatti a suscitare allarme nella polizia.

Quando uscì *Tre operai*, la prima stroncatura fu quella di un giornale della federazione fascista di Napoli, che per la penna di un “marcia su Roma”, Domenico Mancuso, scrisse: “Bernard ha tentato di costituire una cellula comunista e non gli è riuscito, ha scritto ora un romanzo che crede di fare politica, eccetera”. Si trattava a questo punto di un’accusa precisa per dire alla polizia: “Andatevi a prelevare questo signore, perché è pericoloso”.

Terzo elemento, Vittorio Mussolini. La sua rivista, che si chiamava mi pare *Secolo XX*, rilevò pari pari questa recensione, questa stroncatura dal giornale fascista napoletano e naturalmente rincarò la dose: “Stavamo per incaricare qualcuno di fare una recensione al libro del Bernard, ma apprendiamo che il contenuto del romanzo è eversivo, e pertanto lo segnaliamo eccetera”. Questo intervento provocò l’ingerenza del Minculpop, quindi l’intervento di certe federazioni come quella di Firenze (con Vittorini) e quella di Trieste, dove per far sparire il libro sfasciarono addirittura la vetrina di una libreria.

Ecco il clima in cui germogliò l’intervento dei poliziotti a casa di mio padre: vollero rovistare ovunque, creando uno stato d’animo di grande ansia nei miei familiari. La prima cosa quindi che dovevo fare era allontanarmi da Napoli.

RAGNI: *Proprio come aveva consigliato il Giacomo Leopardi che parlava in napoletano . . .*

BERNARI: Già, proprio come aveva consigliato il fantasma . . .

RAGNI: *Mi sembra molto interessante, questo che hai detto; tanto più che si lega a quelle che sono state le tue vicissitudini a Roma, dove le cose non cambiano, in quanto proprio all’uscita di *Tre operai*, e siamo nel ’34, si sono succedute visite con relative perquisizioni, anche a Roma, dove dovevi vivere, date le poche risorse, in camere ammobiliate, cambiandole spesso: mi pare tu abbia dovuto migrare da una all’altra per confondere le tue tracce. Sono particolari della tua vita che sono riemersi anche recentemente, in occasione della pubblicazione di alcune lettere di Zavattini a te e tue a Zavattini, dove si parla di una certa “velina”: un particolare che più e meglio di altri può dare colori e tonalità del clima in cui allora si viveva sotto l’ormai greve pressione della violenza ideologica e materiale del regime fascista.*

BERNARI: Di questa velina si parlò a lungo perché servì a bloccare la critica che cominciava a suscitare interesse e favore intorno al libro. Poi potei scoprire che il

libro era stato letto da Mussolini, il quale lo aveva annotato con matita rossa e blu, da vero maestro di scuola elementare qual era stato, e vi aveva apposto una nota finale, che mi fece leggere Ciano, quando mi ricevette. Mi ero rivolto a lui tramite Interlandi, per sapere che fine dovevo fare: se ero così scomodo in Italia, che mi ridessero il passaporto che mi era stato sequestrato, e me ne sarei andato all'estero. Già c'ero stato, e potevo continuare la mia vita da esule. E Ciano mi rispose: "Ma fossi matto a ridarvi il passaporto: i nemici è meglio tenerli in casa che mandarli fuori a sparlare di noi". Si creò tra noi un clima più confidenziale, passò finalmente al peraltro fascistissimo tu e mi disse: "Ti voglio far leggere una cosa. Ecco la copia del tuo romanzo che mi ha mandato il Duce". Sull'ultima pagina del libro c'era questa annotazione autografa: "Altro che socialista. Qui c'è il comunismo! M".

Si viveva dunque in questo clima, per cui io dovevo arrangiarmi, fare il giornalista di nascosto. Cominciai a pubblicare firmando col nome *Beda*. Cosa mi suggerì questo nome? Un po' il fatto che l'allitterazione poteva riecheggiare il mio vero cognome, Bernard, e un po' perché un giorno mi ero imbattuto in un apologo che riguardava il venerabile Beda, e mi era piaciuto.

Naturalmente non si può vivere di sola arte, si usi penna o pennello, così dovetti cercarmi un qualche mestiere sussidiario. E uno dei mestieri che mi seduceva di più era quello di andare sulle bancarelle di Campo de' Fiori o di Fontanella Borghese a cercare dei libri curiosi o rari, comprarli a tre o cinque lire e rivenderli a venti o più da Olschki, da Rappaport o da Hoepli.

Un bel giorno misi le mani su un libro il cui autore aveva un nome che oggi suona nelle orecchie di tutti, Pasolini, ma non si trattava ovviamente del narratore nostro contemporaneo, amato e rimpianto, ma del Pasolini ravennate, che aveva scritto delle ottime storie locali pubblicate tra la fine del secolo scorso e gli inizi del Novecento. Con un volume di Pasolini mi presentai dunque da Pescarzoli, alla Hoepli antiquaria, che aveva bottega a piazza Barberini. Pescarzoli guardò il libro, che non si presentava come un libro d'antiquariato, cioè rilegato, ma era in brochure, e poteva passare inosservato, "E lei", mi apostrofò con quella protervia che lo distingueva, ma sotto cui nascondeva una grande affabilità, "lei come si ritrova questo libro?". "L'ho comprato", ribattei. "E dove?". "Su una bancarella". "Quale bancarella?". "Una di Fontanella Borghese". La cosa lo stupì. Qualche giorno dopo tornai con un'altra rarità. "Ma dove li trova questi libri?". "Ma proprio dove voi non andate a cercarli: sulle bancarelle! Io ci sto delle ore, ho tanto tempo libero, e frugo nel mucchio".

Riuscivo in quel modo a guadagnare quelle dieci, quindici, venti lire che mi potevano servire per campare alla giornata. Finché un giorno Pescarzoli chiamò un signore che stava dietro gli scaffali, ed era nientedimeno che Mario Armani, grande bibliofilo e grande bibliografo, alla stregua di un De Marinis e forse anche di più, il quale aveva lasciato la Biblioteca Nazionale di Napoli per diventare direttore dell'antiquariato di Hoepli. Mi volle conoscere. "Ah, lei è napoletano! Accetterebbe un lavoro da noi?". "Volentieri". "Schedatore?". "Schedatore! Si

tratta di quanto mi date al mese". "Settecento lire le vanno bene?". "Altroché!". E per settecento lire, che divennero poi milleduecento con la nuova sistemazione della libreria in via Sistina, divenni schedatore dei libri di antiquariato per i successivi cataloghi della Hoepli Antiquaria: cosa che l'ancora vivo Carlo Hoepli ricorda molto bene, mandandomi ogni tanto attraverso il figliolo Ulrico graditissimi saluti.

Cominciai così la mia vita di bibliografo, forse un po' involontaria e forse non molto meritata perché non possedevo la cultura che sarebbe occorsa per essere un vero bibliografo ricercatore; avevo in compenso quel fiuto, quella capacità di intuizione che mi permetteva di capire se un libro aveva un difetto e se proprio quel difetto ne costituiva la rarità. Fu il caso di un Valturio, *De re militari*, per il quale Hoepli era stato contestato da un grande finanziere, Fagioli, raccoglitore di opere di interesse veronese: secondo l'acquirente in questo esemplare—che arrivava a costare venti, trentamila lire, qualcosa come cinque, otto milioni di oggi—vi era una tavola in meno. Ebbene, grazie a una collazione che potei effettuare in diverse biblioteche italiane, riuscii a dimostrare che non solo la tavola non mancava, ma che anzi ce n'era una in più.

RAGNI: *A Roma hai fatto anche il servizio militare; e a Roma, soprattutto, hai scritto Tre operai.*

BERNARI: Certo. Il servizio militare fu veramente un'occasione singolare, grazie soprattutto alla conoscenza di un maresciallo di battaglia: il quale, memore di un grande favore ottenuto per interessamento di un mio parente—un nonno o uno zio, non ricordo—quando mi conobbe volle favorirmi in tutti i modi; così dall'81° fanteria passai nella Segreteria particolare del Generale Capo di Stato Maggiore dell'esercito, Ferrari: uomo affabile, cortese, un po' freddo, genovese credo d'origine, mi assunse nella segreteria in soprannumero, ma ben presto si accorse della mia presenza perché tra il maresciallo di battaglia e il capitano, in segreteria non c'era uno che gli potesse scrivere una lettera in buon italiano. Un bel giorno volle sapere chi scriveva quelle lettere con dentro qualcosa di più raffinato del consueto formulario, tipo: "A stimata vostra del 25 c.m. ecc., si risponde ecc.". Quando mi ebbe davanti si congratulò: "Ah, abbiamo un letterato in famiglia!".

Grazie a lui, potei godere di alcuni mesi di assoluta tranquillità e di immeritata grande libertà: in quanto al Generale occorrevo spesso, non ricordo perché, delle fotografie, e io gli dissi: "Signor generale, io in divisa non posso mettermi a far fotografie per strada". "Non hai la macchina?". "Ce l'ho, ce l'ho, ma in divisa di soldato come faccio?". "Ah, beh . . . Capitano, gli faccio un permesso in modo che possa vestire in abiti borghesi". Uscivo perciò da Palazzo Baracchini, dal Palazzo cioè dei Marescialli, e appena al di là della strada, via 20 settembre, nella chiesa anglicana di via Firenze avevo trovato una sistemazione grazie a un mio amico che era protestante: in un angolo lasciai i panni militari, mi vestivo in borghese e, munito di una motocicletta che mi ero comprato, me ne andavo in

giro a scattare le fotografie che servivano al generale. Facevo naturalmente soprattutto il comodo mio. E questo finché l'obbligo di un lavoro ministeriale non mi costringesse a ritornare a Palazzo Baracchini. Nella chiesa mi rispogliai, mi rimettevo la divisa e andavo a dormire in caserma.

In *Il grande letto* ho raccontato come questa cosa finì male. Quando da Parigi ritornarono gli amici Paolo Ricci e Guglielmo Peirce, li ricevetti in questa specie di angoletto che mi ero ritagliato nella chiesa, dove avevo portato anche alcuni dei miei libri e qualche vestito; e mentre loro aspettavano che mi rivestissi dei panni militari—avevamo passato una giornata di scorribande nelle strade di Roma—ci cominciammo a raccontare episodi di vita parigina e romana; il che suscitava naturalmente commenti e risate. Si trovò a passare di lì un sovrintendente della chiesa anglicana, credo una sorta di vescovo: vedendo la chiesa tutta illuminata, pensò che vi fosse qualche funzione, ma trovando la porta chiusa, chiamò il portiere, il quale chiamò il pastore grasso che abitava al piano di sopra. Tutti quanti vennero nella chiesa e sentirono le voci di noi tre forsennati che ci spanzavamo dalle risate. Il pastore mi chiamò: "Venga fuori, Bernard! Vada via! Lei non è degno di stare qui!". Così io, mortificato, con i miei panni e i miei libri dovetti andarmene.

RAGNI: *A Roma è ambientata però anche un'altra tua bellissima storia, un romanzo che si distacca abbastanza dalla tua produzione perché è un libro che definirei intimista, anche se poi la Storia c'entra e in modo determinante. Mi riferisco ad Amore amaro.*

BERNARI: A questo libro è legata una storia che forse è un po' la chiave di volta della mia scarsa fortuna letteraria. Consegnai il dattiloscritto alla Vallecchi, la casa editrice con la quale allora pubblicavo. Niccolò Gallo, cui come al solito avevo dato il dattiloscritto in anteprima, l'aveva letto e si era commosso, poi l'aveva passato a Giorgio Bassani perché lo anticipasse su *Botteghe oscure*, rivista che gratificava notevolmente il nome di chi vi pubblicasse qualcosa. Bassani lo lesse in un periodo per lui problematico, mentr'era convalescente da un'operazione alla gola; e fu tale la sua commozione che—me lo raccontò prima Gallo e poi Bassani stesso me lo confermò—gli si stavano riaprendo i punti di sutura. Contentissimo di pubblicarlo, mi chiedeva solo se poteva procedere alla stampa. Stupidamente io interpellai Enrico Vallecchi: "Senti, c'è *Botteghe Oscure* che vuole pubblicare il romanzo. Glielo posso dare?". "Per carità, neanche a pensarlo! Si perde la freschezza dell'originale, no, no!". Insomma, si oppose e quindi queste pagine non uscirono sulla rivista di Bassani. Vi fossero uscite, il libro avrebbe certamente preso tutt'altro volo.

È un libro che mi è abbastanza caro, perché riproduce un momento della mia vita a Roma, dei miei amori romani, ed è un traslucido dei miei malumori con lo sfondo del fascismo incombente. Forse per questo mi trovo più restio a parlarne. Ma se vuoi, fammi pure qualche altra domanda, che vedrò di risponderti.

RAGNI: *Eh, su Amore amaro ci sarebbero tante cose da chiederti. Il fascismo in*

questo romanzo rimane diciamo un po' sotterraneo, rispetto a quello che invece il fascismo è in altri tuoi libri; sotterraneo, intuibile più che esplicitamente rappresentato anche in Tre casi sospetti, ad esempio: racconti che sono stati scritti in pieno ventennio, subito dopo Tre operai, e quindi oltremodo significativi di una paura che era la dominante della vita di allora; una paura che non era soltanto degli antifascisti e dei dissidenti, ma paura diffusa a diversi livelli: paura del futuro, paura quasi kafkiana. È del resto quest'ultimo l'aggettivo con cui hanno frettolosamente bollato i tuoi "casi sospetti"; che se oggi venissero riproposti, e dovrebbero esserlo . . .

BERNARI: . . . È vero, non li ho più ristampati. Me lo ha proposto di recente un editore romano, ma non so se accetterò, e per più di una ragione.

RAGNI: . . . *se fossero riproposti, rivelerebbero tutto il loro carico di testimonianza diretta di un'atmosfera che sfugge agli storici, perché difficilmente rappresentabile in termini concreti, in quanto attiene alla sfera psicologica, tutta insinuata com'è fra le righe quotidiane di una convivenza forzata, di un'oppressione greve ma sostanzialmente travestita da qualcos'altro. Nelle pagine di questi racconti, così come in quelle di Amore amaro, il fascismo si sente. Tu le cose le senti, le avverti. Hai avvertito la dissoluzione del mondo operaio, hai sentito il fallimento dell'industrializzazione del Sud, così come oggi, anche in Il grande letto come già in Il giorno degli assassinii hai descritto le paure del mondo di oggi e il suo dissolvimento. Ora, la paura di oggi, rispetto alla paura dei tre operai o alle altre dei casi sospetti, è una paura tua, o è invece una paura storica?*

BERNARI: Debbo darti pienamente ragione, e ringraziarti perché richiami alla mia mente una mia riflessione che risale agli anni '45 o '47, quando proposi a Maria Luisa Astaldi per la sua rivista *Ulisse* un saggio dal titolo "L'arte è paura?" (mi raccomando il punto interrogativo!).

In questo saggio mi industriavo a dimostrare che l'arte deve sorgere da un sentimento di paura. Il reale deve far paura, la verità deve far paura, la giustizia deve far paura. Ma non si tratterà della paura che può essere suscitata dalle mura di un carcere o da un tribunale oppure da una catastrofe naturale: ma quella paura che è insita nelle cose, nei sentimenti anche più modesti, più normali; che è insita nel gesto dell'uomo che taglia una fetta di pane o che accarezza la testa di un bambino. Vale a dire quell'elemento di spavento di cui parla René Thom nel saggio intitolato *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, così come ai confini di un Paese non si sa qual sia il granello di polvere che non è più Italia e non è ancora Francia o che è già Francia e non è più Italia, quel punto catastrofico che lui, con i 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.

Per me l'emblema di questo ragionamento può essere il quadro di Giorgione *La tempesta*: dove c'è la placidità materna dell'allattamento, ma c'è anche l'incombere di un temporale imminente.

RAGNI: *Mi sembra molto efficace il rapporto da te istituito, all'interno di questa visività giorgionesca, fra due elementi che si contraddicono, ma che certo accompagnano la nostra vita.*

BERNARI: Senza tra l'altro sapere se la catastrofe è nell'allattamento o nel temporale che sopraggiunge . . .

RAGNI: *La tua è una presenza nella letteratura, certo, ma lo è anche nella storia italiana, nel senso che i tuoi romanzi, letti uno dietro l'altro, costituiscono una sorta di autobiografia mediata di un italiano. Con Quasi un secolo mi pare tu abbia intrecciato un canovaccio storico, su cui tu hai poi inserito come tessere di mosaico, opportunamente aggiornandole—il libro risale agli anni Quaranta—le trame degli altri romanzi, venendo a costituire una serie di punti fermi della storia italiana. La domanda suona un po' troppo giornalistica, e da giornalista televisivo per di più, ma te la faccio lo stesso: andrai avanti nel raccontare la tua "storia italiana"? Cosa stai preparando? Hai altre "paure" da raccontarci?*

BERNARI: In questo momento sono in una fase di riflessione, perché vorrei dare una sistemata a molti di quei miei saggi che non hanno potuto trovar posto nel libro che Mondadori pubblicò nel 1959 . . . controlla, perché la mia memoria . . .

RAGNI: *Guarda che è il 1973 . . .*

BERNARI: Il '73, figurati! Te l'avevo detto che sono un pessimo bibliografo di me stesso . . . Alludo a *Non gettate via la scala*; dove, rovesciando l'aforisma di Wittgenstein, che dice appunto di gettare via la scala dopo essersi arrampicati per conoscere il reale, io dico: "Un momento, non gettate via la scala, perché la scala non serve solo per salire, ma anche per ridiscendere sulla terra e riprendere i dovuti contatti col suolo". Vorrei dunque sistemare in un volume i saggi non pubblicati in quel libro, e mi piacerebbe che il titolo ne fosse *I genii inquieti*: alludendo dunque a quei genii che non trovarono nella vita il pieno appagamento della loro attività artistica o scientifica—parlo di personaggi anche consacrati dalla storia, ma che ci sono arrivati con una certa fatica o un certo ritardo o dopo notevoli controversie.

Raccoglierei dunque alcuni ritratti critici dedicati a personaggi come Salvatore Di Giacomo, che metterei però in contrapposizione col meno fortunato Ferdinando Russo; altrettanto farei con Giambattista Basile e Giulio Cesare Cortese (e quando dico Giulio Cesare Cortese intendo naturalmente dire anche Felippo Sgruttendio, l'altra faccia di questo autore); delineerei un ritratto dell'abate Ga-

liani, oppure quello del pittore secentesco Micco Spadaro. Assemblerei insomma una decina di questi ritratti critici in cui vorrei tentare di rovesciare quella che è la considerazione critica ormai canonizzata ma in qualche parte erronea, ingiusta. Ad esempio, per quanto riguarda il contrasto tra Giulio Cesare Cortese e Giambattista Basile, bisognerà rimettere a fuoco le ragioni che rendono il Cortese maggiore del Basile, cosa che Croce e chissà quanti altri critici non accetterebbero. E ci starebbe bene forse anche un ritratto, critico per quanto le mie forze me lo consentiranno—e soprattutto le mie conoscenze storiografiche e filosofiche—ci starebbe bene anche un ritratto di Benedetto Croce. Ecco: un panorama di *Genii inquieti*, personaggi che hanno avuto un momento di conflittualità con la critica contemporanea o postuma.

E smetto qui. Chissà se ce la faccio quest'anno a rimettere le mani tra queste carte, molte di esse già pubblicate in varie riviste e in varie occasioni, e se riuscirò quindi a rivisitarle, rimpolparle e annotarle convenientemente.

RAGNI: *Penso che allora, come postfazione (parola ormai abusata e brutta, chiedo perdono), io potrei inserire un altro ritratto di "genio inquieto": quello di Carlo Bernari. Perché, riallacciandomi a quanto ho detto all'inizio, i rapporti fra te e la critica sono stati sempre piuttosto burrascosi. Non ti hanno stroncato, è vero, ma forse non ti hanno nemmeno letto fino in fondo.*

BERNARI: Il fatto è forse, piuttosto, che ogni volta li ho spiazzati, dribblandoli—per dirla in termini calcistici—sì che nei momenti in cui loro erano sicuri di avermi sistemato nella casella giusta, arrivava il nuovo libro, ed erano così costretti a rivedere tutto il giudizio.

RAGNI: *I critici hanno la mania di incasellare. Accade a quasi tutti gli scrittori eslege della nostra letteratura di dovere quasi vergognarsi di quanto fanno di nuovo e di originale ad ogni nuovo libro. Mentre dovrebbero essere premiati e osannati ogni volta che si rinnovano. La freddezza o l'indifferenza della critica toccano in modo particolare quegli scrittori che si avventurano in più seminativi, che hanno voglia e versatilità di cambiare, che spiazzano i lettori a ogni nuovo libro, che non si chiudono in una cifra o in una moda per tutta la loro vita letteraria.*

Ma per continuare la tua biografia letteraria, nel tuo romanzo più recente, Il grande letto, hai delineato una figura straordinaria: quella del nonno becerò, che in casa non fa altro che urlare e picchiare il pavimento col bastone per richiamare tutto e tutti all'ordine, che comanda tutti. Questo personaggio mi serve un po' come pretesto per entrare nel rapporto che tu istituisci fra autobiografia e invenzione. Riprendendo la metafora della scala, tu in effetti non fai che andare su e giù per la tua scala, passi continuamente dalla fantasia alla biografia, e specie in questo romanzo scopri di più le carte. Che rapporto istituisce—parlo naturalmente della parte programmatica di questo rapporto, se c'è programma—fra autobiografia e fantasia? E potresti possibilmente delineare—sono consapevole di porti un quesito imbarazzante perché immenso—il rapporto che

secondo te va realizzato tra fantasia e verità, dilemma di ogni scrittore che non voglia prescindere non solo dalla realtà in cui vive, ma da se stesso come realtà vivente?

BERNARI: Peccato che io non abbia qui con me il testo di una conversazione che ho tenuto, credo, all'università di Harvard; titolo: *Il mio realismo*. Posso riassumerla malamente, così come sempre riassumo malamente le mie cose. Nel realismo vanno tenuti in debita nota tutti gli elementi interni ed esterni, cioè a dire di memoria, di sentimento e di realtà. Il mio realismo si fonda principalmente su una accettazione *a priori* di quelli che possono essere gli elementi implicanti di una certa visione del reale. E naturalmente, se la memoria mi suggerisce una figura di personaggio—o anche di oggetto: un mobile, un edificio—non è detto che io debba escluderlo solamente perché mi proviene dalla memoria, perché la memoria fa parte del reale, è un momento della realtà che mi si rivela. Il fatto che mi provenga dall'interno non ne fa un elemento prettamente soggettivo: perché nel momento che sarò riuscito a realizzarlo in figura, quindi in parola o in immagine, io l'ho introdotto nella realtà. È del resto un principio di Feuerbach, che anche le cose ideali hanno la loro sostanza per diventare reali; perché l'idea e il sentimento non sono solo fenomeni interiori, ma un momento della realtà dell'uomo, un momento in cui l'uomo si realizza nelle cose che fa, nei gesti che compie.

Richiamavi la figura del nonno paterno che si presenta nelle prime pagine del mio *Grande letto*: ebbene, questa figura è essenziale nell'identificazione della psicologia dei due nipotini che, impauriti dalla sfuriata del nonno, vanno a nascondersi sotto il grande letto, per loro "grande", come ha osservato in un divertente intervento Walter Pedullà, ma in realtà un letto perfettamente normale, che normale si rivelerà dopo il bombardamento, quando lo vedranno appeso alla parete della casa diroccata.

RAGNI: *Mi resta però una perplessità. Che rapporto potevi istituire fra fantasia, memoria e realtà scrivendo Tre operai? Che esperienza potevi avere di occupazione delle fabbriche? Non mi riferisco tanto ai particolari esterni, visivi, che possono sempre derivare dall'esperienza mediata di ricordi d'altre persone o di materiale documentario: intendo invece la conoscenza interna di certi organismi, i quali presentano una fenomenologia che sfugge all'osservatore "storico", non praticante e direttamente coinvolto.*

BERNARI: Per quanto riguarda la conoscenza dell'occupazione delle fabbriche, debbo precisare che, ragazzo, andai ad abitare con la famiglia nei pressi della Fonderia che venne occupata nel '21 dagli operai: e ricordo ancora gli operai aggrappati ai cancelli che ricevevano i fagottelli di roba da mangiare che le mogli portavano ai mariti che, chiusi all'interno della fabbrica, non potevano sostentarsi autonomamente. Ricordo ancora le pattuglie di carabinieri che sorvegliavano i cancelli della fabbrica in tenuta "da campo", come si dice, cioè grigioverde col sottogola al berretto e il fuciletto 91/38 a tracolla (non esistevano allora i fucili

mitragliatori, né tanto meno i *kalashnikov* oggi di trista notorietà). Ma ricordo anche l'odore della polvere sollevata dagli zoccoli dei cavalli quando i carabinieri si davano il cambio e ripartivano al galoppo imprimevano le orme dei ferri nella polvere di questa strada che noi chiamavamo "Maestra", ma che era poco più larga di un viottolo campestre.

La terminologia tecnica la sentivo ripetere dagli abitanti dei casolari delle costruzioni campestri che erano sorte intorno alla fonderia; e siccome la loro origine rurale non veniva smentita nelle ore di riposo, in quanto, lasciati gli altiforni, molti di questi personaggi tornavano alle stalle, tornavano ai campi, aggirandomi tra loro io coglievo i termini più coloriti, le loro invettive, i loro entusiasmi e le loro paure. Quindi, evidentemente la memoria mi ha suggerito molte cose che sono andate poi a far parte di una mia esperienza: non vissuta in prima persona, certo, ma costituita dal deposito di ricordi personali.

RAGNI: *Mi pare perciò di indovinare dietro Tre operai una preparazione documentaria non di tipo libresco—che peraltro è comunque fruita come supporto storico—ma direi saggistico, nel senso che le scene che tu ricordi e rappresenti così limpidamente sono ricordi che recano con sé tutti gli elementi per una riflessione storica.*

BERNARI: Non hai torto. Le mie ambizioni d'allora—un po' velleitarie ovviamente, ma sincere: ambizioni di ragazzo studioso ma non studente, di ragazzo intrigante ma non ricercatore—mi orientavano verso una forma di saggistica storiografica. La mia ambizione, velleitaria ripeto, era quella di comporre una storia della classe operaia a Napoli nel venticinquennio 1890-1914, un ritratto cioè della classe operaia nei cinque lustri delle illusioni socialiste e delle delusioni avanzanti col fascismo.

Ma le forze mi vennero meno. A spaventarmi furono però soprattutto le difficoltà bibliografiche che incontravo; tant'è vero che da soldato passai un brutto quarto d'ora, in quanto a quei tempi, non potendo fruire di un'adeguata bibliografia, cioè di libri acquistabili o facilmente consultabili, mi servivo della biblioteca circolante di Formiggini, che si trovava in vicolo Doria, una traversa del Corso. Scartabellando nel catalogo, trovavo spesso da beccare bene in quanto a bibliografia proibita dal fascismo; e ricordo di aver ottenuto in prestito una volta un libro del socialista tedesco Otto Bauer, libro critico di un marxismo acceso, che io portai tranquillamente in caserma. Solo che prima di rientrare alla Macao, me ne andai al cinema Volturno, dove con due lire, una lira e mezzo si potevano vedere due film. Ero in divisa, e mi infilai il libro, che non era voluminoso, sotto la giubba militare. Che cosa avvenne? Che persi il libro. Quando tornai da Formiggini per sapere cosa dovessi fare, trovai tutti in gran subbuglio: il volume era stato rinvenuto da un personaggio che ebbe l'acutezza, da vera spia nata, di andare a consegnarlo al Commissariato di Castro Pretorio. Sulla copertina, la parola "socialismo" campeggiava chiarissima, e quindi non c'erano dubbi sul contenuto; l'etichetta in costa dichiarava inoltre l'appartenenza del libro alla biblioteca

Formìggini: ecco quindi che sarebbe bastato andare a frugare nello schedario dei prestiti per sapere chi era il lettore che l'aveva noleggiato per ultimo. L'impiegato fu di una sveltezza incredibile: fece sparire sotto il tavolo la scheda col mio nome, e quindi i questurini non arrivarono fino a me. Credo però che proprio in quel torno di tempo sia partito l'ordine per tutte le biblioteche e librerie d'Italia—ordine che molti non avevano ancora ricevuto—di togliere dalla circolazione certi libri, di cui si forniva un bell'elenco. Insomma, mi sento un po' il responsabile di questa imposizione.

Sono le ore tredici del diciotto gennaio 1989, e con la rievocazione di questo episodio del libro della Formìggini chiudo la piacevole chiacchierata con Eugenio Ragni davanti ai microfoni della Discoteca di Stato.

Università di Roma