

PAOLA CANTONI

ODONIMI E TOPONIMI
NELLA TRILOGIA NAPOLETANA DI CARLO BERNARI

Abstract: The place name *Speranzella* in Carlo Bernari's novel signifies the author's penchant for evocative and symbolic titles, a trend also observed in his other works within the 'Trilogia napoletana'. These titles encapsulate Bernari's portrayal of Naples as the 'paese delle anime' (the land of souls) rather than just 'dell'anima' (of the soul), thus emphasizing its significance to all inhabitants. Through an exploration of unpublished letters between Bernari and his publisher Vallecchi, discussions regarding the choice of the novel's cover are examined, shedding light on the significance of the repeated mention and personification of 'Speranzella' within the narrative. Furthermore, the novel *Vesuvio e Pane* is also analyzed to understand the dual realistic and metaphorical functions of place names in Bernari's literary *oeuvre*.

Keywords: Carlo Bernari, linguistics onomastics, place names, Speranzella, Napoli.

1. 'La mia povera città': Speranzella 1949/1959

Me l'hanno consumata la mia povera città, a colpi di lima l'hanno consumata, e stento a riconoscere in lei – ogni volta che vi torno, con la trepida speranza di ritrovarla come la lasciai – la mia vecchia austera città da doverla vivere tutta in uno sguardo. L'hanno consumata a colpi di lima, le hanno strappato i suoi occhi luminosi, abbandonandola cieca e monca, come un rudero maestoso emerso da un mare di ruggine (CARLO BERNARI, *La mia povera città*, «L'Unità», Cronaca di Roma, 6 febbraio 1946).

Nel 1946 appariva su «L'Unità» un lungo pezzo di Carlo Bernari¹ dal titolo significativo: *La mia povera città*. Erano gli anni di gestazione di *Speranzella*,²

¹ Per la vita e l'opera di Carlo Bernari, pseudonimo adottato durante il fascismo in luogo di Carlo Bernard (Napoli 1909 - Roma 1992), ritenuto anticipatore del neorealismo per il romanzo *Tre operai* (Rizzoli 1934), rinvio ai riferimenti contenuti in FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *Introduzione*, in CARLO BERNARI, *Tre operai* (a c. di F. Bernardini), Milano, Mondadori 2005, pp. V-XLII e nei densi numeri monogr. di «Rivista di Studi italiani», XXVI (2008) e XXXI (2013), 2, che pubblicano, rispettivamente, gli Atti del Convegno di Toronto, 23-24/10/2009, e quelli del Convegno di Roma, 'La Sapienza', 10-11/12/2012, nel ventennale della morte; oltre agli studi critici sono particolarmente utili per la lettura dell'opera di Bernari le numerose interviste da lui rilasciate nel corso degli anni, alcune delle quali citate oltre.

² Il romanzo ebbe diverse edizioni e ristampe: dopo la prima Mondadori 1949 («La Medusa degli Italiani»), e una seconda edizione, per lo stesso editore e con poche varianti del 1952, la terza

e a quello scritto l'autore affidava una riflessione amara sullo stato di Napoli; nitido e crudo il quadro di una città per cui la guerra non era ancora finita: un rudere dalle sembianze mostruose (che non ha però perso la sua maestosità nell'emergere dalla devastazione che lo circonda), cieco, monco, cui sono stati strappati quegli occhi che un tempo irraggiavano splendore e vitalità.

Il dolore e lo sdegno per le macerie, nel senso materiale e morale, innervano l'intreccio di *Speranzella*, secondo romanzo della 'trilogia napoletana',³ che si snoda tra l'occupazione anglo-americana e il referendum istituzionale; nel finale del romanzo il modulo commiserativo *povera Napoli* (nello scritto era *la mia povera città*) ritorna nella lettera indirizzata dal protagonista Michele, emigrato a Milano, a Mastrovincenzo:⁴

E poi a Napoli vi siete accorto la vita com'è diventata difficile? Se qualcuno non ci mette ricapito, ma serio, povera Napoli, la gente se ne scappa! Qui infatti ce ne stanno un sacco di Napoletani. Nella pensione dove siamo ora (a Porta Ticinese, che non ho capito ancora perché la chiamano così, chissà che c'è di cinese da queste parti!), si sente parlare più napoletano che milanese, ci credete? (p. 267; p. 306).

Il brano sottolineato, presente nella prima edizione Mondadori 1949, sarà tagliato nella terza edizione, Vallecchi 1959, approntata nel quadro di una «organica ristampa»⁵ delle sue opere da Bernari, che snellirà il testo nella struttura narrativa intervenendo in modo significativo anche sulla lingua.⁶ Saranno in particolare le *divagazioni* descrittive-espositive o riflessive della voce narrante, che talvolta indugiavano sulla storia e sul costume rivelando la Napoli di quel tempo, ad essere sfrondate: squarci sulla vita dei vicoli, affondi psicologici o commenti sugli eventi storici; sul piano formale l'eccesso

edizione Vallecchi 1959 sarà frutto di una significativa revisione da parte dell'autore; seguono Mondadori 1972 («Oscar»), intr. di G. Spagnoletti; Marsilio 2015; BeaT 2021 (la casa editrice del figlio E. Bernard), intr. di C. Lucia.

³ Della quale fanno parte anche *Prologo alle tenebre*, Mondadori 1947 (riscritto, a vent'anni di distanza, col titolo di *Le radiose giornate*, Mondadori 1969) e *Vesuvio e Pane*, Vallecchi 1952.

⁴ Per i brani di *Speranzella* si cita da Vallecchi 1959 oppure, specificandolo, da Mondadori 1949. Quando si riporta il testo di entrambe le edizioni, come in questo caso, si indicano i riferimenti alle due edizioni (in ordine cronologico) separati dal punto e virgola; il testo eliminato nell'edizione 1959 è sottolineato; altri interventi sono descritti a testo o in nota.

⁵ Cfr. lettera Bernari a Vallecchi, 7 maggio 1957, Fondo Bernari (di qui in poi citato così), Archivio del Novecento (Università 'La Sapienza' di Roma).

⁶ Sugli interventi correttori che lo portano «ad addolcire i toni della ripresa dialettale», cfr. A. M. GIAMMARCO, *Aspetti stilistici di Speranzella di Carlo Bernari*, «Trimestre», VII (1975), 1-2, pp. 1-16, p. 4; un esame delle varianti tra le due edizioni e del lavoro di revisione nel suo complesso è in PATRIZIA BERTINI MALGARINI, PAOLA CANTONI, UGO VIGNUZZI, «*alla Speranzella, la miseria non fete di amara sarcinella*»: Bernari e il dialetto, «Rivista di Studi Italiani», XXXI (2013), 2, pp. 146-199 (che si sofferma anche sul tema lingua-dialetto nell'autore, con riferimento a un suo Quaderno manoscritto inedito sul quale vd. la nota 38).

di 'napoletanità' sarà alleggerito col taglio di elementi connotati localmente o di dettagli dell'ambientazione napoletana particolarmente insistiti: cibi, odori, abitudini, voci, ecc.⁷

«Qualche taglio [...] e qualche correzione inevitabile quando si riesamina un testo», così descriverà la sua revisione a Gozzini in una lettera;⁸ in realtà Bernari realizzò una operazione più articolata e sottile che, vista nel suo complesso, andò oltre allo «sbollire di certe esigenze di rinnovamento linguistico che, sulla scia di *Speranzella*, avevano dato luogo, nella narrativa degli anni cinquanta, a romanzi dall'impronta dialettale più o meno esagerata»:⁹

L'attenzione di Bernari non si concentra in modo esclusivo sul dialetto (o sull'italiano regionale) ma, più in generale, si rivolge alla *tonalità* della scrittura e dunque allo stile del suo romanzo. La ricerca di una *medietà* linguistica si concretizza sia mediante una minore intensità dialettale sia attraverso la 'traduzione' in direzione dell'italiano e il recupero di espressioni e costrutti meno marcati: si tratta di una linea evolutiva che muove nella direzione della ricerca di un linguaggio reale ma non realistico, localizzato ma non localizzabile, nuovo ma al tempo stesso legato alla tradizione letteraria.¹⁰

Sia nei tagli che nelle riformulazioni e nelle singole varianti (fonomorfologiche, sintattiche e lessicali), che riguardano la prosa distesa delle parti narrative come le parti dialogiche, è evidente la ricerca di un equilibrio tra italiano-dialetto e tra scritto-parlato, non un ripensamento rispetto alla prima edizione ma un raffinamento progressivo verso la 'ruvida' immediatezza del neorealismo bernariano. Su questo processo compositivo, verificabile nelle diverse stesure, ragiona lo stesso Bernari (per altre opere) in una intervista del 1975, definendolo l'approdare ad un «ruvido conquistato per via di eliminazioni».¹¹

Di 'rugosità' aveva parlato, per il suo stile, già Pavese (a proposito di *Siamo tutti bambini*) in una lettera (16.09.1950), quando avvertiva l'autore che gli avrebbero bloccato il Premio Viareggio, che invece, nonostante il «terreno [...] avvelenato», vincerà quell'anno per *Speranzella*.¹²

In una seconda missiva (28.10.1959) precisava il suo giudizio formale (Bernari non lo aveva gradito): con 'rugosità' intendeva alludere a una «qualità vitale, una certa *gaucherie* apparente nella frase e nel piglio e nelle

⁷ Per il rapporto di Bernari con Napoli cfr. il suo saggio *Il paese delle anime*, in BERNARI, *Non gettate via la scala*, Milano, Mondadori 1973, cit., pp. 205-215.

⁸ Bernari a Gozzini, 21-04-1959 (Fondo Bernari).

⁹ GIAMMARCO, *Aspetti stilistici* ..., cit., p. 4.

¹⁰ BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit., p. 169.

¹¹ ROCCO CAPOZZI, *Intervista a Carlo Bernari*, «Italianistica», IV (1975), pp. 143-144.

¹² *Ex aequo* con *Le Terre del Sacramento* di F. Jovine.

parole, che somiglia, per intenderci, alla ‘rugosità’ di certe stoffe contadine e alla ‘consistenza’ dei piatti popolari». ¹³

Una genuinità e una corposità del linguaggio che sono, fin dal titolo tratto dall’onomastica popolare, proprie di *Speranzella*.

2. *Gli odonimi: un microcosmo reale e allegorico*

Speranzella del 1949 [...] scaturisce quasi spontaneamente da un servizio fotografico realizzato da Bernari nella Napoli popolare dei Quartieri Spagnoli [...] che diventa, nel 1960, il riferimento creativo dello scrittore nell’ambientazione della sceneggiatura del film di Nanni Loy *Le quattro giornate di Napoli*. ¹⁴

Dalle relazioni con la fotografia e il cinema e dall’impianto drammaturgico-visivo dell’opera letteraria di Bernari (e di questo romanzo in particolare) scaturisce l’importanza della dimensione spaziale come contesto storicizzato e simbolico dell’intreccio e, di conseguenza, dei nomi che danno corpo allo spazio urbano nella duplice dimensione realistica e metaforica. Di qui l’insistito riferimento a odonimi e toponimi e la significatività che essi assumono per la lettura del romanzo, anticipati programmaticamente dal titolo: *Speranzella*.

La scelta di *Speranzella* (odonimo popolare derivato dall’originario *via di Santa Maria della Speranza*) ¹⁵ come scenografia del romanzo risponde da un lato alla volontà di adesione oggettiva alle vicende narrate, dall’altro alla propensione simbolica dell’autore.

Vico Speranzella attraversa lo scacchiere dei Quartieri Spagnoli, da Vico Sergente Maggiore verso piazza Carità e Montecalvario, un lungo asse rettilineo di 750 metri che segue parallelo via Toledo, costituendo nel contesto urbanistico un taglio, sul piano simbolico una ferita, quella subita da Napoli occupata dagli Alleati.

Privata del segnale odonimico e personificata, nel titolo e anche nel corso del romanzo, *Speranzella* è la vera protagonista, un odonimo assunto a nome collettivo, rivelatore della ‘coralità’ del romanzo.

Facendo appello da subito alla valenza simbolica oltre che a quella referenziale dell’odonimo, il titolo manifesta «la sua potenzialità di chiave di

¹³ Per alcuni stralci delle lettere (Fondo Bernari), cfr. BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella ...*», cit., pp. 152-153.

¹⁴ ENRICO BERNARD, *Prefazione*, «Rivista di Studi Italiani», XXXI (2013), 2, p. 6.

¹⁵ Dalla omonima Chiesa, trasformata nel 1540 in santuario dalla casa del chirurgo spagnolo Francisco Cuevas (dal Seicento dedicata a santa Rita da Cascia) che si trova nel segmento sud, chiamata popolarmente ‘Santuario di Santa Rita alla Speranzella’, collegato, come la vicinissima chiesa della Maddalenella degli Spagnoli, alla forte presenza spagnola sul territorio.

lettura interpretativa valida per l'intera opera»¹⁶ che va ben oltre la semplice evocazione del contenuto o dell'ambientazione.

Così il lettore si trova, nelle prime pagine, a confrontarsi con una interdizione, un limite spaziale che denuncia l'impossibilità di sperare, per gli abitanti del rione (e per i napoletani tutti), di uscire da una condizione di prigionia e di degrado:¹⁷

Ne è rimasta una all'angolo del **vico Sergente Maggiore** e vi si legge ancora *Out of bounds* e più sotto: *Off limits*. Dondola a un filo e batte contro il ferro di un vecchio fanale a gas accecato. La vernice estenuata dalla pioggia e dal sole che se ne vola in farfalline rosse e azzurre e nessuno ricorre più all'inglese, appreso alla meglio, per completare le lettere cancellate: non serve più, abbiamo dimenticato tutto [...] Mercanti di stoffe e di cuoi, macellai, orefici, cambiavalute e friggitori, e droghieri, che nascosti nelle lunghe e gremite ombre dei vicoli rubano dalle traverse il respiro alla grande arteria vicina. **Toledo** ne è quasi dominata e sembra cedere alla potenza commerciale dei **Quartieri** sorti un tempo per dare alloggio alle **milizie spagnole**. **Altra dominazione**; un inquieto ricordo della quale c'è rimasto scolpito nella targa che dà nome alla via dove sorgeva l'abitazione del **Sergente Maggiore** di un *Tercio* (pp. 5-6).

La presenza degli Alleati americani è ancora avvertita nei segnali dondolanti, nei residui di vernice di una segnaletica toponomastica appesa a un filo, estranea alle coordinate temporali, spaziali e linguistiche consuete, che chiudendo la strada taglia fuori gli abitanti del vico da ogni possibilità di speranza; per chi lo avesse dimenticato «Out of bounds» e, sotto, «Off limits» (*Leitmotiv* insistito nel corso del romanzo) lo ricordano, in inglese, a tutti, allo stesso modo la dominazione spagnola è impressa per sempre nei nomi delle strade.

Il ricorso insistito agli odonimi nelle prime due pagine ci proietta in un microcosmo reale e allegorico, chiarendo la loro duplice funzione nella scrittura di Bernari: circoscrivono e ambientano realisticamente la narrazione e ne inquadrano al tempo stesso il suo significato metaforico.

Con una digressione solo apparentemente di carattere storico, lo scrittore ripercorre la storia urbanistica e l'origine degli odonimi dei *Quartieri* (denominazione popolare abbreviata per *Quartieri spagnoli*) da *via Toledo* allo stesso nome del rione: dare alloggio alle milizie spagnole; persino l'abitazio-

¹⁶ Sulla possibilità che il titolo assuma una funzione più significativa rispetto a quella descrittiva o riassuntiva di 'soglia' o 'paratesto', cfr. LEONARDO TERRUSI, *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS (coll. «Nominatio») 2012, pp. 17-18, da cui è tratta la citazione a testo.

¹⁷ Il tema della speranza e della reclusione torna anche in altre opere di Bernari, ad es. in *Prologo alle tenebre* (1947): «Fossi un romanziere inventerei ma io non invento, faccio la cronaca della tenebra in cui fummo reclusi senza speranza».

ne del loro capo si è sedimentata nel tessuto urbano, a perenne memoria di quella dominazione, nel nome della ripida strada che scende su via Toledo incrociando la Speranzella: *Vico Sergente Maggiore*.

L'odonomastica bernariana ci ricorda, in altre parole, come in quei luoghi siano scritti la storia e allo stesso tempo il destino di sopraffazione con cui i napoletani devono da sempre misurarsi e a cui devono opporsi attraverso la *speranza*.

Speranzella è, quindi, *nomen-omen*, simbolo di una contraddizione atavica, tra la lacerazione inferta da una guerra che non si è ancora conclusa per Napoli e per chi fatica a trovare una rinascita anche interiore e la possibilità di uscita dalla gabbia e dal labirinto dei vicoli di quella dimensione urbana profondamente ferita, un'aspettativa impressa nel nome del vico.

Già nell'articolo su «L'Unità» i divieti di entrare nei vicoli erano segno evidente e metafora di una sopraffazione, ancor più difficile da digerire delle precedenti, che rendeva impossibile la speranza di ricostruzione, espressi dai segnali linguistici dei 'punti esclamativi' e da quelli topografici dei 'cartelli indicatori':

I miei concittadini non amano **questi forestieri che riempiono le nostre strade di punti esclamativi e di cartelli indicatori**, che ordinano alle truppe bianche, di colore o meticce di non entrare in quella tal zona, in quel tale quartiere, e di guardarsi dai ladri, penetrando nella cinta daziaria.

I miei compaesani che hanno conosciuto tante polizie, dall'austriaca alla borbonica, fino a quella fascista, soffre [sic] di vederne una inviata da un paese democratico, la quale può impunemente ficcarti le mani in saccoccia, sequestrarti le cose più intime, spaccarti la testa, gettarti in prigione.

Perciò io non riconosco più la mia città, e la vedo deperire ogni giorno, come se una grossa lima ogni giorno la consumasse un poco, lasciando cadere negli angoli detriti di ruggine e immondizia (BERNARI, *La mia povera città*, cit.).

Nella scrittura di Nannina l'odonomo è riprodotto, con intento mimetico, nella storpiatura del suo italiano popolare e negli ipercorrettismi: «*Vigo Speransella a Toletto 27, vicino Teatro Nuovo*» (p. 49), alleggerita rispetto all'edizione del 1949 (p. 44), che nel secondo segmento si presentava più aderente all'oralità dialettale (e meno esperta nell'uso di maiuscola): «*bicino Tiatro nuovo*».

Sulla doppia valenza, realistica e simbolica, della via che dà il titolo al romanzo e che ne costituisce l'ambientazione, Bernari fa leva con diverse strategie in tutta l'opera.

Il sostantivo *speranza* e il verbo *sperare* sono sapientemente abbinati a termini astratti dall'evidente significato allegorico, potenziato dall'accostamento e dalla posizione marcata, all'avvio o alla fine di un capitolo; talvolta questi

termini subiscono un processo di personificazione realizzato a livello formale dall'espedito grafico del corsivo che, insieme a quello del tutto maiuscolo, l'autore utilizza anche in altre opere con funzione metalinguistica.¹⁸

La coppia personificata (con la maiuscola) *Speranza e Baldoria*,¹⁹ quasi una dittologia sinonimica, è formularmente ripresa a richiamare un clima e un periodo precisi, definiti dall'incertezza e dalla confusione diffuse per le vie di Napoli dopo l'arrivo degli Inglesi e degli Americani, che non solo non avevano cambiato nulla, ma avevano anche contribuito ad alimentare il caos e la delusione per le aspettative rimaste insoddisfatte.

La personificazione assolve anche una funzione narratologica, marca la cesura e insieme la continuità tra due sezioni narrative del libro, i capp. I-IV, in cui le storie degli abitanti del vicolo sono narrate al presente (la guerra, l'occupazione anglo-americana, il referendum sono 'acqua passata'), e la lunga sezione dei capp. V-XX, in cui le vicende degli anni 1945-1946 (le peripezie di Nannina, le storie della Cafettèra, le lotte istituzionali tra monarchici e repubblicani) sono narrate in retrospettiva; la coppia chiude infatti il cap. IV: «Sul 'poi si vedrà' si accordavano gli Italiani delle opposte fazioni in quegli anni di Speranza e di Baldoria» (p. 36), e poi apre il cap. V, a rappresentare l'atmosfera baldanzosa dell'arrivo degli alleati. In questo brano, denso di richiami simbolici e figure retoriche, parzialmente ridotti nell'edizione del 1959 rispetto a quella del 1949 (in cui, oltre all'ossimoro con figura etimologica *disperazione*, compariva anche la variante sinonimica, in chiasmo, *Baraonda e Speranza*),²⁰ la coppia è seguita da una serie di figure etimologiche *sperarono (...) speranza (...) sperammo* e di antitesi *speranza e morte* e *sperammo e morimmo*; ostacoli alla *speranza* sono ancora una volta gli *off limits* (col *filo spinato*, ecc.) con cui si chiudono i fitti rimbalzi semantici che tratteggiano il clima contraddittorio di quel momento:

Quando Nannina si recò la prima volta dal comm. Lagonegro, **Speranza e Baldoria** avevano invaso le vie di Napoli. Gli alleati sciamavano e ognuno imparò da loro un vizio. Nannina come tante altre ragazze aveva sospirato nella fame e nella

¹⁸ Sull'uso del corsivo e di altri espedienti grafici e sulle loro funzioni cfr. GIAMMARCO, *Aspetti stilistici ...*, cit., pp. 7-8 e CAPOZZI, *Bernari tra realtà e fantasia*, Napoli, Società Editrice Napoletana 1984, pp. 76-77, che, per il simbolismo bernariano, segnala anche il ricorso alla sineddoche (la 'spalla' per Nannina, l'occhio' per la Cafettèra, lo 'schiaffo' per Michele, il 'guanto giallo' per il sergente americano, il 'cappotto bianco' per Giosuè Mele, l'Angelo Biondo).

¹⁹ Il sostantivo appare anche isolato, con la minuscola: «Erano tempi di baldoria e nell'abbondanza qualunque commercio era diventato facile» (p. 179).

²⁰ Resta, altrove, nella terza edizione: «Tutto ciò che fu acquistato nei giorni di Baraonda e di Speranza è in vendita e non esiste più colui che compera» (p. 19); e, personificato, anche da solo, ad es.: «La Vigile Notturna li ha richiamati tutti e due in servizio ora che non teme più i ladri del dopoguerra e sta riacquistando ad uno ad uno i vecchi clienti perduti durante la Baraonda» (p. 5).

paura: «Magari venissero»: o addirittura: «E si sbrigassero a venire» ma appagati gli appetiti più elementari videro l'altro volto della paura, ed era tardi per trarsi indietro. **Sperarono** tutti qualcosa: prima sfamarsi, poi respirare più liberamente, poi dormire, poi... Nella catena del poi c'è tutta la vita: un mostro dalla testa enorme. Nella testa **la speranza**; nei piedi **la morte**. **Sperammo e morimmo** nello stesso tempo; e se la frase suona solenne non è colpa di chi scrive; domandate che cosa rappresentò il tempo della Baraonda e della Speranza nella vita di un uomo comune intimidito dal dilatarsi della sua storia privata, per il peso della tanta gente cadutavi in mezzo. Questa tanta gente sciamava per le vie di Napoli in quel novembre piovoso; portandosi in giro il peso della sua carne sorretta appena appena da un velo di disperazione. Dovevamo confortarli noi, col nostro amore e con la nostra **speranza**; e ce lo impedirono la Military Police, il filo spinato, **gli off'limits** ad ogni cantone, il sospetto, le perquisizioni (p. 34; p. 37).

Il *Leitmotiv* sarà ripreso in modo emblematico nel capitolo conclusivo (cap. XXI), in cui la narrazione torna al presente e tutte le vicende trovano il loro epilogo: «Non c'è più Speranza, non c'è più Baldoria, si contano gli spiccioli» (p. 286).

Sarà forse superfluo ma non irrilevante ricordare che quella città nella città, con il brulicare di attività clandestine nei 'bassi' e i tentativi di sopravvivere arrangiandosi (anche a danno degli altri)²¹ che dilaniano, dall'interno, individui e famiglie, trovava rappresentazione, proprio lo stesso anno, nella *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo.

Nell'alternarsi di sentimenti contraddittori, ci sono pagine in cui prendono voce la volontà di rinascita e di fiducia e l'allegria dei vicoli; come all'inizio del III capitolo, una delle consuete digressioni sulla vita dei vicoli, in cui Bernari, con la sua peculiare pennellata drammaturgico-visiva (ma anche 'olfattiva': il 'fetore' della miseria e delle 'fascine di legno' è sostituito dagli odori 'buoni', olio fritto, caffè tostato, limone spremuto), mette in scena la rappresentazione corale di *Speranzella* che si risolleva dalla quotidiana miseria, almeno il sabato:

Il sabato accende una nuova luce sulla miseria che negli altri giorni annera l'aria. Resuscita l'appetito addomesticato a razioni settimanali, si rinvergono maliziosamente o fortunatamente i mezzi per soddisfarlo; giunti al sabato, ecco, *ce l'abbiamo fatta*. Sembra di essere emersi dopo un bel tratto di nuoto sott'acqua, si tira un respiro, i polmoni nell'espandersi imprimono al sangue un corso più lesto. Lo sanno i mille bottegai che il sabato infiorano le loro mostre appetitose o si mettono addirittura

²¹ Così, in *Speranzella*, il *Bar Babilonia* di Donna Elvira, la Cafettèra, 'regina' della borsa nera che si è arricchita creando una mescita clandestina: «Nei momenti più pericolosi, durante i bombardamenti come durante le razzie dei tedeschi, Elvira aveva sempre un caffè fatto or ora, un pacchetto di Nazionali introvabili».

sulla porta ad adescare il passante. I sarti approfittano del sabato per dare all'ago un ritmo più veloce; i barbieri per menar le forbici più allegre nelle zazzere dei pidocchiosi e dei signorini alla lavanda; i friggitori per rinnovare l'olio nei padelloni e caricare i foconi di legna dolce.... Tutti ne approfittano un poco: sicché in questo santo giorno, come lo ha battezzato il parroco del Santissimo Rosario alla Speranzella, la miseria non sente di amare sarcine²² ma sponde un odor di olio fritto, di caffè tostato, di limone spremuto (pp. 21-22).

3. *Speranzella nella sovraccoperta*

Non stupiscono, allora, l'impegno e le energie messe da Bernari quando, per la riedizione del 1959, partecipando attivamente alle scelte editoriali dell'editore Vallecchi, pone un'attenzione quasi ossessiva alla sovraccoperta: si trattava per lui di una questione di fondamentale importanza per rendere appieno il senso dell'opera.

Già in una lettera del 21 aprile²³ pregava l'amico Enrico Vallecchi di avvisarlo in tempo delle due bozze e della sovraccoperta; l'11 maggio chiede di dare «un'occhiata alla sovraccoperta»; il 20 maggio scrive, polemico: «la copertina è già in zincografia [...] sicché il mio giudizio sarà postumo e inutile [...] se la copertina è bella, se luglio è il migliore dei mesi dell'anno...» (un mese commercialmente infelice).

Quella predisposta, insomma, non gli piaceva e il 20 giugno ne spiega chiaramente il motivo all'editore, in una lettera che ci dà anche una chiave interpretativa del titolo e dell'opera stessa:

Caro Enrico, ho riflettuto a lungo su questa sovraccoperta [...] francamente devo dirti che non mi piace [...] La foto annegata in quel giallo non si vede. Il che sarebbe ancora poco se quel nero attorno fosse talmente funzionale che servisse a qualcosa. Invece il nero non fa altro che aggiungere oscurità al resto. Speranzella invece dovrebbe suggerire un'idea ottimistica, della vita: che, per quanto tragica, ha pur sempre un suo lato positivo... Una speranza! Ora, con tutto quel nero, la speranza proprio non c'è, non si realizza nell'immagine.

Speranzella doveva alludere a quella propensione ottimistica che trova un lato positivo anche nei momenti più tragici della vita.

²² Riformulato, nell'ottica di un allontanamento dal dialetto/italiano regionale, dall'edizione 1949: «la miseria non fete di amara sarcinella»; per l'analisi di questa variante, da cui si è significativamente ricavato il titolo, cfr. BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit., pp. 177-178; più in generale, per gli interventi dalla prima alla terza edizione, pp. 159-185.

²³ Il carteggio Vallecchi-Bernari (7.5.1957/15.10.1959) è conservato nel Fondo Bernari, alcuni brani in BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit., pp. 153-158.

Il 1° luglio arriva la proposta di Bernari: il quadro *Prospettive napoletane* di Eugene Berman «con architetture barocche e popolari, con festoni di panni come insegne araldiche che creano una metafisica atmosfera, assai suggestiva dal punto di vista iconografico».

Riferimenti ai panni stesi non mancano nel romanzo, sia nelle descrizioni realistiche, sia nei brani dai risvolti allegorici; Nannina, ad esempio, «esce [...] fra i due filari di panni sciorinati al sole» (p. 31); ed Elvira viene descritta 'scalare' quasi magicamente i vicoli tesa alla ricerca di qualche scampolo di speranza che viene (allusivamente) tradito dai panni bagnati dalla pioggia:

Quel che avviene poi è una apoteosi in bianco, ultima vetta delle sognanti scalate di Elvira, che lascia il suo sguardo nero e assopito salire come un moscone verso il cielo della Speranzella alla ricerca di un merlettino di sole o di un terrazzino di tulle. Invece che fiordarancio i suoi occhi incontrarono quel giorno panni distesi nella pioggia. Ma che importa? La candida spuma che essa aveva creata lassù sbiancava tutto (p. 63).

Lo scambio procede fitto, a ulteriore conferma di quanto contassero, per Bernari, l'elemento visivo e la resa iconografica: prove di colore, modifiche, opinioni contrastanti; anche all'uscita (posticipata a settembre) non sarà soddisfatto, e, amareggiato, scriverà il 24 settembre: «un libro così andava rilegato [...] il rosso del titolo sul fondo di cobalto ammazza la tricromia [...] una fascetta richiamantesi ad un motivo 'boom' non sarebbe stata un di più» avvertendo sminuita quella riedizione, una «uscita alla chetichella».

4. Vesuvio e Pane: *toponimi e odonimi*

L'adozione di odonimi, toponimi, e anche crononimi nei titoli delle opere non è procedimento isolato in Bernari.

Scorrendo velocemente la sua ampia e variegata produzione sarà, almeno, da ricordare quel *Roma 335*, che scheletricamente condensa nel toponimo e nel numero l'assoluta tragicità dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, per il cui trentennale Bernari scrisse il testo teatrale.²⁴

Nei romanzi della Trilogia napoletana, come ovvio, l'ambientazione partenopea comporta una larga attenzione ai riferimenti toponomastici e odonomastici della città che si configura come protagonista emblematica della condizione collettiva del Meridione: dalla Napoli della Resistenza e degli

²⁴ Gli era stato richiesto da Franco Enriquez per il Teatro di Roma nel 1974; il testo fu poi pubblicato dall'autore col titolo *Via Rasella non passa per via Fani* (Roma, E & A Editori Autori Associati 1987), ora *Roma 335. Via Rasella 23 marzo 1944*, Roma, Bulzoni 2020.

ultimi mesi di guerra, in cui gli uomini sono condannati a vivere nel silenzio e nella menzogna, di *Prologo alle tenebre* (1947), a quella che emerge rumorosa nei giorni del referendum del 1946, tra monarchici e repubblicani, con amara ironia di *Speranzella* (1949¹; 1959³), fino a quella dell'affarismo del dopoguerra di *Vesuvio e pane* (1952).²⁵

Dal saggio *Il paese delle anime* del 1973²⁶ ricaviamo il rapporto profondo e conflittuale dell'autore con la sua città, di cui rifiuta l'immagine letteraria, superficiale e abusata; il neorealismo di Bernari non resta mai circoscritto alla rappresentazione realistica (storica e sociale) e alle vicende della classe operaia o subalterna, ma coglie, attraverso la fantasia e l'allegoria, le «menzogne narrative» che gli consentono di penetrare e svelare quella che nei saggi del 1973 chiamerà la «realtà della realtà». ²⁷ Per questo Napoli è ambientazione universale, non folklorica, città di ognuno: paese delle anime, non dell'anima.

Prologo alle tenebre è un caso piuttosto complesso che implicherebbe anche una verifica sul romanzo che ne scaturì vent'anni dopo, *Le radiose giornate* (1969),²⁸ più che un 'rifacimento' una vera e propria confutazione del primo (uno dei pochi casi in letteratura), il cui titolo dal risvolto ironico gioca, rovesciandolo, con quello originario.

Un altro titolo da toponimo, un oronimo fortemente evocativo (anche a livello letterario) e inscindibile dall'immagine di Napoli, accostato a un referente concreto e quotidiano che ne demistifica la finzione folklorica,²⁹ è quello di *Vesuvio e Pane*.³⁰ Il riferimento alla duplice, antitetica natura di questo testo, così come della poetica e della scrittura di Bernari, tra simbolismo e neorealismo, è immediato: 'Vesuvio' si riferisce a fantasia, fumo, amore, 'Pane' sta a significare lavoro, realtà, verità. Di nuovo, come in *Speranzella*, il titolo non è mera soglia.

E infatti, andando oltre, altri titoli (quelli di 3 dei 5 capitoli)³¹ sono consacrati alla città partenopea, ripresa in alcuni modi di dire di larga diffusione,

²⁵ Anche i nomi dei personaggi meriterebbero un'indagine approfondita, che mi riservo di compiere in altra sede, per la cospicua presenza di nomi di marca regionale (Carmilina, Nannina, Pascalotto, Ciccillo, Mastrovincenzo) e di soprannomi ricavati dai mestieri popolari (Pittatutto, Cafettèra, Pizzicatella) o parlanti: il Viandante, lo Gnomo, Rosso, il Sorice, Compratutto, il Cappottino, il Professore (il chiromante venditore di *speranze*), Pappone, Pasquale il Soldato, Micione, Marcoffio, e la Pachiochia, capopopolo monarchica realmente esistita che si oppose al 'Comitato' del PCI per i *Treni dei bambini*, ripresa nel recente romanzo di VIOLA ARDONE, Torino, Einaudi 2019.

²⁶ BERNARI, *Il paese delle anime*, in Id., *Non gettate via la scala*, cit., pp. 205-215.

²⁷ Id., *Non gettate via la scala*, cit., pp. 66-73.

²⁸ Mondadori 1969.

²⁹ Su questa operazione, nella narrativa e nella saggistica, vd. CAPOZZI, *La napoletanità demistificata* di Carlo Bernari, «Forum Italicum», LII (2018), 2, pp. 301-331.

³⁰ Le citazioni sono tratte dall'edizione Vallecchi 1952.

³¹ Gli altri due: *Debito sopra debito*, *Il ventre della vacca*.

ancora un'operazione di demistificazione dei luoghi comuni più abusati: *Si vende Napoli per due soldi, Vedi Napoli e poi muori, Napoli è sempre Napoli*.

In particolare *Si vende Napoli per due soldi*³² è un filo rosso che attraversa tutto il romanzo e gli dà l'avvio.³³

Le 5 storie parallele del romanzo sono ambientate nei primi anni della 'bal-doria' postbellica, in quella città dell'affarismo che è la 'Napoli che si vende per due soldi' in cui, ci spiega, «miracolo non è che Napoli si venda per due soldi, ma che per qualche tasca vi siano i due soldi per comprarla» (p. 9).

Addentrandoci nel romanzo, vediamo poi come il narratore guidi i lettori tra i vicoli e i quartieri, diventando, all'occorrenza, sociologo, etnologo, archeologo e storico; il testo e le note diventano occasione per precisazioni o spiegazioni che riguardano spesso l'origine dei toponimi e le loro connessioni con la storia, il tessuto sociale, la lingua nei suoi modi di dire e proverbi.

Al brano «Neppure una donna trovi più a posto; o quell'unica che c'è rimasta, se l'è proprio portata via la Lava dei Vergini» (p. 281), ad esempio, segue una nota in cui Bernari ricorda il fenomeno dell'acqua che scendeva per le strade nel rione Sanità e nel Borgo Vergini quando pioveva e chiarisce il modo di dire citando Doria:³⁴ «Celebre, passata in proverbio per le sue funeste ruine, fu la *Lava dei Vergini*... I napoletani... quando vogliono dire di qualcuno che sia unico nel suo genere, affermano: 'Ce n'era un altro solo, ma se lo portò via la Lava dei Vergini!'».

A proposito di via delle Gelse, dopo «E non s'avvidero di essere capitati sulla Via delle Gelse, che è la via maestra che introduce a Napoli le carovane dei gelsaioli» (p. 23), segue una nota sull'importanza del frutto nella vita napoletana, in cui ricorre ancora a Doria che dedica una voce al toponimo *Gelso (vico Lungo)*.³⁵

5. 'Un calo linguistico alle radici'

L'onomastica della Trilogia napoletana (quella personale, la toponomastica e l'odonomastica, ma anche i marchionimi, ecc.) è profondamente ancorata

³² La locuzione è in VITTORIO PALIOTTI, *Proverbi napoletani*, Firenze, Giunti 2006, p. 120: *se venne Napule pe nu soldo e nun ce sta 'o soldo*. Bernari la utilizza spesso, ad esempio in *Un fantasma davanti al Vesuvio* (racconto di *Bibbia napoletana* 1961) e in *Napoli silenzio e grida* (1977).

³³ Ad esempio: «Spero, signora mia, spero, e se sarà, sarà. Sapete come si dice: si vende Napoli per due soldi, i due soldi non ce li hai, ma tenti lo stesso» (p. 21); «Scisciò fu felice della circostanza che gli permetteva di mettere in mostra il suo meraviglioso Girard Perregaut d'oro, che era quanto gli restava del favoloso sogno di Napoli si vende per due soldi» (p. 409).

³⁴ GINO DORIA, *Le Strade di Napoli*, Napoli, Ricciardi 1943, p. 495.

³⁵ Ivi, p. 479.

alla storia e allo spazio urbano di Napoli, e ciò non si limita a ragioni di verosimiglianza dell'ambientazione – cioè di realismo – come abbiamo visto in questa sede per alcuni toponimi, in primo luogo per quelli assunti a titolo di due romanzi.

L'odonimo *Speranzella* e l'oronimo *Vesuvio* hanno già, di per sé, uno statuto autonomo, e un valore fortemente simbolico e caratterizzante, 'identitario'.

Ma per Bernari l'assunzione a titolo dei nomi di luogo, e le scelte onomastiche in senso più ampio, sono un procedimento che agisce dall'interno: «Volevo, calandomi nella realtà, non perdere alcun angolo di questa realtà. Volevo in altri termini fare quello che poi si è chiamato *plurilinguismo* senza tuttavia farlo dall'esterno, cioè come operazione solamente linguistica, programmata da un punto di vista del linguaggio».³⁶

Concorrono infatti al «felice equilibrio tra italiano e dialetto che serve a ritrarre con vivacità di luci e di colori la vita chiassosa, movimentatissima, imprevedibile del vecchio rione napoletano»³⁷ i nomi delle strade, dei vicoli, dei luoghi che sono necessari, anche sul piano linguistico, per calarsi all'interno di quella realtà.

Ripensando ai primi romanzi scriverà Bernari negli anni Sessanta:³⁸

Mi è indispensabile a questo punto citarmi come scrittore: da *Tre operai*, a *Speranzella* a *Vesuvio e pane*, all'incirca venti anni, dal '30 al '50, tranne qualche parentesi, ho infranto lo schema della lingua colta con ibridazioni dialettali, nella misura in cui il mondo rappresentato richiedeva un calo linguistico alle radici.

La fitta trama dell'onomastica reale che si nutre anche di richiami, di allusioni, di simboli, a partire dagli stessi titoli di alcune opere, è una via per quel «calo linguistico alle radici» che consente a Bernari di rivelare Napoli nella sua essenza, emblema di condizioni e contraddizioni universali e umane.

³⁶ Così Bernari in ELIO FILIPPO ACCROCCA, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro 1960.

³⁷ MAURIZIO DARDANO, *Italiano letterario e tonalità dialettali negli scrittori meridionali del dopoguerra*, «Dimensioni», XV (1971), 5-6, pp. 9-30 (che dedica una pagina alla 'soluzione linguistica' di *Speranzella*, con un cenno a *Vesuvio e pane*); tra gli studi, non numerosi, sulla lingua di Bernari si segnalano: GIUSEPPE AMOROSO, *Per i Tre operai di Carlo Bernari*, in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia 1970, pp. 121-163; GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *I colori del sogno*, «Dimensioni», XV (1971), 5-6, pp. 44-50 (per il dialetto nella narrativa meridionale del dopoguerra); e BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit.

³⁸ In un Quaderno inedito di appunti sulla questione lingua-dialetto (Fondo Bernari), solo in parte confluito nel saggio *Con la lingua e col dialetto* (in BERNARI, *Non gettate via la scala*, cit., pp. 100-106).

Biodata: Paola Cantoni è Professoressa Associata di Linguistica italiana all'Università «La Sapienza» di Roma, dove insegna «Storia della lingua italiana» e «Didattica dell'italiano e sociolinguistica». Oltre agli studi sul dialetto napoletano ottocentesco di A. Petito e su R. Viviani (*Antonio Petito: i nuovi autografi*, 2010; *Mari'... Rafe'... Raffaele Viviani: lettere alla moglie Maria (1929 e 1940-43)*, 2010), ha pubblicato diversi contributi su lingua, dialetto e lessico in autori napoletani (A. Petito, E. Rocco, E. Scarpetta, E. De Filippo, Totò) e sul plurilinguismo in scrittori come Carlo Bernari e Luce d'Eramo; altri studi hanno riguardato l'italiano popolare e le scritture della Grande Guerra, i carteggi otto-novecenteschi, inoltre l'onomastica e la didattica dell'italiano anche in prospettiva diacronica. Sulla scrittura dei maestri nei Registri (1924-1961) ha pubblicato «*Ti congedo, o mio libro*». *Lingua e stile dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento*. Prefazione di N. De Blasi (Cesati 2023).

paola.cantoni@uniroma1.it