



IL ROMANZO INDUSTRIALE PRIMA DELL'INDUSTRIA UNA RILETTURA DI *TRE OPERAI* DI BERNARI TRA REALISMO MODERNISTA E *NEUE SACHLICHKEIT*

NICCOLÒ AMELII – *Università di Chieti-Pescara*

Alla base di questa proposta vi è il tentativo di rileggere *Tre operai* di Bernari (1934) attraverso un'analisi al contempo tematica e formale in grado di evidenziare e porre in rilievo non solo le modalità rappresentative mediante cui il romanzo interpreta e rielabora gli iconemi della modernità incipiente, ma altresì gli espedienti tecnico-stilistici capaci di innescare una tensione dialettica tra l'impianto narrativo e le manifestazioni significanti della realtà raccontata. L'impegno esegetico sotteso all'esame del romanzo permette, inoltre, di rivalutare una categoria dai contorni vaghi ed eccessivamente sfumati come quella di "neorealismo", soprattutto quando applicata al panorama letterario degli anni Trenta, facendola interagire con concetti critico-teorici più recenti, come quello di "realismo modernista". In tal modo è possibile porre in questione certe ipoteche critiche limitanti, mosse specialmente dalla critica marxista degli anni Sessanta, e riaprire un discorso interpretativo atto ad approfondire le interazioni tra modelli realistici, distorsioni espressioniste e moduli modernisti che fondano e sostanziano le ragioni del testo.

The aim of this essay is to read Bernari's *Tre operai* (1934) through an analysis at the same time thematic and formal able to highlight not only the representational modalities through which the novel interprets and re-elaborates the images of incipient modernity, but also the technical-stylistic expedients capable of triggering a dialectical tension between the narrative system and the significant manifestations of the reality. The exegetical commitment underlying the examination of the novel also allows to re-evaluate a category with vague and excessively nuanced contours such as that of "neorealism", especially when applied to the literary panorama of the Thirties, making it interact with more recent critical-theoretical concepts, such as that of "modernist realism". In this way it is possible to question certain limiting critical hypotheses, especially moved by the Marxist criticism of the Sixties, and to reopen an interpretative discourse aimed at deepening the interactions between realistic models, expressionist distortions and modernist modules that found and substantiate the reasons for the text.

I ANNI TRENTA: QUALE ROMANZO?

Il dibattito intorno allo sviluppo del romanzo, alla sua legittimità nel più ampio panorama letterario, ai modelli, italiani e stranieri, da seguire o da rinnegare, comincia a proliferare in Italia agli albori degli anni Trenta. In questo periodo, infatti, una nuova generazione di scrittori, studiosi, critici – Pavese, Vittorini, Bernari, Moravia, Emanuelli, Bilenchi, Brancati, Pannunzio, solo per citarne alcuni – si affaccia all'orizzonte nostrano avendo già alle spalle i moralistici proclami "vociani" sulla vacuità e l'antipoeticità del genere romanzesco, le invocazioni dei futuristi per il "paroliberismo", per la disarticolazione della sintassi e per la messa al bando di ogni eredità ottocentesca, così come gli appelli "rondeschi" in favore di un classicismo moderno, della "bella

pagina”, della purezza della forma, della cosiddetta prosa d’arte, ordinata, precisa, conchiusa in sé e per sé.¹

Se il clima avanguardistico prebellico e l’idealismo crociano avevano favorito in Italia forme narrative antiromanzesche come la favola allegorica, il saggismo ibridato, l’elzeviro “sincero”, il frammentismo espressionista e l’autobiografismo liricizzante o intellettuale – si pensi a *Il codice di Perelà* di Palazzeschi (1911), a *Il mio carso* di Slataper (1912), a *Un uomo finito* di Papini (1913), a *Ragazzo* di Jahier (1919) – negli anni Venti, sulla scia dell’invito di Borgese a “edificare” ripartendo dall’esempio verghiano riattivato dal duo Pirandello-Tozzi,² l’interesse per il genere romanzo torna in auge, consacrato proprio sul finire del decennio dall’esordio folgorante di Moravia, che con *Gli indifferenti* nel 1929 inaugura a tutti gli effetti il “secolo breve” del romanzo italiano. Il graduale cambio di tendenza è accompagnato, inoltre, negli stessi anni dalla disputa tra “strapaese” e “stracittà” condotta sulle pagine de «Il Selvaggio» e di «900», dall’apertura “europea” patrocinata da «Il Convegno» e da «Il Baretto» prima e da «Solaria», in concomitanza con una più vasta tendenza artistica votata ad un “ritorno all’ordine”.³

Il movimento per la rilegittimazione del romanzo e il tentativo di smarcarlo dalla caratterizzazione “amena” e “commerciale” con cui l’*establishment*

¹ Il primo paragrafo di questo saggio, nel tentativo di delineare brevemente la situazione interna al campo letterario tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, si basa principalmente sulle traiettorie interpretative e sulla ricostruzione storica proposte dal recente volume di ANNA BALDINI *A regola d’arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet 2023. Tutto il materiale documentario citato e le fonti selezionate, nel testo e in nota, in questo paragrafo è tratto perciò, quando non altrimenti specificato, dal libro di Baldini. Altrettanto importanti, nel processo di analisi storiografica, sono state le tesi contenute in DARIA BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2022, e i lavori pionieristici di MARIO LIBORIO RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in *Gli intellettuali italiani e l’Europa (1903-1956)*, a cura di FRANCO PETRONI e MASSIMILANO TORTORA, Lecce, Manni 2007, pp. 235-274, e GIAN PIERO BRUNETTA, *Introduzione*, in UMBERTO BARBARO, *Neorealismo e realismo I*, Roma, Editori Riuniti 1976.

² I tentativi di Antonio Giuseppe Borgese per riabilitare in Italia la fortuna del romanzo passano attraverso un lavoro multiforme e poliedrico, che dagli anni Venti prevede, oltre alle già collaudate attività accademiche, saggistiche e giornalistiche, l’impegno in prima persona nella scrittura romanzesca, evidente soprattutto con *Rubè* (1921), opera che rappresenta un *unicum* nel panorama letterario postbellico e altresì la progettazione per Mondadori della *Biblioteca Romantica*, una collana destinata ad accogliere traduzioni di romanzi europei sette-ottocenteschi, diretta dallo stesso Borgese dal 1930 al 1938. Per una disamina approfondita dell’esperienza plurima di Borgese come germanista, critico, pubblicista, traduttore, editore, romanziere si veda D. BIAGI, *Prosaici e moderni*, cit., pp. 95-180.

³ *Le rappel à l’ordre*, dal titolo di un libro di saggi di Jean Cocteau pubblicato nel 1926, è in Italia caldeggiato e promosso, almeno per quanto riguarda le arti visive, dalla rivista *Valori plastici*, fondata nel 1918 a Roma, e in seguito dal movimento artistico *Novecento*, nato a Milano nel 1922 e capitanato da Mario Sironi e Achille Funi.

letterario di inizio secolo lo aveva degradato⁴ si inscrivono all'interno di un processo di posizionamenti ideologici, dialettici o conflittuali, che, se da un lato, continua a ramificarsi nel mondo delle riviste letterarie – acquisiscono un certo rilievo, oltre alle già citate «Solaria» e a «Il Convegno», periodici dal carattere maggiormente militante come «il Saggiatore», «Cantiere» e «Oggi» –, dall'altro, si allarga al campo editoriale. Quest'ultimo negli anni Trenta, anche grazie al rapido passaggio da un sistema prevalentemente artigianale ad uno produttivo a trazione industriale, si caratterizza per l'ingente flusso di traduzioni straniere, attinenti in special modo alla narrativa tedesca («weimariana») e successivamente a quella angloamericana. In tale ottica, la crescita e la diversificazione della proposta editoriale in merito al genere romanzo rispondono al relativo allargamento del bacino potenziale dei lettori che contraddistingue il primo vero momento di massificazione della società italiana, accompagnato dal rafforzamento capillare del regime fascista e da una sua maggior attenzione al sistema culturale.

Una volta problematizzata la precettistica estetica primonovecentesca, la polemica intorno alle sorti del “nascente” romanzo assume ben presto i tratti di una *querelle* che contrappone molto genericamente “formalisti” (o “calligrafi”) e “contenutisti”, mentre si cerca di costituire, con notevoli difficoltà e divisioni, consci di una deficitaria tradizione romanzesca alle spalle, un canone narrativo italiano condiviso che ha come culmine riconosciuto Svevo⁵ e come antesignani prescelti Tozzi, Borgese, Pirandello, e di impostare parallelamente una tassonomia tipologica utile, in sede critica, a classificare le tendenze affermatesi nelle letterature extranazionali e ora a poco a poco filtrate anche in Italia. Un'operazione del genere è portata avanti da Giovanni Titta Rosa nel volume *Invito al romanzo*, pubblicato nel 1930, in cui sono enucleate le tre principali opzioni poetiche percorribili dal narratore contemporaneo: il «romanzo d'analisi», i cui modelli sono Proust e Joyce; il «romanzo d'avventure rifatto dagli analisti», esemplato dalle opere di Conrad; infine, il «romanzo paesano, rurale, o provinciale»,⁶ ancora legato alla tradizione naturalista.

Tale casistica è, almeno in parte, utilizzabile, come suggerito recentemente da Anna Baldini,⁷ per indagare da vicino, assecondando traiettorie emulative o contrastive, le varie “strade” romanzesche intraprese negli anni Venti nel

⁴ I motivi centrali dell'interdizione nei confronti del “romanzesco” operata in sinergia e con la medesima intensità dai “vociani” e dagli esponenti dell'avanguardia milanese e fiorentino sono esposti paradigmaticamente in un articolo del 1913 uscito su «Lacerba», in cui Soffici scrive: «Se ne avessi il tempo vorrei dimostrare la necessità del prossimo fallimento del romanzo, della novella, del teatro. Fissiamo qualche appunto. – Sono generi ibridi: storia, psicologia e lirica, eppure né l'una cosa né l'altra. – Fatti diversi rimpolpettati di poesia, la quale per essere subordinata alla necessità dell'intrigo è necessariamente di qualità impura. – Elementi transitori inerenti alla composizione: descrizioni d'ambienti e di momenti storici non nella loro realtà caratteristica lirica, ma come scenari e sfondi di un'azione immaginaria e priva di unità perché riassunto di osservazioni fatte a distanza nel tempo e nello spazio. – Aneddotismo, e falsità sostanziale di ogni trama di racconto o di dramma. – Frammenti di sensazioni dirette tenuti insieme da un cemento di zavorra. – Tesi e retorica obbligatori. – Letteratura amena, fatta per passare il tempo». Cfr. ARDENGO SOFFICI, *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 15 agosto 1913, p. 183.

⁵ Appare certamente significativo che proprio nel 1929 sia «Il Convegno» che «Solaria» dedichino un numero monografico allo scrittore triestino, deceduto l'anno prima.

⁶ GIOVANNI TITTA ROSA, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa 1930, p. 55.

⁷ A. BALDINI, *A regola d'arte*, cit., p. 281.

nostro paese. In questo senso, la bozzettistica “strapaesana”, legata ad un neoverismo regionale fortemente connotato ai valori agresti, sarebbe accostabile al “romanzo paesano e rurale”, mentre il “realismo magico” teorizzato da Bontempelli su «900» accetta l'avventura e l'invenzione romanzesche, ma in chiave anti-psicologista, preferendo battere i sentieri di una “nuova” mitologia moderna, urbana e fascista tutta estroflessa (assumendo, in fin dei conti, la fisionomia di un futurismo un poco metafisico un poco surrealista, depotenziato, normalizzato e vendibile). Sono invece gli scrittori gravitanti intorno a «Solaria» – Manzini, Bonsanti, Loria, Tecchi, il giovane Vittorini – a rifarsi più compiutamente al romanzo analitico, concentrando maggiormente l'attenzione su uno stile alto e su un'equilibrata dialettica tra introspezione e narrazione. La continuità tra «La Ronda» e «Solaria» – almeno in termini di compostezza formale e di pacatezza del registro narrativo – è riscontrabile, a cavallo tra i due decenni, nella composizione dell'antologia *Scrittori nuovi*, curata da Falqui, Angioletti e Vittorini e pubblicata nel 1930, che raccoglie, tra gli autori, ben 14 ex collaboratori della rivista romana fondata da Cardarelli, il nucleo più cospicuo dopo quello appartenente all'area solariana, rappresentata da 16 voci.

D'altronde, era stato lo stesso Vittorini, in un famoso articolo intitolato *Scarico di coscienza*, apparso su «L'Italia letteraria» l'anno precedente, a innestare le “nuove” acquisizioni della sua generazione – Svevo, Proust, Valéry, Gide – sul troncone della lezione “rondista”, saltando a piè pari vociani e futuristi così come l'intera cultura prebellica e collocando in un orizzonte assai lontano Verga e il verismo. È questo un aspetto da sottolineare, soprattutto in una prospettiva d'analisi comparativa volta a leggere in chiave oppositiva la svolta “realistica” attuata, seppur in ambito minoritario, negli anni Trenta, perché segnala ciò che si sedimenta alla base di una ramificazione duale che interesserà, appunto, la narrativa italiana dei quindici anni successivi. La poetica “solariana”, infatti, si sviluppa prendendo le distanze dal realismo «impoeitico»⁸ di marca moraviana a favore di una ricerca che tiene conto della prosa d'arte, del lirismo temperato e della trasfigurazione intimista dei dati di realtà tipici del “rondismo” precedente, così come della tensione analitica riconosciuta nel coevo romanzo francese e in Svevo, prediligendo altresì la forma racconto, egemonica sulle pagine della rivista e nelle pubblicazioni in volume intraprese in quegli stessi anni rispetto alla forma narrativa⁹ – se si eccettua la pubblicazione a puntate de *Il garofano rosso* di Vittorini (1933-1934).

Tutt'altra considerazione per Moravia è quella mostrata, invece, dai giovani redattori de «il Saggiatore» – rivista universitaria nata a Roma nel 1930 –, convinti che la pubblicazione de *Gli indifferenti* segni una cesura netta con il panorama letterario precedente, posizionandosi alla testa di quei «nuovi ro-

⁸ Ivi, p. 295. Non devono sorprendere, allora, le parole spregiative con cui Vittorini, in una lettera indirizzata a Falqui, liquida lo stesso Moravia: «Non ho mai stimato Moravia. Mi ripugna come Zola [...]. Non conta in sede di civiltà letteraria». Cfr. ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi 2008, p. 146.

⁹ Non è un caso che, come suggerisce Luperini, Gadda, data la tendenza egemonica all'interno della rivista, «lasci inedito il tentativo romanzesco di *La Meccanica* (che risale al periodo 1924-1929) e dia invece alle stampe libri di racconti e di “memorie” come i solariani *La Madonna dei Filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (1934) e che cominci a pubblicare un romanzo (*La cognizione del dolore*) solo nel 1938». Cfr. ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, vol. 2, Torino, Loescher 1981, p. 458.

manzi, completamente adeguati alla realtà»,¹⁰ come ad esempio *Remo Maun, avvocato* di Adriano Grego (1930) e *Adamo* di Eurialo De Michelis (1930). Proprio De Michelis, nel maggio del 1932, scrive un articolo intitolato *La Ronda e noi* in cui discredita, ergendosi a portavoce dell'altra generazione, l'eredità "formalistica" e "decadentista" de «La Ronda» per riattivare, al contrario, quella dei grandi romanzieri ottocenteschi:

Se rivanno col pensiero alle loro letture negli anni per il loro spirito formativi, [i giovani] possono trovare insieme Petrarca e Tasso, Stendhal e Flaubert, Dostoiëwsky e Tolstoi: e son nomi che tutti insieme non significano niente fuorché un orizzonte, per l'appunto, umanamente vasto, un uscire dalla chiusa provincia per affacciarsi alla vita del mondo, che è già un passo per affacciarsi alla vita dello spirito. [...] Il problema della forma, inteso al modo della *Ronda*, doveva essere un problema inesistente per i caldi lettori di quei libri. Il problema della forma restò, per quei lettori, il seguente: avere una cosa da dire, e pensarci su.¹¹

De Michelis è, inoltre, tra i fondatori, nel 1933, della rivista «Oggi», insieme a Mario Pannunzio e ad Antonio Delfini, un periodico a cui collaborano, tra gli altri, Moravia, Brancati, Flaiano e Umberto Barbaro, scrittore, traduttore e critico cinematografico che avrà un ruolo fondamentale come traghettatore in Italia del cinema d'avanguardia tedesco e sovietico e nella codificazione del "neorealismo" cinematografico del Dopoguerra. Le tesi che Barbaro propone, tra «Oggi» e «Quadrivio», per la costituzione di un romanzo finalmente sensibile alle contraddizioni della società e alla modernizzazione incipiente, confluite poi concretamente nel suo *Luce fredda* (1931) – che possiamo inserire nella successione di questo secondo "filone" parallelo della letteratura italiana dei primi anni Trenta – mettono in luce «il valore etico che questo gruppo di letterati attribuisce al genere: scrivere un romanzo significa impegnarsi nella realtà del proprio tempo, facendone il "contenuto" dell'opera d'arte». ¹² Da qui l'etichetta di "contenutisti" o "neoveristi" che si vedono assegnare in maniera dispregiativa dalla critica "ufficiale", intenta a sottolinearne i limiti molto più che i pregi, anche per creare una netta antitesi col versante "surrealista" e "fantastico" dei vari Landolfi, Buzzati, Savinio, Delfini.

In verità, la categoria critica-storiografica di "neorealismo",¹³ termine introdotto per la prima volta dallo stesso Barbaro in un articolo del 1930 sulla

¹⁰ GIORGIO GRANATA, *Parole tendenziose*, in «il Saggiatore», II, 1° Marzo 1931, pp. 18-19.

¹¹ EURIALO DE MICHELIS, *La Ronda e noi*, in «Il Lavoro fascista», 22 maggio 1932, p. 3.

¹² A. BALDINI, *A regola d'arte*, cit., p. 323.

¹³ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, cit., p. 33: «così come il "neorealismo" del Dopoguerra non diventerà mai una vera e propria scuola o un movimento compatto, rappresentando però l'orizzonte comune di una generazione (quella nata negli anni Venti) cresciuta all'ombra del fascismo, anche il termine "nuovo realismo", applicato al contesto degli anni Trenta, può definire, pur nella sua interna costitutiva eterogeneità, un ambito molto ampio di ricerche e di interessi culturali e di interrelazioni tra autori per lo più alle loro prime esperienze narrative».

letteratura sovietica,¹⁴ avrà poi maggiore fortuna, divenendo persino diligente, quando sarà risemantizzata per connotare gli sviluppi della letteratura italiana subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, che ai predecessori del «nuovo realismo»¹⁵ – e al loro comune maestro Verga – di certo guarda come parte integrante di una tradizione possibile. L'uso – in questo frangente storico ancora contingentato – dell'espressione “neorealismo” si afferma nel lessico critico italiano in concomitanza con l'esplosione del fenomeno tedesco della *Neue Sachlichkeit*¹⁶ (“Nuova Oggettività”), di cui rappresenta un calco terminologico «approssimativo»,¹⁷ che si afferma di riflesso nel nostro paese a partire dalla fine degli anni Venti grazie alle numerose e puntuali traduzioni che permettono di conoscere agli scrittori nati nei primi anni Dieci i romanzi di Döblin, Fallada, Kesten.¹⁸

L'apertura nei confronti del romanzo sperimentale, modernista tedesco permette ai “nuovi” realisti nostrani – a cui ora è il caso di aggiungere i nomi di Bernari e Dettore – di andare oltre il puro intento mimetico (rigettando, nei fatti, le accuse di “stanca” ripetizione naturalistica) e di assimilare nuovi procedimenti linguistici e altrettanto sperimentali modalità tecniche e compositive – il montaggio di ascendenza cinematografica, l'inserzione di documenti e “schegge” di realtà, la sovrapposizione dei piani temporali, la polifonia, il monologo interiore, lo sgretolamento dell'onniscienza – attraverso cui restituire finalmente le immagini e le icone della modernità, le contraddizioni sociali insite nella rapida industrializzazione che muta via via la geografia del paese, la crisi del mondo borghese, i processi di massificazione e disidentificazione che si affermano negli agglomerati urbani in espansione, i traumi e i disagi esistenziali legati al rovesciamento delle scale valoriali sino a quel momento consolidate e apparentemente inscalfibili. In questo senso, sarebbe giusto parlare, come proposto da Anna Baldini, di «quindicennio delle traduzioni»,¹⁹ retrocedendo il termine *ante quem* pavesiano al 1926, anno in cui viene fondata la casa editrice «Slavia», ribadendo il peso, quantitativo e qua-

¹⁴ UMBERTO BARBARO, *Letteratura russa a volo d'uccello*, in «L'Italia letteraria», VI, 44, novembre 1930, pp. 9-23, ora in ID., *Neorealismo e realismo I*, cit.

¹⁵ R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. XVIII.

¹⁶ In un articolo del 1929 apparso su «L'Italia letteraria» Corrado Alvaro, in quel momento corrispondente estero in Germania, scrive a proposito di questo nuovo movimento artistico: «Il fenomeno più importante della Germania letteraria, come della Germania civile odierna, è la rottura netta fra mondo di ieri e mondo d'oggi. [...] Dopo l'insurrezione disordinata dell'espressionismo che faceva tesoro di molte reazioni letterarie già scontate nel resto d'Europa, e che costituiva sempre una preoccupazione costante dell'io, senza influenze del mondo esterno, movimento di natura lirica e sentimentale, di cui Werfel è il più significativo esemplare, l'oggettivismo, *die neue Sachlichkeit*, rappresentava il ritorno alla terra, alle cose, il principio di un nuovo inventario dell'universo. Si trattava di spogliarsi di tutti i pregiudizi sociali e politici e religiosi, prendere i fatti per se stessi, ricominciare daccapo cercando di tornare nuovi, in attesa che una nuova generazione da tutto questo sforzo traesse le sue leggi e il nuovo equilibrio dell'arte». Cfr. CORRADO ALVARO, *Scritti dispersi: 1921-1956*, Milano, Bompiani 1995, p. 270.

¹⁷ CLAUDIO MILANINI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore 1980, p. 7.

¹⁸ Per un'analisi approfondita della poetica alla base della *Neue Sachlichkeit* e sulla sua influenza sul romanzo italiano degli anni Trenta si veda M. L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, cit. Cfr. altresì D. BIAGI, *Prosaici e moderni*, cit.

¹⁹ A. BALDINI, *A regola d'arte*, cit., p. 345. Sui processi di traduzione e sul posizionamento degli autori stranieri importati all'interno del campo letterario italiano nel primo Novecento si veda MICHELE SISTO, *Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet 2019.

litativo, spesso ignorato, che l'importazione di altre letterature straniere, oltre a quella statunitense – su cui per anni ci si è soffermati in sede di analisi restringendo forse troppo il campo d'osservazione –²⁰ come quella appunto tedesca, o ungherese o russa, ha avuto nel contesto letterario italiano, nel suo sviluppo morfologico, nel suo processo di “europeizzazione”.

In ambito editoriale è Valentino Bompiani, che nel 1929 fonda la sua personale casa editrice, a portare avanti, proprio facendo leva sull'esempio della letteratura “metropolitana” di area germanica, un'operazione di vera *moral suasion* nei confronti di alcuni giovani narratori italiani, invitando loro a imboccare la strada del “romanzo collettivo”, capace di essere «aderente al tempo»²¹ adottando uno stile cronachistico e asciutto, di inglobare in sé la fenomenologia (e la psicopatologia) della vita moderna, mettendosi a lato di nuovi media come la radio e la fotografia, e al contempo in grado di andare incontro ai gusti mutati di un pubblico in evoluzione, ormai stanco dell'impostazione psicologista o biografica del romanzo tradizionale. Il lavoro editoriale di Bompiani si colloca, almeno in questa fase, all'interno di un'azione di proposta per mezzo della quale tenta, da un lato, di innovare e ampliare dall'interno il repertorio editoriale italiano – pubblicando, ad esempio, Körmendi e Kästner –, dall'altro, di spingere maieuticamente gli scrittori appena entrati nella “scuderia” a fare proprio il bagaglio formale e compositivo della letteratura più avanzata del momento, quella tedesca, angloamericana e sovietica, come succede, ad esempio, nel caso di Ugo Dettore, la cui stesura di *Quartiere Vittoria*, pubblicato nel 1936, è fortemente influenzata dalle indicazioni date *in fieri* dallo stesso Bompiani.

Il “contro-canone” a cui i “nuovi” realisti si rifanno mette in gioco, dunque, anche dinamiche ben marcate nell'assunzione di modelli esteri, e si impernia, oltre ai nomi già citati, per quanto riguarda i riferimenti statunitensi, non tanto sugli scrittori a cui si rifanno Pavese e Vittorini per l'esplorazione del loro realismo lirico e simbolico, così come per la costruzione immaginifica di un *altrove* selvaggio, libero, fecondo – Faulkner, Saroyan, Caldwell, Steinbeck –, bensì al realismo “sociale” di Dreiser e di Sinclair Lewis e al modernismo “impegnato” di Dos Passos, rappresentanti di quell'«idea di America

²⁰ Ciò si è verificato probabilmente perché, come scrive Baldini, a differenza di Pavese e Vittorini, abili a cementificare, in un percorso di canonizzazione e di riconoscimento valoriale che giunge a cristallizzazione nel primo Dopoguerra, la loro versione mitopoietica della letteratura angloamericana, gli scrittori più attenti al versante germanico – Barbaro, Bernari, Dettore, Emanuelli – non riescono a imporre il modello “neo” realista, troppo avverso – nei contenuti e nelle forme – al romanzo tradizionale o “strapaesano” – si pensi alle prime prove di Bilenchi e Pratolini, legate al filone del “fascismo di sinistra” – tollerato dal regime, «per creare in Italia una tradizione di romanzo metropolitano, costruito e strutturato secondo stilemi che, dovessimo definirli secondo le categorie storico-critiche contemporanee, chiameremmo “modernisti”». Cfr. ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, a cura di IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2013, p. 126. Su questo si veda anche M.L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit*, cit. Inoltre, nel Dopoguerra, con l'affermarsi del neorealismo “principale”, la valutazione sostanzialmente negativa della critica marxista nei confronti del romanzo degli anni Trenta assume una forza retroattiva e perdurante, destinata a imporsi sulla lunga durata. Ne consegue la scarsa risonanza in sede critico-teorica, a cui però sta sopperendo negli ultimi anni un gruppo di studiosi – tra cui ANNA BALDINI, MICHELE SISTO, DARIA BIAGI – che collaborano attivamente al progetto LTit (Letteratura Tradotta in Italia).

²¹ VALENTINO BOMPIANI, *Difesa del romanzo “collettivo”. Risposta a Massimo Bontempelli*, in «Gazzetta del popolo», 11 aprile 1934, p. 3.

che valse [anche] per i letterati della *Neue Sachlichkeit*». ²² Per quanto riguarda i riferimenti “interni”, insieme al giovanissimo Moravia, alcuni autori sono condivisi con i “solariani”, seppur con prospettive analitiche differenti, come Svevo e Tozzi, a cui si aggiungono poi Verga, Borgese, Pirandello, l’ultimo Alvaro, considerati dei precursori, ²³ tenuti in ombra però dalla letteratura dominante, quella liricizzante, leziosa, impreziosita, d’evasione e d’evocazione, incapace di abbandonare il proprio carattere impressionistico per impianti narrativi maggiormente costruiti e sostenuti, che preferisce indugiare sullo psicologismo dei soggetti e tralascia le ben più urgenti problematiche storico-sociali, rappresentata dai “frammentisti”, dai “rondisti”, dai “prosatori” (e in parte dai “solariani”) cresciuta all’ombra di una «sdolcinata sospirosa arcadia, nel vagheggiamento di una umanità fatta di signorine Elvirine alla finestra, di Amedei che guardano la fidanzata allontanarsi lentamente sul treno, di timidi giovanetti che portano sottobraccio Carlina o Caterina per i viottoli nei pressi della città». ²⁴

Le accuse retrospettive mosse dalla critica marxista e neomarxista degli anni Quaranta e Cinquanta hanno mirato ad appiattare, a partire da una valutazione puramente ideologica condotta sulla base di una prospettiva normativizzante di storicismo integrale, fondata su una supposta integrazione tra precettistica gramsciana ed estetica lukacsiana, che tralascia, invece, completamente gli aspetti stilistico-formali, il portato innovativo del “primo” neorealismo, considerato in fin dei conti decadente, velleitario, populista. A dispetto di tali svalutazioni, il “nuovo realismo” degli anni Trenta, specialmente nella sua versione più avvertita e meno succube dell’emulazione verghiana, si nutre di un’«apertura europea», ²⁵ nelle forme e nei moduli espressivi, sconosciuta alla sua versione successiva, soffocata dallo zdanovismo e «dalle poetiche ispirantisi al nazionalpopolare gramsciano». ²⁶

In questo senso, le tesi di Asor Rosa secondo cui nell’intera realtà letteraria degli anni Trenta «si dovrebbero considerare esauriti o consumati anche certi ultimi tentativi di letteratura impegnata o pseudo-impegnata» ²⁷ e conclusi tutti i tentativi di sperimentalismo risultano non del tutto condivisibili, mentre pare più rispondente al vero la valutazione di Luperini, che ha proposto a tal proposito la definizione di «realismo politico», coadiuvato da un ben riconoscibile «sperimentalismo letterario». ²⁸ I “realismi”, peculiarmente

²² M.L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit*, cit., p. 240. Per un quadro ampio e dettagliato delle modalità – traduttive, editoriali, interpretative – mediante cui la letteratura tedesca penetra in Italia agli albori del XX secolo si veda ANNA BALDINI, DARIA BIAGI, STEFANIA DE LUCIA, IRENE FANTAPPIÉ e MICHELE SISTO, *La letteratura tradotta in Italia. Un’introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet 2018.

²³ Sulla definizione dei modelli – italiani e stranieri – si vedano, oltre ai già citati volumi di BALDINI e BIAGI, anche CESARE DE MICHELIS, *Alle origini del neorealismo*, in ID., *Moderno Antimoderno*, a cura di GIUSEPPE LUPO, Venezia, Marsilio 2021, pp. 196-240.

²⁴ MARIO PANNUNZIO, *Necessità del romanzo*, in «il Saggiatore», III, 4, giugno 1932, pp. 130-133.

²⁵ R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. 410.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ ALBERTO ASOR ROSA, *L’«impegno» e un’ideologia della letteratura nell’Italia fascista*, in «Quaderni storici», XII, 34 (1977), p. 110.

²⁸ ROMANO LUPERINI, *Il neorealismo: riflettendo sulle date*, in ID., *L’autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, p. 61.

declinati da Bernari, Alvaro, Dèttore e poi, in una versione liricizzante e trasfigurativa, da Pavese e Vittorini alla fine degli anni Trenta, nascono sì «sulle macerie del romanzo veristico»,²⁹ arricchiti, almeno in parte, attraverso la lezione modernista europea coeva, ma sono informati da uno sguardo autoriale che focalizza l'attenzione nuovamente sui “vinti”, per mezzo di una scelta poetica fatta «in antitesi con una letteratura vuota di contenuto, ridotta a vane esercitazioni stilistiche»,³⁰ che, negli anni della piena affermazione fascista, non può risultare né neutra né impersonale, ma assume un certo valore politico, non di aperta denuncia (d'altronde impossibile in un contesto dittatoriale), ma di implicita fronda interna, a cui va riconosciuto il merito «di aver demistificato già durante il ventennio la mitologia fascista della gloria e della morte eroica, la prospettiva pedagogica del fascismo e la sua retorica».³¹

2 BERNARI E IL REALISMO MODERNISTA

Tre operai viene pubblicato nel febbraio del 1934, inaugurando la collana “I giovani” di Rizzoli, appena varata da Cesare Zavattini. Bernari lavora al manoscritto a partire dal biennio '28-'29 con l'intenzione iniziale di scrivere un'opera riguardante la storia della classe operaia a Napoli. La prima stesura, databile alla fine degli anni Venti, ha il titolo *Tempi passati*, che diventa successivamente *Gli stracci*.³² L'uscita del libro costituisce immediatamente un caso letterario. La stampa di regime rigetta il romanzo perché non può accettare la rappresentazione della classe operaia che ne viene fuori, anche se riconosce allo stesso tempo a Bernari il merito di aver voluto restituire narrativamente una *tranche de vie* popolare. Le stroncature però arrivano anche da autori appartenenti all'area del “fascismo di sinistra”.³³ Potrebbe sorprendere l'accusa rivolta da Vittorini sulle pagine del «Bargello», che definisce l'opera un «campione di quel neo-calligrafismo che...alla retorica della parola lucida sostituisce quella della parola matta, cioè opaca»,³⁴ ma alla luce di quanto detto nel capitolo precedente il biasimo vittoriniano sembrerebbe rispondere perfettamente ad una logica di contrattacco, fondata sulle stesse critiche, ora

²⁹ ID., *Il Novecento*, cit., p. 484.

³⁰ FRANCESCO JOVINE, *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», XXXVI, 1, 23 settembre 1934, p. 2.

³¹ C. MILANINI, *Neorealismo*, cit., p. 9.

³² MARGHERITA QUAGLINO, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, in «Allegoria», XXXIV, 86 (2022), p. 37.

³³ Per una ricostruzione dettagliata della prima ricezione del romanzo si confronti EUGENIO RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia 1978. Si veda, inoltre, per una prospettiva diacronica più ampia, FRANCESCA BERNARDINI, «*Tre operai*» nel tempo, in «Rivista di studi italiani», 2, 2008, pp. 26-40. Per una disamina accorta della storia redazionale dell'opera si consultino l'*Introduzione* e le *Appendici* curate dalla stessa FRANCESCA BERNARDINI nell'edizione Mondadori (Milano 2005). Per uno studio delle varianti i riferimenti critici sono, invece, l'articolo sopracitato di MARGHERITA QUAGLINO e il saggio di GIUSEPPE AMOROSO, *Per i «Tre operai» di Carlo Bernari*, in ID., *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia 1970, pp. 123-166.

³⁴ ELIO VITTORINI, in «Il Bargello», 22 luglio 1934, citato in CARLO BERNARI, *Nota (1965)*, in ID., *Tre operai*, Milano, Mondadori 1993, p. 173.

rovesciate, che, come abbiamo visto, i “nuovi” realisti rivolgevano agli scrittori vicini a «Solaria».

Il dibattito critico intorno al romanzo, sparito presto dalla circolazione a causa del veto imposto direttamente da Mussolini, si riaccende al 1951, in pieno clima neorealista, quando viene ripubblicato in una versione revisionata, che reintegra alcuni passi censurati in precedenza e viene accresciuta con l'aggiunta di ulteriori passaggi volti ad approfondire il percorso di maturazione politica e di perfezionamento ideologico del protagonista. In generale viene riconosciuto a Bernari di aver anticipato alcuni temi sociali – come quelli della condizione operaia, dello squallore della periferia urbana, dell'alienazione dei lavoratori – ripresi poi con continuità nel Dopoguerra e di averne fatto materia romanzesca in un momento storico in cui era coraggioso farlo, anche se l'atmosfera disfattista che avvolge l'intero romanzo porta Cantoni a parlare di «decadentismo proletario», legato a stretta mandata ad un «realismo continuamente filtrato attraverso una soggettività che riduce gli oggetti a sensazioni luminose...questa realtà appare frantumata dal giuoco della luce e dell'ombra».³⁵

Il romanzo viene perciò considerato potenzialmente antesignano del romanzo sociale impegnato postbellico a patto però di circostanziare le tematiche riguardanti il mondo proletario e di slegarle dalla resa stilistica e formale, così come dal sostrato di inquietudine esistenziale e dallo sbandamento ideologico che a Salvatore Battaglia pare attagliarsi meglio «alla psicologia di un borghese intellettualizzato che non di un comune operaio».³⁶ In realtà, nel passaggio dalla stesura di *Stracci* all'edizione del '34, Bernari decide di modificare l'origine del personaggio principale, Teodoro, trasformandolo da piccolo-borghese declassato in operaio figlio di operaio, lavorando proprio in un'ottica opposta a quella suggerita da Battaglia, cioè con l'intenzione, che non può non assumere anche un forte valore politico, di rendere il narrato più aderente alla vicenda romanzesca, senza perciò farla passare attraverso il filtro artificioso, parziale, potenzialmente paternalistico, di un personaggio dalla mentalità borghese, e di liberarsi di un'ipoteca autobiografica ancora troppo invadente nella proiezione dell'autore (figlio di un imprenditore) nel suo alter-ego finzionale.

Ciò che appare chiaro, a una prima ricognizione, è che la critica militante marxista non possa accettare integralmente il romanzo di Bernari, pur riconoscendone in germe il carattere “archetipico”, da un lato “contenutistica-mente”, per la mancanza di un eroe positivo, di uno sviluppo lineare e progressivo della trama, di una chiarificazione totale della coscienza di classe del protagonista; dall'altro per la fisionomia fortemente sperimentale delle scelte stilistiche dello scrittore napoletano, per le asprezze espressionistiche che agitano la prosa e la rendono spigolosa e ruvida, per il sovrapporsi apparentemente confuso dei punti di vista, per i dislivelli narrativi che fanno scivolare senza soluzione di continuità la narrazione eterodiegetica nel monologo interiore, per la decostruzione della linea temporale delle vicende, insomma, per tutti quegli espedienti formali che avvicinano il realismo di Bernari al modernismo di un Döblin e di un Dos Passos.

Sono, infatti, questi aspetti a prevalere, secondo l'interpretazione negativa di Asor Rosa, insieme ad «elementi dal gusto morbido e scarsamente realisti-

³⁵ Citato in *Introduzione*, in C. BERNARI, *Tre operai*, cit., p. XIV.

³⁶ Ivi, p. XV.

co, più crepuscolare in fondo che propriamente decadente». ³⁷ Secondo il critico, il romanzo di Bernari fallisce proprio in quella che è, diremo invece noi, la sua componente più moderna, cioè tematizzare, mediante una tecnica compositiva che decostruisce l'impianto naturalistico ottocentesco per innervarlo di componenti formali avanguardistiche, la crisi esistenziale di un operaio che aspira ad acquisire piena coscienza della propria classe sociale. Tutto questo per meglio organizzare una "lotta" che sia al contempo individuale e collettiva all'interno di un momento critico della storia operaia italiana, quello del biennio '20-'22, in cui l'occupazione delle fabbriche al Nord come al Sud fallisce, producendo una spaccatura interna al partito socialista, diviso tra massimalisti e riformisti, e alla contestuale scissione che dà vita al Partito Comunista Italiano. Per Asor Rosa, che rilegge il romanzo a partire da una specola fortemente ideologizzata, «l'elemento crepuscolare e decadente del populismo di Bernari sta esattamente in questo: che la passività morale, l'intorpidimento della coscienza, la ottusa disperazione dei suoi operai sono visti come il riflesso di uno stato pressoché ineliminabile dell'esistenza». ³⁸

Quello che Asor Rosa scambia troppo facilmente per visione "piccolo-borghese" (la stessa per cui, secondo il critico, Vittorini avrebbe criticato fortemente il libro) – e cioè il clima di regressione che rende impossibile il compimento della *bildung* del protagonista, paralizzato tra i suoi ideali di rivoluzione confusi e certo un poco "velleitari" e il suo bisogno di essere riconosciuto da Marco e amato da Anna, ma soprattutto schiacciato da avvenimenti esterni, che non riesce a controllare – non rappresenta il tratto "scadente" del romanzo, ma anzi segnala la sua peculiarità e la sua precocità, apparentandolo non tanto al romanzo neorealista del Dopoguerra (a tal proposito, nella sua casistica tipologica dei vari "realismi" novecenteschi, Maria Corti definisce quello di *Tre operai* «un realismo classista, proletario a sfondo ideologico»), ³⁹ ma con la narrativa industriale e «neomodernista» ⁴⁰ di un Volponi o di un Ottieri.

Bernari non scrive un romanzo eroico, "positivo", proprio perché, pur abitato da un forte «impegno morale», ⁴¹ è molto attento, come dirà lui stesso nel '57, a non scadere nel «compromesso fra aspirazione al vero e velleità populistiche», ⁴² in cui riconosce, anche prima dello stesso Asor Rosa, il rischio di una degenerazione che in quegli anni postbellici ha tradito «le premesse da cui partì lo stesso neorealismo, che fu un movimento avanguardista, espressione di crisi di una società opprressa dal fascismo». ⁴³

La tragedia dell'inazione che colpisce Teodoro non è frutto di un movente fatalista (qui il passo fatto oltre Verga), deterministico o trascendentale, ma si

³⁷ ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli 1975, p. 129.

³⁸ Ivi, p. 130.

³⁹ MARIA CORTI, *Reale e realismi*, in ALBERTO ASOR ROSA, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi 2000, p. 415.

⁴⁰ Sul romanzo "neomodernista" italiano si veda TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo 2022.

⁴¹ ENRICO PESCE, *Bernari*, Firenze, La Nuova Italia 1979, p. 8.

⁴² CARLO BERNARI, *Risposte a "Questioni sul realismo"*, in C. MILANINI, *Neorealismo*, cit., p. 221.

⁴³ *Ibid.*

inscrive in un sostrato immanente, storicizzato, ovverosia fa il paio con la crisi del movimento operaio organizzato, prima e dopo la Grande guerra, scosso da incomprensioni endogene e incapace di approntare una linea d'azione comune e condivisa, in un contesto meridionale segnato dalla disoccupazione, dalla fame, da condizioni di vita insostenibili; i due motivi – individuale e collettivo – si intersecano senza soluzione di continuità per denunciare una situazione generale – cioè caratterizzante l'intero paese – “bloccata”, di cui ad approfittare sarà il Partito Fascista di Mussolini. I fallimenti in cui incorrono nello scioglimento conclusivo dell'opera i personaggi centrali non sono perciò imputabili «a un'astratta e imperscrutabile *ananke*, ma equamente addebitati invece a ignoranza e a impreparazione politica, a debolezze individuali di carattere, a errori politici e sindacali».44 Il clima di sfiducia, di timore, di sospetto che rende inefficace ogni mossa di Teodoro non deriva da una visione pessimistica del processo storico proiettata dall'autore sul suo protagonista, ma è giustificata da un sentimento collettivo verificabile storicamente, vale a dire «la “paura” suscitata dal blocco classista fascismo-borghesia che aveva ormai conculcato le libertà della società italiana, e particolarmente quelle delle classi lavoratrici, negli anni in cui Bernari scriveva».45

Per questo coglie molto più nel giusto la valutazione di Manacorda, per il quale «il senso del romanzo andava cercato proprio nel popolo come assenza, nella testimonianza di una classe operaia che vive in una condizione di *non-classe*»,46 stretta com'è tra il fascismo imminente e le sanguinose lotte interne. Ne consegue, come segnalato da Luperini, un doppio movimento interno al testo, in virtù del quale Bernari rielabora il processo di industrializzazione, che su scala ridotta e con una certa lentezza, si compie a cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti anche nel Meridione, con le relative tensioni sociali, acuite dai problemi causati dal conflitto bellico, con l'obiettivo di unire alla problematica operaia un'«esigenza di avanguardia» e «una volontà di provocazione e di rottura»47 che si esplicano in scelte narrative sperimentali.

Teodoro è apparentabile al “classico” antieroe modernista che si affaccia sull'orizzonte letterario europeo dopo la crisi epistemologica di *fin de siècle* – indolente, succube del proprio pensiero, apatico – (basti pensare che gli aggettivi che lo qualificano nelle prime tre pagine del romanzo sono “svogliato”, “stanco”, “triste”) di cui potrebbe rappresentare una “rara” ramificazione proletaria, avente peculiarità specifiche, atte a marcare non solo continuità ma anche distanze, vale a dire l'anti-nichilismo e l'anti-immobilismo. Come abbiamo visto, infatti, seppure predisposto al fallimento, lo “sbandamento” finale (titolo dell'ultimo capitolo del romanzo) del protagonista rappresenta la sospensione di un processo di crescita che in parte è avvenuto, passando attraverso varie fasi: lo studio, la guerra vissuta sul fronte, il carcere, l'esperienza diretta dei fatti del mondo, lo scontro con gli altri operai, l'amore, l'amicizia.

La parabola di Teodoro, pur tra alti e bassi, ha seguito un'orbita, lo ha espuesto alla Storia (con esiti negativi), al rapporto con altri uomini (spesso

44 EUGENIO RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia 1978, p. 38.

45 *Ibid.*

46 GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti 1977, p. 103.

47 R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. 561.

antagonistico), nel tentativo (fragile) di sanare il dissidio tra Io e mondo, non si è persa nella dissoluzione assoluta, nella regressione intima. In questo senso, così come il Franz Biberkopf di *Berlin Alexanderplatz*, il protagonista di *Tre operai* può essere letto come un «personaggio relativo», secondo la tassonomia teorizzata da Testa, cioè un personaggio “concavo”, «che nella sua passività creatrice accoglie quanto si estende fuori dei suoi confini e lo fa echeggiare in sé come [...] in una cassa di risonanza». ⁴⁸

La Napoli che emerge nel romanzo assume un aspetto del tutto estraneo alla canonizzata e folkloristica tradizione oleografica, assumendo i tratti di una città nordica, grigia, piovosa, offuscata dai fumi delle ciminiere, che può ricordare la periferia della Berlino di Döblin o un quadro di Sironi. La sua dimensione moderna viene resa sulla pagina dando risalto alla concretezza materiale degli ambienti, raffigurati non «tanto per evidenziare la situazione umana e sociale che comportano, quanto per registrare la loro presenza muta, cioè elevarla alla dignità della rappresentazione estetica», ⁴⁹ superando la classica polarizzazione tra spazio urbano e paesaggio rurale che contraddistingue, con intenti pregiudizievole, tanta narrativa verista e neoverista precedente, smarcandosi nettamente da quell'ideale idillico che contrappone i valori agresti e arcadici della natura alla corruzione anti-spirituale propria delle nuove realtà metropolitane industriali.

La Napoli che Bernari sceglie di posizionare finalmente sulla mappa letteraria italiana è quella rimasta sempre al di fuori dell'immaginario collettivo – i quartieri sottoproletari del Pascone e del Vasto o la fascia costiera che procede da Bagnoli a Castellamare di Stabia –, parallela alla realtà dei vicoli e dei bassi, ma «inedita, e perciò più vera, più drammaticamente lancinante, più disperata». ⁵⁰ Le descrizioni della città, supportate da una resa fortemente visiva dei dettagli più tetri e funebri, sembrano a tratti assediare la traiettoria puramente narrativa del testo e le vicende umane che vi si dischiudono, con l'intento di esprimere un senso di stanchezza e malessere reificatosi nel paesaggio circostante, all'interno di uno scenario spesso desolante, in cui anche il sole emette luce metallica e le cose appaiono disposte a parlare più degli uomini.

Le stesse operazioni diegetiche mirano a smantellare dall'interno l'impianto classico del romanzo verista ottocentesco, evidenziando l'anacronismo di una narrazione eterodiegetica che è qui volontariamente indebolita, presa d'assalto da passaggi estemporanei fortemente soggettivizzati, in cui la narrazione oggettiva lascia improvvisamente il posto all'indiretto libero o al monologo interiore, non solo all'interno di uno stesso periodo, ma anche all'interno di una stessa frase, quasi a voler restituire sintatticamente «la vocazione dell'intero *dramatis personae* a escludere il narratore per autonarrarsi», ⁵¹ evi-

⁴⁸ ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi 2009, p. 32.

⁴⁹ E. PESCE, *Bernari*, cit., p. 11.

⁵⁰ E. RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, cit., p. 24.

⁵¹ C. BERNARI, *Nota (1965)*, cit., p. 173.

denziando altresì l'attenzione di Bernari per la lezione del modernismo tedesco e per certe soluzioni stranianti introdotte dal surrealismo francese.⁵²

La presenza di una narratore “debole” consente così a Bernari di cortocircuitare il portato onnisciente della tradizione ottocentesca, di minarne la validità e di destituirne lo statuto in favore di soluzioni – come ad esempio il monologo interiore, la disgregazione dell'unità d'azione mediante un montaggio diacronico delle vicende che procede per anacronie, scatti in avanti ed ellissi, o la focalizzazione interna attraverso cui rappresentare con violenza a tratti espressionista, nei momenti di maggiore *spannung*, l'ambiente metropolitano o gli interni della fabbrica secondo «prospettive esasperate, atmosfere allusive, in una sfocata dilatazione di effetti visivi»⁵³ – più adatte a restituire la condizione di permanente conflitto psicologico, il disorientamento della coscienza, lo stato di alienazione e precarietà lavorativa che attanagliano il protagonista.

Inoltre, Bernari compie una delicata quanto sottile operazione verbale, che si deve al lavoro di revisione compiuto in vista della pubblicazione del romanzo. Cioè, se, da un lato, anche per prevedibili esigenze di censura, decide di retrocedere il lasso diacronico delle vicende al periodo pre-fascista, con un'operazione dal sapore manzoniano, mediante cui criticare il presente facendo leva però su un passato prossimo (il romanzo si conclude nel '21, l'anno precedente alla presa del potere mussoliniano), così da smussare anche le «punte roventi dell'autobiografia»,⁵⁴ dall'altro, opta, in maniera assai anticipatoria rispetto agli sviluppi futuri della forma romanzesca, per l'adozione del tempo presente, mediante cui dare vita ad una narrazione sincronica che restituisce l'immediatezza della tragicità del quotidiano e del circostante, la crudeltà della condizione esistenziale dei suoi protagonisti, il dramma di un tempo storico che in questo modo sembra prolungarsi, appunto, anche nel presente della scrittura, in pieni anni Trenta, il decennio del massimo rigoglio e consenso fascista.

Tutte queste istanze collaborano a problematizzare quell'oggettivismo disincantato e, in parte, cronachistico che rimane l'opzione formale principale con cui l'autore costruisce il testo, all'interno di una dialettica fruttuosa in cui il dramma del quotidiano è rielaborato, da un lato, con uno sguardo impersonale e con regressione al mondo morale dei personaggi e alla loro speculare visione delle cose (memore dell'eredità verghiana), dall'altro, proiettando lo stato d'animo e le percezioni dei personaggi sulla fisicità del reale, dando adito ad una doppia dimensione sotterranea che non trova una risoluzione finale, così come le stesse vicende narrate. Sul filo di un equilibrato quanto fragile rispecchiamento, sempre osmotico e mai gerarchico, la geografia urbana e la geografia intima che il romanzo dispiega con modalità oscillanti ma complementari collaborano per farsi Storia, cioè assumono il compito di rendere vive, entro il perimetro testuale, le contraddizioni, le angosce, i tumulti di un

⁵² Nell'estate del 1930 Bernari si trasferisce a Parigi per alcuni mesi, compiendo un'esperienza di vita che rappresenta una tappa decisiva per lo sviluppo della sua parabola letteraria. Nella capitale francese entra in contatto con Breton, Ribemont-Disseignes, Nino Frank, conosce il cinema di Man Ray e di Deslaw, tocca da vicino i fervidi stimoli dell'avanguardia. Non è un caso che il lavoro di revisione di *Tre operai* compiuto a seguito del suo rientro in Italia tenga conto di molte delle acquisizioni sperimentali fatte a Parigi. Si veda a tal proposito C. BERNARI, *Nota* (1965), cit., p. 178-189.

⁵³ Ivi, p. 174.

⁵⁴ E. RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, cit., p. 59.

momento storico cruciale per le sorti del nostro paese. Quest'ultimo viene restituito senza sublimarne i tratti, ma anzi lasciando esposte le asprezze, le incongruenze, le antinomie che condannano, nello scioglimento finale, Teodoro ad una sconfitta personale – l'arresto, l'incapacità di salvare Anna dalla morte – che non è solo interruzione forzosa di un'educazione sentimentale, politica e morale destinata a rimanere incompleta, ma corrisponde altresì alla sconfitta dell'intera classe operaia a cui appartiene – smembrata, disunita, non in grado di far fruttificare lo sciopero e l'occupazione della fabbrica.

È all'interno di questo apparente paradosso che si sviluppa la doppia pista del realismo di Bernari, attento a non acuire mai eccessivamente l'extralocalità del narratore e a regredire nella coscienza del protagonista nei momenti apicali in cui la realtà sembra sfuggire ad una presa oggettiva, senza dunque ricadere nel puro psicologismo e nell'onniscienza ottocentesca, ma mantenendo viva la tensione tra introspezione ed estroffessione, tra vicende individuali e sommovimenti collettivi, tra documento e afflato romanzesco. Superando una mera vocazione mimetica (che pure, agli albori degli anni Trenta, voleva dire porsi in opposizione alle regole dell'arte vigenti), Bernari tenta di calare all'interno di un impianto realistico un dramma esistenziale che non è però provocato unicamente da moti intimi o sentimentali – l'amore per Anna, l'amicizia complessa con Marco –, ma dall'impossibilità del protagonista di aderire pienamente al proprio presente, cioè di far combaciare i propri ideali – in fase di maturazione – ai valori della classe a cui appartiene pur sentendone spesso estraneo, vale a dire, ancora, di essere riconosciuto in quanto membro attivo di una comunità consapevole.

Lo stile aspro di Bernari, così come la composizione interna del discorso che lascia vividi gli attriti tra le varie sovrapposizioni narrative etero-omodiegetiche e la lingua fortemente antiletteraria e antiretorica trovano piena giustificazione nella materia disposta romanzescamente non solo perché si inseriscono in una battaglia personale e solitaria, anche ideologica, condotta contro gli ideali estetici propugnati dal fascismo, ma soprattutto perché – come intuì sin da subito Anceschi – «la vita che egli ci rappresenta deve inserirsi nel resto del mondo, non vivere in un clima letterario; prolungata, non deve produrre scandalo, o spezzarsi, o rimanere fuori in una zona da favola».⁵⁵

Scavalcando le inevitabili incomprensioni causate, alla sua apparizione, da un libro che anticipava – nei temi, nelle forme, nella lingua – non solo e non tanto il neorealismo postbellico (da cui lo distacca il mimetismo anti-fotografico e gli effetti di consapevole straniamento), ma soprattutto il romanzo industriale degli anni Sessanta, e che perciò non poteva non incontrare la scomunica fascista e le ipoteche critiche degli anni Quaranta e Cinquanta, è possibile oggi, attraverso nuove acquisizioni interpretative e storiografiche e strumenti analitici aggiornati tornare a illuminare l'articolazione e la dinamica interna della letteratura italiana degli anni Trenta⁵⁶ – non tutta etichettabile sotto l'espressione-ombrello “ritorno all'ordine” – e rivalutare il reale portato di un'opera come *Tre operai*, iscrivendola pienamente all'interno di quel-

⁵⁵ LUCIANO ANCHESCHI, in «Camminare», febbraio 1934, citato in E. RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, cit., p. 69.

⁵⁶ Già nel 2006 Romano Luperini auspicava un'operazione critica di rischiarimento, in modo tale da «distinguere il "realismo politico" degli anni 1933-36, così riccamente sperimentale, da quello, assai più tradizionale, degli anni 1949-1955». Cfr. R. LUPERINI, *Il neorealismo: riflettendo sulle date*, in Id., *Lautoscienza del moderno*, cit., p. 61.

la categoria che Riccardo Castellana ha definito «realismo modernista»,⁵⁷ in questo modo liberandola da un'etichetta come quella di “neorealismo” diventata troppo stringente e gravosa e al contempo vaga, generica e meno rispondente, in sede di qualificazione specifica, alle caratteristiche del testo che siamo andati sviscerando nelle pagine precedenti, spostando nettamente il focus dell'attenzione critica sul valore innovatore del romanzo.

Rifacendosi all'insegnamento auerbachiano, Castellana ritiene, infatti, che il «realismo non sia soltanto imitazione seria della vita quotidiana delle persone comuni, ma anche che esso consista nella capacità di sorprendere il lettore mettendogli davanti agli occhi un mondo sino a quel momento sconosciuto».⁵⁸ Ovverosia, i “realismi”, a partire dall'Ottocento, scardinano il sistema vigente della tradizione per allargare il quadro del narrabile, fornendo dignità al quotidiano e al prosaico, e problematizzano, superandola, la separazione degli stili tipica dell'estetica classicistica. Procedendo su questa via, il “realismo modernista” non esclude affatto la realtà dal proprio orizzonte epistemico, ma anzi la disarticola e la approfondisce mediante stilemi formali rinnovati, più adatti a restituire le fratture di un mondo fattosi sfuggente, filtrato adesso attraverso la coscienza dei personaggi romanzeschi, arricchito dalla sovrapposizione di dati sensoriali, percezioni soggettive, cortocircuiti temporali che complicano verticalmente la normale linearità degli intrecci, dismettendo così l'obiettività ottocentesca ormai fattasi improponibile. Di recente Castellana, sulla scorta delle analisi di Carmen Van Den Bergh condotte su un campione significativo della narrativa italiana degli anni Trenta,⁵⁹ è tornato sulla propria proposta interpretativa per allargare il termine *post quem* della stringente periodizzazione diacronica che in un primo momento aveva identificato nel decennio 1915-1925 la fase del “realismo modernista”. Così facendo, egli apre conseguentemente la prospettiva oltre la soglia de *Gli indifferenti* (che nell'articolo del 2010 segnalava l'inizio del «realismo esistenziale»),⁶⁰ mettendo a fianco dei modernisti canonizzati – Pirandello, Tozzi, Svevo – autori la cui ricezione (con relativa anti-canonizzazione) è stata, come abbiamo visto, spesso travisata, valutata secondo paradigmi o illegittimi o scorretti o tendenziosi, come, per l'appunto, Bernari, Emanuelli e Dèttore, nelle cui opere del periodo preso in esame emergono le contraddizioni più urgenti insite nella rapida industrializzazione del paese, le tensioni sociali, le

⁵⁷ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italinistica», XXXIX, 1 (2010), pp. 23-45. Di componente realistica nel modernismo italiano ha scritto anche RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori 2012, pp. 13-38. Pur non utilizzando l'espressione “realismo modernista”, Donnarumma riconosce che un certo quoziente “modernista” si prolunghi anche negli anni Trenta, e tra le opere a sostegno della sua tesi cita proprio *Tre operai* di Bernari, romanzo neorealista, in cui però «Bernari scivola di continuo nel monologo interiore, con improvvisi cambi di persona grammaticale e tempo del verbo, mentre nella conclusione svuota il melodramma della morte di Anna e fa fallire il *Bildungsroman* di Teodoro» (p. 34).

⁵⁸ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania 3-5 Ottobre 2019*, a cura di GABRIELLA ALFIERI, ROSARIO CASTELLI, SERGIO CRISTALDI e ANDREA MANGANO, Catania, Euno Edizioni 2022, p. 38.

⁵⁹ CARMEN VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo ‘realista’ intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, Leuven, KU Leuven 2015.

⁶⁰ R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano*, cit., p. 24.

conseguenze esistenziali della modernizzazione incipiente, «la frammentarietà e il carattere traumatico dell'esperienza nella città moderna», restituiti «mettendo a frutto le tecniche del grande modernismo europeo».⁶¹

⁶¹ ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi*, cit., 45-46.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALVARO, CORRADO, *Scritti dispersi: 1921-1956*, Milano, Bompiani 1995.
- AMOROSO, GIUSEPPE, *Per i «Tre operai» di Carlo Bernari*, in ID., *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia 1970, pp. 123-166.
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli 1975.
- ID., *L'«impegno» e un'ideologia della letteratura nell'Italia fascista*, in «Quaderni storici», XII, 34 (1977), pp. 108-123.
- BALDINI, ANNA, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2013, pp. 109-128.
- ID., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet 2023.
- BALDINI, ANNA, BIAGI, DARIA, DE LUCIA, STEFANIA, FANTAPPIÈ, IRENE, SISTO, MICHELE, *La letteratura tradotta in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet 2018.
- BARBARO, UMBERTO, *Neorealismo e realismo I*, a cura di GIAN PIERO BRUNETTA, Roma, Editori Riuniti 1976.
- BERNARI, CARLO, *Tre operai*, Milano, Mondadori 1993.
- BERNARDINI, FRANCESCA, «*Tre operai» nel tempo*, in «Rivista di studi italiani», 2, 2008, pp. 26-40.
- BIAGI, DARIA, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2022.
- BOMPIANI, VALENTINO, *Difesa del romanzo "collettivo". Risposta a Massimo Bontempelli*, in «Gazzetta del popolo», 11 aprile 1934.
- CASTELLANA, RICCARDO, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1 (2010), pp. 23-45.
- ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici*, in GABRIELLA ALFIERI, ROSARIO CASTELLI, SERGIO CRISTALDI, ANDREA MANGANARO (a cura di), *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania 3-5 Ottobre 2019*, Catania, Euno Edizioni 2022, pp. 37-48.
- CORTI, MARIA, *Reale e realismi*, in ALBERTO ASOR ROSA, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi 2000, pp. 410-421.
- DE MICHELIS, CESARE, *Alle origini del neorealismo*, in ID., *Moderno Anti-moderno*, a cura di GIUSEPPE LUPO, Venezia, Marsilio 2021, pp. 196-240.
- DE MICHELIS, EURIALO, *La Ronda e noi*, in «Il Lavoro fascista», 22 maggio 1932.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012.
- GRANATA, GIORGIO, *Parole tendenziose*, in «il Saggiatore», II, 1° marzo 1931.
- JOVINE, FRANCESCO, *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», XXXVI, 1, 23 settembre 1934.
- LUPERINI, ROMANO, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher 1981.

- ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006.
- MANACORDA, GIULIANO, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti 1977.
- MILANINI, CLAUDIO (a cura di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore 1980.
- PANNUNZIO, MARIO, *Necessità del romanzo*, in «il Saggiatore», III, 4, giugno 1932.
- PESCE, ENRICO, *Bernari*, Firenze, La Nuova Italia 1979.
- QUAGLINO, MARGHERITA, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, in «Allegoria», XXXIV, 86 (2022), pp. 35-53.
- RAGNI, EUGENIO, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia 1978.
- RUBINO, MARIO LIBORIO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in FRANCO PETRONI, MASSIMILANO TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Lecce, Manni 2007, pp. 235-274.
- SOFFICI, ARDENGO, *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 15 agosto 1913.
- TESTA, ENRICO, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi 2009.
- TITTA ROSA, GIOVANNI, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa 1930.
- TORACCA, TIZIANO, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo 2022.
- VAN DEN BERGH, CARMEN, *Il rinnovamento del romanzo 'realista' intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, Leuven, KU Leuven 2015.
- VITTORINI, ELIO, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi 2008.



PAROLE CHIAVE

Carlo Bernari; *Tre operai*; Neorealismo; Realismo modernista; Neue Sachlichkeit



NOTIZIE DELL'AUTORE

Niccolò Amelii è dottorando presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. È stato visiting scholar presso il CRIX-Études Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni romanzesche della città nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di modernismo e neomodernismo, di letteratura e lavoro, di non fiction e narrativa ipercontemporanea, di cultura visuale. È membro del comitato redazionale della rivista "Diacritica". Ha pubblicato saggi e articoli su Pavese, Vittorini, Ginzburg, Ramondino, Joyce, Dos Passos, Pasolini, Tondelli, Silone.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

NICCOLÒ AMELII, *Il romanzo industriale prima dell'industria. Una rilettura di Tre operai di Bernari tra realismo modernista e Neue Sachlichkeit*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.