

a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito

I modernismi delle riviste.
Tra Europa e Stati Uniti

Ledizioni

Questo volume si stampa con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano.

© 2017 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Caroline Patey e Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*.

Prima edizione: novembre 2017

ISBN cartaceo: 978-88-6705-664-4

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni..

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Edoardo Esposito e Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Edoardo Esposito, <i>Introduzione</i>	9
Andrew Thacker, <i>Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo</i>	13
Anna Boschetti, <i>Il modernismo a Parigi prima della guerra. Apollinaire & cie, attraverso le riviste.</i>	33
Pier Carlo Bontempelli, <i>La nascita del moderno in Germania: riflessioni su un concetto controverso</i>	49
Massimiliano Tortora, <i>Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste</i>	73
Anne Reynes-Delobel, <i>«Broom» (1921-1924): poetiche di avanguardia e prospettive transnazionali</i>	95
Martina Ciceri, <i>Da Anton Čechov a Virginia Woolf: Free Russia, ovvero un' «archeologia» proto-modernista</i>	115
Michele Sisto, <i>La letteratura tedesca del «Baretti»: Piero Gobetti e la genesi di un nuovo habitus editoriale (1919-26)</i>	131
Caroline Patey, <i>Gita al faro in abiti francesi. Virginia Woolf, Charles Mauron e «Commerce»</i>	153
Isotta Piazza, <i>La «sostanza di romanzo» (senza romanzo) in «Solaria»</i>	167
Franca Sinopoli, <i>Il tema «razionalista» tra le arti da «900» a «Quadrante»</i>	181
Paolo Rusconi, <i>Nella tipografia di «Quadrante»: le pagine, i caratteri di stampa e una copertina</i>	193

<i>Indice dei nomi</i>	215
<i>Indice delle riviste</i>	227

Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste

Massimiliano Tortora

Uno spettro si aggira per l'Europa: il nuovo realismo

È opinione abbastanza condivisa, al di là delle diverse interpretazioni offerte, quella secondo cui il modernismo italiano, o almeno la sua fase storica, conoscerebbe un suo epilogo alla fine degli anni Venti: *Gli indifferenti* di Moravia infatti aprirebbe una nuova stagione narrativa che, pur non chiudendo i ponti con la stagione primo-novecentesca (infatti durante tutto il corso del Novecento si possono rintracciare significative e palesi riemersioni del modernismo), si ispirerebbe a parole d'ordine, a idee, ad estetiche differenti. In sostanza ciò a cui si assiste da Moravia in poi (negli stessi anni esordiscono Bernari, Alvaro, Soldati, Pavese, Vittorini) è a un ritorno al realismo (diretto o magico) e a nuovi tentativi di rappresentare la realtà sociale e il mondo circostante, e specificamente quello contemporaneo.

Il cambio di rotta che si registra nella storia del romanzo italiano trova delle corrispondenze – almeno per quanto concerne i movimenti tellurici più evidenti – con altri contesti europei. In Francia ad esempio è negli anni Trenta che vengono pubblicati i cicli romanzeschi come *Chroniques des Pasquier* (1933-1934) di Duhamel, e *Les hommes de bonne volonté* (1932-1946) di Jules Romains (mentre *Les Thibault* di Roger Martin du Gard esordisce con il primo degli otto volumi nel '22; l'ultimo è del '40); ma soprattutto è in questo periodo che esordiscono o si confermano definitivamente nuovi romanzieri quali Malraux (*Tentation de l'Occident* è del 1926, mentre la *Condition Humaine* del '33), Bernanos (*Journal d'un curé de campagne*, 1936) e Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932). Mentre la Germania e l'ambito anglofono sembrano ancorarsi a date simboliche di poco precedenti o successive a quelle scelte per il contesto italiano: nel '25 ad esempio si tiene a Mannheim la mostra che sancisce definitivamente la Neue Sachlichkeit in pittura (mentre è proprio del '29 *Berlin Alexanderplatz*), e invece nel 1941 muoiono Virginia Woolf e James Joyce (ma anche in questo caso già gli anni Trenta avevano testimoniato mutamenti

significativi: Hemingway ad esempio).

Ora, nonostante le macroanalogie, i raffronti tra romanzo italiano e romanzo europeo restituiscono anche decisive differenze. In primo luogo in Italia la discontinuità tra modernismo e “nuovo realismo” è più marcata rispetto a quanto accade altrove: ad esempio Sherwood Anderson ed Ernest Hemingway convivono non solo con i vecchi Joyce e Woolf, ma anche con il modernista Faulkner; Céline in Francia non può certo essere derubricato come un ripristino delle strutture romanzesche tradizionali; e inversioni di rotta così robuste non possono registrarsi peraltro nemmeno in Germania. In secondo luogo, quasi fosse una causa di quanto sostenuto prima, il parallelo tra Italia ed Europa fa emergere, sotto questo punto di vista, una differente questione generazionale: Duhamel, Romain, Bernanos, Döblin, Céline, Anderson sono tutti scrittori nati intorno agli anni Ottanta (più o meno) e hanno circa cinquant’anni nel 1930, 1935. È inevitabile pertanto che il rinnovamento del romanzo (e più correttamente un certo ritorno all’ordine) sia più mediato di quanto accade in Italia, in cui il decennio 1929-1940 è tutto all’insegna di nuovi e giovani romanzieri, nati per lo più agli inizi del Novecento: Moravia, Brancati, Soldati, Buzzati, Bernari, Morante, Vittorini, Pavese (e Alvaro che è del 1895). È negli anni Trenta insomma che in Italia prende corpo un ricambio generazionale, con i giovani – i nuovi entranti per dirla con Bourdieu – che senza rivendicare un antagonismo nei confronti dei padri (anzi sono molto più frequenti le dichiarazioni volte ad ammettere e a esibire i debiti contratti con gli scrittori immediatamente più anziani) scalzano la generazione precedente.¹

Senza altro per questi fenomeni si possono suggerire delle ipotesi di spiegazione. È indubbio che la crisi economica, l’avanzata dei regimi totalitari e il crescente timore per la guerra, che caratterizzano gli anni *entre-deux-guerres*, imposero agli scrittori un coinvolgimento più diretto nel mondo e in qualche modo richiesero e affrettarono un’uscita dal modernismo in direzione di moduli realistici. Ma la particolarità italiana sta nel fatto che il regime fascista – soprattutto nella sua prima fase, fino alla metà degli anni Trenta – trova nei giovani (idealizzati) e nella giovinezza i suoi miti di riferimento. L’Italia diventa «una nazione che ha tutta vent’anni»,² sostiene Margherita Sarfatti nella sua biografia autorizzata del Duce, e *Giovinezza*, conseguentemente, l’inno patriottico adottato. Anche la letteratura, pertanto, non può più essere rappresentata da ultracinquantenni, inclini oltretutto a narrazioni poco edificanti, e in ogni caso lontane dalla rappresentazione di un uomo nuovo e forte. È inevitabile quindi che il regime, con pressioni e decreti legislativi, intervenga perché

¹ Sull’ascesa di una narrativa ‘giovane’ in Italia durante il fascismo, cfr. STEFANO GUERRIERO, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent’anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Milano, Unicopli, 2012.

² MARGHERITA SARFATTI, *Dux*, Milano, Mondadori, 1929, p. 251.

si compia nella cittadella delle lettere una qualche forma di rivoluzione: e il polso di questo intervento è dato dall'analisi delle riviste, che per scelte volute e consapevoli o per inconscia adesione alle idee correnti contribuirono a smantellare il modernismo (italiano e in gran parte europeo) e a sostituirlo con i "contenutisti", che di fatto domineranno il campo fino alla metà degli anni Sessanta.

Il campione di riferimento

Si è detto in questi cenni introduttivi che il nostro oggetto di riferimento è il modernismo europeo (con qualche sconfinamento nordamericano) e le riviste fasciste. Siamo ovviamente consapevoli che dei due elementi è estremamente difficile tracciare i confini. Se per quanto concerne il romanzo modernista possiamo sbrigativamente rivolgere l'attenzione a quella narrativa di impianto 'psicologico' e destrutturante la trama – e dunque Svevo, Tozzi e Pirandello in Italia, e Joyce, Woolf, Proust, Kafka, solo per citare i nomi più ovvi, in Europa –, più scivoloso è il concetto di rivista fascista. Innanzitutto è bene tenere presente alcune date di riferimento, che segnano una svolta nella politica culturale del regime. Il 20 gennaio 1926 entra in vigore la legge 2307 del 31 dicembre 1925, il cui articolo 1 impone che «il direttore o redattore responsabile deve ottenere il riconoscimento del procuratore generale presso la corte di appello, nella cui giurisdizione è stampato il giornale o la pubblicazione periodica»; ciò non bastasse, il regolamento attuativo dell'11 marzo 1926 sostituisce il «riconoscimento del procuratore» con quello del «prefetto», mettendo di fatto la stampa periodica sotto il totale controllo fascista. Nel corso di quell'anno furono soppressi decine di giornali e di riviste, e si può dire che il 1926 portò a pieno compimento il percorso che di fatto eliminava qualsiasi forma di stampa antifascista. Ciò nonostante negli anni che seguirono è comunque possibile distinguere pubblicazioni che sono diretta emanazione del Partito Nazionale Fascista – «Critica fascista» di Bottai e «Quadrivio» di Telesio Interlandi sono gli esempi più illustri, nonché, sebbene in maniera più complessa, «Il Selvaggio» di Maccari –, da altre che dialogano con il regime, manifestando adesione nelle dichiarazioni pubbliche e smarcandosi, almeno in parte, a livello politica culturale – «900» di Bontempelli o, caso ben più interessante, «Occidente» di Ghelardini³ – e da altre ancora che invece sono estranee

³ Ma anche «L'Italia letteraria» costituisce un esempio di riviste in contatto con il regime: come sottolinea Cortellessa, «il titolo della rivista, che dall'aprile 1929 (all'indomani del trasferimento a Roma) prende a chiamarsi «L'Italia letteraria» [in sostituzione de «La Fiera letteraria»], è uno dei più tangibili segni della "fascistizzazione" in atto, anche nei confronti delle riviste letterarie» (ANDREA CORTELLESSA, *Dalla torre d'avorio all'estetica del carro armato. Autonomia ed eteronomia del letterario nelle riviste romane. 1926-1944*, in *La stampa periodica romana durante il fascismo (1927-1943)*, vol. I, a cura di F. Mazzonis, Roma,

alla dittatura e in pratica ne costituiscono una sorta di letteraria opposizione – «Solaria» e «Il Convegno» –. La fase che si apre nel 1926 è pertanto ancora un periodo che tollera prospettive diverse. Verso la metà degli anni Trenta però il regime abbandona definitivamente la retorica sovversiva e rivoluzionaria per abbracciare un modello di stato autoritario che troverà il suo pieno compimento nella costituzione dell'impero. Tra il '32 e il '35 la prima Mostra della Rivoluzione Fascista (1932),⁴ la trasformazione dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo in Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda (1934) e poi la sua successiva evoluzione in Ministero per la Stampa e la Propaganda (1935; poi Ministero per la Cultura Popolare dal '37) resero di fatto tutta la pubblicistica fascista e fiancheggiatrice. Eppure, anche in questa omogeneità, riviste come «il Meridiano di Roma» e «Primato» segnano qualche differenza rispetto alle già citate «Critica fascista» e «Quadrivio». E proprio questo gruppo di riviste, disposte secondo le coordinate politico-culturali appena tracciate, costituisce il nostro campo di indagine.

Realismo vs. Romanticismo

Il discorso che Mussolini tenne all'Accademia delle Belle Arti di Perugia nell'ottobre del 1926 diede vita ad un vivace dibattito su «Critica fascista», che in qualche modo indica qual è il prodotto culturale ideale da perseguire, quello, potremmo dire, capace di esprimere e la «rivoluzione fascista» e la tradizione italiana. All'inchiesta di Bottai partecipano, tra gli altri, Soffici, Bontempelli, Cecchi, Pavolini, Bragaglia, Malaparte; e il mosaico a cui danno vita aiuta anche a comprendere il tipo di narrativa che si intende promuovere. Innanzitutto la parola d'ordine che serpeggia in tutti gli interventi è «discontinuità rispetto al recente passato», ovvero, pensando specificamente al romanzo, rottura con il naturalismo (ma non con il verismo, né tanto meno con il romanzo classico dell'Ottocento), con il decadentismo, con il romanzo analitico (ossia con il modernismo) e con le avanguardie.

Il 1° novembre 1926, ad esempio, Enrico Rocca scrive:

Istituto Nazionale di Studi Romani, 1998, pp. 29-84: 37).

⁴ Sottolinea Cortellessa, che «la Mostra della Rivoluzione Fascista – organizzata con immenso successo nel '32 dal futuro Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri nel palazzo delle Esposizioni di via Nazionale – raffigura emblematicamente il passaggio (nella appropriazione da parte del regime) da *movimento* (provinciale, plurifocale e pluriprospettico, miliziano e quindi violento *all'interno* del paese) a *regime* (statale, monolitico e monumentale, militarista e quindi – immediatamente o tendenzialmente – violento *all'esterno* del paese), ma segna anche il nuovo ruolo di Roma (rispetto alla Milano delle origini) come centro pulsante dell'organizzazione culturale fascista» (ivi, pp. 32-33).

Lasciamo dunque lavorare in pace gli artisti. Gli imitatori degli stranieri, le beghine adoratrici e del passato troveranno, nella stessa deficienza e mortalità dell'opera loro, la più implacabile delle condanne, mentre una finale impotenza inventiva e un'aridità senza scampo aspettano alla prima svolta i maniaci dell'originalità a tutti i costi.⁵

Al tempo stesso, Bontempelli, qualche giorno più tardi, il 15 novembre, acuisce le posizioni, sostenendo:

In quegli avanzi noi stiamo ancora da venticinque anni a cercare disperatamente un osso da succhiare: avanzi putrefatti dell'analisi psicologica, del naturalismo, dell'estetismo, del gusto piccolo borghese, del sentimentalismo nauseabondo e frodolento che vuol farci credere d'essere "l'arte umana".⁶

Sintetizza infine Bottai, nelle *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista* del 15 febbraio 1927, che l'arte fascista

Non deve essere, cioè, frammentaria, sincopata, psico-analista, intimista, crepuscolare, ecc. perché tutte queste forme artistiche non sono se non malattie dell'arte, ribellioni clinico-estetizzanti alla grande tradizione artistica italiana, che oggi riappare in tutta la sua grandezza, nonostante che – prima e durante le suddette malattie – Raffaello fosse definito un colorista superficiale, Verdi un tamburrino e Foscolo un retore.⁷

La polemica contro «l'estetismo», «l'analisi psicologica», le «malattie dell'arte» trova sintesi in quella che Pavolini, nel lungo intervento del 1 novembre 1926, chiama «infezione romantica»⁸ (altrove «solitudine romantica»⁹). E se il romanticismo è termine negativo da contrastare e rimuovere, il suo contraltare positivo è offerto dal realismo. È paradossalmente Soffici, il più avanguardista dei partecipanti al dibattito, a chiarire la questione:

⁵ ENRICO ROCCA, *L'arte fascista è la grande arte*, «Critica fascista», 1 novembre 1926.

⁶ MASSIMO BONTEMPELLI, *Arte fascista*, «Critica fascista», 15 novembre 1926.

⁷ GIUSEPPE BOTTAI, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, «Critica fascista», 15 febbraio 1927.

⁸ «Da questa quotidiana guarigione dell'infezione romantica, guarigione, che il fascismo opera nei nostri artisti, è ragionevole sperare che l'arte, in Italia, sia destinata a un rifiorimento, a un ritrovamento della sua natura propria, della sua sanità, della sua classicità»; «Contro ogni pregiudizio romantico, a questi interrogativi noi rispondiamo di sì» (ALESSANDRO PAVOLINI, *Dell'arte fascista*, «Critica fascista», 1 novembre 1926).

⁹ *Ibidem*.

Credo che la letteratura e l'arte che il Fascismo può e anzi deve patrocinare siano quelle le quali [...] meno si prestano ad una definizione semplicistica. [...] Direi che è una letteratura, che è un'arte realistica, intendendo questa parola nel senso che può avere quando si applica alla poesia di Alceo, di Saffo, o alla scultura di Fidia e di Prassitele.¹⁰

E poi più avanti:

ribattevo su questa parola di *realismo*, aggiungendovi l'aggettivo *sintetico*. Dirò qui che con tali termini io intendevo appunto indicare un'arte non oggettivamente veristica ma che nella rappresentazione del vero rivelasse lo spirito lirico e la volontà stilistica dell'autore; un'arte che non astraesse dalla realtà visibile e sperimentasse con i sensi – come fa quella di tutte le scuole decadenti, di origine idealistico-romantica, dal cubismo al dadaismo, attraverso il neoclassicismo ed il futurismo – ma dall'osservazione e dallo studio della realtà viva.¹¹

È interessante notare che il contrasto tra romanticismo decadente (un'area che si estende da Wilde a Joyce) e realismo si ripropone qualche anno più tardi sulle pagine di «Primato» (sempre diretto da Bottai), all'interno di un dibattito lanciato da Lupinacci,¹² che proponeva un ritorno al romanticismo. La reazione alla proposta è veemente, e, sebbene proveniente da antifascisti indiscussi, ancora una volta si arrocca attorno all'esigenza di un'istanza realistica, interpretata ovviamente in senso antiromantico: è significativo che «Primato» dia ampio spazio a queste risposte, rinfrancate peraltro dalle posizioni espresse dagli interventi usciti il primo anno sui numeri 7, 8 e 9 all'interno dell'inchiesta su *L'ermetismo e gli ermetici*. Il romanticismo sarebbe l'espressione del «più logoro vocabolario borghese»¹³ secondo Alicata, mentre Pintor ritiene che «sono proprio i residui di quel pathos romantico il più grave peso morto che l'Europa intellettuale si trascina»:¹⁴ per questo motivo Galvano della Volpe, sia pure in maniera traslata, può chiudere il suo intervento significativamente intitolato *Antiromanticismo*, invocando «un concetto dell'arte come storicità».¹⁵

¹⁰ ARDENGO SOFFICI, *Arte fascista*, «Critica fascista», 15 ottobre 1926.

¹¹ *Ibidem*.

¹² MANLIO LUPINACCI, *Un nuovo romanticismo*, «Primato», II, 5, 15 marzo 1941, pp. 2-3.

¹³ MARIO ALICATA, *Del nuovo romanticismo*, «Primato», II, 11, 1 giugno 1941, pp. 3-4: 4.

¹⁴ GIAIME PINTOR, *Il nuovo romanticismo*, «Primato», II, 16, 15 agosto 1941, p. 2.

¹⁵ GALVANO DELLA VOLPE, *Antiromanticismo*, «Primato», II, 10, 15 maggio 1941, pp. 2-3:

Fascismo e modernismo: dalla leggi fascistissime al Ministero per la Stampa (1926-1935)

Se mi sono dilungato sulle posizioni teoriche è perché queste di fatto determinano i criteri di pubblicazione, le modalità di presentazione e soprattutto gli approcci critici. Infatti per comprendere la collocazione che il modernismo ha avuto in Italia in epoca fascista, e soprattutto le conseguenze che questa operazione ha avuto nel prosieguo dell'evoluzione romanzesca nonché della ricezione in genere, non è sufficiente procedere all'appello dei presenti e degli assenti, né dividere accettazioni da stroncature. Del resto che la letteratura europea di primo Novecento sia passata nelle riviste del ventennio – anche senza ricorrere alla consueta gita a Chiasso – è un dato acquisito. E proprio i lavori di Edoardo Esposito ad esempio – il riferimento tra gli altri è a *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerre. Spogli e studi*¹⁶ – lo dimostrano ampiamente, e soprattutto confermano l'immagine di un'Italia niente affatto impermeabile al contesto europeo. Semmai, ed è quello che qui ci si propone di iniziare a compiere, è indagare il filtro con cui certe tendenze letterarie venivano accolte e istituzionalizzate: e paradossalmente questo si può verificare molto di più con le recensioni e gli articoli positivi, che non con le stroncature.

Un certo europeismo selezionato e, più specificamente, un modernismo narcotizzato si notano già in «900» di Bontempelli. È vero che la rivista nasce proprio all'insegna di un'apertura all'arte moderna e contemporanea, e la presenza di Joyce nel comitato di redazione, nonché la prima pubblicazione 'italiana' di un capitolo di *Ulysses*,¹⁷ sembra conferire una patente di 'modernità' all'impresa. Tuttavia una scorsa agli indici, in cui pur compare una traduzione di Virginia Woolf, non restituisce la fotografia che i proclami del direttore aveva promesso. Joyce compare una sola volta come Carducci; e allo stesso modo Tolstoj e Čechov, ossia l'amato Ottocento russo, registrano un'occorrenza al pari di Woolf e Zweig; ma soprattutto le quindici pubblicazioni di Marcello Gallian fanno rimbombare il silenzio di Kafka, mai preso in considerazione da «900» (mentre viene pubblicato il più gestibile Lawrence, peraltro molto apprezzato in Italia in quel periodo). Ora, se si tiene presente che Bontempelli sbarca a Parigi con l'intenzione di misurarsi con «Commerce», non si fatica a notare le divergenti proporzioni tra i due progetti, e non si può tacere dell'opposta evo-

¹⁶ Cfr. *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerre. Spogli e studi*, a cura di E. Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.

¹⁷ Fa notare giustamente Luisa Mangoni che «Joyce veniva così per la prima volta presentato alla cultura italiana non attraverso la mediazione di Svevo, come avrebbe fatto «Solaria», ma direttamente con uno dei più affascinanti frammenti dell'*Ulisse*, quello della prima apparizione nel romanzo di Leopold Bloom» (LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 126).

luzione che le due riviste hanno conosciuto. «900», sostiene giustamente Susanna Mancini, approda a un «rifiuto della letteratura retorica e vacua fatta solo di ‘parole’ e, diretta conseguenza, [a] l’opzione per una letteratura di ‘fatti’ e d’intreccio che non ha bisogno del bello stile»;¹⁸ «Commerce», invece, riesce a connettersi con tutte le spinte eversive, ma non avanguardiste, degli anni Venti-Trenta. Certamente ha nuociuto ai progetti bontempelliani l’opposizione tenace che Ungaretti ha riservato a Parigi,¹⁹ nonché l’obbligo, imposto dal regime, di ricorrere unicamente alla lingua italiana (nel luglio del 1928 venne infatti inaugurata la «Nuova Serie»). Ma soprattutto gravava su «900» l’aspettativa di Mussolini, che, stando alla convincente ricostruzione di Artieri, cercava strumenti per dare «un colpo d’arresto al Futurismo» ricorrendo addirittura ad «una forma di ‘realismo socialista’ in letteratura».²⁰ Va da sé che non solo Kafka, ma nemmeno Pirandello e Svevo (che invece vide ventilata un’ipotesi di pubblicazione su «Commerce») potevano trovare spazio sulle pagine della rivista di Bontempelli.

Ma per cercare di avere il polso della situazione del decennio 1925-1935, utile può essere mettere a confronto due riviste che con l’apparato statale e dittatoriale avevano legami diversi: la fascistissima «Quadrivio» (dal cui direttore nacque più tardi la vergognosa «La difesa della razza») e «Occidente» di Ghelardini.

¹⁸ SUSANNA MANCINI, *L’avventura europeista di «900»*, in *Le letterature straniere nell’Italia dell’entre-deux-guerre*, cit., pp. 365-381: 368.

¹⁹ Il 5 maggio 1926 Ungaretti scriveva a Marguerite Caetani: «La ringrazio di cuore della decisione presa a riguardo di Bontempelli. Era una misura indispensabile d’igiene. Ella non ignorerà lo stato della nostra letteratura d’oggi. Disastroso. Pensi che in Italia non c’è una rivista, non dico buona, ma neanche mediocre; che gli uomini di valore – dico nel campo letterario – si affannano persino, per paura che guastino la festa. Il regno dell’equivoco e dei cialtroni. Tre o quattro piccoli giornalisti intriganti fanno il buono e il cattivo tempo. E si figurì l’effetto che su questa provincia ch’è l’Italia farebbe un riconoscimento venuto da Parigi, e da «Commerce» ch’è l’organo letterario di Parigi considerato più autorevole. Sarebbe un’alta autorizzazione a mal fare, a far peggio. La Sua decisione coraggiosa, cara Principessa, sarà salutare. In quanto alla rivista in francese, sarà una delle tante voci messe in giro da questi furbi di provincia per ragioni di tattica letteraria? Si sono annunziate tante riviste che non si sono mai fatte. Anche se uscisse, in Italia nessuno la leggerebbe. Sarebbe fatta da Bontempelli e da due altri giornalisti giovani. E le pare che, nell’orrendo francese che avrà, e per tante altre ragioni d’organizzazione pratica, possa diffondersi all’estero? Se uscisse, la baracca al secondo o al terzo numero, sarebbe all’aria. Ma non so proprio perché do tanta importanza a cose che non ne hanno alcuna, abusando, Signora, della Sua cortesia e del Suo tempo» (GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Marguerite Caetani*, a cura di S. Levie e M. Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 8-9).

²⁰ G. ARTIERI, *Massimo Bontempelli e l’avventura novecentesca*, «L’Osservatore politico letterario», a. XXIV, n.11, novembre 1978, pp. 39-52: p. 43.

La rivista di Interlandi si pone «il solito intento di fondare un'estetica di regime»,²¹ come testimoniano più di altri gli interventi di Chiarini: tra l'ottobre e il novembre del '33 esce un lungo saggio sui *Doveri della critica*, che in sostanza propone una stretta ortodossia fascista; ed è lo stesso Chiarini, ad esempio, a mostrare sdegno perché la borghesia francese, sempre nel '33, conferisce il Goncourt al comunista e antiborghese Malraux. Ma questa ortodossia può configurarsi in maniera meno becera e assumere i principi di un'estetica: ad esempio il numero inaugurale di «Quadrivio» si apre con un intervento di Giovanni Gentile, quasi un manifesto della rivista, significativamente intitolato *Torniamo a De Sanctis*. E il nucleo dello scritto gentiliano è ancora il richiamo ad una letteratura di contenuti e realistica:

Oggi la questione torna ad affiorare per la reazione del contenutismo al formalismo astratto, che non è il formalismo di De Sanctis. Il quale aveva ammonito che il contenuto non va messo da parte, ma collocato al suo posto; e nella sua critica, nella *Storia* soprattutto, insiste sempre sul contenuto, onde si individua in concreto il problema di ogni poeta. La cui forma pura, scissa dal contenuto, svaporerrebbe in una astrazione rettorica illusoria.²²

È naturale che alla luce di queste premesse, tutta la corrente modernista, intesa come ultimo segmento del pensiero decadente europeo, viene emarginata: infatti non c'è traccia di Pirandello narratore (e si lascia spazio solo al drammaturgo, che era impossibile da ignorare),²³ e nemmeno di Svevo, fatta eccezione per un accenno di Falqui²⁴ e per la traduzione di un brano di Stanislaus Joyce, appunto su Svevo e Joyce;²⁵ anzi, semmai si accusa il «Times Literary Supplement» di «aver creato una scuola triestina che noi non conosciamo»,²⁶ ovvero, possiamo tradurre, che non esiste. E lo stesso Joyce ricompare solo nel '41, con una traduzione: ma in quel caso a fare leva non è tanto il tentativo di riavvicinarsi al romanzo modernista (vengono ad-

²¹ CORTELLESA, *Dalla torre d'avorio all'estetica del carro armato*, cit., p. 65.

²² GIOVANNI GENTILE, *Torniamo a De Sanctis*, «Quadrivio», 6 agosto 1933, p. 1.

²³ Mentre ad esempio, su «Il Selvaggio», Berto Ricci si può abbandonare a una feroce stroncatura di Pirandello: «nel teatro suo non ci senti né il siciliano né altro, ma soltanto un europeo colto e moderno che parla italiano, soltanto un prolungamento e un peggioramento di quel tipo medio d'italiano borghese»; e poi poco oltre: «tutta questa italianità senza paese e senza spina si riduce a un europeismo stinto e bischero: e allora, a non conoscere altro della nostra letteratura contemporanea che Pirandello, Bontempelli e Lucio D'Ambra, ci sarebbe da disperare in patria» (BERTO RICCI, *Pirandello*, «Il Selvaggio», 30 settembre 1927, p. 1).

²⁴ ENRICO FALQUI, *Trinciato di letteratura*, «Quadrivio», 28 marzo 1937.

²⁵ STANISLAUS JOYCE, *James Joyce e Italo Svevo*, «Quadrivio», 12 novembre 1933.

²⁶ Non firmato, *Supplemento a un supplemento*, «Quadrivio», 1 luglio 1934, p. 1.

dirittura pubblicate due poesie²⁷), quanto quello di segnalare lo scrittore internazionale più riconosciuto come irlandese, ovvero non inglese (o addirittura apertamente antinglese).²⁸ E allo stesso modo mancano all'appello Kafka, Woolf e Proust. Più in generale la cultura europea intesa nel suo asse anglofrancese è vista come segno di decadenza:

È stata ampiamente dimostrata «la influenza negativa per esempio, su D'Annunzio, delle correnti europeistiche del principio del secolo» (vedi Sciortino, *Esperienze antidannunziane*); a conclusioni analoghe potrebbe condurre un'analisi della pittura italiana nell'ultimo quindicennio. Qualche accenno, vi è già fin da adesso; oltre a quello, già citato, di Bardi («...siamo stanchi della maniera della formula, della cifra *novecentista*, di questa sconclusione, di questa pittura con il delirio...»), riportiamo le parole giustissime, dette in questi giorni, da un altro critico: «Senza dubbio – egli scrive – Modigliani dovrà molto soffrire della revisione dei valori, quando il romanticismo, di cui si avvantaggia il suo destino, si sarà dissipato. Nulla è monotono come la sua opera, così abbondante, quando si pensa ai pochi anni che gli furono sufficienti per farla. Ciò si può rimproverare anche ai De Chirico, ai Tozzi, ai Campigli, ai De Pisis; che, quando dipingono, hanno l'aria di stare costantemente in istato di tensione... La volontà d'arte fa loro dimenticare l'arte».²⁹

O ancora si potrebbe citare «Oscar Wilde, tipico rappresentate del decadentismo dell'ultimo Ottocento», che secondo Lo Vecchio Musti apparterebbe alla categoria di coloro che «finiscono con lo stancare loro stessi e chi li legge o li ascolta».³⁰ Anche

²⁷ JAMES JOYCE, *Due poesie di Joyce [Io odo tutte acque profonde scorrere, Sulla spiaggia a Fontana]*, trad. it a cura di P. Nobile, «Quadrivio», 16 marzo 1941, p. 4.

²⁸ Di «anglofobia» del direttore parla ad esempio Stefano Guerriero (GIAN CARLO FERRETTI, STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 54). Del resto un esempio di Irlanda vista come nazione antinglese è offerto anche dal numero del 15 maggio 1938, in cui sin dalla prima pagina campeggia una lunga inchiesta, a foglio intero, su *L'Irlanda. Seminario di scrittori*. Tra i molti citati – tra cui ovviamente anche Joyce, benché graficamente scorretto: Yoyce – largo spazio è concesso a Singe e Yeats: di quest'ultimo si dice che «è un mistico, e mistico è il suo amore per l'Irlanda, e mistico è il suo nazionalismo cosparsa di fiori elegiaci». Più avanti, per introdurre Singe, è scritto: «Questa è la potenza dell'Irlanda; l'autorità morale e l'influenza che essa esercita sui suoi figli sono illimitate, non c'è intellettuale irlandese che possa sottrarsi alle esigenze della madre patria» (ANTONIO ANIANTE, *L'Irlanda. Seminario di scrittori*, «Quadrivio», 15 maggio 1938, p. 1).

²⁹ GIUSEPPE PENSABENE, *Liquidazione del "Novecento"*, «Quadrivio», 8 ottobre 1933, p. 1.

³⁰ MANLIO LO VECCHIO MUSTI, *Saggio su Oscar Wilde*, «Quadrivio», 8 luglio 1934, p. 9.

in questo caso è il principio della discontinuità, declinata come rifiuto di romanticismo e formalismo a favore di fatti, contenuti e realtà, quella che deve prevalere. Così, oltre a un suggestivo intervento di Gallian su Bontempelli³¹ – anche lui letto come una specie di verista –, la rivista lascia ampio spazio ai nuovi narratori, ossia a quelli che, rubando una definizione degli anni Sessanta di Bassani, potremmo chiamare «narratori-narratori»: ³² ad esempio Soldati, Brancati (redattore della rivista), o Bernari, all'epoca Bernard, fortemente lanciato dal gruppo di «Quadrivio». Oltre a molti racconti infatti lo scrittore pubblica un'anteprima di *Tre operai*.³³ Chiarini, il vigilante critico di «Quadrivio», così lo presenta al pubblico:

Prima d'ogni altra cosa va reso un elogio al Bernard per essere uscito, con questo suo romanzo, dalla polvere dei salotti borghesi con relativi problemi amorosi ossessionanti, e dalle angustie dei pantaloni lucidi, rivolgendo la sua attenzione al popolo; quello più umile, semplice, laborioso. [...] Andare verso il popolo è una parola d'ordine, dunque, che può e deve valere anche per i letterati. E si scandalizzi chi vuole.³⁴

La politica culturale di «Quadrivio» si risolve in sostanza in una chiusura ferma nei confronti delle più recenti sollecitazioni letterarie europee (romantiche e decadenti), in un recupero di un Ottocento classico (in poesia ad esempio Pascoli e Carducci), e nel lancio di giovani narratori, fascistizzati nell'interpretazione, ed etichettati come espressione di un ritorno al realismo. Di fatto, anche grazie ad una sporadica istituzionalizzazione di d'Annunzio e ad un recupero di autori più tranquillizzanti (Fogazzaro ad esempio³⁵), si crea un lungo corso che dal romanzo europeo classico³⁶

³¹ MARCELLO GALLIAN, *Massimo Bontempelli* [all'interno della sezione *Uomini. Serie di ritratti critici dei più rappresentativi scrittori e artisti italiani*], «Quadrivio», 24 dicembre 1933, pp. 2-3.

³² GIORGIO BASSANI, *In risposta (II)*, in ID., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, ora in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 2001², p. 1211.

³³ CARLO BERNARD, *Tre operai*, «Quadrivio», 18 febbraio 1934.

³⁴ L. CHIARINI, *Un giovane scrittore*, «Quadrivio», 25 febbraio 1934. Riguardo la ricezione a caldo di *Tre operai*, senz'altro positiva, Stefano Guerriero sottolinea: «L'episodio conferma il prevalere, anche in campo culturale, dell'istanza *normalizzatrice* del fascismo su quella rivoluzionaria, e la fine ormai prossima dell'apertura di credito illimitato ai giovani, sia pure nella versione *critica* portata avanti da Bottai» (FERRETTI-GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet*, cit., p. 35).

³⁵ Cfr. ANTONIO PIROMALLI, *Quanto c'è di vero nel modernismo di Fogazzaro?*, «Quadrivio», 29, 14 maggio 1939, p. 9.

³⁶ Potremmo dire da Tolstoj: cfr. T. SOUKHOTINE-TOLSTOI, *Guerra e pace e i suoi critici*, «Quadrivio», 29 luglio 1934, pp. 1-3.

passa per Bontempelli e arriva a Brancati, Soldati, Bernard/Bernari. Il modernismo non esiste, così come il Futurismo sembra non aver mai avuto luogo.

Più mossa sembra essere invece la situazione in «Occidente», che sin dall'*Introduzione* del primo numero si candida ad offrire «un panorama ampio diffuso preciso delle attività europee e mondiali nel campo delle lettere», una «sintesi critica delle correnti letterarie contemporanee». ³⁷ Effettivamente la lista degli autori pubblicati in traduzione o recensiti non delude le aspettative: Joyce, Woolf, molto spazio a Mansfield (oltre che ai più prevedibili Lawrence e Huxley), Kafka, Dos Passos, Faulkner, accenni a Proust, Pirandello, Tozzi e inediti di Svevo. Si tratta di indici che per la loro innegabile «attenzione alle letterature straniere» ³⁸ e per la loro sua matrice anticattolica, contrastiva dei Patti lateranensi e del susseguente antieuropeismo, ³⁹ hanno spinto a vedere nella rivista una sorta di «capitale delle avanguardie», per citare l'attento saggio di Briganti. ⁴⁰ E tuttavia già nell'84 Corrado Donati, nella lucida introduzione all'*Indice ragionato della rivista*, sospettava che il gruppo di «Occidente» si muovesse «nell'orizzonte ancora incerto e confuso del realismo». ⁴¹

A ben vedere gli scritti teorici ospitati nella rivista sembrano confermare l'intuizione di Donati. Sebbene aperto agli influssi psicanalitici ⁴² ed europei in genere, ad esempio Ghelardini sin dalla già citata *Introduzione* dichiara di essere alla ricerca di «Opere aderenti al nostro tempo e dense di significato». ⁴³ Mentre Barbaro, in un saggio di grande acutezza, nel confrontarsi con la realtà contemporanea assume la posizione di chi rifiuta la stagione immediatamente trascorsa; sia quella decadente, che quella primo novecentesca, sbrigativamente sintetizzata in avanguardista:

alla formula vuota e pazza di *arte per l'arte* ho indicato come si possa anche modernamente sostituire, con pieno diritto, quella di *arte per la vita*;

³⁷ ARMANDO GHELARDINI, *Introduzione*, «Occidente», I, 1, ottobre-dicembre 1932, pp. 7-8: 7.

³⁸ FERRETTI-GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet*, cit., p. 37.

³⁹ CORTELLESA, *Dalla torre d'avorio all'estetica del carro armato*, cit., pp. 62-63.

⁴⁰ Cfr. ALESSANDRA BRIGANTI, «Occidente» e la capitale delle avanguardie, «Letteratura italiana contemporanea», IX, 25, settembre-dicembre 1988, pp. 1-24.

⁴¹ CLAUDIO DONATI, *Introduzione a «Occidente» (1932-1935). Indice ragionato della rivista*, a cura di C. Donati, Roma, Ateneo, 1984, p. 71. Donati sostiene inoltre: «Si delinea così una tendenza al realismo – che potremo precisare meglio occupandoci del modo in cui | viene affrontata sulla rivista la questione del romanzo – alla quale, fin d'ora, è possibile ricondurre il senso della collaborazione degli ex novecentisti ad «Occidente»» (ivi, pp. 39-40).

⁴² Cfr. CARL GUSTAV. JUNG, *Psicologia dei rapporti coniugali*, «Occidente», III, 6, gennaio-marzo 1934, pp. 16-24.

⁴³ GHELARDINI, *Introduzione*, cit. p. 7.

I varî gruppi d'avanguardia, che fino a qualche anno fa si sono succeduti in Italia e all'estero, hanno presupposto l'esistenza di uno spirito nuovo e si sono preoccupati di trovargli conveniente espressione artistica. Si sono dunque messi alla ricerca dei mezzi tecnici e formali capaci di soddisfare a quest'esigenza. N'è sorto così, tra entusiastiche approvazioni, un tecnicismo invadente, che la vecchia cultura europea ha permesso a molti di apprezzare e che, complicandosi con snobismi e insincerità, ha gettato poi su quelle oneste ricerche di laboratorio il più grande discredito.⁴⁴

Ma soprattutto Barbaro, indicando i nomi di Alvaro, Moravia, Gide, Green (e il proprio), vede nei nuovi temi «il bisogno di superare la tecnica» e il ritorno – come se con Joyce, Proust e Woolf non ci fosse stato – «all'opera costruita e pensata, nella sua forma tipica, il romanzo».⁴⁵ Ma la riflessione sul nuovo romanzo in contrapposizione al romanzo moderno o possiamo dire “modernista” si fa più esplicita in *Coefficienti nuovi nel romanzo* di Talarico, in cui si accusano le «nuove reclute della romantica europea» (Proust, Gide, Joyce, Huxley, Lawrence) di «un influsso addirittura devastatore».⁴⁶ E la questione qui diventa tanto più interessante, perché Talarico, al pari di Barbaro, non intende affatto chiudersi a riccio nei confronti della psicanalisi e della modernità in genere, e anzi, almeno a parole, vede in questi strumenti delle possibilità di indagine del reale. Tuttavia, afferma, «un appunto si potrebbe rivolgere, piuttosto, all'eccesso di intelligenza che, nei romanzi contemporanei, rischia talora di tramutarsi in cattivo gusto; vedi Huxley, e tutta la sua mirabolante tecnica contrappuntistica».⁴⁷

Le posizioni di Barbaro e Talarico trovano altre conferme nella rivista (Antonini⁴⁸

⁴⁴ UMBERTO BARBARO, *Considerazioni sul romanzo*, «Occidente», I, 1, ottobre-dicembre 1932, pp. 18-22: pp. 18-19, 20.

⁴⁵ Ivi, pp. 19, 20. Su una certa parabola di Barbaro, cfr. ALESSANDRA BRIGANTI, *Umberto Barbaro dall'avanguardia al neorealismo*, «Letteratura italiana contemporanea», 1984, 11, pp. 187-209.

⁴⁶ ELIO TALARICO, *Coefficienti nuovi nel romanzo*, «Occidente», II, 3, aprile-giugno 1933, pp. 7-9: 7.

⁴⁷ Ivi, p. 9.

⁴⁸ Cfr. GIACOMO ANTONINI, *L'Europa letteraria: Narratori italiani*, «Occidente», III, 7, aprile-giugno 1934, pp. 25-51. Più specificamente, riferendosi ai giovani narratori italiani, Antonini sostiene: «Essi sono poi riusciti a liberare l'ambiente delle lettere italiane da quella soverchia infatuazione che dava all'opera di alcuni autori nostri quella patina di pacchiano provincialismo, così tipica per tutti coloro i quali tentano di imitare in un ristretto ambiente di provincia quel che hanno potuto carpire per vie indirette della moda del gran mondo della metropoli» (ivi, p. 12).

o in un articolo di Ercole Rivalta ripreso dal «Giornale d'Italia»⁴⁹) e dimostrano come il gruppo di «Occidente» si trovi stritolato in un'ambiguità creata dallo stesso gruppo redazionale. Da un lato infatti si rivendica l'esigenza di porre fine a qualsiasi forma di formalismo, tanto più se in ottica sperimentale e avanguardista, e dall'altro si accolgono nel canone contemporaneo proprio quei romanzieri modernisti che secondo gli stessi parametri di «Occidente» a quel formalismo sono stati inclini e che certo non corrispondono ad un'idea di romanzo tradizionale, lineare, di fatti; quel romanzo più o meno realista che Barbaro, Ghelardini e Talarico non nascondevano di ricercare.

Sicché nella rivista si rintracciano molteplici recensioni e interventi positivi sui romanzieri sperimentali di inizio secolo; e non si può negare che tali interventi più di una volta colgano nel segno e rintraccino dinamiche che poi i successivi studi hanno confermato. Tuttavia si tratta di un approccio concentrato unicamente sul livello contenutistico – sebbene multistrato –, chiaramente imbarazzato per il côté morale dell'opera,⁵⁰ e sempre silente su tutti gli aspetti formali. Pertanto, con anticipo rispetto alle intuizioni di Auerbach, si loda la capacità di raccontare la vita quotidiana, come nel caso di Mansfield:

I suoi racconti non sono notevoli per intreccio, né per trovate fuor dell'ordinario. Sono, invece, racconti 'di tutti i giorni': panorami sulla vita quotidiana, fasci di luce di uomini e donne che ognuno ha occasione di conoscere e frequentare nel breve cerchio della sua semplice vita.⁵¹

Il giudizio è confermato anche da Aldo Philipson che parla di «contemplazione della vita come si svolge quotidianamente intorno a noi»,⁵² e soprattutto estende la

⁴⁹ Ogni numero si chiudeva sempre con la sezione *Idee uomini opere attraverso la stampa internazionale*, in cui articoli apparsi altrove venivano recensiti, oppure riprodotti in forma integrale o molto più frequentemente parziale. Nell'articolo di Ercole Rivalta apparso sul «Giornale d'Italia», e riportato su «Occidente», si legge: «Guardiamo un po' addietro. Di che cosa si era sazi fino alla nausea? Di quel realismo preciso e svuotato, fedele e microcefalo, nel quale era tristemente degenerata la volontà di reazione al romanticismo sentimentale, che aveva seccato il prossimo con le sue filature scolorite» («Occidente», II, 5, ottobre-dicembre 1933, p. 176).

⁵⁰ Cfr., ad esempio, il trafiletto intitolato *Da due conferenze sintetiche sulla letteratura moderna* (tratto da un intervento di Andor Németh apparso sul «Nyugat»), in cui Proust, Joyce, Valéry, pur essendo definiti «tre grandi scrittori» e «tre audaci pensatori», vengono accettati con fatica, proprio a causa della questione morale («Occidente», III, 6, gennaio-aprile-giugno 1933, p. 148).

⁵¹ «Occidente», I, 1, ottobre-dicembre 1932, p. 139 (la recensione è ripresa da «La Gazzetta del Popolo»).

⁵² ALDO PHILIPSON, *L'arte di Katherine Mansfield*, in «Occidente», II, 1, gennaio-marzo

sua riflessione anche a Joyce, Mann, Proust, Gide. A ulteriore controprova di un clima e di un atteggiamento condivisi, un anonimo redattore della rivista, recensendo positivamente un volume di Jaloux, fa proprie le seguenti tesi del critico:

Dopo aver analizzato le diverse forme di romanzo Jaloux auspica e preconizza quasi l'avvento di una forma di romanzo che trasformi in miti gli incidenti della vita quotidiana, qualità questa comune a tre opere di contenuto diverso apparse come le più nuove in questi due secoli: *Le faux monnayeurs* di H. [sic] Gide, *La montaigne magique* di Thomas Mann e *Ulisse* di James Joyce [e prima veniva menzionato Proust].⁵³

Se Kafka invece «ha espresso pienamente la mentalità della Germania moderna. Egli è anzitutto tedesco»,⁵⁴ «Faulkner costituisce un fenomeno fondamentalmente diverso. Per quel che riguarda la scelta degli argomenti, egli è più verista».⁵⁵

A ben vedere si tratta di giudizi non sprovveduti e soprattutto non privi di logica, né di senso critico. Anzi per certi aspetti andrebbero recuperati, proprio ora che, almeno in ambito italiano, si tenta di ricomporre la frattura tra modernismo e realismo. Ma contestualizzati nel particolare momento storico, restituiscono un sapore un po' diverso. Del resto non si può tacere che negli stessi anni sulle pagine di «Solaria» Debenedetti scriveva con modalità molto differenti; e approcci più disinvolti si rintracciano anche in saggi apparsi sul «Convegno», su «Letteratura», sulla «Riforma letteraria», o prima ancora su «Primo tempo». Non solo, ma queste letture finiscono per combaciare, forse in maniera eccessiva, con le tesi espresse sui giovani narratori o sui romanzieri contemporanei italiani: come Mansfield, ad esempio, anche «Alvaro parte da un sentimento tutto concreto e primitivo della realtà. Questo sentimento della realtà lo conduce a trovare le prime fonti della sua ispirazione nell'osservazione diretta delle forme di vita che lo circondano. La preferenza va quindi alle

1933, pp. 59-62: p. 59.

⁵³ ETIENNE JALOUX, *L'avvenire del romanzo*, «Occidente», I, 1, ottobre-dicembre 1932, p. 123.

⁵⁴ *A proposito di Kafka*, «Occidente», II, 4, luglio-settembre 1933, pp. 156-157: p. 156 (si tratta di un articolo di Denis Saurat tratto da «Marsias»). L'anno dopo esce invece un intervento di Francesco Orlando, in cui si legge che «D'altra parte, egli [Kafka] non si preclude la possibilità di una evasione nella sfera razionale se non dopo averla sondata in tutti i sensi, e dopo avere appurata che, accostato al mondo della realtà, quel debole lume si oscura» (F. ORLANDO, *Note su Kafka e Repaci*, III, 8, luglio-settembre 1934, pp. 130-134: p. 132).

⁵⁵ T. GODDARD BERGIN, *Panorama della letteratura americana contemporanea*, «Occidente», III, 6, gennaio-marzo 1934, pp. 36-46: 39 (la comparazione di «più verista» è con Hemingway).

cose più semplici, le più elementari ed al tempo stesso le più prossime all'animo suo». ⁵⁶ E allo stesso modo, per Döblin, autore di «un autentico romanzo, una storia di semplice umanità», il suo espressionismo «non significa un rifuggire dalla realtà, poiché Döblin è tutto rivolto verso la vita contemporanea e pervaso da essa in ogni sua frase». ⁵⁷ In sostanza, per rimanere in ambito italo-germanico, il percorso perfetto è quello di Bonaventura Tecchi, che partito da «un tono lirico ed autobiografico, come s'usava dieci anni fa, *Il nome della Sabbia*, egli si è andato poco a poco orientando verso forme più francamente narrative, dimostrandosi nel suo ultimo volume *Tre Storie d'Amore* un narratore di notevoli possibilità». ⁵⁸

Fascismo e modernismo: gli anni del Minculpop

Come detto, dalla seconda metà degli anni Trenta, fino al '43, si apre un periodo segnato da un irrigidimento del controllo della stampa: le riviste finiscono per avere uno spazio di manovra più ristretto, che ovviamente si esaurisce tutto all'interno del verbo fascista. Sono poche quelle che nello stallo generale che caratterizza questi anni tentano percorsi originali, e propongono, anche a livello editoriale oltre che culturale, modelli innovativi: ad esempio «Omnibus» di Longanesi⁵⁹ e «Prospettive» di Malaparte, che pur essendo testate fasciste *tout court*, nel complesso divergono rispetto alla norma; o le più elitarie «Corrente» e «Convegno» (l'unico periodico, insieme a «Solaria», a confrontarsi veramente con il modernismo europeo sin dai primi anni Venti⁶⁰), che difficilmente scivolano in atteggiamenti beceri e volgari, e comunque cercano di non superare il confine strettamente letterario. In ogni caso, al di là delle eccezioni, ci si trova in un clima sostanzialmente chiuso e cupo, i cui specimen possono essere offerti non tanto da «Omnibus» o «Corrente», quanto da testate come «Tempo», o ancora «Quadrivio», o «Circoli» nella nuova versione inaugurata nel '35 (e volendo si potrebbero inserire anche le ultime stanche annate de «Il Selvaggio»).

⁵⁶ ANTONINI, *L'Europa letteraria: Narratori italiani*, cit., p. 27.

⁵⁷ «Occidente», IV, 10-11, gennaio-giugno 1935 (la citazione è tratta da una recensione di Heinrich Schultz, apparsa sul «Die Sammlung» e riportata in chiusura di rivista nella sezione *Idee uomini opere attraverso la stampa internazionale*).

⁵⁸ ANTONINI, *L'Europa letteraria: Narratori italiani*, cit., p. 29.

⁵⁹ Sostiene giustamente Guerriero: «Nonostante «Omnibus» sia sostanzialmente allineato alla politica del regime sia pure con elementi di fronda, l'anticonformismo del suo direttore lo rende una testata atipica nel clima chiuso che caratterizza la fine degli anni trenta» (FERRETTI-GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria*, cit., p. 55).

⁶⁰ Non è privo di significato, però, che le ultime annate della rivista appaiono meno vivaci e meno ricche di quelle dei primi anni.

Ora, proprio all'interno di questo campo fascista, due testate sembrano voler perseguire, sia pure con esibita logica di regime, una politica culturale: «Meridiano di Roma», fondato da Pier Maria Bardi e diretto poi dal bottaiano Cornelio di Marzio, e «Primato», ultimo disperato sforzo di Bottai di radunare gli intellettuali.

Da un punto di vista teorico «Meridiano di Roma» sembra rivelare un'apertura per certi aspetti inconsueta: si pensi, per fare solo un esempio, al lungo scritto di Servadio, pubblicato a più puntate, in cui si compie il primo tentativo di gettare i fondamenti di una critica psicanalitica.⁶¹ Senz'altro, nel complesso la rivista appare anche leggermente schizofrenica, dal momento che gli interventi di Servadio si accompagnano, ad esempio, negli stessi anni alle partecipazioni di Gentile (*La bibliografia di Manzoni*; ma nel '37 il filosofo non era più da tempo un punto di riferimento) o a quegli interventi, ricorrenti, che denunciano il disfattismo della critica (tra queste voci troviamo anche Furst e Debenedetti⁶²).

Tuttavia, nonostante una maggiore elaborazione teorica, «Meridiano di Roma», che pure almeno nella sua fase iniziale vanta collaboratori di primo ordine (Debenedetti, Alicata, Morante, Trombadori, Pound, ecc.), non fa più registrare quell'oscillazione che avevamo rinvenuto in «Occidente» tra propensione alle forze centrifughe di primo secolo e adesione alle idee correnti, a loro volto espressione, in qualche modo, dell'estetica del regime fascista. Sicché i padri modernisti, ormai sempre più emarginati dal campo letterario italiano, non trovano spazio nella rivista⁶³ (dove invece si assiste a recuperi carducciani e pascoliani⁶⁴). E quando, in qualche modo, autori, testi

⁶¹ Cfr. EMILIO SERVADIO, *Psicoanalisi della creazione poetica*, «Meridiano di Roma», II, 6, 7 febbraio 1937, p. VIII e II, 7, 14 febbraio 1937, p. X.

⁶² Sostiene Furst, recensendo Moravia: «Si parla tanto della crisi del romanzo in Italia! Ma più che di romanzo si dovrebbe parlare di crisi della critica. Quis criticabit criticos? Durante gli ultimi tre anni, la letteratura italiana ha dato tre romanzi di primo ordine, libri degni di rinomanza europea, e sicuri dell'immortalità. Questo del Moravia [*Ambizioni sbagliate*], la *Storia di un patrimonio* di Comisso, le *Sorelle Materassi*. Omnia bona trina. Ma sarei tentato di aggiungere, almeno come ben piazzato, i *Villatauri* di Bonaventura Tecchi, libro pensoso e suggestivo, malgrado innegabili pecche» (HENRY FURST, *Moravia e il plotone di testa europeo*, «Meridiano di Roma», II, 11, 14 marzo 1937, p. VIII. Ma tesi simili sono espresse anche in GIACOMO DEBENEDETTI, *Un libro sui contemporanei*, «Meridiano di Roma», I, 3, 27 dicembre 1936, p. III. A ben vedere la guerra contro il disfattismo in critica viene dichiarata sin dal primo numero: cfr. P.M.B., *Difesa dell'errore*, «Meridiano di Roma», I, 2, 20 dicembre 1936, p. 2).

⁶³ Costituisce parziale eccezione la collaborazione di Ezra Pound.

⁶⁴ Cfr., fra gli altri, GOFFREDO BELLONCI, *Romanità di Carducci*, «Meridiano di Roma», II, 4, 24 gennaio 1937, p. III, e *Lettera inedita di Carducci*, «Meridiano di Roma», II, 5, 31 gennaio 1937, p. IX; C. DE MARTINO, *Pascoli*, «Meridiano di Roma», III, 32, 7 agosto 1938; G. ALESSANDRINI, *Il "Pascoli" di Cozzani*, «Meridiano di Roma», IV, 44, 5 novembre 1939;

ed esperienze moderniste passano il filtro autarchico e tradizionalista del comitato di redazione, vengono immediatamente istituzionalizzati. Sicché Alberto Consiglio recensisce sì «Solaria», ma in un'ottica toscana e regionalistica;⁶⁵ e qualche numero prima, di Pirandello narratore, scrive:

La chiave di volta della modernità di Pirandello si trova nelle sue origini: egli rampolla dal ceppo verista; comincia a scrivere racconti nell'atmosfera di Verga, di Capuana, di De Roberto, della prima Serao, del Di Giacomo delle novelle. La scuola verista italiana, nell'ultimo quindicennio del secolo scorso, era di spiriti molto più schietti e costruttivi di quel verismo zoliano dal quale asseriva ingenuamente di derivare.⁶⁶

Inoltre, mentre Borlenghi si sofferma sul «romanzo oggettivo» di Tozzi (e non a caso sceglie *Tre croci*), Necco scrive del *Realismo di Hoffmann*, e Ferenc Körmendi, intervistato da Paolo Ricci, dichiara: «La letteratura realistica europea ed americana ha raggiunto un altissimo livello di perfezione e comincia a sentire il bisogno di una nuova via». Insomma le parole d'ordine sono quelle di romanzo ben fatto, attenzione ai fatti, realismo. Questo lo si vede anche nella collaborazione di Debenedetti, molto attiva nei primi anni, e che si concretizzò, nel '37, in una rubrica regolare dal titolo *Cronache letterarie* (da cui nacque la *Verticale del '37*). Sebbene siano proprio gli anni in cui Debenedetti sta progressivamente abbandonando l'idea di romanzo unitario per sbilanciarsi più coraggiosamente verso il frammento e l'opera aperta – e proprio gli interventi sul «Meridiano» lo dimostrano: si pensi ad esempio a quello su Gaudenzio⁶⁷ –, la lista degli autori che recensisce specificamente in *Cronache letterarie* colpisce e fornisce alcune indicazioni chiare. Sono infatti oggetto di interesse di Debenedetti i lavori di Panzini, Savarese, Ojetti, Moravia, Moretti, Palazzeschi, Bontempelli, che in qualche modo sembrano rispettosi della linearità e della leggibi-

G. CASTELLANO, *Una difesa del Pascoli*, «Meridiano di Roma», VI, 16, 9 febbraio 1941.

⁶⁵ Secondo Consiglio la «prima vernice» di «Solaria» era costituita dai Montale, Debenedetti, Svevo; ma «su questa pattuglia, proprio perché fatta di giovanissimi (e quindi meno impegnati e compromessi) si allineavano altri toscanesimi, nativi o eterodossi: quello granducale di un Bonsanti; quello di una Manzini, trepidamente analitico, alla Woolf; quello di un Loria, astuto elaboratore dei miti e della realtà di integrali e indipendenti mondi poetici» (A. CONSIGLIO, *Ritratto di Maccari*, «Meridiano di Roma», II, 1, 3 gennaio 1937, p. III).

⁶⁶ ALBERTO CONSIGLIO, *Maschera di Pirandello*, «Meridiano di Roma», I, 2, 20 dicembre 1936, p. VIII.

⁶⁷ Nell'intervento su *Pensione universitaria 1848*, Debenedetti sostiene che «non è detto naturalmente che l'unità di un romanzo debba per forza consistere nell'unità del soggetto» (G. DEBENEDETTI, *Parliamo del romanzo*, «Meridiano di Roma», II, 2, 10 gennaio 1937, p. V).

lità del romanzo, e che di fatto, sia pure con percorsi diversi, contribuiscono a quella stagione realistica del romanzo italiano che prese origine con *Gli indifferenti* di Moravia. Tra questi autori, com'è noto, figura anche Mussolini, la cui parola, scrive Debenedetti, «è più grande del vero». L'articolo, dopo il quale la rubrica non venne più tenuta, è cosa nota, e in questa sede non si vuole in nessun modo avviare un processo o una discolpa nei confronti di chi l'ha firmato. Semmai proprio quel lungo saggio su *Mussolini scrittore* fa toccare con mano l'impossibilità di giudizi letterari liberi e sereni. E forse aiuta a comprendere come mai da più parti, anche quelle più colte (come «Meridiano di Roma»), ci fu una perfetta corrispondenza tra il realismo proposto dal regime e quello rintracciato negli articoli pubblicati su rivista.

La sostanziale chiusura che caratterizza «Meridiano di Roma»⁶⁸ non tocca invece «Primato», la più vivace tra le riviste che vivono negli ultimissimi anni del fascismo. È pleonastico dire che questa maggiore apertura è permessa dalla direzione di Bottai, e risponde alla necessità di attirare attorno al regime tutte le forze intellettuali, anche quelle dissidenti.

Riducendo al minimo la poetica del romanzo rinvenibile sulle pagine di «Primato», si può sostenere che certamente anche nella rivista di Bottai il ritorno al realismo è preponderante, e che le recensioni positive ai nuovi scrittori si succedono numero dopo numero. E al tempo stesso non tutto il modernismo viene liquidato come momento da ignorare: così se Alicata può di fatto ridimensionare il Pirandello narratore («Pirandello ha fino ad oggi rappresentato poco nei miei personali riguardi; specialmente, appunto, il Pirandello dei romanzi e delle novelle»⁶⁹), Linati può invece definire Joyce «inventore di questa nuova palingenesi del linguaggio»⁷⁰ (riferendosi peraltro non solo a *Dubliners* e a *Ulysses*, ma anche a *Finnegans Wake*).

Ma ciò che caratterizza in maniera particolare «Primato» è l'attenzione al romanzo statunitense, promossa, fa notare giustamente Ceroti, dagli intellettuali einaudiani che gravitavano attorno alla rivista.⁷¹ Ebbene il romanzo contemporaneo d'oltreoce-

⁶⁸ Secondo Guerriero, «la presenza della politica fascista e della propaganda è particolarmente marcata, e dalla fine del 1938 la testata perde molti dei suoi collaboratori (tra i quali figuravano Elsa Morante e il gruppo di Mario Alicata e Antonello Trombadori raccolto intorno alla rubrica "Amici pedanti"), e diventa una tribuna dell'autarchia culturale e delle discriminazioni razziali» (FERRETTI-GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria*, cit., pp. 53-54).

⁶⁹ MARIO ALICATA, *I romanzi di Pirandello*, «Primato», 9, 1 maggio 1941, pp. 11-12: p. 11. Ma si vedano anche altre citazioni tratte dallo stesso articolo: «nei suoi romanzi Pirandello raramente si solleva al disopra del bozzetto, raramente libera la sua fantasia dalla catena più pesante e fastidiosa del naturalismo» (*ibidem*).

⁷⁰ CARLO LINATI, *Nota su Joyce*, «Primato», 3, 1 febbraio 1941, pp. 7-8: 8.

⁷¹ Cfr. MARIO CEROTI, «Primato» tra letteratura americana e nuovo ordine europeo, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 483-492, in particolare p.

ano rappresenta una forma di compromesso, al rialzo però, tra una naturale (e anche politica) tensione verso il nuovo, e quell'esigenza di realismo, proposta sì da ambienti fascisti, ma che accomunava più aree culturali. Così si recensiscono positivamente Steinbeck (per la sua «protesta contro il capitalismo»⁷²), Caldwell,⁷³ Cain (l'autore dei «fatti narrati»,⁷⁴ anche se con un eccesso di tecnica), Fante (di cui si lodano «realismo e novità poetica dello stile»⁷⁵), Faulkner (*Il borgo*); mentre viene stroncato da Del Fabbro, per ben due volte, Christopher Morley (i romanzi oggetti di critica sono *Tuono a sinistra*⁷⁶ e *Il cavallo di Troia*⁷⁷). Insomma la sensazione generale, anche al

487. In ogni caso già Esposito notava che fino alla metà degli anni Trenta «inglesi e americani restano complessivamente al di sotto della percentuale indicata, ma crescono rapidamente, tanto che, proporzionalmente, si potrebbe parlare a un certo punto di un vero e proprio sorpasso, soprattutto in riviste come «Letteratura», «Meridiano di Roma», «Primato»» (EDOARDO ESPOSITO, *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*, CUEM, Milano 2009, p. 29). Ma su «Primato» cfr. «Primato» 1940-1943, antologia a cura di L. Mangoni, De Donato, Bari 1977.

⁷² ALFREDO SILIPO, *John Steibeck*, «Primato», I, 19, 1 dicembre 1940, pp. 12-13: p. 12.

⁷³ «il romanzo della giovane letteratura d'oltre Atlantico consuma un eccesso di primitivismo, rendendo per così dire candido il semplice, paradossale il contraddittorio, e riducendo scheletrica una situazione psicologicamente denutrita» (GIANNI ALTICHERI, *Romanzi di Caldwell*, «Primato», 13, 1 settembre 1940, p. 11).

⁷⁴ «Fatti soprattutto [*sic*], fatti narrati col tono di una cronaca scarna e volutamente banale, che si snodano con un moto elementare e che paiono, e vogliono appunto essere, naturali, anche quando rasentano un paradosso di scrittura» (GIUSEPPE ISANI, *In due si canta meglio di James Cain*, «Primato», 5, 1 marzo 1941, p. 14).

⁷⁵ MARIO ALICATA, *Il cammino nella polvere di John Fante*, «Primato», 6, 15 marzo 1941, p. 14.

⁷⁶ Si legge nella recensione: «Eppure, all'infuori di un innegabile dono di stile, che Enrico Piven riesce talvolta a ripetere brillantemente in italiano, in *Tuono a sinistra*, si stenta a riconoscere la compiutezza di un'opera che imponga la propria singolarità e in se stessa la giustifichi e consumi. | Secondo il consueto gusto delle formule, si vorrebbe definire “realismo magico” l'arte di Morley, e lui medesimo “il Bontempelli d'America”: ma troppo vaghi, oltre che inesatti, appaiono i riferimenti di questo genere se in *Tuono a sinistra* si risentono i motivi maggiormente cari a un intero gruppo di scrittori anglosassoni, tra cui nominiamo a esempio T.F. Powys, J. Hilton e persino A. Huxley» (BENIAMINO DAL FABBRO, *Tuono a sinistra*, «Primato», 9, 1 luglio 1940, p. 11).

⁷⁷ Altrettanto dure sono le parole per il romanzo di Morley tradotto da Pavese: «Nel *Cavallo di Troia* Morley invece non supera l'anacronismo, ma se ne compiace, vi gioca intorno senza posa, lo ribadisce con invenzioni talvolta piacevoli, e intanto ammicca al lettore, chiede consensi e probabilmente anche li ottiene da chi nutre nostalgia per i suoi studi classici» (B. DAL FABBRO, *Il cavallo di Troia di Christopher Morley*, «Primato», 8, 15 aprile

netto delle valenze ideologiche che pesano nella strategia di pubblicazione relativa alle letterature straniere,⁷⁸ è che la letteratura americana permetta di intercettare una forma di realismo che non è né provinciale, ovviamente, né passatista. Ed è un realismo che ancora una volta si offre come strumento per creare un'onda lunga che dal romanzo classico dell'Ottocento arriva fino agli anni Quaranta di Cain, di Steinbeck, di Faulkner; ma anche di Brancati, di Soldati, di Morante. Si tratta di fatto di creare un percorso in cui sia possibile accantonare il decadentismo e il modernismo, vissuti entrambi come espressione della crisi borghese (sia dall'ottica fascista, che da quella socialista).

Questa omissione, specificamente per quanto concerne il romanzo modernista, sembra molto marcata in Italia, e prosegue con alterne vicende fino agli Sessanta, quando la crisi del romanzo lineare e l'ascesa di neoavanguardia e di spinte letterarie eversive di vario genere impongono di recuperare la linea Pirandello-Svevo – e Joyce, e Proust, e Kafka –. Il modernismo diventa così la patria delle prime forme di antiromanzo, e non è un caso che, almeno in Italia, i suoi autori vengono chiamati 'd'avanguardia' o 'sperimentali' (sottolineando in questo modo la forza di rottura rispetto al passato). L'inversione di giudizio, che permette il recupero del romanzo primonovecentesco, mantiene e rafforza la dicotomia tra modernismo e realismo, come se il secondo termine presupponesse la linearità e la tradizione, e rappresentasse dunque la negazione delle istanze più profonde del primo. Questa dicotomia, abbiamo detto, nasce proprio negli anni del fascismo; e perdura, non sappiamo con quanta fondatezza, ancora nel dibattito odierno.

1941, p. 12).

⁷⁸ Cfr. CEROTI, «Primato» tra letteratura americana e nuovo ordine europeo, cit., in particolare pp. 484-489.