

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

Introduzione

I contributi che formano questo volume nascono da un progetto congiunto del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici e del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano già intitolato *Il dibattito delle riviste nell'età del modernismo*, che ha avuto il suo culmine in due giornate di lavoro seminariale – il 28 gennaio 2015 e il 28 gennaio 2016 – cui hanno partecipato anche studiosi stranieri.

Si è parlato, anzitutto, di riviste, di riviste del primo Novecento o della prima metà del Novecento, ed è stato questo l'ambito della nostra indagine perché, come è noto, è per lo più sulla stampa periodica che si vanno prima elaborando e poi manifestando – almeno nel periodo cui ci siamo riferiti – i fermenti di una letteratura che risente da una parte delle tensioni politiche e sociali che portano alla guerra mondiale o che immediatamente la seguono, e che dall'altra parte vuole essere espressione di quel rivolgimento spirituale e coscienziale che comincia con Nietzsche e con Freud e che dal simbolismo giunge al futurismo e alle varie manifestazioni che si sono volute raggruppare o tornano oggi ad essere riassunte appunto con il termine di 'modernismo'.

Attraverso le riviste abbiamo parlato di questo modernismo e dei documenti di una letteratura e di un'arte 'd'avanguardia' che era ancora alla ricerca della propria definizione e che proprio sui fogli periodici trovava una prima espressione e determinazione, un luogo di incontro, dove si manifestava la necessità di un dibattito e di un confronto.

Il binomio di avanguardia e modernismo potrebbe anzi aprire la discussione sul rapporto che esiste fra l'una e l'altro, anzi fra *le* avanguardie e *i* modernismi, secondo quanto mise già in luce il volume *Modernismo/Modernismi* curato a suo tempo da Giovanni Cianci. Si è andato sviluppando in proposito, specie negli ultimi anni, un dibattito vivace in proposito, e non sono mancate occasioni anche congressuali che hanno cercato di definire i termini d'uso soprattutto della categoria critica di 'modernismo', nonché di valutarne la pertinenza all'interno delle diverse realtà culturali. È noto infatti che, in Italia, il termine 'modernismo' è stato a lungo e piuttosto riferito a quell'area e a quelle tendenze del cattolicesimo che, distanziandosi e pole-

mizzando con le posizioni della Chiesa ufficiale, volevano riportare l'istituzione ai principi della chiesa primitiva, e auspicavano convergenze con le posizioni politiche del socialismo.

Anche in Francia e in Germania il termine resta al di fuori dell'uso letterario, mentre avrà fortuna, piuttosto, nel mondo anglosassone; e tuttavia si dovrebbe sottolineare che, se parliamo di 'fortuna', è anche lì una fortuna tarda, e non erano i contemporanei a definire 'modernisti' Joyce, Pound, Eliot e Woolf.

Ma torniamo alle riviste, alle pagine delle riviste su cui quelli che chiamiamo modernisti si fanno conoscere e cominciano ad affermarsi. Merito precipuo dei fogli periodici è che il confronto che vi si stabilisce non è solo interno a un ambito nazionale, ma si apre alle altre lingue e culture e ne favorisce la conoscenza, operando su un piano che non è solo letterario ma politico e sociale, e sviluppando il dialogo con le altre arti e con il razionalismo architettonico.

Una delle testate che in Italia è stata di maggior interesse per quanto riguarda l'attenzione alle letterature straniere è stata «Il Baretto»; e sarà una rivista come «Circoli» a presentare la prima traduzione integrale della *Waste Land* (1932) o a organizzare un intero numero, nel '33, per far conoscere la poesia americana. La stessa cosa avviene all'estero, per esempio con «Commerce», che in Francia presenta in anteprima, fra le altre cose, pagine di *To the Lighthouse*; così come è sulla rivista di Eliot, il «Criterion», che viene tradotto per la prima volta in Inghilterra il nostro Montale.

Vale la pena, per l'Italia, di citare un caso che per certi aspetti può dirsi emblematico, quello che riguarda «La Ronda», ossia la rivista che dal 1919 al 1923 si segnala come il luogo di intransigente opposizione all'avanguardia futurista, e che viene sempre citata per la sua difesa della tradizione italiana, rappresentata in particolare dai nomi di Leopardi e di Manzoni, e dei valori dello stile.

Bene, non si tratta di negare o ribaltare questi aspetti, ma di guardare con maggiore oggettività a quanto anche una rivista come «La Ronda» operò a suo tempo; e se è vero che uno dei suoi principali esponenti, Emilio Cecchi, si distingue per la sua pratica della prosa cosiddetta 'd'arte', attenta soprattutto alla raffinatezza dell'esposizione, è anche vero che proprio Cecchi è uno dei primi studiosi attenti alla letteratura inglese e – con più riserve – a quella americana.

Nel primo numero della «Ronda» troviamo proprio una traduzione di Cecchi dall'inglese di Hilaire Belloc e un intervento su Péguy, nonché varie recensioni a opere straniere; nel n. 3 c'è un brano di Chesterton e nei numeri successivi troviamo Yeats, Mallarmé, De Quincey, Stevenson, pagine di Thomas Mann su Goethe e Tolstoj, e di Carrà su Cézanne e su altri artisti francesi. Interventi e traduzioni tutto sommati discreti, che non possono dirsi determinanti rispetto al carattere della rivista, ma che pure manifestano una precisa attenzione, che è presente anche nelle recensioni o rassegne che con una certa sistematicità guardano appunto oltre fron-

tiera. C'è nel n. 7 una *Lettera sull'America*, nel n. 10 una *Lettera dalla Francia*, c'è nell'ultimo numero persino una *Lettera dall'Ungheria*; ed è sulla «Ronda» che esce nel 1921 un articolo di Paul Morand che parla della *Recherche* di Proust come di un'opera «che forza all'ammirazione le opposte scuole, empie il pubblico di stupore, disarmava la critica, e fuori di Francia conquista d'un tratto il posto lasciato vuoto dai nostri grandi realisti».

Ecco, se «La Ronda» era la rivista deputata alla difesa della tradizione italiana, possiamo immaginare il resto. Di questo 'resto' tocca vari aspetti appunto questo volume, offrendo significativi approfondimenti su un periodo che offre tale varietà e ricchezza di autori, di problemi, di scelte espressive e di scambi e contaminazioni far gli uni e le altre che se ne dovrà ancora a lungo parlare, soprattutto quando se ne voglia tentare una descrizione che mostri, al di là dei confini linguistici dell'Italia, gli analoghi fermenti che, negli stessi anni, testimoniavano le riviste francesi, tedesche, russe, ciascuna volta a un bisogno di cambiamento che tendiamo oggi a riassumere, forse troppo facilmente, sotto un'unica etichetta.

Edoardo Esposito

*Verso una mappa delle riviste moderniste.
Alcune considerazioni di metodo*

Andrew Thacker

Il *Modernist Magazine Project*, del quale sono co-direttore sin dal 2006, è nato con l'intento di documentare il contributo dato dai *little magazines* – e affini – alla costruzione del modernismo. Sono stati finora pubblicati tre volumi di saggi dedicati rispettivamente alle riviste moderniste nel Regno Unito e in Irlanda, nell'America del nord e in Europa. È da poco iniziata la seconda fase del progetto che prevede altri volumi relativi al resto del mondo.¹ L'esperienza maturata durante questo lavoro invita alla riflessione e suggerisce qualche considerazione sugli aspetti teorici che informano lo studio delle pubblicazioni periodiche e sul rapporto che esse intrattengono con la più ampia categoria di modernismo.

Come accade nel caso di molte ricerche sulle riviste, lavorare al progetto dei *Modernist Magazines* ha richiesto l'elaborazione di nuovi metodi per l'analisi letteraria di oggetti testuali che differiscono moltissimo dalla poesia, dal romanzo o da un testo drammatico. Sottolinea Matthew Philpotts che molte delle consuete domande della critica o della interpretazione letteraria risultano inadatte ad affrontare i numeri di una rivista: 'In che cosa consiste l'opera', oppure 'Chi è l'autore?', non trovano facili risposte nel caso di una pubblicazione periodica. Quale sarà dunque 'l'opera'? Il numero singolo o invece l'intera serie?² E come trovare l'accordo tra quello che

¹ La prima serie è intitolata *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. I: Britain and Ireland 1880-1955* (Oxford, Oxford University Press, 2009); *vol. II: North America, 1894-1960*, eds. Peter Brooker and Andrew Thacker (ivi, 2012); *vol. III: Europe, 1880-1940*, eds. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker and Christian Weikop (ivi, 2013). Il titolo della seconda serie, diretta da Eric Bulson e Andrew Thacker, è *The Oxford Critical and Cultural History of Global Modernist Magazines*; il primo volume, dedicato all'America del Sud e alla regione caraibica, è curato da Bulson, Thacker e Maria del Pilar Blanco.

² MATTHEW PHILPOTTS, *Defining the Thick Journal: Periodical Codes and Common Habitus*, Panel MLA 2013: *What is a Journal? Towards a Theory of Periodical Studies*, repe-

Jeff Drouin chiama «l'autorialità a più voci» di una rivista e la «visione più o meno coesa» dei suoi curatori?³ Questi quesiti teorici sono stati oggetti di un dibattito durevole nelle ricerche sui periodici vittoriani,⁴ ma sembrano diversi i problemi sollevati dallo studio del modernismo e delle sue riviste. In primo luogo, le categorie di 'modernismo' e 'avanguardia', intese da un punto di vista stilistico oppure storico, generano complessità notevoli nell'analisi delle riviste del periodo in quanto oggetti testuali; questo non accade nel caso dei periodici vittoriani, per i quali le ricerche sulla serialità consentono di affrontare la varietà senza rimettere costantemente in gioco la definizione della categoria 'Victorian'. Laurel Brake può così affermare che nelle ricerche sul diciannovesimo secolo «di rado l'oggetto dell'analisi verte sull'identità vittoriana».⁵ Viceversa, l'idea di una rivista modernista, come la nozione stessa di modernismo, resta forse troppo indeterminata per essere avvicinata con le categorie utili nel caso delle pubblicazioni periodiche dell'Ottocento (riviste settimanali, mensili o trimestrali, giornali).

Al di là dello statuto perturbante della parola 'modernismo' che caratterizza gli studi sulle riviste moderne, un altro aspetto ispido è legato alla erraticità di molte pubblicazioni moderniste che sconfigge ogni tentativo di lettura 'distante' simile a quella praticata, grazie a un sostanzioso corpus di periodici vittoriani, da studiosi come Dallas Liddle e Jim Mussell.⁶ Basterà un esempio: nonostante fosse stato annunciato come giornale quadrimestrale – una scadenza comune nell'Ottocento – dell'organo vorticista, di «Blast» (1914-15) furono pubblicati in verità due soli numeri, distanti tra di loro un intero anno. Allo stesso modo, «The Owl» di Robert Graves, annunciato come un *quarterly*, pubblicò due numeri nel 1919 e quello finale nel 1923. Per queste ragioni, l'etichetta generica e instabile della 'miscellanea' o l'aggettivo temporalmente incerto 'irregolare' sono diventati descrittori ricorrenti di molte riviste moderniste. Se si volesse utilizzare lo strumento morettiano della *distant reading*, servirebbe un corpus più sostanzioso e stabile di quello generalmente

ribile all'indirizzo http://blogs.tandf.co.uk/jvc/files/2012/12/mla2013_philpotts.pdf

³ JEFF DROUIN, *Close and Distant Reading Modernism*, «Journal of Modern Periodical Studies», 5.1, 2014, p. 115. Per un'analisi dei curatori di periodici che ricorre al termine di *habitus* dovuto a Bourdieu, vd. MATTHEW PHILPOTTS, *The Role of the Periodical Editor*, «Modern Language Review», 107, 1, January 2012, pp. 39-64.

⁴ Vd. «Victorian Periodicals Review», Fall 2015, dedicato a «The Return to Theory» e che riprende il dibattito su questi temi pubblicato nella rivista nel 1989.

⁵ LAUREL BRAKE, *The Case of W. T. Stead*, in *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*, eds. Ann Ardis and Patrick Collier, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 152.

⁶ Vd. per esempio DALLAS LIDDLE, *Genre: "Distant Reading" and the Goals of Periodicals Research*, «Victorian Periodicals Review», 48, 3, Fall 2015, pp. 383-402.

offerto dalle riviste del modernismo, alle quali manca per lo più la qualità di quello che Mussell chiama «la forma seriale e ripetitiva».⁷ Un invito a ricordare che la lettura «da vicino» ha un ruolo significativo in presenza di oggetti d'analisi che si possono definire «irregolari» oppure «occasional».⁸

Alcuni studiosi della stampa periodica del modernismo hanno invitato a distogliere l'attenzione dalle «ben note piccole riviste» per concentrarsi sull'area più ampia della «print media ecology» nel primo Novecento, che include riviste patinate e di richiamo insieme a giornali e gazzette.⁹ Per quanto suggestive siano queste proposte che dischiudono nuovi orizzonti nel campo fecondo della ricerca sui periodici, non posso non pensare che molto rimane ancora da fare e da studiare nell'area delle riviste moderniste: in occasione di un saggio su «The Dial», nel secondo volume di *The Oxford Critical and Cultural History*, sostenevo giustappunto che restano migliaia di pagine da analizzare, scrittori ignoti da scoprire, editoriali, pubblicità e immagini da assimilare.¹⁰ Se si sceglie la via della lettura «da vicino» della stampa periodica, si vanifica l'idea che lo studio delle riviste moderniste sia ormai esaurito. Basta ricordare la grande quantità delle analisi ravvicinate condotte sui più o meno 500 versi di *The Waste Land* di T.S. Eliot e immaginare quanta attenzione richiedono le 5000 pagine di «The Little Review» digitalizzate da poco nell'ambito del progetto dei *Modernist Journals*: 85 numeri di 65 pagine ciascuno, per un arco di tempo che va dal 1922 al 1944.¹¹ E se anche si attingesse in questo caso alla lettura «da lontano», come procedere poi con i sette anni della rivista che non si possono digitalizzare per questioni di diritti e restano quindi irraggiungibili allo sguardo distante?¹²

⁷ JAMES MUSSELL, *Repetition: Or, "In Our Last"*, «Victorian Periodicals Review», 48, 3, Fall 2015, pp. 343-358: 345; FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.

⁸ Vd. DROUIN, *op. cit.*, in cui l'autore evoca le possibili combinazioni della lettura vicina e lontana.

⁹ Vd. ARDIS AND COLLIER, *Introduction*, in *Transatlantic Print Culture*, cit., pp. 5, 8. Vd. inoltre FAYE HAMMILL, PAUL HJARTARSON, HANNAH MCGREGOR, *Introduction*, and PATRICK COLLIER, *What is Modern Periodical Studies?* nel numero speciale «Magazines and/as Media: Periodical Studies and the Question of Disciplinarity», «Journal of Modern Periodical Studies», 6, 2, Nov. 2015, pp. iii-xiii, 92-111.

¹⁰ ANDREW THACKER, *General Introduction: Magazines, Magazines, Magazines!*, in *Modernist Magazines*, cit., vol. II, pp. 20-21.

¹¹ L'edizione digitale di «The Little Review» è reperibile al seguente indirizzo: http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=LittleReviewCollection

¹² I numeri di «The Little Review» digitalizzati per *The Modernist Journals Project* si concludono nel 1922, mentre la rivista chiude nel maggio del 1929. Roxanne Shirazi sostiene che una soluzione alle questioni di diritti nelle *digital humanities* si potrebbe trovare dando accesso libero agli avantesti piuttosto che alle pagine coperte da copyright. ROXANNE SHIRAZI,

Allargare lo sguardo a una 'ecologia della stampa e dei media' potrebbe tuttavia aiutare a capire meglio la posizione occupata dalle riviste moderniste e dal modernismo stesso nel quadro generale della stampa periodica coeva. È quanto si è cercato di fare nei primi due volumi di *The Oxford Critical and Cultural Histories*, dedicando alcuni saggi a riviste di consumo e niente affatto moderniste quali «The London Mercury», «New Yorker» oppure «The Smart Set». In verità, i fautori di un metodo fondato sul solo studio dei media sembrano volere evitare del tutto la questione spinosa del modernismo, come si evince da quanto segue: «This focus on magazines and/as media demands a *shift beyond the modernist little magazine* to explore pulp and glossy and amateur periodicals»; un metodo che gli autori ritengono «challenging the restrictive norms of discipline and brow».¹³ L'uso di termini alternativi (per esempio 'moderno', 'di consumo medio', 'intermediale') appare meno costrittivo del ricorso alla parola 'modernismo', ma è una scelta curiosa in una temperie di ricerca che si affida sempre più spesso alla categoria di modernismo.¹⁴ Sembra comunque poco probabile che il termine modernismo scompaia presto dalle nostre ricerche sulle riviste. Come hanno osservato Debra Rae e Alexandra Lawrie alla luce delle loro analisi di «The Listener», la categoria di modernismo è stata spesso usata come punto di riferimento per riviste che, per scelta tematica oppure editoriale, non è facile attribuire al mondo dei *little magazines* modernisti.¹⁵

Il primo studio in inglese sui '*little magazines*' si deve a Frederick Hoffman. La bibliografia del suo volume offre una lista di 500 riviste in lingua inglese (dalla quale mancano però molti esempi degli anni Ottanta e Novanta, oltre ovviamente ai periodici nati dopo l'uscita del libro).¹⁶ I tre volumi della *Oxford Cultural and*

A Digital Wasteland: Modernist Periodical Studies, Digital Remediation, and Copyright in Creating Sustainable Community: The Proceedings of the ACRL 2015 Conference, March 25–28, Portland, Oregon, edited by Dawn M. Mueller, Chicago, Association of College and Research Libraries, 2015, pp. 192-199 http://www.ala.org/acrl/sites/ala.org.acrl/files/content/conferences/confsandpreconfs/2015/ACRL2015_A.pdf

¹³ Vd. HAMMILL, HJARTSON, MCGREGOR, in "Magazines and/as media", cit., p. iv.

¹⁴ Vd. per esempio SUSAN STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press, 2015, in particolare pp. 19-46.

¹⁵ DEBRA RAE COHEN, *Intermediality and the Problem of The Listener*, «Modernism/Modernity», 19, 3, 2012, pp. 569-592; ALEXANDRA LAWRIE, *The Appreciative Understanding of Good Books: The Listener, Literary Advice, and the 1930s Reader*, «Literature & History», 24, 2, 2015, pp. 38-52. CHARLIE DAWKINS, in *Modernism and Mainstream Magazines*, DPhil, University of Oxford, 2016, si sofferma in maniera particolarmente convincente sul ruolo del modernismo nelle riviste non moderniste.

¹⁶ FREDERIC J. HOFFMAN, CHARLES ALLEN, CAROLYN F. ULRICH, *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press, 1946.

Critical History finora usciti contano capitoli su ben 500 riviste molte delle quali non compaiono nel volume di Hoffman. Questo vale in particolare per il volume dedicato all'Europa, dove la maggior parte dei titoli analizzati risulta assente in Hoffman come del resto in molti studi di lingua inglese posteriori al suo. Significa quindi che è purtroppo mancata fino a poco tempo fa una visione ampia e transnazionale delle riviste moderniste tra Gran Bretagna, Europa e Stati Uniti. Allo stesso modo, i molti legami tra riviste anglofone e non in buona parte sono stati ignorati: se fatte riaffiorare, le interazioni tra «The English Review» di Ford Madox Ford e «Le Mercure de France», oppure tra l'eliotiano «The Criterion» e «La Nouvelle Revue Française», rivelano l'esistenza di una cultura 'periodica' incline a promuovere alleanze internazionali.¹⁷ Le ricerche di Gayle Rogers hanno messo in luce un altro esempio, legato al progetto di una distribuzione comune per «The Criterion» in Gran Bretagna e la «Revista de Occidente» di Ortega y Gasset in Spagna, allo scopo di stimolare contatti cosmopoliti nell'Europa dell'*entre-deux-guerres*.¹⁸

Le vivaci ricerche sulle riviste moderne contribuiscono ad arricchire l'area degli studi modernisti, grazie in particolare ai recenti lavori su questioni transnazionali e globali: lo si capisce leggendo gli studi di Jessica Berman e Susan Stanford Friedman e i saggi raccolti in *The Oxford Handbook of Global Modernisms*.¹⁹ Grazie a questi studi, si è fatto luce sull'esistenza, nei continenti sud americano, asiatico e africano, di riviste simili ai *little magazines* modernisti; e lo scopo principale dei prossimi volumi della serie ne sarà l'analisi ravvicinata. Nelle parole di Eric Bulson, le riviste d'avanguardia vanno considerate come una forma di opera-mondo e un veicolo cruciale per l'esportazione del modernismo.²⁰ È quindi opportuno capire il ruolo delle riviste nell'attivistissima area degli studi modernisti, e per questo avvalersi, vorrei suggerire, di alcune considerazioni metodologiche nate dal *Modernist Magazines Project*; tenendo a mente in particolare la periodizzazione; la questione degli spazi e della geografia; il concetto di 'codice', o protocollo, e la nozione di 'campo' in relazione alle pubblicazioni periodiche.

¹⁷ Su «The English Review» and «The Mercure» vd. MARK MORRISSON, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, pp. 17-53. Di «The Criterion» e della «NRF» si parla più avanti.

¹⁸ Vd. GAYLE ROGERS, *Modernism and the New Spain: Britain, Cosmopolitan Europe, and Literary History*, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 29-64.

¹⁹ Vd. in particolare JESSICA BERMAN, *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*, New York, Columbia University Press, 2011; FRIEDMAN, *Planetary Modernisms*, cit.; and *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, edited by Mark Wollaeger with Matt Eatough, New York, Oxford University Press, 2012.

²⁰ ERIC BULSON, *Little Magazine, World Form*, in *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, cit., p. 272.

Questioni di periodizzazione

Il giovane campo della ricerca sui periodici ha portato a una revisione significativa della storia letteraria come pure della percezione geografica del modernismo. Si è capito che i confini temporali del movimento e delle riviste vanno ampliati ben al di là della tradizionale segmentazione – prevalente nel mondo di lingua inglese – che ne fissa l'inizio nel 1910 e il termine nel 1930. Per cogliere al meglio la genealogia delle riviste, i primi volumi della serie dei *Modernist Magazines* hanno anticipato l'inizio del movimento al 1880. «The Yellow Book» (1894-97), spesso citato tra i precursori dei *little magazines*, non era certo il solo; i nostri lavori hanno sottolineato il ruolo significativo di altri periodici, come la rivista «*Arts and Crafts*» «The Century Guild Hobby Horse» (1885-94), il simbolista «The Dial» (1889-97) o ancora l'organo del movimento preraffaellita «The Germ» (1850). Tutti fautori di una editoria indipendente e alieni da scopi commerciali, in armonia con i principi che sono al cuore dei *little magazines*.²¹ L'anno 1890 registrò in America del nord la fioritura di un grande numero di «*ephemeral bibelots*», come ebbe a chiamarli F.W. Faxon nella sua compilazione di ben 200 titoli pubblicati nel 1903.²² Queste riviste, dalla vita breve e dai nomi eccentrici, («The Freak», «The Lark», «The Fly Leaf», «The Ghorkhi») delineano un modernismo «fin-de-siècle», come lo chiama Kirsten MacLeod, che «contribute significantly to our understanding of the transatlantic nature of modernist literary exchange».²³ Tornando in Europa, gli anni Ottanta battezzarono idee e scelte tipiche delle riviste moderniste con pubblicazioni di gusto simbolista come «La plume» (1889-1905), «La revue blanche» (1889-1903), senza scordare esperienze «minori» quali «Le Scapin» (1885-86), «La Pléiade» (1886-90) e «Le chat noir» (1881-95). In Francia esce nel 1900 anche la prima rassegna critica delle riviste

²¹ Hoffman et al. ne definiscono nel modo seguente l'identità: «A little magazine is a magazine designed to print artistic work which for reasons of commercial expediency is not acceptable to the money-minded periodicals or presses [...]. Such periodicals are, therefore, non-commercial by intent.» (*The Little Magazine*, p. 2). Suzanne Churchill e Adam McKible confermano: «Little magazines are non-commercial enterprises founded by individuals or small groups intent upon publishing the experimental works or radical opinions of untried, unpopular or under-represented writers. Defying mainstream tastes and conventions, some little magazines aim to uphold higher artistic and intellectual standards than their commercial counterparts, while others seek to challenge conventional political wisdom and practice.» *Little Magazines and Modernism: An Introduction*, «American Periodicals: A Journal of History, Criticism and Bibliography», 15, 1, 2005, p. 3.

²² F.W. FAXON, *Ephemeral Bibelots: A Bibliography of the Modern Chap Books and Their Imitators*, Boston, Boston Book Company, 1903.

²³ KIRSTEN MACLEOD, *The Fine Art of Cheap Print: Turn of the Century American Little Magazines*, in *Transatlantic Print Culture*, eds. Ardis and Collier, cit., p. 184.

moderniste, con *Les petites revues* di Rémy de Gourmont.²⁴ Per quanto riguarda la Spagna, avere anticipato il termine *a quo* ha permesso di scoprire le riviste catalane promotrici di ‘modernisme’ e ‘noucentrisme’ e di cogliere l’influenza del modernismo nicaraguense di Rubén Darío oltre a quella della ‘Generazione del ’98’.²⁵

Allargare i confini cronologici e inglobare l’ultimo scorcio dell’Ottocento è stato utile per capire come le piccole riviste siano nate in reazione alla grande editoria, privilegiando tecniche di stampa inedite e meno costose, in cerca di una ideologia estetica e di una cultura amanti della sperimentazione formale quanto diffidenti dalle norme commerciali: tutte caratteristiche destinate ad accompagnare la stagione novecentesca dei *little magazines*.²⁶ Va detto inoltre che le nuove delimitazioni temporali complicano, sia pure in maniera interessante, il rapporto esistente tra periodici vittoriani e periodici moderni.

Estendere il termine *ad quem* al di là del 1930 è stato ugualmente importante, in particolare per l’area anglo-americana.²⁷ Diventava possibile prendere in considerazione riviste come «The Kenyon Review» (1939-70) nelle cui pagine è nato il *New Criticism* che cristallizzava certi aspetti dello *high modernism* associati a T.S. Eliot e Ezra Pound. Si apriva anche l’opportunità di studiare alcuni gruppi – i Beats, i New York Poets, il gruppo della Black Mountain – nei quali riaffiorava, sotto latitudini e in tempi diversi, qualcosa dello spirito rivoluzionario della stagione sperimentale.²⁸ L’estensione delle frontiere temporali appare particolarmente significativo se ci si avventura al di là del quadro anglo-europeo. La periodizzazione delle riviste moderniste deve quindi essere flessibile e tenere conto delle storie nazionali del modernismo e del moderno. Si potrebbe persino sostenere, tra altri possibili esempi, che la temperie delle piccole riviste del modernismo è a tutt’oggi viva e presente in periodici di poesia online quali «Jacket» or «Shearsman».²⁹

²⁴ REMY DE GOURMONT, *Les Petites Revues, essai de bibliographie*, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900.

²⁵ LORI COLE, *Madrid: Questioning the Avant-Garde* and GEOFFREY WEST, “Noucentrisme” and the Avant-Garde in Barcelona, in *Modernist Magazines: vol. III Europe*, cit., pp. 369-391, 392-412.

²⁶ Sono temi affrontati nella *General Introduction* dei volumi *Modernist Magazines* vol.I *Britain and Ireland* and vol.II *North America*, cit.

²⁷ Nel caso dell’Europa, gli sconvolgimenti della seconda guerra e le loro conseguenze geo-politiche ci hanno suggerito di scegliere la data confine del 1940.

²⁸ Queste riviste sono analizzate in *Modernist Magazines*, cit. (vol. II, pp. 40-44).

²⁹ *Jacket*: <http://jacket2.org>; *Shearsman*: <http://www.shearsman.com/the-shearsman-review>

Geografie del modernismo

Oltre a rivedere i confini cronologici del movimento, si è deciso di prestare maggiore attenzione alle coordinate geografiche dei periodici. Per prima cosa si palesò in modo inequivoco la dimensione transnazionale delle riviste e affiorarono reti di collaboratori internazionali; quando non era la rivista medesima a traslocare da un continente all'altro, come accadde al giornale 'americano' «Broom» (1921-1924), in viaggio da Roma a Berlino e New York a seconda della forza del dollaro – si trattava di stampare laddove i costi erano minori. Simili complesse interazioni continentali e intercontinentali si riscontrano anche nella storia dei giornali dadaisti, in continuo spostamento da una città all'altra: Zürich per «Cabaret Voltaire» (1916), New York nel caso di «The Blind Man» (1917), Berlino per «Der Dada» (1919-20) e ritorno a New York con «New York Dada» (1921). Le affiliazioni tra la rivista «291» (1915-16), fondata a New York da Alfred Stieglitz, e il «391» di Francis Picabia (1917) – 3 numeri pubblicati a New York, seguiti da 4 a Barcellona prima dell'ultimo a Zurigo – restituiscono bene la movimentata geografia della avanguardia; non a caso, Tristan Tzara chiamava «391» «une revue en voyage».³⁰

Il problema di tante riviste «en voyage» fu fonte di non poche difficoltà a vari stadi del progetto. Come mi fu fatto notare da Suzanne Churchill, ancorare le riviste 'dinamiche' al luogo di pubblicazione può non rendere giustizia alle loro propaggini in altri luoghi e alla loro indole vagabonda. La mobilità geografica non è una scoperta. Si era discusso, per la prima serie, il caso della rivista inglese «Close-up», dedicata al cinema: pubblicata in Svizzera, aveva rapporti stretti con la cinematografia berlinese pur essendo legata istituzionalmente al London Film Institute. Su consiglio di Laura Marcus – autrice del capitolo dedicato a «Close-up» – la rivista finì nel primo volume dedicato al Regno Unito e all'Irlanda. Ma uno sguardo ravvicinato mostra che il caso di «Close-up» non è affatto unico, come si desume da due esempi giunti dal Messico. La rivista surrealista «Dyn», per quanto pubblicata a Città del Messico tra 1942 e 1944, era interessata in prevalenza a dibattiti in corso a Parigi, Londra e New York; mentre la piccola rivista di poesia «Palms», pubblicata a Guadalajara dal 1923 al 1930, era parte di una rete nord-americana che includeva «Poetry» di Harriet Monroe (Chicago) e «Voices» di Harold Vinal. Infatti, il primo editoriale di Idella Purnell in «Palms» delinea per la rivista un contesto senza rapporto con la sua posizione geografica e simile invece a una immaginaria comunità di spiriti affini:

The Editors of Palms are starting the magazine in the face of much opposition. 'Another poetry magazine,' is exclaimed. 'Why, there are too many now. What

³⁰ Citato in DEBBIE LEWER, *The Avant-Garde in Swiss Exile 1914-20, Modernist Magazines*, cit. (vol. III, p. 1047).

will be *different* about it? Besides, surely you realize that you are too far away from the United States...'

The Editors do not believe that there can be *too many* poetry magazines. The United States is well supplied with them, we admit, but poetry requires flexibility and fluidity. New channels may aid in giving this quality to the stream. Standing on the bank, one is better able to see the current's direction, and to understand its manifestations. So our PALMS will hold proud heads up from Mexico, to watch the current in the United States, and to bloom in imported fruit.³¹

È quindi importante inserire queste riviste nel contesto di geografie multiple. Da un lato, esiste la dimensione fisica del luogo di pubblicazione, che ha effetti variabili: se «Palms» ignorava quasi del tutto la cultura messicana, «Dyn» pubblicò un numero amerindio che includeva artisti messicani. E dall'altro, politica e progetti editoriali richiamano orizzonti profondamente diversi: per «Palms» il Regno Unito e gli Stati Uniti dei *little magazines* di poesia e nel caso di «Dyn» le avanguardie euro-americane. Non diversamente accade per la rivista americana «Story», pubblicata a Vienna, o ancora «Epilogue», curato da Robert Graves e Laura Riding e pubblicato a Maiorca. Cambia leggermente il segno della geografia multipla per le riviste che gravitano attorno a Aimé Césaire e Léopold Senghor e promuovono l'idea della *négritude*: «Revue du monde noir» (Paris, 1931-32), «Légitime défense» (Paris, 1932), «L'étudiant noir» (Paris, 1934-35) e «Tropiques Martiniques» (Martinique, 1941-45), guardano infatti all'Europa, al mondo caraibico e all'Africa, indirizzate come sono al pubblico di uno spazio duplice, Parigi e la Martinica, in una sorta di plurivocità bachtiniana.³²

La molteplicità geografica si gioca anche su un altro fronte, quello della diffusione dei movimenti e dei motivi dell'avanguardia, nella quale le riviste assumono una funzione essenziale. Si pensi al surrealismo e, più significativo ancora, al futurismo di F.T. Marinetti: nato in Italia e pronto a generare emuli in Russia, Polonia e persino nelle aree più eccentriche del modernismo come il Portogallo, dove esce nel 1917 «Portugal Futurista», diretto da Carlo Filipe Porfirio. Non diversa in questo dalle altre riviste futuriste europee, «Portugal Futurista» offriva ai suoi lettori brani di Marinetti e Boccioni in traduzione e replicava la retorica muscolosa dei manifesti marinettiani. E confermava al contempo che la parola 'futurismo' era sinonimo ovunque in Europa di avanguardia: pubblicando poesie di Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars – non futuristi! – insieme ai contributi 'futuristi' di Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor che dialogavano con due non futuristi come Fernando Pessoa e

³¹ IDELLA PURNELL, *Debut*, «Palms», 1, 1, Spring 1923, p. 24.

³² BRENT HAYES EDWARDS, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 2003.

Mário de Sá-Carneiro. La notorietà avanguardista di «Portugal Futurista», che lo fosse o meno, crebbe nel momento in cui il solo numero pubblicato fu incriminato per oscenità e confiscato dalla polizia.

Il contributo delle riviste alla diffusione mondiale del modernismo è quindi notevole, come l'interazione delle loro idee con le tradizioni e i linguaggi locali, dalla quale nacquero nuove forme espressive. La rivista portoghese «Orpheu» (1915) ha lasciato un ulteriore esempio delle geografie allargate del modernismo. Nel 1914, Pessoa e Sá-Carneiro stavano pensando a una rivista dal titolo roboante, «Europa: Revista Órgao do Interseccionismo»; ma le loro idee presero forma quando iniziarono a collaborare a un giornale nato in Brasile per volere di un poeta portoghese esule, Ronald de Carvalho: «Orpheu» rivendicava fieramente la propria doppia appartenenza con l'indicazione «Portugal-Brazil» riportata sulla copertina del primo numero. I percorsi transnazionali delle riviste in viaggio portano a considerare «Modernisms at large», come li definisce Andreas Huyssens: «the cross-national cultural forms that emerge from the negotiation of the modern with the indigenous, the colonial and the postcolonial in the 'non-Western' world».³³

Un aspetto chiave dei «modernisms at large» di Huyssens, se volessimo usare questo strumento per analizzare i periodici, sarebbe lo studio delle interazioni tra le forme delle riviste moderniste europee e le tipologie delle pubblicazioni a esse anteriori. Si potrebbe in questo senso seguire i metodi di Franco Moretti quando analizza, dal 1750, l'andamento delle traduzioni del romanzo dal francese e dall'inglese, lungo quello che chiama a «wave of diffusion».³⁴ Moretti ritiene che l'apparizione del romanzo in contesti non europei sia il frutto di un «compromesso» tra il modello originario e la tradizione di arrivo che lo adatta alla propria cultura. Si tratta, nelle sue parole, di un compromesso tra la forma estranea e quella locale.³⁵ Potrebbero questi modelli essere usati per oggetti diversi dal romanzo quali sono le riviste?

Vorrebbe dire chiedersi se una *petite revue* simbolista come «La revue blanche» (1890-1903) abbia qualcosa in comune con «The Little Review» (1914-1929)

³³ ANDREAS HUYSENS, *Geographies of Modernism in a Globalizing World*, in *Geographies of Modernism*, eds. Peter Brooker and Andrew Thacker, London, Routledge, 2005, p. 9.

³⁴ FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, «New Left Review», 1, Jan-Feb 2000, pp. 54-68: 59. Questo lavoro è nato dall'idea anteriore di 'opera-mondo', in *Modern Epic: the World System from Goethe to García Márquez*, London, Verso, 1996. Opere quali *Ulysses* or *Faust*, sono definite «world texts, whose geographical frame of reference is no longer the nation-state, but a broader entity – a continent, or the world-system as a whole» (p. 50). Vd. anche i due importanti contributi curati di Moretti: *The Novel: vol.1 History, Geography, and Culture; vol.2 Forms and Themes*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

³⁵ MORETTI, *Conjectures on World Literature*, cit., p. 65.

dell'americana Margaret Anderson, con «Sur» (1931-92) a Buenos Aires oppure con la «Revista de Antropofagia» (1928-29) a São Paulo; e tentare di capire rapporti e differenze tra le due riviste intitolate «Klaxon», in Irlanda (1923) e in Brasile (1922-23). O forse si scoprirebbe, durante questi incontri interculturali, che nel processo di assimilazione alle culture locali le piccole riviste perdono le proprie origini europee al punto da diventare irriconoscibili? Si può considerare il *little magazine* un genere globale o si tratta solo di varianti nazionali ispirate a un prototipo euro-americano?³⁶ Moretti sceglierebbe la seconda opzione, con l'inconveniente di perpetuare le fratture note di un imperialismo culturale pronto a esportare le forme del romanzo e delle piccole riviste in luoghi 'periferici' ignari di ogni sperimentazione estetica.³⁷

Il problema diventa pressante quando lo sguardo si sposta su oggetti di studio non 'occidentali'. In Africa, per esempio, il successo di alcune riviste moderniste si prolunga oltre il 1945: come il periodico nigeriano «Black Orpheus» (Lagos, 1957-67) e quello ugandese «Transition» (1961-68, con una riproposizione negli anni Settanta. Una mappa 'periodica' dai confini più ampi fa dunque eco alla necessità di allargare i confini cronologici. Tra gli aspetti più urgenti, va analizzato il ruolo giocato dalle politiche coloniali e da quelle delle liberazioni nel destino delle riviste moderniste. Occorre evitare la semplificazione grossolana che assimila queste ultime a versioni attardate del modernismo anglo-europeo e sottolineare l'incontro tra culture indigene e modelli importati. Bulson infatti rifiuta di attribuire una priorità cronologica alle pubblicazioni dell'Europa occidentale:

The form of the little magazine, which we identify with the birth of modernism, was already in place in non-Western countries around the globe, including Japan and Argentina. It does not only belong to the West, even if it was the vehicle that carried so many modernist texts in and between England, the United States, and Europe. When the little magazine comes to Africa in the 1950s, it owes as much to the legacy of Anglo-American and European avant-garde magazines as it does to the pamphlet culture of India and an expansive network of Lusophone and Francophone newspapers and periodicals that ballooned in the 1940s. The African little magazine, then, is a strange amalgam of print media, something that could emerge only under postwar conditions when independent nations were being borne out of the wreckage of collapsed empires and a modernist magazine culture that was already a thing of the past.³⁸

³⁶ Moretti stabilisce una distinzione tra l'onda della diffusione e l'albero evolutivo: l'albero cresce verso una forma di diversificazione mentre l'onda genera «uniformity engulfing an initial diversity» (ivi, p. 67).

³⁷ Per una lettura critica di queste considerazioni vd. FRIEDMAN, *Planetary Modernisms*, cit., pp. 125-142.

³⁸ ERIC BULSON, *Little Magazine, World Form*, in *The Oxford Handbook of Global*

È un modo di affermare con decisione l'importanza che riveste l'attenzione alle culture dette 'di arrivo' e quella di nuove e più inclusive cronologie e geografie .

Codici e campi

Se le riviste sono il luogo dove nasce il modernismo, come sostengono Bob Scholes e Cliff Wulfman,³⁹ occorre studiarle come i testi primari del modernismo e non usarle come serbatoi nei quali scovare figure chiavi. La focalizzazione sui grandi nomi (Joyce, Pound, Eliot, *et al.*) non fa che esprimere pre-giudizi di valore e lascia nell'ombra i tanti contributori meno noti o sconosciuti che sono attori dello sviluppo del modernismo. Lo si è detto prima, le riviste sono un oggetto di studio ben diverso dai generi letterari consolidati e richiedono, se le si considera testi primari del modernismo, metodologie aggiornate e adatte. In questo senso serve applicare alle riviste le categorie di 'codici' e di 'campi'.

Jerome McGann distingue tra il codice linguistico dei testi, che regge la semantica e la semiotica del linguaggio, e il codice bibliografico (tipografia, rilegature, formato di pagina, prezzo).⁴⁰ Nel solco di McGann, George Bornstein sostiene che alterare «the bibliographic and contextual codes changes the meaning of the poem, even though the words remain the same»;⁴¹ questa considerazione va nel senso di McGann quando scrive che «Meaning is transmitted through bibliographical as well as linguistic codes» e che entrambi i codici contribuiscono alla produzione di senso.⁴² La qualità materiale delle riviste diventa allora un elemento di primaria importanza per la comprensione delle immagini e dei testi in esse contenuti.

I codici in gioco nelle pubblicazioni periodiche sono numerosi: l'impaginazione (quantità dello spazio bianco, numero delle colonne); i caratteri tipografici; il formato del volume; la periodicità (settimanale, mensile, trimestrale, irregolare); la qualità delle illustrazioni (a colori o meno, tipo di tecnologia usato per la riproduzione); la presenza e la collocazione degli spazi pubblicitari; la qualità della carta e della rilegatura; le reti di vendita e distribuzione; le condizioni finanziarie e le eventuali re-

Modernisms, cit., p. 268.

³⁹ ROBERT SCHOLES, CLIFFORD WULFMAN, *Modernism in the Magazines: An Introduction*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 73. Il volume contiene alcune tra le proposte più persuasive relative a questioni di metodo nel campo delle riviste moderniste.

⁴⁰ JEROME MCGANN, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 13.

⁴¹ GEORGE BORNSTEIN, *Material Modernism: The Politics of the Page*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 99.

⁴² MCGANN, *The Textual Condition*, cit., pp. 57, 67.

munerazioni ai contributori; la struttura editoriale; e ancora il tipo dei materiali pubblicati (poesia, recensioni, manifesti, editoriali, illustrazioni, articoli politici e così via). Si può anche distinguere tra i codici interni alla rivista (carta, tipografia, impaginato) e quelli relativi all'immagine e ai rapporti esterni (distribuzione in librerie, sponsorizzazioni), anche se l'aspetto più significativo è spesso dato dall'interazione tra codici interni e codici esterni. La pubblicità, per esempio, pertiene sia alle scelte interne che a quelle esterne: da un lato evoca un rapporto con un potenziale pubblico immaginario e si lega al mondo della vendita e delle merci, pur partecipando dall'altro all'economia interna della rivista grazie alla posizione occupata nelle pagine.

Alcuni esempi illustreranno le implicazioni dei codici. Iniziamo con la rivista di Eliot, «The Criterion», nel cui numero inaugurale apparve *The Waste Land* (1922). Come scrive Jason Harding, Eliot «modelled his literary review on the French monthly review «La Nouvelle Revue Française» (NRF), to which he was then London correspondent».⁴³ Il poeta aveva letto la rivista mentre era studente a Parigi, nel 1910-11.⁴⁴ Nel progettare «The Criterion», Eliot aveva tentato di coinvolgere autori europei e preso contatto con Hermann Hesse, Gide, allora direttore della «NRF», Valéry e Marcel Proust, tutti contributori della rivista. Nel primo numero appariva anche una traduzione della celebre lezione di Valéry Larbaud su *Ulysses* il cui originale era stato pubblicato dalla «NRF».⁴⁵ In aggiunta, alcune pagine di Hesse sulla poesia tedesca e una traduzione da Dostoevskij.

Più ancora dei materiali comuni, colpisce la similitudine delle copertine e dei codici. A chi le osservi, le scelte tipografiche, l'impaginato, e, ancor più significativo, il colore, confermano che si è qui di fronte a una vera e propria traduzione dell'oggetto, nonostante alcune minime differenze, come il corsivo francese assente nel titolo inglese e una lieve variante nella titolazione. Il protocollo tipografico scelto per le due riviste denota il loro grande impegno intellettuale che affiora anche nel comune termine *Review/Revue*. Eliot aveva chiaramente evitato illustrazioni e pubblicità allo scopo di «be simple and severe in appearance... I wish to make it primarily a critical review».⁴⁶ In effetti, *The Waste Land* è uno dei non molti pezzi creativi pubblicati nella rivista. Se sottolineavano l'affinità con l'austerità classica della rivista francese, le scelte di Eliot stabilivano anche la distanza tra «The Criterion» e altri periodici del modernismo inglese, «Art and Letters» oppure «Adelphi», che ricorrevano a

⁴³ JASON HARDING, *The Idea of a Literary Review: T. S. Eliot and The Criterion*, in *Modernist Magazines*, cit. (vol. I, p. 349).

⁴⁴ NANCY DUVALL HARGROVE analizza l'influenza che aveva in quel momento la «NRF» in *T. S. Eliot's Parisian Year*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.

⁴⁵ HARDING, *The Idea of a Literary Review*, cit., p. 349.

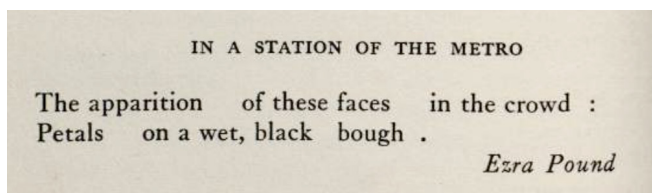
⁴⁶ Citato ivi, p. 348.

illustrazioni e inserti pubblicitari. Questa strategia distingueva anche il poeta dalle pubblicazioni più sperimentali e legate al lavoro creativo, come «The Little Review» e «The Tyro».

La vicenda della poesia imagista di Ezra Pound, *In a Station of the Metro*, offre un altro esempio. La si conosce per lo più nella forma in cui è circolata diffusamente:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.⁴⁷

Quando era apparsa nell'importante rivista americana di Harriet Monroe, «Poetry», la poesia era piuttosto diversa:⁴⁸



Pound aveva richiesto ai tipografi il rispetto della spaziatura, un fatto troppo spesso trascurato nelle edizioni posteriori, non escluse quelle che usiamo con i nostri studenti. È un ottimo esempio del modo in cui i codici tipografici della rivista creano una poesia e dei significati diversi. Ed è un invito, come suggerisce Peter McDonald, a leggere la poesia nel rispetto dei «frames created by the periodical context itself».⁴⁹ *In a Station of the Metro* consente di addentrarsi in diversi contesti o codici: prima di essere pubblicato in volume, nel 1915 (in «Catholic Anthology»), la poesia era apparsa in non meno di 4 riviste diverse con lievi varianti testuali: «Poetry»; «The New Freewoman»; e inoltre, il 6 giugno 1913, in un articolo del «T.P. Weekly» intitolato *How I Began*;⁵⁰ infine, nell'articolo *Vorticism*, destinato alla «Fortnightly Review», nel settembre del 1914.⁵¹

⁴⁷ EZRA POUND, *Collected Shorter Poems*, London, Faber, 1984, p. 109.

⁴⁸ EZRA POUND, *In a Station of the Metro*, «Poetry», 2, 2, January 1913, p. 12.

⁴⁹ PETER D. McDONALD, *Modernist Publishing*, in *A Concise Companion to Modernism*, ed. David Bradshaw, Oxford, Blackwell, 2003, p. 234. Queste mie considerazioni devono molto alle lucide analisi di Peter McDonald.

⁵⁰ EZRA POUND, *How I Began*, «T. P.'s Weekly», 6 June 1913, pp. 707.

⁵¹ CHILTON, RANDOLPH and CAROL GIBERTSON si soffermano sulle varianti in *Pound's "Metro" Hokku: The Evolution of an Image*, «Twentieth Century Literature», 36, 2, 1990, pp. 225-236.

Se i primi due titoli s'inseriscono facilmente nella temperie modernista, non così «T.P.'s Weekly».⁵²

Sin dalla sua fondazione nel 1902, «T.P.'s Weekly» ambiva a essere un giornale letterario destinato al un pubblico operaio o alla piccola borghesia delle nuove periferie urbane. Era diretto da un irlandese nazionalista, T.P. O'Connor e raggiungeva una circolazione di circa 250.000 copie. Nel segno del manifesto del suo direttore, «We have entered upon the period of Democracy in Literature»,⁵³ il giornale mirava a offrire a un pubblico di massa una informazione di qualità relativa a temi letterari. Se è vero che s'incontravano nel giornale alcuni degli autori ai quali Virginia Woolf affibbiò in seguito la qualifica di «Edwardians» (come Wells e Bennett, tra i contributori), «T.P.'s Weekly» pubblicò a puntate *Nostromo* di Conrad nel 1904 e sotto la guida di Wilfred Whitten mise in atto un interessante tentativo di educazione alla lettura tra le classi meno privilegiate dell'epoca. «T.P.'s Weekly» raggiungeva persino lettori stranieri, tra i quali Pessoa che in Portogallo si teneva aggiornato sullo sviluppo della poesia inglese grazie alle sue pagine e a quelle del più audace «Blast».⁵⁴ Dopo avere diretto insieme a A.R. Orage l'importante «The New Age», dal 1907, il militante fabiano Holbrook Jackson prese le redini del «Weekly» nel 1911 e ne ripropose la formula nel 1916 con «To-Day». Si era allora in un momento in cui la distinzione tra riviste confidenziali e sperimentali e pubblicazioni popolari era meno marcata di quanto si sia a lungo pensato: il campo culturale dei periodici era fluido e variegato. La lettura del *Metro* nel contesto di un periodico popolare e a grande diffusione apre certe prospettive critiche diverse dalle austere interpretazioni classico-moderniste suggerite in qualche modo dalle riviste di poesia, da un volume di poesie complete e persino dalle pagine di «The New Freewoman», periodico femminista stampato in non più di 300 copie.⁵⁵ I codici dei vari periodici danno forme diverse al significato che aveva la poesia nel 1913.

⁵² Interessanti osservazioni su «T. P.'s Weekly» si trovano in LOUISE KANE, «Chippy Bits Periodicals» and the Middlebrow: Holbrook Jackson, T. P.'s Weekly (1902–1916) and To-day (1917–1923), «Journal of Modern Periodical Studies», 6, 1, 2015, pp. 23–43.

⁵³ «T.P.'s Weekly», 21 Nov. 1902; citato in PHILIP WALLER, *Writers, Readers, and Reputations: Literary Life in Britain 1870–1918*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 88. Altre informazioni su O'Connor e «T. P.'s Weekly» sono reperibili ivi, pp. 82–93.

⁵⁴ PATRICIA SILVA MCNEILL, *Mediating Transnational Reception in Portuguese Modernism: Fernando Pessoa and the English Magazines*, «Portuguese Literary and Cultural Studies», 28, Special Issue on Fernando Pessoa as English Reader, ed. Patricio Ferrari and Jerónimo Pizarro, 2014, pp. 82–108.

⁵⁵ JEAN-MICHEL RABATÉ, *Gender and Modernism: The Freewoman (1911–12), The New Freewoman (1913), and The Egoist (1914–19)*, in *Modernist Magazines*, cit. (vol. I, pp. 269–289).

La nozione di 'campo'

L'analisi dei codici usati da riviste come «Poetry» e «T.P.'s Weekly» invita a collocarle nel più ampio paesaggio culturale dell'editoria modernista con l'ausilio della nozione di 'campo' elaborata da Pierre Bourdieu.⁵⁶ Uno sguardo ad alcune delle riviste commentate nel volume nord-americano del *Modernist Magazine Project* consente di delineare un 'campo' delle pubblicazioni periodiche che include, sia pure non in modo esclusivo, le categorie seguenti: sensazionale-popolare, patinato, intellettuale, qualità alta, avant-garde, pubblico confidenziale, pubblico di massa, materiali radicali, eterogenei, di gusto medio. Si potrebbe pensare alla struttura di questo campo in termine di contenuti e tracciare distinzioni tra «Poetry», «The Dial» e «The Little Review», sulla base del loro coinvolgimento con la sperimentazione e l'avanguardia. Un'altra caratteristica del campo si otterrebbe privilegiando la differenza tra il lettore avvertito di «The Smart Set» e quello politicizzato di «The Masses»; oppure facendo riferimento ai codici tipografici usati come segnali ai lettori: dal giornale 'di qualità' con copertina colorata («Esquire») all'austera rivista di poesia, priva di colori e illustrazioni («Poetry»). Altro parametro potrebbe essere legato alla circolazione e alle vendite: ricorrendo ancora a Bourdieu, andrebbero differenziati da un lato le vendite alte e il capitale simbolico basso (fino al milione di copie e oltre, come «Collier's», «Saturday Evening Post» e «Ladies Home Journal») e dall'altro vendite ridotte e capitale simbolico alto (4000 copie per «Broom»).

Per quanto indubbiamente utile, una ricognizione di questo genere suscita forse più domande di quanto non dia risposte. Con quali criteri va stabilita la qualità dei materiali, avant-garde, moderna o anche obsoleta? Come misurare la quantità di materiale pubblicato utile ad assegnare questa o quella etichetta? Cosa succede se la posizione della rivista nel campo si altera nel tempo a causa di un cambiamento nella proprietà o nella direzione? E come conciliare il modello sincronico del campo con i cambiamenti che lungo gli anni rendono il periodico diverso? Cosa succede nei casi in cui il codice del periodico è ambiguo relativamente ai contenuti, come per «The Smart Set» o «The Masses», la cui veste grafica viene da alcuni studiosi paragonata a «Vanity Fair»

⁵⁶ Bourdieu scrive che un «field is a separate social universe having its own laws of functioning independent of those of politics and the economy [...] it is a veritable social universe where, in accordance with its particular laws, there accumulates a particular form of capital and where relations of force of a particular type are exerted» (PIERRE BOURDIEU, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, Cambridge, Polity Press, 1993, pp. 162, 164 e cap.1).

⁵⁷ BOURDIEU, *ivi*, p. 75. Nel mese di dicembre 1913 «The Saturday Evening Post» segnalava sulla copertina che la tiratura era giunta a 2 milioni di copie settimanali, una cifra che si confermò fino agli anni Venti.

o «Ladies Home Journal»?⁵⁸ Cosa dire poi se scrittori dal capitale simbolico elevato collaborano a riviste di largo o medio consumo? Gli esempi vanno da Virginia Woolf e «Good Housekeeping» a Theodor Dreiser e «Munsey's» o ancora a Willa Cather in «McLure's», senza scordare gli interventi di Pound, Joyce e Ford in «The Smart Set» o quelli di Eliot in «Vanity Fair» e «Vogue».⁵⁹ Quale sarà l'effetto: un incremento del capitale simbolico delle riviste o al contrario il deprezzamento dell'autore?

Sono domande alle quali occorrerà rispondere in futuro, ma per ora la categoria di 'campo' consente di giungere a una visione più precisa della posizione che occupano le riviste nelle reti larghe del modernismo. Permette anche di cogliere le sfumature della storia nazionale del periodico, mettendo in luce i formati in uso in un determinato spazio/tempo e quindi le scelte innovative di alcune riviste: accadde per esempio a «The Dial», che scelse di combinare avanguardia europea e seri interessi artistici. Mettere a punto criteri per la definizione di campi nazionali della stampa periodica porterebbe alla determinazione di uno o più campi transnazionali: si potrebbero confrontare pubblicazioni simili ma di nazionalità diverse. Risulterebbe meno 'modernista' «The Criterion» se rapportato alla «NRF» e a un contesto francese ricco di sperimentazione e dedito alle avanguardie? Quale sarà il tasso di radicalità delle poche riviste surrealiste inglesi degli anni Trenta – «The London Bulletin», «Arson», e «Contemporary Poetry and Prose» – se commisurato al campo europeo, così ricco e vario in tema di surrealismo?

La rivista portoghese «Orpheu» permetterà di precisare alcuni aspetti teorici legati alla nozione di campo. Quando apparve nel 1915, quale era la situazione del campo di riferimento transnazionale? Esisteva la possibilità di qualche collegamento con le riviste sorelle del momento? Era plausibile condividere collaboratori e protocolli? Poco studiata nel modo anglofono, «Orpheu» ebbe un ruolo importante nel dare vita al 'primo modernismo' portoghese e per avere legato a sé la figura cruciale di Fernando Pessoa. Ma rivela anche diramazioni suggestive nel campo delle riviste transnazionali dell'anno 1915.

In Gran Bretagna, l'anno 1915 risulta piuttosto quieto sul fronte delle pubblicazioni moderniste. La guerra aveva portato alla drastica riduzione delle riviste: «Rhythm» e il suo successore «The Blue Review» (John Middleton Murry) chiusero battente nel 1914, insieme a «Poetry Review» e «Poetry and Drama» (Harold Monroe).⁶⁰ La rivista

⁵⁸ MORRISON, *Public Face of Modernism*, cit., p. 175; REBECCA ZURIER, *Art for The Masses: A Radical Magazine and Its Graphics, 1911-1917*, Philadelphia, Temple University Press, 1988.

⁵⁹ *Vogue* registra un omaggio a T.S. Eliot nel 1924; see ALAN GOLDING, *The Dial, The Little Review, and the Dialogics of Modernism*, «American Periodicals», 15, 1, Winter 1990, p. 75.

⁶⁰ All'indomani della Guerra fiorirono invece numerose riviste: «London Mercury», «Coterie», «The Owl», and «The Monthly Chapbook» apparvero tutte nel 1919.

più significativa del momento era l'organo del vorticismismo, «Blast» (Wyndham Lewis), con un primo numero nel 1914 e il secondo e ultimo nel 1915.⁶¹ Fernando Pessoa possedeva i numeri di «Blast», e Patricia Silva McNeill ne ha rintracciato l'influenza nelle pagine di «Orpheu». ⁶² Vale la pena segnalare in particolare la somiglianza tra i codici tipografici usati per il secondo numero di «Orpheu» (giugno 1915) e il primo di «Blast»: medesima assenza di elementi decorativi, caratteri tipografici semplici e tuttavia salienti per il titolo e anche, nel caso di «Orpheu», per le cifre usate.

L'Europa dell'anno 1915 registra le prime scosse sismiche delle diverse fazioni dell'avanguardia che avrebbero dettato il destino dei *little magazines* modernisti per un decennio. Si era ancora a uno stadio pre-Dada e pre-surrealismo, che diventarono centrali nelle riviste degli anni Venti. I protagonisti *avant-garde* di «Orpheu» erano tuttavia consapevoli dell'esistenza di giornali legati al cubismo, all'espressionismo e al futurismo. Una rivista chiave in questo senso era «Les Soirées de Paris» di Apollinaire, sulle cui pagine erano state pubblicate tra il 1912 e il 1914 riproduzioni di tutti gli artisti *avant-garde* del momento – guidati da Georges Braque, Picabia e Picasso – con una predilezione per il cubismo. Le 'cronache del mese' inseguivano le avanguardie fuori dai confini parigini fino all'Italia del futurismo e alla Berlino dell'espressionismo e tra le pagine della rivista si contano le poesie verbo-visive e i calligrammi di Apollinaire. Sá-Carneiro fu tra i primi a recepire i linguaggi del gruppo parigino, come mostra Ricardo Vasconcelos, attraverso la lettura di «Les soirées» e l'incontro con il Cubismo; e la sua corrispondenza con Pessoa è testimone del fatto che «Orpheu» era parte dello stesso campo transnazionale di «Les Soirées» e del suo erede «L'Élan» (1915-16).⁶³

Riferimenti al futurismo, in quegli anni punta di diamante del modernismo, s'incontrano in «Blast» e in «Les Soirées», e il movimento italiano s'insinua tra le pagine di «Orpheu». La prima poesia scritta da Pessoa con l'eteronimo Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, pubblicata nel primo numero di «Orpheu», è chiaramente improntata alla celebrazione del moderno urbano e della tecnologia in marcia cara al futurismo:

Productive European hours, wedged
Between machines and practical matters!
Big cities pausing for a moment in cafés,
In cafés, those oases of useless chatter

⁶¹ Per una recente ricognizione del movimento, *Vorticism: New Perspectives*, eds. Mark Antliff and Scott W. Klein, New York, Oxford University Press, 2013.

⁶² PATRÍCIA SILVA MCNEILL, *Orpheu e Blast: Intersecções do Modernismo Português e Inglês*, in *1915 - O Ano do Orpheu*, ed. Steffen Dix, Lisboa, Tinta-da-China, 2015, pp. 167-184.

⁶³ RICARDO VASCONCELOS, *Orpheu e Paris: Ecos Cubistas na Poesia de Mário de Sá-Carneiro*, in *1915 - O Ano do Orpheu*, cit., pp. 149-166.

Where the sounds and gestures of the Useful
 Crytallise and precipitate,
 And with them the wheels, cogwheels and ball bearings of Progress!
 New soulless Minerva of wharfs and train stations!
 New enthusiasms commensurate with the Moment!⁶⁴

Rocha, con pertinenza, ritiene che questi versi siano «the great Futurist poem of twentieth-century Portuguese literature»: la risonanza si coglie nella scansione declamatoria dei punti esclamativi e nel «nuovo entusiasmo» suscitato⁶⁵ dai suoni della modernità urbana (caffè, stazioni ferroviarie, ingranaggi). Rocha ha cura di segnalare come gli elementi futuristi della poesia si fondono con la temperie, propria di Pessoa, del sensazionismo: lo si evince dall'ultimo verso, «Ah if only I could be of all people and all places!», con l'accento alle identità plurali che tanto preoccupavano lo scrittore. Ancora Rocha: Pessoa «never declared himself a Symbolist, Cubist, or Futurist, but he was all of these things».⁶⁶

In questo solco, si può suggerire che la rivista tutta è attraversata dagli incontri molteplici con i movimenti dell'avanguardia che costituiscono il suo campo transnazionale nel 1915. In un certo qual modo, «Orpheu» trae vita dai «nuovi entusiasmi», dal simbolismo, dal cubismo e dal futurismo delle riviste francesi, dal Vorticismismo di «Blast» come dalle innovazioni poetiche – quelle imagiste in primo luogo – scoperte da Pessoa in «T.P.'s Weekly».⁶⁷ Tuttavia, invece di affiliarsi a uno dei movimenti ispiratori o di sussumerli tutti insieme in una versione autoctona – cosa che avrebbe fatto nel 1917 «Portugal Futurista» – la redazione scelse di fare interagire la pluralità degli stili fratelli del campo transnazionale con inediti linguaggi locali. La nozione di sensazionismo, coniata da Pessoa e centrale per la rivista, restituisce il senso della pluralità nel fondere sincreticamente le avanguardie portoghesi – paulismo, intersezionismo – con quelle straniere – vorticismismo, cubismo, futurismo. In un certo senso, il destino di «Orpheu» dà ragione alle considerazioni di Moretti sul romanzo, illustrando il «compromesso» tra istanze straniere e forme locali. L'identità della rivista nasce all'intersezione delle reti moderniste (e anche non moderniste) che ne definiscono il campo transnazionale.

⁶⁴ ÁLVARO DE CAMPOS, *Ode Triunfal*, in Fernando Pessoa, *A Little Larger Than the Entire Universe: Selected Poems*, ed. and trans. Richard Zenith, London, Penguin, 2006, p. 154.

⁶⁵ CLARA C. ROCHA, *Modernist Magazines in Portugal*, cit., p. 418. A parere di Campos medesimo, la poesia, più che una imitazione del Futurismo, risente della sua ispirazione; vd. SILVA MCNEILL, *Mediating Transnational Reception in Portuguese Modernism*, cit., p. 101.

⁶⁶ ROCHA, *Modernist Magazines in Portugal*, cit., p. 419.

⁶⁷ Silva McNeill sostiene che per Pessoa la principale fonte d'informazione sulla poesia inglese negli anni Dieci era la lettura di «T.P.'s Weekly». SILVA MCNEILL, *op. cit.*, pp. 83-85.

Con la sua storia europea e transnazionale, «Orpheu» scrive un capitolo fondamentale nella nascita delle avanguardie e del modernismo. Resta tuttavia ancora molto da fare per comprendere le implicazioni derivanti dalle nostre metodologie di ricerca e di studio e per misurare appieno le conseguenze della periodizzazione e di un assetto geografico nuovo sulla nostra concezione del modernismo. Le riviste del modernismo, nelle parole di Tristan Tzara, sono ancora «en voyage». La mappa delle riviste – collocarle nello spazio del modernismo e capire che ruolo il modernismo gioca in esse – si sta ancora disegnando. Per portarne a termine il progetto, è importante affinare e approfondire strumenti adatti quali sono per i periodici i codici o protocolli e i ‘campi’ di riferimento, che consentiranno di capire meglio la dimensione ‘globale’ e ‘mondiale’ dei *little magazines*. Lungi dal girare pagina per quanto riguarda le riviste del modernismo, importa al contrario continuare a sondare il giacimento costituito da questi testi che per il modernismo sono primari.

(traduzione di Caroline Patey)

*Il modernismo a Parigi prima della guerra.
Apollinaire & cie, attraverso le riviste.*

Anna Boschetti

I concetti di modernismo e avanguardia nella storia culturale francese

Più che analizzare una singola rivista, mi propongo di evocare la rete di scambi e di rivalità tra posizioni diverse che hanno contribuito alla genesi della poetica modernista. Devo precisare che il concetto di modernismo circola in Francia già nell'800, ma per lo più con un senso polemico, come peraltro in Inghilterra. Joris-Karl Huysmans ne proponeva, nel 1879, la seguente definizione: «Goût, manie de ce qui est moderne».¹ E Thomas Hardy in *Tess of the D'Urbervilles* parla di «ache of Modernism».² Nel corso del primo '900 «Modernism» ha preso un senso positivo nella storia letteraria e artistica anglo-americana: designa le ricerche di scrittori come James Joyce, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Ezra Pound e T.S. Eliot. In Francia, invece, «modernisme» ha mantenuto fino ad un'epoca recente un'accezione prevalentemente negativa e per di più è stato usato all'inizio del '900 dall'ortodossia cattolica per designare il movimento intellettuale (condannato da Pio X nell'enciclica del 1907 *Pascendi Dominici Gregis*), che in Francia, in Italia, in Germania, in Inghilterra, in Belgio, tendeva a una rilettura storicistica e secolarizzata dei vangeli.

I termini più comuni a Parigi, alla vigilia della guerra, per indicare la produzione e le riviste della generazione nata tra il 1880 e il 1885 sono «giovane» o «indipendente». Anche l'espressione «d'avanguardia» è frequente, soprattutto nei titoli delle riviste. Bisogna notare che la parola avanguardia, fino al futurismo, è usata semplicemente come un traslato della nozione militare: è d'avanguardia chi, persona o gruppo, va in

¹ JORIS-KARL HUYSMANS, *L'art moderne. Le Salon de 1879*, Citato nel *Trésor de la langue française*, «modernisme»; versione digitale: <http://atilf.atilf.fr/>

² THOMAS HARDY, *Tess of the D'Urbervilles*, a cura di David Skilton, New York, Penguin Books, 1978, p. 180.

avanscoperta precedendo il resto della truppa. Solo negli anni 1970 autori come Jean Weisgerber³ e Peter Bürger⁴ useranno il sostantivo «avanguardia» per designare gruppi che, come i futuristi, dada, i surrealisti si sono caratterizzati attraverso provocazioni e manifestazioni pubbliche clamorose e una pretesa di ‘rottura inaugurale’.⁵

Scostandomi dall’uso prevalente nella storiografia francese, userò qui il termine modernismo per alcune ricerche artistiche e letterarie parigine, anteriori alla prima guerra mondiale, che hanno contribuito a elaborare elementi caratteristici della poetica modernista, e sono state un riferimento essenziale per gli autori del canone modernista anglo-americano. È vero che a loro volta certe sperimentazioni parigine sono state stimulate da suggestioni straniere, e molti dei protagonisti dell’avanguardia attiva a Parigi erano stranieri. Ma Parigi ha funzionato come un crocevia e un catalizzatore decisivo, grazie a un insieme di condizioni particolarmente favorevoli, che qui evocherò brevemente.

Concentrazione, concorrenza e innovazione

Per capire il ruolo fondamentale che Parigi ha avuto nella storia plurisecolare della modernità occorre considerare i fattori storici che hanno favorito questo fatto, in particolare il centralismo e il mecenatismo culturale della monarchia francese, che per secoli ha attirato nella capitale un grande numero di intellettuali, scrittori e artisti, provinciali e stranieri. La prossimità spaziale ha facilitato l’interconoscenza, la frequentazione, il raggruppamento e il confronto tra tutti i produttori culturali, nonché lo sviluppo dell’edizione, della stampa, delle riviste, dei cenacoli e dei caffè letterari. La crescita e la differenziazione del campo di produzione ha reso possibile l’emergere di un circuito caratterizzato dalla pretesa di autonomia rispetto al potere politico e al mercato, e da una forte concorrenza, che ha spinto a innovare per distinguersi dai modelli in circolazione. L’intensità della competizione spiega perché in Francia sia particolarmente evidente il fatto che ogni scelta estetica è, implicitamente, una presa di posizione, un modo di situarsi, che dipende dalla posizione dell’autore e dallo spazio di possibilità che gli si offre, incarnato dalle posizioni presenti sulla scena.

Alla fine dell’Ottocento, grazie ai progressi dei mezzi di circolazione, l’afflusso di nuovi pretendenti dalla provincia e da altri paesi si fa più intenso e cresce la popolazione di artisti e scrittori concentrata nella capitale francese. Si moltiplicano i tentativi di imporsi lanciando un nuovo ismo, soprattutto nella ricerca poetica. Moréas, autore

³ *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, I, a cura di Jean Weisgerber, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.

⁴ PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974.

⁵ ANNA BOSCHETTI, *Ismes, du réalisme au postmodernisme*, Paris, éditions du CNRS, 2014.

del manifesto sul simbolismo (1886), nel 1891 dichiara che il simbolismo è superato e lancia l'École romane, che propugna un ritorno al classico e conta tra i suoi seguaci il giovane Maurras. La guerra di successione al simbolismo dura moltissimo, poiché il grande numero di concorrenti rende difficile emergere e durare. Sono stranieri molti di quelli che hanno un ruolo eminente nelle ricerche moderniste parigine: tra gli scrittori Apollinaire, Cendrars, Canudo; tra i pittori Picasso, Picabia, De Zayas, Archipenko, Larionov, Natalia Goncharova, Chagall, De Chirico, Savinio e Leopold Survage.

L'accesso alla pubblicazione e al riconoscimento diventa sempre più difficile, soprattutto per la produzione sperimentale, che può essere capita soltanto da una cerchia di iniziati, formata quasi esclusivamente dai poeti stessi. C'è una crisi di sovrapproduzione e le case editrici affermate si limitano a pubblicare autori noti che hanno già un pubblico, di preferenza romanzieri.⁶ La pubblicazione su una rivista è la strategia più praticata, dato che anche i gruppi senza risorse economiche possono tentare di fondarne una, grazie al basso costo della carta e al progresso delle tecniche tipografiche. La rivista non solo assicura un luogo di pubblicazione ma dà visibilità e crea l'immagine di un gruppo, di una posizione collettiva. Ora, fin dal romanticismo si è instaurata l'abitudine a pensare la storia letteraria e artistica come una successione di movimenti collettivi.

I poeti, a parte i pochi che hanno rendite, riescono a sopravvivere grazie al lavoro nei giornali e nell'editoria. L'esistenza di un pubblico colto che si interessa alla vita letteraria e artistica fa sì che in nessun altro luogo i giornali dedichino altrettanto spazio a quest'aspetto. L'attenzione che suscita il premio Goncourt, fondato nel 1903, imitato presto da altri, conferma l'importanza eccezionale che la stampa parigina riconosce ai fatti letterari. Alcuni quotidiani pubblicano regolarmente rubriche di critica letteraria e artistica, affidate agli scrittori. Nel 1907 è fondato un quotidiano, «Comœdia», interamente dedicato a questi argomenti. Gli artisti possono cavarsela meglio dei poeti, poiché a Parigi hanno la possibilità di trovare sostegno in una rete particolarmente sviluppata di critici d'arte, galleristi, mercanti, collezionisti, disposti a sostenerli.

L'antimodernismo della «NRF»

Il primo tentativo di formare un gruppo e lanciare una rivista che appare ai contemporanei un superamento del simbolismo riesce a Gide, che ha una decina d'anni più di Apollinaire e Romaine e da tempo tenta di imporsi al centro della scena. «La Nouvelle Revue Française» nasce alla fine del 1908, con un primo numero che non soddisfa

⁶ Cfr. CHRISTOPHE CHARLE, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, Théâtre, Politique*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

Gide, tanto che lo sconfessa e riparte nel febbraio 1909 con un'équipe in parte rinnovata. Questa rivista, affiancata nel 1911 dalla casa editrice fondata da Gaston Gallimard, crea una posizione molto influente e inedita, che riesce a screditare come eteronoma la 'littérature de salon' e il circuito di consacrazione fino allora in vigore: la «Revue des deux mondes», i salotti, l'Académie, editori come Plon, Fasquelle, Calmann-Lévy.

La «NRF» sarà guardata con rispetto da Eliot e altri esponenti del modernismo anglo-americano, certamente ansiosi di essere riconosciuti dalla più prestigiosa rivista parigina. Tuttavia, se si considerano le scelte che caratterizzano la posizione della «NRF», e contribuiscono a spiegare il suo straordinario successo, si constata che sono ben distanti dalle esplorazioni che caratterizzano il modernismo, o addirittura si possono considerare fondamentalmente antimoderniste.⁷ La «NRF» persegue una linea moderata che si può riassumere nella formula «un classicismo moderno», lanciata da uno dei fondatori, Henri Ghéon, che cura le note critiche sulla poesia.⁸ La rivista concilia l'autonomia artistica e la qualità formale (che in Francia, da Baudelaire in poi, distinguono la letteratura legittima dai prodotti di consumo) con scelte prudenti che le permettono di uscire dal confinamento in cui si erano chiuse le riviste votate alla ricerca poetica. I principali collaboratori della «NRF» praticano soprattutto il romanzo e il teatro (due generi che hanno un pubblico più largo della poesia) e rifugono da ogni sperimentalismo: «equilibrio», «misura» sono le loro parole d'ordine. I due poeti che contribuiscono alla fama della rivista – Claudel e Valéry – propongono forme di poesia che possono piacere alla borghesia colta, perché sono aliene dalle audacie tematiche e formali dei maestri cui rispettivamente si richiamano – Rimbaud e Mallarmé – per non parlare di quelle dei modernisti contemporanei. Grazie alla collaborazione di critici come Jacques Rivière, Jean Paulhan, Albert Thibaudet, la «NRF» si pone come guida e arbitro del gusto e conquista il nuovo pubblico di studenti e professori creato dai progressi della scolarizzazione liceale e universitaria. Lo spazio che la rivista consacra a questioni etiche e religiose, anche attraverso i romanzi di Gide, contribuisce a attirare lettori in quanto affronta indirettamente i problemi che la laicizzazione impone alla società francese.

Questa nuova posizione spiazzava tutte quelle esistenti. Le riviste consacrate come la «Revue de deux mondes», la «Revue de Paris» e il «Mercure de France» appaiono improvvisamente superate. Le riviste neoclassiche legate a Maurras possono piacere solo a un pubblico particolare, essendo molto marcate e polemiche anche sul piano letterario. Si accentua l'isolamento dei poeti sperimentali. Non possono collaborare

⁷ Vedi ANNA BOSCHETTI, *La Poésie partout. Apollinaire "homme-époque" 1898-1918*, Paris, Seuil, pp. 99-131 e ANTOINE COMPAGNON, *L'antimodernisme de la NRF*, «Romanic Review», XC, 1-2 (gennaio-marzo), 2008, pp. 27-44.

⁸ La formula risale a un articolo pubblicato da Henri Ghéon sulla rivista l'«Ermitage» nel dicembre 1904.

con la «NRF» senza rinnegarsi come avanguardia, e devono cercare di affermarsi autonomamente, raggruppandosi e fondando proprie riviste.

Un tentativo di alleanza 'modernista': Jules Romains e Apollinaire

Nel 1908, lo stesso anno in cui è fondata la «NRF», escono due raccolte di esordienti che contribuiscono alla rottura con il simbolismo e alla genesi della poetica modernista per il loro linguaggio contemporaneo, senza preziosità e misteri: i *Poèmes d'un riche amateur* di Valéry Larbaud, *La Vie unanime et la poésie* di Jules Romains. Il primo si ispira al verso ampio di Whitman e canta con autobiografismo ironico la sua vita cosmopolita. Ma non è molto notato, non essendo inserito nel circuito ristretto dei poeti sperimentali della sua generazione, e presto Larbaud abbandona la poesia per darsi al romanzo. Romains, allora poco più che ventenne, suscita molta più attenzione. Propone versi sciolti deliberatamente prosaici e non musicali. Presenta la sua poesia come l'espressione di una visione del mondo personale, l'unanimismo, cui conferisce autorevolezza il fatto che è un «normalien» (come tale dotato di grande prestigio intellettuale).

L'unanimismo riecheggia un tema d'epoca, la folla, lanciato da autori in voga come Gustave Le Bon e Gabriel Tarde e, in poesia, da Émile Verhaeren. Romains è percepito come un caposcuola, poiché molti coetanei subiscono il suo ascendente, in particolare il gruppo dell'Abbaye, così chiamato per avere costituito, dalla fine del 1906 all'inizio del 1908, una specie di falansterio in un'abbazia vicina a Créteil, frequentata da molti giovani scrittori e artisti. Ne fanno parte i poeti Georges Duhamel, René Arcos, Henri-Martin Barzun, Charles Vildrac, allora così vicini a Romains da essere designati loro malgrado come gli 'unanimisti'. Come lui, si contrappongono al primato della forma che caratterizza la tradizione poetica francese dall'epoca dell'Art pour l'Art, in quanto preconizzano un'espressione spontanea, 'immediata'.

Questo gruppo acquista una grande visibilità, affiancando ai testi poetici conferenze, articoli 'teorici', prefazioni, recensioni. Non hanno una propria rivista, ma sono ospitati da riviste che allora sono vicine all'unanimismo, come «L'Effort» (poi «L'Effort libre») diretta da Jean-Richard Bloch, e soprattutto «Les Bandeaux d'or» (1906-1914), diretta da Paul Castiaux, Édouard Charpentier e Pierre-Jean Jouve. Fra i poeti francesi della loro generazione, gli 'unanimisti' sono quelli di cui parla di più F. S. Flint nel suo libro del 1912 *Contemporary French Poetry*, che fa scoprire al pubblico inglese la poesia post-simbolista.

Anche Guillaume Apollinaire pubblica nel 1908 testi che contano nella genesi della poetica modernista. I poemi *Les Fiançailles* e *le Pyrée* (il titolo di quest'ultimo diventerà *Le Brasier* in *Alcools*) sono fondati su procedimenti di montaggio e di collage che sono caratteristici della ricerca modernista. Apollinaire ostenta l'eterogeneità e la discontinuità tra gli elementi della composizione attraverso netti

contrasti metrici, tematici e stilistici, come fanno Picasso e Braque alla stessa epoca. I rapporti tra poeti e artisti sono uno dei fattori fondamentali che bisogna prendere in considerazione per spiegare le ricerche dell'avanguardia parigina prima della guerra. Nel 1908, nei suoi scritti su Picasso e Braque, Apollinaire esplicita i principi fondamentali dell'estetica antinaturalistica che ispira il suo lavoro e quello dei suoi amici pittori. Non a caso Apollinaire dedica *Les Fiançailles* a Picasso, in quanto il loro rapporto di amicizia, frequentazione quasi quotidiana e scambio ha contribuito in maniera determinante all'evoluzione di entrambi.

Ma la modernità di questi poemi di Apollinaire è occultata da residui del linguaggio simbolista, ricercato e esoterico, e anche dai luoghi impropri in cui i due testi sono pubblicati: *Le Pyrée* in una antologia del giornale «Gil Blas» e *Les Fiançailles* in «Pan», una rivista provinciale appena fondata a Montpellier da Francis Carco. A quell'epoca Apollinaire e i poeti che con lui sono stati assidui frequentatori del Bateau Lavoir (André Salmon e Max Jacob) non dispongono di una loro rivista. Dopo «Le Festin d'Esope», fondata nel 1903 e durata pochi mesi, seguita da due altri tentativi ancora più effimeri, hanno ripiegato sulla collaborazione con riviste neosimboliste, come «Vers et prose» e «La Phalange», che hanno contribuito a farli apparire legati al passato. Per questo Apollinaire ne è uscito nel 1907, ritrovandosi isolato.

L'esigenza di rafforzare la sua posizione lo spinge verso la fine del 1908 a tentare una vera e propria alleanza con Jules Romains. Si rispettano reciprocamente e aspirano a imporsi come i capofila di un nuovo importante movimento collettivo. Fanno incontrare i rispettivi amici, parlano in vari articoli e conferenze di «unità della loro generazione», progettano il lancio di una rivista comune.⁹ Ma il tentativo finisce nel 1911 con una rottura: i due gruppi sono troppo diversi per ethos e concezione della poesia. Il gruppo dell'Abbaye considera la poesia di Apollinaire, Max Jacob e Salmon l'espressione di un gusto artificioso e decadente, mentre questi a loro volta trovano Romains e i suoi amici dottrinari e mediocri. Romains e Duhamel abbandoneranno presto la poesia e le pretese moderniste, per dedicarsi a generi più di successo come il teatro e il romanzo.¹⁰

Le riviste d'avanguardia come laboratorio sperimentale

Il modernismo parigino conosce un crescendo molto intenso tra l'inizio del 1912

⁹ Cfr. JULES ROMAINS, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Fayard, 1958, pp. 30-33. Vedi anche JULES ROMAINS, GUILLAUME APOLLINAIRE, *Correspondance*, a cura di C. Martin, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

¹⁰ Su Apollinaire e gli 'unanimiti' vedi ANNA BOSCHETTI, *La Poésie partout*, cit., pp. 99-131.

e lo scoppio della guerra. Si possono evocare le principali tappe di queste vicende seguendo come un filo rosso la traiettoria di Apollinaire: la sua evoluzione è un sismografo particolarmente sensibile, in quanto ha un ruolo fondamentale in tutte le esperienze significative di questa stagione esplosiva.

La creazione di riviste che possono essere davvero indipendenti finanziariamente, grazie a una rete di abbonati, alle risorse dei collaboratori o a mecenati illuminati, è una condizione essenziale per spiegare la radicalizzazione della frenesia sperimentale. Nel febbraio 1912 nasce «Les Soirées de Paris»,¹¹ autofinanziata da un gruppo di amici di Apollinaire, desiderosi di sostenere il poeta, molto provato dal fatto che nel 1911 è stato ingiustamente accusato, esposto a attacchi xenofobi e incarcerato per un furto di statuette iberiche al Louvre. La rivista ha una prima serie, che cessa di pubblicare nel giugno 1913, e una seconda serie che inizia nel novembre 1913 e si interrompe quando scoppia la guerra. Le due serie hanno in comune solo il titolo e la presenza di Apollinaire. Nella prima c'è un netto contrasto tra i contributi di Apollinaire, sempre più fortemente coinvolto nella competizione sperimentale, e i testi degli altri collaboratori, che sono quasi tutti scrittori-giornalisti poligrafi, alieni da ogni pretesa avanguardistica. Apollinaire avrà invece la possibilità di dirigere la seconda serie e di farne la principale officina del modernismo parigino.¹²

La prima serie della rivista ha un ruolo fondamentale nella genesi di *Alcools* e dei *Peintres cubistes*, che Apollinaire pubblicherà nella primavera del 1913, poiché lo spinge a mettere a punto e a pubblicare numerosi inediti che confluiranno nei due volumi. La postura modernista è subito molto esplicita nelle sue riflessioni estetiche. Nel primo numero spiega che molti artisti stanno perseguendo forme di «pittura pura», in cui il soggetto è irrilevante.¹³ Nel terzo numero mette in discussione, come i futuristi, la nozione di bello e di perfezione, contrapponendo le «opere più cerebrali che sensuali» dei nuovi pittori all'arte greca, «che aveva una concezione della bellezza puramente umana». La sua ricerca modernista emerge invece più lentamente nelle poesie pubblicate sulle «SP». Nei primi numeri pubblica alcuni inediti, che sono tra le sue opere più ammirate (come *Le Pont Mirabeau*), ma non presentano innovazioni vistose. Nel corso dell'estate 1912 gli scambi quotidiani con amici pittori e poeti che condividono la sua tensione sperimentale funzionano per lui e per loro come un catalizzatore che imprime una brusca accelerazione alle loro ricerche.

Tra i pittori, ai suoi vecchi amici Picasso e Braque, che all'inizio del 1912 hanno iniziato a utilizzare il 'collage', si sono aggiunti Robert Delaunay, Francis Picabia e Marcel Duchamp: in breve, quelli che sono allora i principali esponenti dell'a-

¹¹ Su questa rivista (d'ora in poi con la sigla «SP») vedi soprattutto MARIA DARIO, *Les «Soirées de Paris» laboratorio creativo dell'avanguardia*, Padova, Unipress, 2009.

¹² Vedi infra l'ultima sezione.

¹³ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Du sujet dans la peinture moderne*, «SP», I, 1, 2012.

vanguardia artistica parigina.¹⁴ Per quanto riguarda i poeti, Apollinaire frequenta il gruppo 'dramatiste', animato da Barzun, ex membro del gruppo dell'Abbaye, che ha ambizioni di caposcuola. Questi nel novembre 1912 lancia la rivista «Poème et drame», concepita, a differenza delle «SP», come un avamposto della ricerca e riflessione avanguardista. Apollinaire entra nel comitato di redazione, con altri scrittori come Alexandre Mercereau, Sébastien Voirol, Fernand Divoire, Georges Polti, Tancrède de Visan. Questo gruppo si distingue per l'importanza che attribuisce all'innovazione tecnica e ai supporti materiali, aspetti su cui ha contribuito ad attirare l'attenzione il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato da Marinetti nel maggio 1912.

Apollinaire partecipa con entusiasmo all'iniziativa di Barzun e lo aiuta a redigere un saggio-manifesto (*L'Ère du drame. Essai de synthèse poétique moderne*) pubblicato alla fine del 1912. Apollinaire spera che il 'dramatisme' possa riunire i novatori della sua generazione, permettendo loro di presentarsi come un movimento e di valorizzare le ricerche parigine rispetto a quelle degli espressionisti tedeschi e dei futuristi italiani. Questa preoccupazione emerge nella *Lettre de Paris* che Apollinaire pubblica su «Der Sturm» nel febbraio 1913, in cui sottolinea l'originalità delle ricerche dramatiste: la rivista di Walden è allora una tribuna importante, visto che ha lanciato l'espressionismo e ha fatto conoscere in Germania il futurismo.

Per capire questo fervore di ricerche e di tentativi collettivi nel biennio prima della guerra bisogna prendere in considerazione l'emulazione che il futurismo suscita da parte dei 'modernisti' parigini, artisti e poeti. Il clamore suscitato dalla mostra futurista nella capitale francese, nel febbraio 1912, fa sentire a molti pittori parigini, fino allora divisi tra loro, l'esigenza di presentarsi come un grande movimento unitario capace di rivaleggiare con quello di Marinetti. Di qui la grande mostra "La Section d'or" (ottobre 1912) che per rivendicare l'anteriorità rispetto alla pittura futurista si presenta come 'cubista' (il termine era già in circolazione dal 1908). È un evidente espediente promozionale: Picasso e Braque non partecipano alla mostra e non hanno mai amato l'etichetta 'cubismo', le ricerche presentate sono molto eterogenee e alcune opere, in particolare quelle esposte da Duchamp, Picabia e Kupka, denotano l'impatto dei futuristi. Apollinaire, che fino al 1910 parlava di cubismo solo per designare gli emuli di Picasso, incaricato di scrivere il *Bulletin* che accompagna la mostra cerca di giustificare l'evidente mancanza di coesione come l'effetto di divisioni interne al cubismo. L'operazione riesce, anche grazie all'uscita di tre volumi (tra cui quello di Apollinaire), che accreditano internazionalmente l'immagine del cubismo come successore dell'impressionismo.

¹⁴ Delaunay e Picabia accentuano l'astrattismo della loro pittura, Duchamp, con il suo *Nudo che scende le scale*, si ispira sia al cubismo sia al futurismo e, allo stesso tempo, prende le distanze da entrambi.

Il futurismo è un riferimento essenziale anche per quanto riguarda la problematica delle ricerche moderniste, in particolare il tentativo di rendere una percezione nuova, sincronica, delle esperienze disparate che avvengono nello stesso istante nel mondo.¹⁵ Nel 1911 Marinetti parla di «lyrisme de l'ubiquité» nella sua prefazione all'antologia dei poeti futuristi. Colpisce molto l'espressione «simultaneità degli stati d'animo» usata da Boccioni nel catalogo della mostra parigina) e nel cinema. A partire dal 1912 quasi tutta l'avanguardia parigina si focalizza su questo tema, interpretato da ognuno in modo diverso.

Delaunay si ispira all'opera del chimico Gustave Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839) e nei suoi discorsi (trascritti da Apollinaire in un testo pubblicato sulle «SP»¹⁶) descrive la sua opera come una «pittura pura», «composta da diversi membri simultanei in un'azione». Sua moglie, Sonia Delaunay, realizza insieme con il poeta Blaise Cendrars un poema-quadro, *La Prose du Transsibérien*, in forma di enorme dépliant, in cui la relazione tra i versi e la pittura è parte integrante del significato. Barzun cerca di mimare la visione «multipla e totale» dell'uomo contemporaneo attraverso una polifonia di voci diverse. I suoi testi e quelli di altri membri del gruppo somigliano alle pagine di un libretto musicale. Apollinaire rilegge come già simultaneista *ante litteram* sia l'opera di Picasso e Braque, sia la poetica che lui stesso ha perseguito fin dai testi del 1908: i suoi montaggi di brevi segmenti ostentatamente disparati suggeriscono in effetti, come i quadri cubisti, una visione sintetica multifocale.

Le poesie che Apollinaire pubblica tra settembre e dicembre 1912 sulle «SP» (in settembre *Le Voyageur*, in ottobre *Vendémiaire*, in dicembre *Zone*), sono realizzazioni diverse, tutte memorabili, di questa poetica. *Zone*, in particolare, è una tappa fondamentale per Apollinaire, che inserisce questo testo all'ultimo momento come apertura nelle bozze di *Alcools*, e sottolinea il legame con la poetica cubista scegliendo come frontespizio del volume il ritratto che gli ha fatto Picasso. Il poemetto è accolto nella cerchia dell'avanguardia poetica internazionale come un testo fondatore. Herwart Walden lo pubblica nel numero di aprile 1913 della sua rivista «Der Sturm», facendolo seguire nel numero di agosto da una poesia-omaggio che il testo di Apollinaire ha ispirato al poeta Alfred Richard Meyer. *Zone* sarà un riferimento importante per molti, in particolare per Eliot in *The Waste Land*. L'uscita del volume *Les Peintres cubistes*, nel marzo 1913, contribuisce in modo decisivo alla sua immagine di capofila del modernismo, in quanto è diffuso dappertutto, anche negli Stati Uniti, grazie a Picabia. La rivista di Stieglitz «Camera Work» lo cita nel numero di aprile-luglio 1913 ed è presto recensito in varie riviste americane.

¹⁵ Prima in poesia, poi nel romanzo e nel cinema.

¹⁶ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Notes d'art. Réalité, Peinture pure*, «SP», dicembre 1912, in IDEM, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 494-496.

Sempre più coinvolto nelle ricerche moderniste e sempre più lontano dall'equipe che dirige allora le «SP», Apollinaire sceglie di pubblicare in «Poème et drame», la rivista di Barzun, due testi particolarmente significativi: *Cortège*, (n. 1, novembre 1912) e *Les Fenêtres* (gennaio 1913). Quest'ultimo si ispira alle *Fenêtres* di Delaunay ed è pubblicato anche nel catalogo della mostra che Walden dedica al pittore francese nella sua galleria *Der Sturm* (17 gennaio-20 febbraio 1913). La doppia collocazione corrisponde alla duplice ispirazione della poesia. Per un verso, si iscrive nella problematica del 'dramatisme', focalizzata sulla tensione tra l'aspirazione all'oggettività (preconizzata dai futuristi) e il lirismo personale. Ma *Les Fenêtres* è anche una composizione astratta, perfetto equivalente lirico della pittura 'pura' perseguita da Delaunay. È il primo di una serie di 'poèmes-conversation', come li definisce Apollinaire stesso: affascinanti collages di frammenti di frasi anonime e decontestualizzate in cui «il poeta, al centro della vita registra in qualche modo il lirismo della situazione».¹⁷ Mentre *Zone* è il coronamento di un'evoluzione graduale, *Les Fenêtres* segna una rottura radicale con la poesia di *Alcools* e inaugura una fase di rivoluzione permanente, interrotta dalla guerra. Apollinaire concepisce ormai ogni testo come una nuova sfida e compone le straordinarie poesie che nel 1918 riunirà nella sezione *Ondes* della raccolta *Calligrammes*.

Apollinaire sente molto fortemente l'esigenza di apertura e di sostegno reciproco con i principali attori dell'avanguardia, data l'incomprensione e l'isolamento cui li espongono le loro ricerche, accolte per lo più come mistificazioni o follie.¹⁸ La ricezione deludente, miope e a volte ostile che la critica parigina ha riservato a *Alcools* e ai *Peintres cubistes* contribuisce a spingerlo a ricercare il dialogo con i pochi interlocutori che in Francia e all'estero lo possono capire, anche se sono i suoi rivali. Nei primi mesi del 1913 concede generosamente alcuni dei testi straordinari che compone in questo periodo a coetanei meno consacrati che fondano una loro rivista e possono attirare l'attenzione pubblicando un suo contributo nel primo numero. Spesso in queste poesie esprime in linguaggio cifrato allusioni e messaggi amichevoli ad altri esponenti dell'avanguardia, come fa Picasso che inserisce nei suoi quadri e collages frammenti di lettere o biglietti scambiati con amici. Così Apollinaire inserisce in *Arbre* una citazione della *Prose du Transsibérien* di Cendrars e pubblica questo testo mirabile sul primo numero della rivista «Le Gay Sçavoir» (marzo 1913), fondata da Francis Carco, il capo del gruppo 'fantasista' che è allora tra le posizioni emergenti, anche se alieno da pretese moderniste.

¹⁷ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Simultanisme-librettisme*, «SP», giugno 1914, in IDEM, *Œuvres en prose complètes*, cit., p. 976.

¹⁸ Nell'articolo *La peinture nouvelle: Notes d'art*, pubblicato sul n. 4 delle «SP», maggio 1912, Apollinaire aveva difeso accuratamente le ricerche degli innovatori, osservando che in tutta la storia delle arti non c'erano state forme collettive di impostura o di errore.

Il mese seguente pubblica la poesia *Liens* sul primo numero di «Montjoie!», la rivista fondata da Ricciotto Canudo, che svolge un ruolo importante nel confronto tra i modernisti, perché è aperta a tutte le forme d'arte, incluso il cinema, e quindi favorisce un rapporto di confronto e stimolo reciproco tra avanguardie operanti in campi diversi. *Liens* lancia fin dal titolo un appello al dialogo e alla solidarietà tra gli esponenti dell'avanguardia. Si rivolge in particolare ai futuristi, usando come segno di complicità lo stile telegrafico, le immagini e le tecniche caratteristiche del repertorio marinettiano.

Nel luglio 1913 Apollinaire si spinge fino a pubblicare un manifesto 'futurista', in cui invita esplicitamente i rappresentanti dell'avanguardia di tutti i paesi a riconoscere l'unità delle loro ricerche. Prima di pubblicare il testo lo sottopone a Marinetti, maestro nell'arte di scrivere manifesti, e ne accoglie i suggerimenti. Il manifesto è pubblicato in volantino dalla Direzione del movimento futurista con la menzione «Paris, 29 juin 1913», poi sul giornale «Gil Blas» (3 agosto) e su «Lacerba» (n. 18, 15 settembre 1913). Si ispira certamente a questo testo il manifesto del vorticismismo pubblicato nel primo numero di «Blast» (20 giugno 1914): sono costruiti in modo simile ed entrambi distribuiscono maledizioni e benedizioni.

Più tardi, Apollinaire dirà esplicitamente quelli che sono ai suoi occhi i pregi delle proposte di Marinetti e i loro limiti: «Le parole in libertà possono sconvolgere la sintassi, renderla più flessibile, più breve. Ma, quanto allo spirito stesso, al senso intimo e moderno e sublime della poesia, nessun cambiamento, se non più rapidità, più sfaccettature descrivibili e descritte... Implicano un'offensiva di ritorno alla descrizione e perciò sono didattiche e antiliriche».¹⁹

La seconda serie delle «Soirées de Paris» centro del modernismo parigino

Nel novembre 1913 riprende la pubblicazione delle «SP», completamente modificata nell'aspetto e nella redazione. Apollinaire assume di fatto la direzione e ha la più ampia libertà, grazie a due mecenati, il russo Serge Férat²⁰ e la cugina Hélène di Ettingen, che partecipano personalmente alle ricerche dell'avanguardia (entrambi sono pittori, lei pubblica anche testi critici e poetici) e vogliono realizzare la più bella e audace rivista di Parigi, emulando l'esempio di «Der Sturm» e di «Lacerba» (amici da tempo di Soffici, sono loro che l'hanno fatto conoscere a Apollinaire). La rivista è più aperta all'arte di «Poème et drame», più letteraria di «Montjoie!» e, a differenza di queste riviste, non si propone come organo di un 'ismo', in quanto Apollinaire

¹⁹ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Nos amis les futuristes*, «SP», febbraio 1914, in IDEM, *Œuvres en prose complètes*, cit., p. 971.

²⁰ Pseudonimo di Serguei Yastreboff.

ambisce a integrare tutte le più interessanti proposte in circolazione.

Ciò che rende Apollinaire particolarmente adatto all'impresa è la consapevolezza che l'invenzione non è mai una tabula rasa ma un processo collettivo e cumulativo. Mentre gli altri pretendono tutti di farsi riconoscere caposcuola e lanciano proclami e etichette, Apollinaire si appropria ed elabora gli apporti di tutti e apre la sua rivista ai migliori, anche se sono i suoi più vicini concorrenti, come i poeti Max Jacob e Blaise Cendrars. Pubblica testi di molti autori stranieri, tra cui Papini, Soffici, Walden. Le *Notes anglaises* di Horace Holley, un poeta e giornalista americano che vive a Parigi (qui si firma anche H. Gambedoo), presentano l'evoluzione delle riviste inglesi e della poesia angloamericana dagli anni 1890 fino alla guerra (cita tra gli altri anche Gertrude Stein). L'ultimo numero pubblica un grande articolo-antologia di F.S. Flint (redattore della *French Chronicle* di «Poetry and Drama») dedicato su richiesta di Apollinaire al movimento imagista, con testi in inglese di Richard Aldington, Carlos Williams, Hilda Doolittle, Ezra Pound e dello stesso Flint.

La rivista pubblica inoltre testi su artisti innovatori, francesi e stranieri, e pubblica foto delle loro opere, anche a colori. Lancia come musicista il giovanissimo Savinio e pubblica uno dei suoi primi testi, il *Chant de la mi-mort*.²¹ Come è tipico dell'avanguardia fin da Rimbaud e Laforgue, la rivista ostenta il gusto per la cultura popolare. Si interessa alle epopee americane di Nick Carter e Buffalo Bill. Max Jacob e Cendrars fanno a gara nel celebrare Fantomas in testi poetici e critici (n. 25 e n. 26-27). Un collaboratore, Maurice Raynal, tiene una rubrica regolare di cronaca cinematografica in cui sottolinea le possibilità di invenzione che offre la nuova arte. Lo sport è un tema presente sia nei testi letterari che nelle foto della scultura *Boxe* di Archipenko (n. 25) e del quadro *Culture physique* di Picabia. Nell'ultimo numero lo scrittore americano Alain Seeger arriva a dichiarare che il baseball è modernista: «Il baseball è il gioco rappresentativo per eccellenza del modernismo, proprio perché è il più rumoroso di tutti gli sport».²²

Per la sua posizione centrale, che permette l'incontro tra avanguardie operanti in campi e in paesi molto diversi, «SP» funziona come un catalizzatore di metamorfosi che segnano profondamente le direzioni della ricerca modernista. In particolare è un potente incentivo per Apollinaire, che, ormai consacrato, come direttore è al centro dell'attenzione ed è indotto a fare tentativi sempre più audaci per mantenere un ruolo di avamposto nella poesia sperimentale. I suoi mecenati gli assicurano un sostegno costante – materiale, artistico e anche affettivo – incoraggiandolo a osare esperimenti che altrove non avrebbe potuto pubblicare e probabilmente neppure concepire.²³

²¹ ALBERTO SAVINIO, *Le Chant de la mi-mort*, «SP», 26-27, luglio-agosto 1914, pp. 413-426.

²² ALAIN SEEGER, *Le baseball aux Etats-Unis*, ivi, p. 450.

²³ VEDI AKIRA ISE, *Les «Soirées de Paris» comme lieu de mise en scène de l'invention apollinaire*, «Etudes de langue et littérature françaises», 78, 2001.

Le sue ricerche vanno fondamentalmente in tre direzioni. *Lundi rue Christine* (n. 19, dicembre 1913) e *Rotsoge* (n. 23, aprile 1913, poi pubblicato nella raccolta *Calligrammes* col titolo *A travers l'Europe*) proseguono nella strada indicata con *Les Fenêtres* e *Arbre*: sono composizioni di elementi disparati con effetti misteriosi e suggestivi. Come dice una nota delle «SP», firmata Jean Cerusse (lo pseudonimo comune dei due mecenati) ma molto probabilmente redatta da Apollinaire, questi poemi perseguono «un naturalismo superiore, più sensibile, più vivace e più vario del vecchio naturalismo, un “surnaturalismo”, che si accorda perfettamente con le opere surnaturaliste delle altre arti».²⁴ In questo senso in testi posteriori Apollinaire userà la parola surrealismo, mentre André Breton e Philippe Soupault se ne serviranno per indicare gli effetti della scrittura automatica. I ‘poèmes-conversations’ presentano tutti i tratti caratteristici del linguaggio poetico modernista: velocità, che tende all’ellissi, al frammento e alla notazione stenografica, decostruzione della visione, eterogeneità dei codici. Manifestano con un’evidenza senza precedenti il fatto che un testo poetico non si può riassumere, perché il senso è inseparabile dalla sua forma e dall’effetto che produce sul lettore.

La seconda direzione di ricerca è rappresentata da testi come *Un Fantome de nuées* (n. 19, dicembre 1913) e *Le Musicien de Saint Merry* (n. 21, febbraio 1914). Sono affascinanti miti moderni che mettono in scena il potere dell’artista: il suo sguardo trasforma un quartiere parigino, uno spettacolo di saltimbanchi in eventi soprannaturali. Alla vigilia della guerra Apollinaire inaugura una terza forma di esplorazione, i ‘calligrammes’, come li definirà più tardi, disegni fatti di parole che si spiegano nel contesto della competizione con Barzun, Cendrars e i futuristi: fanno parte dei tentativi per arrivare a produrre un effetto di simultaneità attraverso un medium come il linguaggio, votato alla successione.²⁵ Contrariamente a quello che è sembrato a tutti i contemporanei e molti ritengono ancora oggi, i ‘calligrammes’ non sono affatto un puerile divertissement, ma un’invenzione complessa e significativa. Sono un esito coerente delle possibilità già intraviste alla fine dell’Ottocento da alcuni poeti simbolisti e da Mallarmé (*Un coup de dés*) che hanno esplorato le virtualità espressive della disposizione sulla pagina e dei mezzi tipografici.²⁶

Il manifesto di Marinetti *Immaginazione senza fili e parole in libertà* (maggio

²⁴ JEAN CERUSSE, *Surnaturalisme*, «SP», 15 mai 1914.

²⁵ Infastidito dalle pretese di monopolio o di anteriorità dei vari interpreti della simultaneità (Barzun, Cendrars, i futuristi e Delaunay), Apollinaire ricostruisce la genealogia di queste ricerche, mostrando che risalgono addirittura a Villiers de l’Isle-Adam. GUILLAUME APOLLINAIRE, *Simultanisme-Librettisme*, «SP», 15 giugno 1914.

²⁶ Cfr. G.-H. F. LONGRÉE, *L’expérience idéo-calligrammatique d’Apollinaire*, Liège, Noël, 1984. WILLARD BOHN, *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914-1928*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

1913) non ha fatto che radicalizzare questi procedimenti. Le frasi nominali e soprattutto l'uso espressivo dello spazio e dei caratteri implicitamente introducono una concezione allargata del significante, in cui ha un ruolo molto rilevante l'aspetto visivo della pagina. Con i 'calligrammes' il testo diventa una partizione che moltiplica le associazioni possibili e permette infinite esecuzioni, sottolineando il ruolo creatore del lettore nella costruzione del senso. Il collegamento tra queste ricerche e quelle futuriste si conferma nella ricerca della sintesi e dell'immediatezza, che porta al frammento, all'abbreviazione, ai simboli matematici. Altro aspetto comune: la concezione dell'opera come tentativo, che per amore dell'innovazione rinuncia alla perfezione, o addirittura usa il brutto come mezzo estetico.

La rivista è un incubatore decisivo anche per Max Jacob e per Cendrars. Jacob mette a punto molti testi mirabili che confluiranno nelle sue due raccolte fondamentali, *Le Cornet à dés* e *Le Laboratoire central*. Cendrars scrive i testi che riunirà nei *Dix-neufs poèmes élastiques* (1919), che rappresentano il culmine della sua produzione di poeta modernista. Anche per quanto riguarda la pittura e la scultura, la riproduzione di opere nella rivista è determinante per la consacrazione internazionale di alcuni artisti, come De Chirico, Savinio e i russi Archipenko, Larionov, Goncharova, Chagall.

Al tempo stesso, l'attenzione dedicata nelle note e nei commenti alla produzione letteraria e artistica di altri paesi (in particolare Inghilterra, Germania, Italia) mette in luce convergenze tra artisti provenienti da luoghi e tradizioni diverse, mostrando che la circolazione sempre più rapida delle opere e degli autori ha favorito la sincronizzazione delle ricerche e la formazione di un campo artistico sovranazionale unificato da una problematica condivisa. Si può vedere un frutto significativo di queste convergenze in un progetto di collaborazione intermediale e internazionale che Apollinaire alla vigilia della guerra voleva realizzare insieme con i suoi amici Savinio, Picabia, de Zayas, tutti stranieri come lui: la pantomima *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* di cui possediamo solo il titolo e il testo di Apollinaire, che si ispira al suo poema *Le Musicien de Saint Merry*.²⁷ La guerra, disperdendo gli autori, ha purtroppo impedito la realizzazione dell'opera, che certamente avrebbe segnato una data nella storia del modernismo.

Anche la pubblicazione delle riviste «SP», «Poème et drame» e «Montjoie!» cessa allo scoppio della guerra. I capofila del modernismo si disperdono, molti di quelli che partecipano al conflitto muoiono o sono feriti, la maggior parte abbandona le ricerche più sovversive, che sono attaccate dai fautori della tradizione. I rapporti di amicizia e di scambio con l'avanguardia tedesca sono travolti. Apollinaire muore nel 1918. La seconda serie delle «SP» è stata comunque un modello per «Blast»

²⁷ Vedi WILLARD BOHN, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne*, Roma, Bulzoni, 1984.

(Pound e Lewis, 1914), «291» (Zayas, 1915), «Dada» (1916), «Sic» (Pierre Albert Birot 1916), «Nord Sud» (Reverdy, 1917), 391 (Picabia, 1917), «The Little Review» (Pound, 1917). Poi entreranno in scena i surrealisti, che faranno tesoro di queste esperienze e, grazie alla loro efficace organizzazione, si affermeranno come la più celebre incarnazione storica dell'avanguardia, ma, contrariamente alle apparenze, saranno molto meno audaci e innovativi dei loro maestri.²⁸

²⁸ Vedi BOSCHETTI, *La Poésie partout*, cit., pp. 236-243.

La nascita del moderno in Germania: riflessioni su un concetto controverso

Pier Carlo Bontempelli

Il naturalismo tedesco

Nella *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*,¹ apprezzato manuale di storia letteraria, è presente, per la prima volta nell'edizione del 2013, un capitolo intitolato esplicitamente *Die literarische Moderne (1890-1920)*, che sottolinea nel trentennio l'affermazione di diversi movimenti letterari legati al concetto di moderno. In realtà nel manuale il punto d'inizio della letteratura che intende rappresentare il moderno viene anticipato ancora di alcuni anni allo scopo di definire con esattezza e *ufficialità* la data di nascita di quel concetto. Il momento d'esordio del moderno in Germania viene infine individuato nelle *Zehn Thesen zur Moderne (Dieci tesi sul moderno)*, elaborate presumibilmente dallo storico della letteratura Eugen Wolff (1863-1929) nel 1886 in occasione di un incontro pubblico del *Verein Durch!*, libera associazione di scrittori appartenenti al movimento letterario naturalista.² Si può così stabilire la data *ufficiale* di nascita del moderno all'interno del naturalismo tedesco. È un assunto importante sul piano storiografico perché ha l'indubbio vantaggio di attribuire alla concettualizzazione del moderno un preciso

¹ WOLFGANG BEUTIN ET ALII, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8ª ed., Stuttgart, Metzler, 2013. Sul concetto di moderno nella storiografia letteraria tedesca si veda LUCA CRESCENZI, *Analisi del moderno nella ricerca storico-letteraria in Germania (1961-1988)*, in *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, a cura di Paolo Chiarini, Aldo Venturelli e Roberto Venuti, Napoli, Guida, 1993, pp. 221-246.

² EUGEN WOLFF, *Zehn Thesen*, «Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes», 51, 1886, p. 810 (trad. it. in *I manifesti letterari del naturalismo tedesco*, a cura di Pier Carlo Bontempelli, Roma, Nuova Arnica, 1990, pp. 100-101).

inizio (il 1886), una chiara paternità (l'associazione *Durch!*) e un quadro generale di riferimento storicamente individuabile nel movimento letterario naturalista, in particolare nella sua componente più vivace e attiva, quella berlinese.³

Il concetto di moderno in campo letterario si sviluppa in Germania (e quasi contemporaneamente in Austria) a partire dal decennio 1880-90 come tentativo di elaborare forme artistiche di rappresentazione e riproduzione della realtà adeguate al mondo coevo. La letteratura ufficiale in tutti i suoi modelli e con le sue istituzioni appare incapace di produrre forme artistiche e letterarie *nuove*, originali e non convenzionali. Avviene così che un gruppo di giovani autori si raccoglie attorno a parole d'ordine, manifesti, proclami, associazioni culturali, riviste e altre forme di comunicazione militante, per progettare e realizzare la propria *rivoluzione* in campo letterario. Gli autori in questione hanno in comune una serie di esperienze: sono tutti nati e cresciuti nel periodo straordinario delle guerre vittoriose (contro i Danesi nel 1864, gli Austriaci nel 1866 e i Francesi nel 1870) e della fondazione del *Secondo Reich* (1871). A partire da quel momento istitutivo e dal significato mitico, il *Reich* avrebbe vissuto una fase di straordinario e rapido sviluppo economico e industriale. Anche le scienze e il sistema educativo della neonata Germania ricevono forti impulsi e iniziano a distinguersi in campo internazionale per i loro indiscutibili progressi. La nazione tedesca procede sicura in molti campi applicando il perentorio motto di Ernst Haeckel (1834-1919) *Impavidi progrediamur!*, ma si dimostra – questo il punto di vista prevalente nei giovani autori naturalisti – arretrata e incapace di rendere conto nelle sue istituzioni letterarie e culturali delle trasformazioni del reale e del mondo sociale contemporaneo. In quel contesto succede allora che un gruppo di *nuovi entranti* nel campo letterario, che ha scelto Berlino come città adottiva, si costituisca come una vera e propria «falange»⁴ allo scopo di rivoluzionare la letteratura sulla base di un decalogo (le *Dieci tesi sul moderno*). In esso si afferma:

3) La nostra letteratura deve avere un contenuto moderno. Essa è nata da una concezione del mondo che, nonostante ogni opposizione, guadagna terreno giorno per giorno. È un risultato della filosofia idealistica tedesca, della scien-

³ Il naturalismo tedesco presenta già le caratteristiche delle avanguardie letterarie dell'inizio del Novecento come già evidenziava precorrendo i tempi GIULIANO BAIONI, *Naturalismo e avanguardia. Aspetti della poetica del naturalismo tedesco*, in *Filologia e critica. Studi in onore di Vittorio Santoli*, a cura di Paolo Chiarini et alii, t. II, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 437-452. Sul carattere *moderno* del naturalismo si vedano le osservazioni di YVES CHEVREL, *Le naturalisme peut-il être considéré comme un mouvement moderniste?*, in «Revue de littérature comparée», 4, 1992, pp. 387-395.

⁴ Numerosi e costanti sono i riferimenti dei naturalisti alla terminologia militare come è peraltro caratteristico di ogni avanguardia letteraria militante.

za vittoriosa che ha svelato i segreti della natura, e dell'opera specialistica della cultura [...].

6) Il nostro massimo ideale non è più l'antichità, ma la modernità. [...]

10) In un periodo in cui, come oggi, a ogni nuova poesia dotata d'un proprio spirito particolare, si oppone una falange serrata e compatta, è necessario che tutti gli spiriti miranti allo stesso scopo si uniscano in una lotta comune [...].⁵

Non è certo casuale che quella concentrazione di autori si realizzi a Berlino, capitale del neonato *Reich*, in vistoso e rapido sviluppo. La capitale tedesca, luogo di tumultuosi contrasti e di esasperate contraddizioni sociali, si presenta però anche come «spazio dei possibili» (nel senso che Bourdieu attribuisce a questa formulazione) per autori molto giovani, ambiziosi e con la volontà di affermarsi in un campo letterario che si presentava anch'esso in rapida e costante espansione. Nello stesso spazio emergono e si fanno strada inedite figure di editori militanti, come Samuel Fischer, Wilhelm Friedrich, Eugen Diederichs e Kurt Wolff, che forniscono un ulteriore elemento di dinamizzazione del campo in cui i produttori di letteratura operano e lottano per affermarsi. L'idea che si trova alla base del programma naturalista è, in fondo, molto semplice: quegli autori si chiedono – in realtà si rivolgono alle istituzioni politiche e culturali del *Reich* – perché allo sviluppo economico, industriale e tecnico-scientifico della Germania non corrisponda un simultaneo e adeguato sviluppo delle arti e della letteratura. I naturalisti nutrono, per lo meno nella fase iniziale della loro attività di pubblicisti militanti, l'ingenua credenza che sia possibile adeguare lo sviluppo della letteratura a quello delle scienze naturali adottando lo stesso *metodo scientifico* onde conseguire così, per analogia, gli stessi straordinari risultati che le scienze naturali stavano ottenendo in quegli anni. L'applicazione dello stesso metodo dovrebbe, dal loro punto di vista, produrre gli stessi esiti anche se applicato a materiali e campi diversi. Nel caso dell'arte e della letteratura sembrava loro sufficiente applicare tale metodo in modo *conseguente* alla produzione di forme artistiche e letterarie per ottenere rappresentazioni all'altezza dell'epoca moderna ed eliminare le forme obsolete di riproduzione del reale e i modelli letterari convenzionali. Arno Holz, il più originale teorico del «naturalismo conseguente»,⁶ si spinge fino a riassumere la sua teoria artistica nella seguente equazione: $\text{Arte} = \text{Natura} - x$, laddove la x indica i mezzi di riproduzione del reale utilizzati dall'artista. Riducendo il più possibile l'oggetto da riprodurre e usando tutte le possibilità offerte dal linguaggio si riduce anche il *marginale d'errore* nella rappresentazione del reale e la distanza tra

⁵ WOLFF, *Zehn Thesen*, cit, pp. 100-101.

⁶ Così si definisce il naturalismo teorico nella formulazione estrema di Holz. Cfr. il saggio *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891), trad. it. in *I manifesti letterari del naturalismo tedesco*, cit., pp. 141-154.

significato (natura) e significante (arte). Non è qui il caso di discutere l'ingenuità di tale formula. Però dai suoi esperimenti, condotti insieme a Johannes Schlaf, nasce una vera rivoluzione linguistica e testuale. Certo il risultato delle sue sperimentazioni, da Holz chiamate «Skizze», «Novellistische Studie» e «Prosaexperiment», che cercano di applicare la sua formula ($\text{Arte} = \text{Natura} - x$) alla produzione artistica, è assolutamente fallimentare. I suoi lavori, che vorrebbero rappresentare la realtà fino ai suoi momenti di maggior degrado, utilizzando per ciò effetti eterogenei (espressioni e suoni disarticolati e per di più con varianti dialettali), finiranno per risultare incomprensibili e intraducibili. E la sperimentazione linguistica di Holz si concluderà con l'afasia dei suoi personaggi. Però i lavori estremi e trasgressivi di Holz e Schlaf hanno il merito di spostare l'attenzione degli autori sulle possibilità di dilatare e diversificare le possibilità espressive offerte dal linguaggio e di mettere in discussione l'ordine convenzionale e la struttura del testo. I generi tradizionali su cui si fonda la letteratura tedesca appaiono per la prima volta agli occhi dei naturalisti costrittivi e incapaci di esprimere adeguatamente il dinamismo del moderno e il disordine apparente in cui i fenomeni appaiono.

La teoria del «naturalismo conseguente» di Holz costituisce il punto d'arrivo di una tendenza radicale che non può offrire vie d'uscita. Di questo sono ben presto consapevoli gli autori del naturalismo che cercheranno nuove forme di adattamento al campo letterario e alle possibilità che esso metteva a disposizione. Uno dei loro esponenti più acuti e capaci di cogliere *l'impasse* in cui si era venuto a trovare il naturalismo con le sue formulazioni più *consequenti*, il critico e scrittore Hermann Bahr, osserva, già in un saggio del 1891, che «il dominio del naturalismo è passato, il suo ruolo è esaurito, il suo incantesimo è rotto».⁷ Bahr non nega affatto il carattere originale e moderno del naturalismo. Anzi, egli sottolinea che proprio dall'esperienza naturalista può nascere un'arte nuova in grado di valorizzare le sfumature più *ridotte* e intime dell'animo umano. Egli è convinto che nella letteratura sia presente una dialettica immanente che le impone di sussumere e trasformare le forme precedenti. Questo principio vale in particolare per il momento storico della mobilità, della velocità e della modificazione incessante del reale: anche il naturalismo è sottoposto a tale criterio e dalla sua continua trasformazione – così afferma in sintesi Bahr – deriveranno le forme artistiche del moderno. Viene così teorizzato e legittimato il meccanismo di superamento costante e ininterrotto dell'esistente, come av-

⁷ HERMANN BAHR, *Die Überwindung des Naturalismus*, in ID., *Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von "Zur Kritik der Moderne"*, Dresden-Leipzig, Pierson, 1891, pp. 152-158. Ora in *I manifesti letterari del naturalismo tedesco*, cit., pp. 154-158. Si veda anche HERMANN BAHR, *Il superamento del naturalismo*, a cura di Giovanni Tateo, Milano, SE, 1994, con una importante postfazione del curatore.

viene per le avanguardie storiche.⁸ Dal superamento su base teorica del naturalismo nascono tutti gli *ismi* della letteratura di fine secolo: impressionismo, *Jugendstil/Fin de siècle*, e poi futurismo, espressionismo, dadaismo, *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività), surrealismo e così via. Ognuno di essi costituisce, a suo modo, una forma di legittima sconfitta e di inglobamento a un livello superiore del movimento nato attorno alla parola d'ordine del moderno.

Il quadro così rappresentato è, oggi, sostanzialmente condiviso dalla storiografia letteraria ufficiale. Credo però che le considerazioni sul meccanismo *inesorabile* dell'avanguardia che determina trasformazioni quasi automatiche a partire dalla poetica naturalista possano essere in parte ridefinite sulla base di strumenti analitici che altri settori disciplinari ci mettono a disposizione. Nel decennio che precede la svolta del secolo si muovono infatti, all'interno del campo di forze in cui agiscono i naturalisti, altre forze e valori di carattere politico e *ideologico* su cui vale la pena di soffermarsi, sia pur brevemente. In primo luogo si allenta, talvolta fino al dissolvimento, il forte vincolo esistente tra la maggioranza degli autori naturalisti e l'impegno politico in favore della socialdemocrazia tedesca e dei suoi obiettivi di emancipazione politica e sociale. Gli scrittori naturalisti, in generale di estrazione piccolo-borghese e dalle abitudini *bohémien*, avevano condiviso lo stile di vita e le istanze rivoluzionarie dei proletari concentrati alla periferia di Berlino. Inoltre le potenti istituzioni culturali legate alla socialdemocrazia (teatri, riviste, case editrici, giornali) costituivano uno spazio che poteva garantire agli scrittori d'opposizione margini di sussistenza, di legittimazione e di profitto. L'abolizione della *Legge contro i socialisti* (in vigore dal 1878 al 1890) porterà molti naturalisti a rivedere le loro posizioni politiche e favorirà la svolta in direzione della rivoluzione artistica e formale. Alcuni di loro assumeranno allora posizioni conservatrici e nazionaliste fino all'adesione, alcuni decenni più tardi, al nazionalsocialismo: fu il caso di Johannes Schlaf, di Gerhart Hauptmann, di Max Halbe e, in campo internazionale, di Knut Hamsun.

Nel quadro dei movimenti letterari di quegli anni che si richiamano programmaticamente al moderno vanno anche ricordate la «Wiener Moderne»⁹ e la «Münchener Moderne».¹⁰ Si tratta di varianti regionali specifiche del più vasto movimento della letteratura del moderno che investe tutta l'area di lingua tedesca nel periodo 1880-1890/95. Per quanto riguarda il *fenomeno* naturalismo nel suo complesso va ricordato il carattere programmaticamente *transnazionale* del movimento. Fu soprattutto il

⁸ Cfr. BAIONI, *op. cit.*

⁹ *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, a cura di Gotthart Wunberg, Stuttgart, Reclam, 1981; *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Angrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, a cura di Peter Sprengel e Gregor Streim, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1998.

¹⁰ *Die Münchener Moderne*, a cura di Walter Schmitz, Stuttgart, Reclam, 1990.

gruppo berlinese (quello più attivo sul piano teorico e programmatico) a diffondere con grande entusiasmo i pensatori del positivismo e i sostenitori delle teorie dell'evoluzione e della sperimentazione scientifica (Charles Darwin, Herbert Spencer, August Comte, Hippolyte Taine, Claude Bernard). Alcuni esponenti naturalisti cercarono di rappresentare e divulgare con le loro opere lo spirito scientifico del mondo moderno.¹¹ Grande importanza viene attribuita alla letteratura europea e americana (Emerson, Whitman): continui sono i richiami e i riferimenti ai grandi romanzieri russi (Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev) e ai francesi (Rousseau, Stendhal, Flaubert, Zola). Un ruolo particolare è infine riservato a Ibsen che aveva vissuto di persona a Berlino gli anni della nascita del movimento naturalista: gli fu riservato l'onore di inaugurare con una sua opera (*Gli spettri*) la grande stagione del teatro naturalista *Freie Bühne* (1889). Si può, nel complesso, sostenere che i naturalisti mettono in campo una precisa strategia di superamento delle categorie legate al nazionale e ai suoi valori. Nello stesso tempo però si trovano a dover competere con una letteratura encomiastica e celebrativa, che la nascita del Reich aveva prodotto (la cosiddetta «letteratura dell'età della fondazione del Reich»), fortemente auspicata e sostenuta dalle istituzioni culturali della nazione (accademie, teatri, biblioteche, università, scuole, case editrici) in chiave nazionale e antifrancese. Accanto ad essa continuano ad essere presenti in campo letterario i grandi modelli, anch'essi fortemente *sponsorizzati* a livello istituzionale, che si ispirano all'eredità della *fase aurea* (1770-1830) della cultura tedesca, quella legata al classicismo tedesco weimariano, in particolare ai nomi di Goethe e Schiller, che costituiscono una consistente riserva di *capitale simbolico* valorizzabile anche nel nuovo campo letterario che si costituiva a partire dall'unità realizzata della nazione. Altri autori, molto distanti dal movimento naturalista come, per esempio, Nietzsche e Wagner, cominciano a giocare un ruolo importante nella cultura e nella letteratura di quegli anni. Da un lato, dunque, nello spazio della letteratura di fine secolo si costituisce un polo attorno a cui si radunano autori e movimenti che rivendicano una rivoluzione delle forme artistiche e un ricambio generazionale (i naturalisti come movimento e *generazione*, come gruppo di *agenti* in campo letterario legati da interessi programmatici comuni), dall'altro si muovono forze eterogenee che nella nuova situazione intendono valorizzare qualità e caratteristiche della nazione e della sua *identità*. Dalla *retorica identitaria* nasce il fenomeno della *rinazionalizzazione*¹² della letteratura *nazionale* che appare troppo

¹¹ Cfr. il caso di WILHELM BÖLSCHKE, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena zu einer realistischen Ästhetik*, Leipzig, Reissner, 1887 (rist. anast. a cura di Johannes R. Braakenburg, Tübingen, Niemeyer, 1976).

¹² Con il termine *rinazionalizzazione* indico il fenomeno della ripresa di forme letterarie e motivi legati al locale e al nazionale che in Francia, Italia e in Germania si impongono in campo letterario alla fine dell'Ottocento creando talvolta sintesi complesse e apparentemente

esposta all'influsso di modelli esterni (*transnazionali*).

Il processo di *rinazionalizzazione* è stato analizzato in modo esemplare nel caso di Paul Bourget;¹³ è, più in generale, un percorso di *retour à l'ordre* invocato anche in Germania nel momento in cui i naturalisti invadono il campo letterario con il loro vivace dinamismo e con le loro specifiche strategie *militanti*. E sono proprio queste modalità *avanguardistiche* di occupazione dello spazio letterario da parte di autori naturalisti o postnaturalisti a creare le condizioni per la ripresa di valori nazionali e per la rivalutazione dei *beni* culturali della nazione tedesca. Avviene così che alcuni autori decidano di utilizzare consapevolmente una procedura di *autorappresentazione* e *autovalorizzazione* che li mette in scena come scrittori iscritti nell'asse ereditario dei beni della nazione tedesca e ai suoi valori specifici. La scelta di *rinazionalizzare* la propria posizione deriva dalla strategia di ottenere profitti di distinzione legati al capitale simbolico del *nazionale* di cui si proclamano eredi legittimi.

La rinazionalizzazione del campo letterario: il caso Thomas Mann

È il caso di Thomas Mann che agisce consapevolmente nel senso indicato, vuole cioè accreditare un proprio profilo specifico in un campo letterario che è in gran parte occupato da forze e movimenti da lui considerati estranei e incompatibili con la retorica identitaria del nazionale. Mann, è oggi, a torto o a ragione, considerato un esponente *classico* della modernità letteraria.¹⁴ Ma non è questo assunto che intendo mettere in discussione. Mi interessa invece mostrare come in un determinato momento della sua *traiettoria* di scrittore abbia *esplicitamente* chiesto di essere presentato al pubblico con delle caratteristiche specifiche, vale a dire come scrittore dotato di qualità del tutto diverse dagli autori del moderno (naturalisti, impressionisti ecc.) dai quali voleva assolutamente differenziarsi onde conquistare una propria posizione nel campo letterario della sua epoca. La vicenda può riassumersi nel modo seguente. L'autore dei *Buddenbrook* (1901), giunto inaspettatamente al successo a soli 25 anni, si trova,

paradossali tra cosmopolitismo, nazionalismo e localismo. Vedi in proposito i casi esemplari di Paul Bourget, di Gabriele D'Annunzio e altri.

¹³ BLAISE WILFERT-PORTAL, *L'internationalisme d'un nationaliste de Paris: Paul Bourget entre Paris, Londres et Rome*, in *L'espace culturel transnational*, a cura di Anna Boschetti, Paris, Nouveau Monde, 2010, pp. 165-194.

¹⁴ Vedi il volume *Klassische Moderne. Un paradigma del Novecento*, a cura di Mauro Ponzi, Milano, Mimesis, 2009. Rinvio alle perplessità avanzate da HELMUTH KIESEL sull'utilizzazione di un concetto come «classico moderno» in *Classico moderno? Riflessioni sulla problematica della definizione di un'epoca*, ivi, pp. 25-34. La categoria di «modernità classica» è considerata alla base della letteratura 1900-1933 nel volume di ALDO VENTURELLI, *L'età del moderno. La letteratura tedesca del primo Novecento (1900-1933)*, Roma, Carocci, 2009.

nella realtà intricata del campo letterario tedesco della svolta del secolo tra Ottocento e Novecento, nella difficile condizione di mettersi in gioco e definire la propria strategia di intervento in quello spazio *rumorosamente* occupato o rivendicato come proprio dagli autori naturalisti e da quanti si richiamano, spesso con programmi polemici e eterogenei, alla necessità di rappresentare il moderno. Mann è consapevole del proprio isolamento, avendo vissuto in modo appartato, senza condividere le battaglie letterarie e le esperienze della generazione a lui contemporanea con cui si deve confrontare. La sua condizione è inoltre quella particolare del debuttante. Sa di *agire* in un campo letterario in cui sono ancora presenti prodotti letterari epigonali ed eterogenei, a cui si oppongono movimenti che si battono *scompostamente* per il ricambio generazionale e per una letteratura all'altezza dei tempi nuovi. In tale contesto si può creare lo spazio per chi sa cogliere l'opportunità di *rinazionalizzare* la letteratura troppo esposta all'influsso di modelli stranieri che ne mettono in gioco il carattere nazionale. Nasce allora la strategia di Mann che tende a occupare un *posto* nel campo esistente. Tale posizione sarà la risultante dell'incontro tra le *disposizioni particolari* di un *attore* nel campo (Thomas Mann) e lo «spazio dei possibili» (Bourdieu) o delle «possibilità strategiche» (Foucault) presenti in quello spazio. In altri termini, Mann definisce la sua collocazione di *nuovo entrante* in base alle sue disposizioni e alle condizioni del campo in cui opera. Egli sa bene che lo spazio in cui agisce è occupato da relazioni obiettive e preesistenti, da individui, movimenti e beni simbolici. Come *nuovo entrante* dimostra subito di avere un eccellente *senso del gioco* che gli permette di elaborare una propria efficace strategia. E così, pur essendo profondamente legato alla cultura e alla letteratura francese, egli comprende che nello spazio dato deve assumere una propria specifica posizione o «postura d'autore»¹⁵ come scrittore legato alla *postura retorica o discorsiva* del nazionale per ottenere profitti di distinzione e quote specifiche di capitale culturale nel campo letterario dell'inizio del Novecento. Per raggiungere il suo scopo Mann, contrariamente ad altri autori che si disinteressano del proprio prodotto finito, mostra un vivo interesse a orchestrarne la ricezione in un modo ben precisato. Scrive pertanto al critico letterario Otto Grautoff, suo ex compagno di scuola e sincero amico, per comunicargli come redigere una recensione al suo romanzo *Buddenbrook*, onde mettere adeguatamente in luce l'immagine di sé che Mann ha scelto di presentare ai suoi lettori:

Ancora un paio di indicazioni in relazione ai *Buddenbrook*. In *Der Lootse* [rivista di Amburgo di tendenze conservatrici, N. d. R.] come nelle *Neueste* [si

¹⁵ Per un approfondimento del concetto di *habitus* e postura in Thomas Mann nel campo letterario dell'inizio del Novecento rimando a PIER CARLO BONTEMPELLI, «*Tutto è soltanto simbolo*». *Capitale simbolico e sociologia implicita nel romanzo I Buddenbrook*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2014, in part. pp. 19-65.

tratta delle *Münchener Neueste Nachrichten*, N. d. R.] sottolinea per favore il carattere *tedesco* del libro. Menziona come due ingredienti tipicamente tedeschi *musica* e *filosofia*. I suoi maestri, se proprio se ne deve parlare, l'autore li ha non in Germania. Per alcune parti del libro va citato Dickens e per altre i grandi russi. Ma per il suo *habitus* (spirituale, sociale) e per l'oggetto è del tutto tedesco. [...].¹⁶

Gli suggerisce anche di sottolineare una «certa inclinazione *nichilista*»,¹⁷ senza dimenticare «l'elemento wagneriano». ¹⁸ Mann indica al fedele recensore come vuole essere presentato e rappresentato nel quadro della letteratura del suo tempo. Appare, mi sembra, in tutta evidenza la sua volontà di puntare in quel momento le sue carte su *effetti di rinazionalizzazione*. Il lettore attento di Mann è colpito dal fatto che in questi *consigli per la vendita* della propria immagine d'autore, sia assente qualsiasi riferimento alla letteratura francese e ai grandi scrittori naturalisti e realisti. La sorpresa deriva dalla circostanza che appena qualche anno prima (per l'esattezza nel 1896) l'autore dei *Buddenbrook* aveva espresso in una lettera, indirizzata sempre a Grautoff, tutta la sua sconfinata e sincera ammirazione per gli autori francesi:

Al momento leggo esclusivamente in francese, che devo finalmente imparare in modo approfondito, e già ora non conosco un godimento più raffinato delle novelle di Maupassant, [...] Anche Bourget è incomparabilmente diverso in originale! E inoltre si apre al lettore una letteratura del tutto nuova, la scuola del 1830, per esempio che fino ad ora solo da un Brandes¹⁹ si conosce, Balzac, Merimée, Stendhal e i grandi critici.²⁰

Di questo interesse per i romanzieri francesi è scomparsa ogni traccia nei suggerimenti per la recensione inviati a Grautoff. Mann, come ho già avuto occasione di ricordare, possiede un magistrale *senso del gioco* in campo letterario e riesce a occupare in quel momento specifico la posizione *giusta*, e lo farà ancora in altri momenti successivi nella sua lunga carriera di scrittore e saggista, trovando sempre nuove collocazioni e nuovi camuffamenti. Alla svolta del secolo tra Ottocento e Novecento

¹⁶ Lettera a Otto Grautoff del 26 novembre 1901, in *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA)*, vol 21: *Briefe I 1889-1913*, a cura di Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, pp. 179-180.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Georg Brandes, critico e storiografo della principali correnti letterarie europee, aveva vissuto l'esperienza del naturalismo berlinese ed era stato uno dei maggiori diffusori della letteratura francese in Germania.

²⁰ Lettera a Grautoff del 17 gennaio 1896, in *Briefe I 1889-1913*, cit., p. 66.

egli calcola di poter occupare un posto di rilievo nella letteratura tedesca *optando* per la messa in scena che in quel contesto gli appare la più adatta a ottenere profitti di distinzione e capitale simbolico. Lo spazio che intende occupare è quello di un autore *classico* e al di sopra delle mode, che si presenta e rappresenta come erede legittimo dei valori della nazione. Dunque deve evitare ogni sospetto di possibile contaminazione con la *Zivilisation* francese, frivola, mondana e superficiale, mentre vanno messi in evidenza i valori specifici della *Kultur* e della *Bildung* della nazione tedesca come profondità, senso tragico dell'esistenza, musica, filosofia, nichilismo, l'elemento wagneriano ecc. Nella situazione di conflitto e concorrenza dei movimenti d'avanguardia che alla fine dell'Ottocento lottano, con modalità scomposte e strepitanti, per conquistare posizioni più visibili e redditizie in campo letterario, Mann decide di scommettere su *profitti* di genere diverso, puntando su un *habitus* decoroso e tedesco, del tutto in linea con la tradizione nazionale e protestante. Di tale *habitus* e postura sono testimonianza le numerose fotografie, un'altra carta vincente della sua *autorappresentazione*. Il rapporto di Mann con la modernità (comunque contraddittorio) si articola su vari piani e si gioca con varie *carte*; tra queste va sottolineata anche la sua consapevole ripresa di discorsi legati alla retorica della *rinazionalizzazione* onde diffondere il *suo* romanzo come genere letterario specifico riservato al *suo* pubblico (la media e grande borghesia tedesca protestante).

Mi sono soffermato sul caso di Thomas Mann, che è, a mio parere, esemplare per capire la relazione tra un nuovo entrante e il campo letterario in cui si inserisce con consapevolezza unica delle forze e della posta in gioco. Lo spazio della letteratura di lingua tedesca della fine dell'Ottocento si presenta come una costellazione di forze *postnaturaliste* (derivate cioè dall'esperienza naturalista) che intendono rappresentare la modernità con modalità sempre nuove. È un campo molto eterogeneo, abbastanza policentrico (non si costituisce *soltanto* attorno alla capitale, Berlino, così come invece era avvenuto in Francia con Parigi, nella seconda metà dell'Ottocento) e è continuamente attraversato da correnti elettriche che creano numerosi cortocircuiti. I giocatori in campo vanno spesso in *tilt* e il concetto di moderno comincia a trasformarsi in modo proteiforme fino a includere, a vario titolo, quasi tutta la letteratura di quegli anni.²¹ Anche un autore come Hugo von Hofmannsthal, per esempio, può essere iscritto a pieno titolo tra gli esponenti del «classico moderno» nel momento in cui rappresenta con grande efficacia la *moderna crisi* del soggetto nel confronto con il linguaggio in *Ein Brief des Philipp Lord Chandos* del 1902 (*Lettera di Lord Chandos*).²² Lo stesso *principio di classificazione* può applicarsi

²¹ Sulla definizione di moderno nel periodo 1900-1930 cfr. VENTURELLI, *L'età del moderno*, cit.

²² *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di Marga Vidusso Feriani, intr. di Claudio Magris, Milano, Rizzoli, 1974.

anche a Rilke, e poi, in seguito, a Musil, a Broch, a Kafka, a Döblin, tutti autori che oggi sono considerati, di volta in volta con motivazioni specifiche, esponenti della «Klassische Moderne».²³

Il superamento “avanguardistico” del naturalismo (Hermann Bahr)

Per comprendere meglio il rapporto tra la crisi del naturalismo e i movimenti postnaturalisti presenti nel campo letterario di fine secolo, bisogna fare un passo indietro e ripartire dall'analisi che del movimento aveva elaborato Hermann Bahr.²⁴ Scrittore non certo di primo piano, Bahr si dimostrò un critico molto sensibile ai cambiamenti e sempre pronto ad aggiornare le sue posizioni. Fu il primo a mettere in evidenza, (già dal 1890, anno in cui il naturalismo sembrava ancora in fase ascendente), la crisi del naturalismo e le successive conseguenti metamorfosi del moderno nei paesi di lingua tedesca. Nato a Linz, e dunque suddito austroungarico di lingua tedesca, aveva subito l'influenza, mai rinnegata, di autori stranieri, soprattutto di lingua francese (Barrès, Maeterlinck, Huysmans, Baudelaire, Verlaine), scandinavi e di altri contemporanei spagnoli, inglesi, italiani e olandesi. Nel periodo 1893-1904 si sofferma con appassionata attenzione sugli autori citati e sul loro influsso sulla letteratura tedesca (si possono contare ben 37 suoi saggi su autori stranieri). La sua attività di critico non si configura pertanto come legata a valori nazionali in senso stretto. Anche Bahr tende a proporsi come *sovrnazionale* o *transnazionale* e i suoi punti di riferimento sono gli autori della moderna soggettività, della psicologia, della *décadence*, del simbolismo e così via. Quasi tutti i suoi contributi critici si segnalano per un forte approccio interdisciplinare che collega letteratura, pittura e teatro in un quadro comparato e *sovrnazionale*. Per definire ancor meglio la personalità di Bahr, va ricordato che durante gli anni della formazione universitaria a Vienna aveva letto con molta attenzione sia i fondatori del marxismo (Marx e Engels) che alcuni dei successivi rielaboratori del pensiero di Marx come Wilhelm Liebknecht, August Bebel, Karl Kautsky e Franz Mehring. Aveva studiato a fondo i classici dell'economia (Johann Karl Rodbertus) ed era legato da profonda amicizia a Victor Adler, esponente di punta della corrente austriaca della socialdemocrazia. Tutto ciò confluisce in un

²³ La catalogazione di un autore all'interno di un movimento, anch'esso a sua volta frutto di classificazione, risponde a una necessità della storiografia letteraria non sempre condivisibile. Vedi in proposito quanto osserva KIESEL, *op. cit.*, pp. 25-34.

²⁴ Su Bahr si veda, oltre alla postfazione di Tateo al vol. *Hermann Bahr. Il superamento del naturalismo*, cit., pp. 168-230, anche il saggio di GOTTHART WUNBERG, *Hermann Bahr e il progetto del moderno degli anni Novanta nel contesto contemporaneo*, in *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, cit., pp. 165-183.

lavoro critico originale, in grado di analizzare i reciproci influssi tra le letterature nazionali utilizzando una vasta gamma di strumenti presi da altri settori come politica, economia, filosofia. Bahr gode dunque, per i motivi elencati, di una legittimazione ampia in campo nazionale e internazionale. Da questa posizione di indubbio privilegio elabora un vero e proprio piano strategico di innovazione permanente in campo letterario utilizzando già tutti gli strumenti retorici delle avanguardie. Il suo disegno si articola sui seguenti punti, come riassume Gotthart Wunberg:

Il progetto del Moderno di Bahr è interessante [...] sotto un triplice aspetto: *perché si emancipa dall'esempio dell'antichità*; perché nomina autori che fino ad oggi (e ancora per noi) rappresentano il moderno della svolta del secolo; e infine perché è inaugurazione *di quel movimento perpetuante se stesso* il cui specifico movente egli chiamò 'superamento'.²⁵

È il terzo aspetto quello che ci permette di definire la complessa relazione esistente tra naturalismo, moderno e avanguardia. Bahr introduce il termine *superamento* (*Überwindung*) come determinante specifica del moderno nel momento in cui esso si distacca e prende le distanze dal naturalismo. Diversamente dai suoi contemporanei che preferivano parlare di evoluzione del naturalismo, egli stabilisce che il naturalismo come movimento, e dunque con le sue strategie di riconoscimento e di lotta, con le sue attitudini *bohémien*, è di fatto già oltrepassato. Non c'è più spazio per la retorica affermativa di chi intende rappresentare la *vera* realtà perché la verità, e dunque la realtà, ha perso ogni connotato oggettivo: è soltanto «così come ciascuno la sente».²⁶ Tutta la letteratura postnaturalista e moderna, viene così concepita come una *seconda fase* del moderno, e assume i caratteri dell'instabilità, dell'irrequietezza, del movimento interno verso il superamento, della riduzione soggettiva della percezione dell'esistente (posizione evidentemente inconcepibile per un naturalista).

Come osserva Wunberg, la categoria di superamento si sostituisce nelle formulazioni di Bahr a quella allora più in voga di evoluzione, considerata più neutra, passiva e scientifica (per via di Darwin). Inoltre non può sfuggire al lettore che evoluzione è uno dei termini preferiti e connotati in senso riformista dalla retorica politica e dalla filosofia della storia del marxismo così come veniva inteso dalla II Internazionale. Non a caso proprio all'inizio del Novecento, all'interno del movimento marxista e in polemica con il carattere evoluzionistico della politica socialdemocratica, sarà elaborato il concetto di «rivoluzione permanente»²⁷ da parte di Trockij e del suo sodale Alexander

²⁵ WUNBERG, *Hermann Bahr e il progetto del moderno*, cit., p. 175.

²⁶ Ivi, p. 170.

²⁷ La teoria della rivoluzione permanente di Trockij è contenuta in *Bilanci e prospettive* del 1905 che raccoglie articoli scritti in precedenza.

Parvus (1867-1924, *alias* Alexander Elphand). Anche Bahr nello stesso tratto di tempo enuncia il principio che il motore dello sviluppo in campo letterario è la rivoluzione permanente. Il moderno, così come lo interpreta Bahr già all'inizio degli anni Novanta, è per sua natura legato alla necessità di trasformare senza tregua l'esistente accelerando al massimo il cambiamento e fornendo sempre piena legittimità a tutti i movimenti letterari che *superano* il naturalismo: dall'impressionismo all'espressionismo.

Se Bahr, da un lato, appare ispirarsi al marxismo più radicale e rivoluzionario nell'elaborazione della sua tesi del superamento e della trasformazione dello stato di cose esistente nel campo della letteratura, dall'altro subisce anche l'influsso dei nuovi paradigmi della scienza moderna. Bahr, avendo studiato a Vienna, conosceva bene anche la filosofia di Ernst Mach e le sue analisi delle sensazioni in termini di movimenti molecolari.²⁸ Ho ricordato il rilievo esercitato dal pensiero scientifico positivista su tutto il movimento naturalista. Era un principio accettato (vedi il caso estremo di Holz e della sua equazione) che la letteratura dovesse e potesse ispirarsi alla scienza e alle sue leggi onde progredire. Attorno al 1900 però il mondo della scienza (si pensi al caso della fisica) elabora paradigmi che superano quelli vigenti. Il *tranquillo* positivismo evoluzionistico delle scienze naturali viene sconfitto da nuovi paradigmi che nascono all'interno delle scienze fisico-matematiche. Anche in campo scientifico, come in altri settori (politica, economia, letteratura, arte), si fa strada la netta convinzione che l'esistente si compone, scompone e ricompone in base a processi ininterrotti costituiti da cambiamenti consecutivi. La convinzione che l'esistente sia atomizzato e sempre in trasformazione si diffonde in tutti i campi dell'agire umano. Il nuovo punto di vista è riassunto in modo chiaro e convincente da Thorstein Veblen in una conferenza del 1908 intitolata *L'evoluzione del punto di vista scientifico*. Osserva Veblen:

L'indagine scientifica moderna, però, giunge comunque solo a battute d'arresto provvisorie, perché il suo postulato fondamentale è quello del cambiamento consecutivo e, naturalmente, il cambiamento consecutivo può concludersi solo in modo provvisorio. Per sua stessa natura, l'indagine non può giungere a un termine ultimo in nessuna direzione. Affermare che il risultato di qualunque ricerca seria può essere solo quello di far sorgere due domande dove prima ce n'era una sola è, quindi, una sorta di banalità omiletica: deve essere per forza così, perché tra i postulati dello scienziato vi è che le cose cambiano in maniera consecutiva.²⁹

²⁸ Cfr. in proposito il saggio *Das unrettbare Ich (L'io insalvabile)* del 1903, ora tradotto in BAHR, *Il superamento del naturalismo*, cit., pp. 143-157. Sulla relazione esistita tra Mach e Bahr si veda il considerevole saggio di MANFRED DIERSCH, *Empirokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin (DDR), Rütten&Loenig, 1977.

²⁹ THORSTEIN VEBLEN, *Il posto della scienza*, a cura di Francesca Lidia Viano e Carlo

E prosegue: «cento o anche solo cinquant'anni fa gli uomini di scienza non sollevano considerare la questione in questi termini, o quanto meno allora non si dava per scontato [...]».³⁰ Il progresso conoscitivo è, dunque, per la scienza moderna, sempre e solo provvisorio. Ne consegue che l'indagine scientifica non può giungere a nessun termine ultimo in nessuna direzione. La nozione di processo è una sequenza o un complesso di superamenti o trasformazioni consecutive: «tutti gli scopi della ricerca sono necessariamente punti di partenza e tutti i termini sono transitori».³¹ Questo criterio, enunciato in campo scientifico da Veblen, corrisponde al principio del superamento permanente in letteratura elaborato da Bahr. Esaurito il primo periodo del moderno (il naturalismo) subentra il «secondo periodo del moderno»³² ovvero una fase del tutto nuova, imprevedibile e incontrollabile.

Il decennio 1910-1920 vede l'affermarsi di movimenti artistici e letterari che di fatto modificano incessantemente il concetto di moderno fino a renderlo caleidoscopico e difficilmente afferrabile. La produzione artistica e letteraria si *atomizza* in base alla consapevolezza di vivere in una realtà qualitativamente diversa dal passato. Molto differenziate appaiono le risposte degli autori di quel periodo storico che, come avviene in genere per comodità dei critici e degli storiografi della letteratura, sono raggruppate secondo principi di classificazione che permettono di attribuire determinate caratteristiche a un autore in base all'appartenenza a un movimento o a una generazione.³³ Nel caso dell'espressionismo, tuttavia, mi sembra legittimo e appropriato il riferimento alla «generazione espressionista», concetto che permette di ricollocare la contraddittoria vicenda dell'espressionismo tedesco nella sua specifica realtà storica.³⁴ Con la definizione di generazione espressionista si possono indicare autori con esperienze di vita comuni,

Augusto Viano, trad. it. di Barbara del Mercato, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 82-103: 83.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² WUNBERG, *Hermann Bahr e il progetto del moderno*, cit., p. 178.

³³ Cfr. in proposito ANNA BOSCHETTI, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS, 2014. Boschetti affronta una serie di questioni di metodo rilevanti nella storiografia letteraria (la nozione di generazione, cos'è un movimento, quale valore hanno le definizioni e le catalogazioni nella storia della letteratura) che contribuiscono a svelare le «false evidenze» dei manuali e della critica esistente. Per una critica della classificazione si veda anche CHRISTOPHE CHARLE, *L'habitus scolastique et ses effets. A propos des classifications littéraires et quotidiennes...*, in *L'inconscient académique*, a cura di Fabrice Clément et alii, Ginevra-Zurigo, SEISMO, 2006, pp. 67-87.

³⁴ È quanto sottolinea PAOLO CHIARINI, *L'espressionismo tedesco*, Trento, Silvy, 2011, p. 9 ss. Chiarini mette in luce anche il rapporto tematico che lega l'avanguardia espressionista all'avanguardia proto-naturalista.

origini sociali omogenee, stili di vita condivisi (la predilezione per la *bohème*), il rifiuto collettivo della cultura e della morale ricevute in eredità dai padri, le pratiche e i programmi collettivi, e, non ultimo, un modo nuovo di intendere e costruire le relazioni reciproche tra le singole arti (letteratura, pittura, scultura, teatro, architettura, musica, danza, cinema). Anche l'espressionismo, come il naturalismo, ha una data di nascita: il luglio del 1910 allorché Kurt Hiller trasferisce il termine *Expressionismus* dalla pittura, dove si era affermato all'incirca dal 1905 (inizio dell'attività dei pittori di *Die Brücke* a Dresda), alla letteratura. Nel 1909, a Berlino, nasce il *Neuer Club* da cui deriva nel 1911 il *Neupathetisches Kabarett*. Nuovo e patetico non a caso sono i primi aggettivi che definiscono consapevolmente il movimento espressionista (rappresentato in questo caso da Georg Heym, Ludwig Rubiner, Jakob von Oddis) e la sua volontà di autorappresentarsi nel campo letterario che precede la Prima Guerra Mondiale. Con il nuovo si sottolinea la volontà di rottura con il mondo dei padri (e delle diverse forme di autorità dominanti). Il richiamo al patetico vuole invece segnalare la partecipazione alla sofferenza altrui e la compassione per il dolore che la società moderna impone ai suoi figli. Ed è un autore espressionista (Herwart Walden) a presentare i futuristi italiani al pubblico tedesco. Attorno a Walden si riuniva il gruppo *Der Sturm* e la rivista omonima che fu pubblicata dal 1910 al 1932. Della associazione fecero parte, tra gli altri, Karl Kraus, René Schickele e August Stramm. Walden pubblicò sulla sua rivista il Manifesto del futurismo,³⁵ e presentò presso la galleria *Der Sturm* a Berlino nell'aprile del 1912 35 opere di pittori futuristi (Carrà, Severini, Boccioni, Russolo). Anche Marinetti fu presente in modo indimenticabile alla mostra e per alcuni giorni portò a Berlino il futurismo e la sua *verve*.³⁶ Ne nacque un'approfondita discussione sulle caratteristiche del futurismo che interessò soprattutto, come osserva Mauro Ponzi, autori che, avendo vissuto a Firenze, conoscevano bene le questioni interne al campo letterario italiano:

Arthur Moeller van den Bruck e Theodor Däubler furono in grado fin dall'inizio di sottolineare la differenza di poetica tra i lacerbiani e i marinettiani. Arthur Moeller van den Bruck in particolare è molto lucido nella sua analisi in quanto fornisce un'interpretazione politica del futurismo, riconducendolo alla "rivoluzione conservatrice" e mette esplicitamente Marinetti in relazione a Nietzsche. [...] Egli legge in senso politico conservatore il Manifesto di Marinetti e usa le citazioni del suo scritto Contro i professori (maggio 1910) come un esempio della polemica nietzscheana contro i filistei.³⁷

³⁵ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifest des Futurismus*, «Der Sturm», n. 104, 30 marzo 1912, pp. 2-3.

³⁶ Quell'evento è ricordato in PAOLO CHIARINI, ANTONELLA GARGANO, *La Berlino dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 152 sgg.

³⁷ MAURO PONZI, *L'avanguardia marginale: la dispositio della rivoluzione delle forme*, in ID., *Klassische Moderne*, cit., pp. 51-75: 62.

Walden, dal canto suo, ebbe cura di evitare ogni possibile strumentalizzazione politica. Nello stesso tempo perseguì con coerenza un piano di consolidamento ed espansione del suo movimento riunendo attorno a sé pittori e scrittori come Marc Chagall, Franz Marc, Alfred Döblin e Paul Scheerbart. Fu soprattutto un importante organizzatore culturale (cfr. la satira che ne fece Hermann Essig in *Der Taifun*, 1919) e un intelligente ideatore di strategie di affermazione sul mercato letterario e artistico mediante un uso sapiente della comunicazione. La sua attività fu multiforme: oltre alla rivista e alla galleria, fondò una casa editrice (*Der Sturm*), una scuola d'arte (*Der Sturm*) e utilizzò il modello delle serate futuriste per le serate *Der Sturm*. Senza dubbio il gruppo chi si riuniva attorno a Walden fu quello più attento agli avvenimenti italiani. Accanto ad esso vanno ricordati gli autori espressionisti raccolti intorno alla rivista «Die Aktion» (1911-1932) di Franz Pfemfert. In questo caso il periodico e il gruppo si collocano nella tradizione socialista e pacifista utilizzando una retorica militante. Numerose furono le riviste che si ispiravano all'espressionismo (circa un centinaio) a dimostrazione del fatto che il mercato letterario di lingua tedesca era in piena espansione e prometteva gratificazioni e profitti.

Ho accennato all'insofferenza e al sentimento di rivolta presenti nella generazione espressionista nei confronti della società guglielmina e delle sue istituzioni. Va però messo in evidenza che in questo caso raramente la ricerca di una vita più autentica e incondizionata raggiunge l'intensità del verbo futurista. Le caratteristiche del messaggio futurista (l'elogio della giovinezza, la forza, la volontà di affermazione, il dinamismo, la velocità, l'aggressività, l'accettazione della moderna tecnologia) sono del tutto estranee al mondo degli espressionisti. In esso prevalgono piuttosto toni messianici e apocalittici di una modernità sentita come tecnologia inumana, portatrice di angoscia e distruttiva dell'uomo nuovo che con fatica l'espressionismo cerca di evocare. Nel suo complesso l'espressionismo reagisce al moderno in modi contraddittori anche se in esso prevale la critica convinta della modernità come della civiltà delle macchine. Ritengo però che la valutazione critica complessiva dell'espressionismo, dopo decenni di discussioni guidate da punti di vista politico-ideologici (si vedano le feroci critiche rivolte agli espressionisti nel anni '30 sia dalla critica di destra che da quella di sinistra) dovrebbe oggi essere rivista. Sarebbe utile seguire l'esortazione di uno dei massimi conoscitori del movimento espressionista, Paolo Chiarini, quando afferma: «sappiamo bene, infatti, che la vicenda dell'avanguardia tedesca, per i problemi che ha oggettivamente posto e per i conflitti irrisolti che ci ha lasciato in eredità, costituisce un nodo ancora da sciogliere per intero, un territorio da riesplorare con attenzione [...]».³⁸

³⁸ CHIARINI, *L'espressionismo tedesco*, cit., p. 29.

La modernità senza condizioni (Moeller van den Bruck e il futurismo).

L'espressionismo esce di scena con la fine della guerra e l'avvento della Repubblica di Weimar: nel periodo 1919-24 sopravvivono però sue numerose tracce.³⁹ Nello stesso tempo comincia ad affermarsi in Germania un punto di vista particolare sulla modernità che farà di essa in pochi anni un *mito senza condizioni*. Il termine di partenza della nuova visione del moderno è contenuto nell'opera di Moeller van den Bruck,⁴⁰ autore che è rimasto a lungo in una *zona d'ombra* sul palcoscenico della cultura tedesca. Ha pesato sulla sua fortuna l'essere stato uno dei principali ideologi della *rivoluzione conservatrice*.⁴¹ Determinante fu la sua partecipazione all'elaborazione di concetti-chiave della politica di destra e poi nazionalsocialista degli anni '30 (e dei decenni successivi) come *terzo Reich*,⁴² *realismo eroico*, *modernità eroica*, *forma tedesca*, *stile prussiano* e molti altri che entrarono nel dibattito culturale, politico e ideologico della Germania di allora. Anche attuali posizioni del neoconservatorismo tedesco (e non solo) si ispirano alla sua ponderosa attività di pubblicista e di intellettuale conservatore tanto più che Moeller, può considerarsi *intatto* da compromessi con il nazionalsocialismo al potere, essendosi tolto la vita il 30 maggio del 1925, e dunque con alcuni anni di anticipo rispetto alla presa del potere da parte di Hitler. Ho ricordato la valutazione positiva espressa da Moeller sul futurismo e su Marinetti. Per Moeller l'Italia, nazione giovane e moderna, rappresenta un «*Vorbild*» (un modello) come dichiara espressamente in *Italia docet*.⁴³ Con riferimento

³⁹ Vedi la periodizzazione adottata da Chiarini, *ivi*, pp. 121-127.

⁴⁰ Cfr. il profilo che ne tracciò DELIO CANTIMORI, *Moeller van den Bruck*, «Studi Germanici», 2, 1935, pp. 214-226.

⁴¹ All'interno della sterminata bibliografia relativa alla «rivoluzione conservatrice» si veda STEFAN BREUER, *La rivoluzione conservatrice. Il pensiero di destra nella Germania di Weimar*, trad. it. di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 1995.

⁴² MOELLER VAN DEN BRUCK scrisse un fortunato volume *Das dritte Reich* già nel 1923 a cui si ispirarono molto liberamente i nazionalsocialisti. Sul rapporto di Moeller con il Terzo Reich si veda il documentato volume di A. GIUSEPPE BALISTRERI, *Filosofia della konservative Revolution: Arthur Moeller van den Bruck*, Milano, Lampi di stampa, 2004, in part. pp. 11-31 (*All'ombra del "Terzo Reich"*).

⁴³ MOELLER, *Italia docet*, «Der Tag», 18.11.1911. Cfr. la documentazione più facilmente accessibile in PETER DEMETZ, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934. Mit einer ausführlichen Dokumentation*, München, Piper, 1990. Sull'opera complessiva di Moeller si vedano le monografie di ANDRÉ SCHLÜTER, *Moeller van den Bruck. Leben und Werk*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2010; VOLKER WEISS, *Moderne Antimoderne. Arthur Moeller van den Bruck und der Wandel des Konservativismus*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh, 2012.

alla guerra di Libia combattuta nel 1911-12 contro l'Impero Ottomano, guerra che aveva destato proteste in Germania per la brutalità delle procedure di combattimento adottate dall'esercito italiano, egli dichiara legittima l'aggressione in base al principio che «un popolo moderno deve praticare una politica moderna».⁴⁴ I Turchi sono destinati a soccombere a causa del loro «fatalismo orientale».⁴⁵ Gli Italiani invece conducono una guerra senza compromessi e trasformano in azione pratica «l'idea di futurismo, della conseguente modernità, di un radicale antiromanticismo»⁴⁶ e con questo loro aggressiva geopolitica mostrano al mondo la volontà «di partecipazione egemonica dell'Italia alle forze creative della nostra epoca».⁴⁷ Moeller sottolinea, ancora una volta, quanto gli stia a cuore l'aspetto politico e rivoluzionario del futurismo che va oltre l'apprezzamento per il rinnovamento realizzato in campo estetico. Il futurismo costituisce per lui la coraggiosa e radicale adesione alla modernità *senza condizioni* da cui soltanto può scaturire una nuova arte:

Il futurista sarà sempre laddove vengono creati valori, e i valori, come egli sa, nascono solo su quel percorso pieno di irrequietezza, tentativo e pericolo che come vera e propria espressione della vita moderna gli si parano davanti. Altiforni e fabbriche, l'attività nei porti e nelle stazioni, la vita negli hangar, le curve che un sottomarino disegna, la maestosità con cui si muove un dirigibile, lo mandano in estasi. La monumentalità della folla lo estasia, e nella catarsi del terrore anarchico egli sa ancora riconoscere una forma dell'eroismo sociale e una tragedia della modernità.⁴⁸

L'ideologia radicale della giovane Italia (così si intitola un suo successivo intervento sul futurismo)⁴⁹ gli appare l'unico antidoto contro le forme della vita politica ereditate dal passato («rammollimento psichico, mancanza di profondità intellettuale, fiacchezza morale, che avanzano al seguito del liberalismo»)⁵⁰. Solo il futurismo può liberare il paese da questi condizionamenti del passato (dal passatismo) e dal conservatorismo passivo delle classi dirigenti. In quel movimento si coniugano sen-

⁴⁴ MOELLER, *Italia docet*, cit.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ MOELLER, *Die Probleme des Futurismus*, «Der Tag», 18.07.1912, pp. 1-3. Ora in DEMETZ, *op. cit.*, pp. 228-232:230.

⁴⁹ MOELLER, *Die radikale ideologie des jungen Italien*, «Deutsch-Österreich. Wochenschrift für Politik, Kunst und Kultur», n. 52, 20.12.1913, pp. 1269-72. Ora in Demetz, *ivi*, pp. 232-40.

⁵⁰ MOELLER, *Die Probleme des Futurismus*, cit., p. 229.

za sforzo l'accettazione incondizionata del futuro e la necessità di modernizzare il paese spazzando via ogni riserva sulle eventuali negatività di un tale processo. In questo senso – e questo è il vero obiettivo di Moeller! – il futurismo, distinguendosi nettamente dal conservatorismo tradizionale che non vuole preservare il presente, ma guarda solo al passato senza avere una visione (*Weltanschauung*) del futuro, può essere un modello esemplare anche per la Germania:

Il futurismo è un movimento culturale. Vuole soprattutto influire sull'arte [...] Il metodo che ci suggerisce è quello della distruzione. È questo il punto in cui ci ricordiamo che il futurismo ci arriva dal Sud. Ed è anche il punto in cui ci dobbiamo decidere se accettiamo in noi il futurismo come elemento, come qualsiasi elemento dinamico del tempo, e sostituiamo la sua etica anarchica con un'etica categorica del Nord. I popoli giovani non devono demolire ma devono costruire.⁵¹

Dunque, ricapitolando: il futurismo ha la funzione di distruggere ogni stanco residuo del passato e di promuovere ogni forma di modernizzazione del paese (estetica, politica, tecnologica ecc.) sia a Sud (in Italia) che presso i popoli del Nord (in Germania) diffondendo una specie di *amor fati* nei confronti dell'ineluttabile avanzata della modernità. Il movimento di Marinetti viene presentato come modello di rivoluzione culturale o visione del mondo nuovo da parte dei popoli del Nord. Moeller cita il caso esemplare di Milano «la città di Volta e Galvani» che è riuscita a sincronizzare la «rivoluzione delle forme artistiche» di Severini con lo straordinario sviluppo industriale della regione lombarda.⁵² Le nuove forme artistiche, auspiccate dal futurismo, dovranno essere espressioni estetiche adeguate allo sviluppo industriale e tecnologico anche in Germania così come successo a Milano con Severini.

Il deciso e coerente attacco all'ordine costituito da parte del futurismo vuole in primo luogo affermare un modo inedito di operare in campo artistico e letterario distruggendo la vecchia immagine cristallizzata del mondo. In questa prospettiva fornisce a Moeller preziosi strumenti per legittimare lo stile e l'*habitus* dell'uomo nuovo sul piano nazionale e transnazionale. D'altra parte, seguendo un proprio percorso autonomo, Moeller aveva definito le basi della sua rivoluzione conservatrice estetica e politica in accesa polemica con il conservatorismo borghese e liberale prima ancora di conoscere il Manifesto di Marinetti. I suoi eroi (i *Tatmenschen*, uomini d'azione ed eroi del mondo pratico) sono coloro che accettano impassibili e *senza condizioni* la modernità in tutte le sue implicazioni. A loro dobbiamo l'ingresso nell'epoca «del superamento di spazio e tempo, delle più elevate capacità di potenza, delle grandi

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. quanto osserva in *Die Italienische Schönheit*, München, Piper, 1913, p. 743.

imprese e aggregazioni: degli spostamenti motorizzati, della forza elettrica, delle ferrovie e degli aeroplani, delle grandi concentrazioni industriali e degli alti dazi protettivi, delle scoperte geografiche, delle grandi colonizzazioni e delle vedute razziali, della marina da guerra, dei grandi eserciti e del moderno imperialismo». ⁵³ Il piano di rinnovamento della società tedesca si fonda su una forma di sconvolgimento creativo prima sul piano estetico e poi su quello politico. La percezione della modernità procede in parallelo con il futurismo e ne condividerà e talvolta rielaborerà alcuni temi.

L'*amor fati* nei confronti del progresso tecnologico è anche la caratteristica prevalente della tendenza letteraria e artistica che va sotto il nome di *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività). Tale movimento si afferma negli anni della relativa stabilizzazione della Repubblica di Weimar (1924-29). Anche in questo caso ci troviamo in presenza di una corrente artistica e letteraria che costituisce un problema critico da approfondire. Tuttavia, nel quadro del pensiero di destra o della rivoluzione conservatrice, si può ragionevolmente sostenere che dal futurismo, attraverso Moeller, una stessa *volontà di potenza* trapassa in alcuni settori della nuova oggettività come accettazione eroica e incondizionata della modernità in tutti i suoi aspetti. Non si può certo prevedere quale sarebbe stata l'evoluzione politica di Moeller, ma è indubbio che in molti settori della cultura tedesca di quegli anni si consolidano la sua *Weltanschauung* e il suo stile ⁵⁴ o *habitus* come strumento consapevole per imporsi nel suo campo d'azione sia estetico che politico. E tutta l'opera di Moeller diventerà patrimonio di quel complesso fenomeno o movimento politico e culturale che prenderà il nome di *rivoluzione conservatrice*. ⁵⁵ Se l'intelligenza di sinistra (e una parte consistente dell'avanguardia espressionista) si ispira nella sua letteratura a un'idea di progresso basata sul riscatto sociale dell'umanità e dei suoi strati più sfruttati, *attardandosi* nella rappresentazione di personaggi problematici e scarsamente dotati di energia, la prospettiva estetica, culturale e politica di Moeller propone ed esalta un modello di ricezione della modernità che postula la creazione di un nuovo *tipo umano* al passo con quanto si è prodotto sul piano tecnologico e industriale. L'uomo nuovo sarà dunque il *Tatmensch* forgiato nel ferro e nel fuoco delle battaglie di moderni materiali della Prima Guerra Mondiale. E dovrà avere la *Kälte* (glacia-

⁵³ MOELLER, *Der Mut zur neuen Weltanschauung*, «Der Tag», 10.12.1909. La trad. it. del passo citato è di Balistreri, *op. cit.*, p. 73. Balistreri ci ricorda (pp. 74-75) che in Italia un autore come Mario Morasso esprimeva posizioni molto simili a quelle di Moeller sul tema del nazionalismo modernista. Cfr. MARIO MORASSO, *L'imperialismo artistico*, Torino, Bocca, 1903 (ora anche in rete in www.liberliber.it, Progetto Manuzio, prima ed. elettronica del 22.05.2012).

⁵⁴ Cfr. le sue riflessioni sullo stile prussiano (*Der Preussische Stil*, 1916) che furono parte di una ideologia prussiana giocata anche, talvolta, in chiave antihitleriana.

⁵⁵ Sulla Rivoluzione conservatrice cfr. n. 41.

le freddezza) e la *Härte* (durezza) del combattente onde poter affrontare le insidie della modernità senza sentimentalismi e senza debolezze. È noto che Ernst Jünger sarà, anni più tardi, uno dei più suggestivi interpreti di questa *glaciale durezza* e il creatore di un nuovo tipo umano in *Der Arbeiter* (*L'operaio*, 1932). Anche Hitler, peraltro, qualche anno dopo, farà ricorso più o meno agli stessi campi semantici per indicare alla gioventù tedesca il modello a cui ispirarsi: «veloce come un levriero, dura come il cuoio, forte come l'acciaio Krupp», così doveva essere, nelle intenzioni del dittatore, il giovane tedesco. Ricordo che anche in questo era stato Marinetti, con il suo romanzo *Mafarka le futuriste* (1909), ad anticipare la creazione di un personaggio amorale, pronto ad ogni eccesso vitale come un *Übermensch* (superuomo o oltreuomo) nietzscheano, capace di conciliare violenza primordiale e tecnologia della modernità.

La mia ultima considerazione riguarda il rapporto che lega Gottfried Benn a Marinetti. Benn, autore espressionista della prima ora, diventerà dopo il 1945 un maestro consacrato della lirica moderna.⁵⁶ Negli anni dell'ascesa al potere del nazionalsocialismo e in quelli immediatamente successivi affrontò spesso la questione dell'espressione estetica più adatta a fornire la forma adeguata a un'età, quella moderna, che aveva compiuto così grandi progressi sul piano dei processi materiali. Pensare la modernità fino in fondo nella nuova realtà significa per Benn ridare ordine al caos apparente della vita elementare, annullare la tensione tra mondo organico e moderna tecnologia, creare nuove immagini e visioni. Ma soprattutto significa, anche per lui come per Moeller, creare un nuovo stile e un nuovo tipo umano in connessione diretta con la *Weltanschauung* del moderno. Benn cercherà di spiegare ai suoi lettori tale complessa operazione in un saggio del 1932 intitolato *Dorische Welt* (*Mondo dorico*).⁵⁷ E tornerà sul tema in uno dei suoi interventi pubblici, la sua *Rede auf Marinetti* (*Discorso di saluto a Marinetti*), tenuto in occasione del pranzo ufficiale per la visita del fondatore del futurismo all'Unione nazionale degli scrittori tedeschi il 23 marzo 1934. Benn, dopo le epurazioni del 1933, era diventato il vicepresidente dell'Unione degli scrittori e parlava in rappresentanza di Hanns Johst, presidente della suddetta associazione, anche noto con il nome inequivocabile di *bardo* di Hitler. Benn si esprime in quell'occasione in termini che, al di là della reto-

⁵⁶ Cfr. HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der moderne Lyrik*, Reinbek, Rowohlt, 1956 (*La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, trad. it. P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 2002).

⁵⁷ GOTTFRIED BENN, *Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht* (1934), in ID., *Gesammelte Werke 3: Essays und Aufsätze*, a cura di Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Limes, 1968, pp. 824-856 (trad. it.: *Il mondo dorico. Indagine sui rapporti tra arte e potenza*, in *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 177-208).

rica rituale dell'evento, ci spiegano bene la ricezione di Marinetti in Germania. Benn elogia Marinetti in modo incondizionato:

E con questo arrivo al terzo punto del mio discorso di saluto e riguarda la letteratura. Lei è il profeta, l'autore, la forza creativa [...] lei è stato il creatore e la guida del futurismo. Lei e la corrente artistica da lei creata avete gettato alle spalle la stupida psicologia del naturalismo, che aveva rammollito il romanzo borghese e con le strofe fulminanti e rapide della sua poesia avete recuperato la legge fondamentale dell'arte: creazione e stile.⁵⁸

E sottolinea:

Quali inaudite conseguenze ha avuto il suo manifesto del 1910, quale incredibile trasformazione della generazione (*Geschlecht*) europea ha espresso! Nel mezzo di un'epoca di istinti rammolliti, vili e sopraffatti, lei ha fondato un'arte che non si sottrae al fuoco delle battaglie e all'offensiva degli eroi. [...] Il suo manifesto fu strabiliante alla pubblicazione ma lo è ancor più oggi poiché tutte le sue formulazioni si sono realizzate nella storia. Lei propugnava l'amore per il pericolo, l'assuefazione all'energia, la ribellione, la strategia dell'aggressione e dell'audacia, il passo di corsa, il salto mortale e queste le chiamò le 'belle idee per cui morire'.⁵⁹

Benn sottolinea la partecipazione di Marinetti al fascismo, l'arditismo, la camicia nera come simbolo del terrore e della morte, e aggiunge che per questo egli è diventato «come un moderno artista nelle leggi politiche del suo paese». ⁶⁰ E continua: «Noi non abbiamo avuto la fortuna di fare il passo dall'arte all'ebbrezza della storia»⁶¹ perché i Tedeschi hanno subito maggiori lacerazioni e traumi dalla guerra e dalla pace dei popoli latini. Ma la storia, prosegue Benn, ha finalmente prodotto anche in Germania un movimento che appare in grado di risolvere finalmente il problema della forma nel senso indicato da Marinetti e cioè «dalla parte del rigore, della risolutezza, della struttura dello spirito, [...] contro il materiale grezzo, la natura, il caos e la discesa verso l'informe». ⁶² Secondo Benn il futurismo ha saputo sollevare in modo esemplare il problema della forma nell'età del moderno nel Sud d'Europa. E la Germania del Terzo Reich è ora (con il *Terzo Reich*) pronta a raccoglierne il

⁵⁸ BENN, *Rede auf Marinetti*, in Id., *Gesammelte Werke 4: Reden und Vorträge*, cit., pp.1042-5: 1043.

⁵⁹ Ivi, p. 1044.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

messaggio ed è finalmente in grado di mostrare al mondo intero cosa significa *esattamente* il problema della forma. E questo è il punto cruciale su cui ritorna Benn nelle sue conclusioni, rivolgendosi direttamente ancora a Marinetti:

Forma: nel suo nome si è ottenuto con la lotta tutto quanto lei può oggi vedere nella nuova Germania. Forma e *Zucht* (disciplina) i due simboli del nuovo Reich. Disciplina e stile nello stato e nell'arte: le basi dell'immagine imperiosa del mondo che vedo arrivare. Tutto il futuro che abbiamo è questo: lo stato e l'arte. Nel suo manifesto lei aveva evocato la nascita del centauro: eccola qui.⁶³

L'omaggio a Marinetti, come si può vedere, non è affatto formale: Benn gli riconosce il ruolo di anticipatore della nuova Germania che si sta forgiando sul binomio arte e potere. E la nuova arte accetta, ancora una volta *senza condizioni*, il processo organico e biologico di selezione che le permetterà di esprimersi in forme nazionali e monumentali (come ci aveva in precedenza spiegato in *Dorische Welt*). Se la nuova arte ha abbattuto le vecchie e decrepite forme della Germania guglielmina (e Benn come lirico espressionista aveva con convinzione contribuito a quell'opera di distruzione), non ha però ancora costruito i propri «monumenti».⁶⁴ E tuttavia *il centauro è nato*: la nascita di un *vero* centauro è all'origine di una nuova mitologia che in Germania si realizza nel potere granitico dello stato grazie all'arte nuova che accetta *in toto* la corrente vitale che attorno ad essa si agita (come materia rozza, natura, caos e regressione) dandole forma e disciplina. Ben presto però Benn si sarebbe accorto che il potere da cui si aspettava forma, disciplina e superamento del nichilismo attraverso la creazione artistica, si trasformava in un *altro Reich*, inconciliabile con la propria visione e ne avrebbe preso le distanze. Ma questa *svolta* richiederebbe altro e più analitico esame.

⁶³ Ivi, p. 1045.

⁶⁴ Sulla necessità di creare forme artistiche monumentali e nazionali corrispondenti alla modernità cfr. quanto scrive Volker Weiß, a proposito di Moeller, in *Moderne Antimoderne*, cit., pp. 120-162.

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

Senz’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 CORTELLESA, *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 propria concezione da parte del regime) da *movimento* (provinciale, plurifocale e pluriprospectico, 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 ARDENGIO 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 figuri 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 cosperso 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 CORTELESSA, *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 *Ulysse* 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 Kőrmendi, 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 leggit-

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 ALTICHIERI, *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.

*«Broom» (1921-1924): poetiche di avanguardia
e prospettive transnazionali*

Anne Reynes-Delobel

La rivista «Broom», sottotitolata «An International Magazine of the Arts», affidata a diversi curatori statunitensi, apparve in successione tra Roma, Berlino e New York dal mese di novembre 1921 al gennaio del 1924, e resta un documento importante quanto complesso delle interazioni tra *little reviews* moderniste e poetiche dell'avanguardia. Nell'arco di ventuno numeri, la rivista contribuì a introdurre negli Stati Uniti numerosi attori delle avanguardie letterarie, pittoriche e scultoree dell'Europa – da Pirandello, Musil, Cendrars e Aragon a Péret, Gómez, de Bosschère, Galanis e Medgyes, per citare i più noti; diede anche voce a una più giovane generazione di scrittori sperimentali nord-americani tra i quali Evelyn Scott, Hart Crane, Jean Toomer e Kay Boyle che venivano ad aggiungersi a nomi più famosi, Stein, Cummings, Stevens o Moore. Non sono tuttavia privi di contraddizioni l'internazionalismo vantato da «Broom» e lo sforzo auto-proclamato di operare per un incontro artistico transatlantico. Nel tentativo di costruire «a bridge between the cultures of the two continents»,¹ la rivista si segnalò per gli atteggiamenti ambivalenti e si trovò a praticare una politica culturale contraria ai presupposti iniziali.² Pur decantando le virtù dell'espatrio

¹ MATTHEW JOSEPHSON, *Life Among the Surrealists. A Memoir* [1930], New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962, p. 168.

² Questi motivi sono stati studiati da MICHAEL NORTH in *Transatlantic Transfer: Little Magazines and Euro-American Modernism, The Modernist Atlantic Conference*, De Montfort University, July 2007, http://www.cts.dmu.ac.uk/exist/mod_mag/file/north_transatlantic_transfer.pdf.

North commenta i rapporti contrastanti tra i curatori della rivista e la cultura popolare americana. Nel solco degli studi dedicati da Lawrence Rainey e Mark Morrisson alle condizioni locali e materiali del modernismo, North interpreta queste contraddizioni come un tentativo di ri-appropriarsi del potere economico della cultura di massa. Vd. MICHAEL NORTH, *Destinations: Broom (1921-1924) and Secession (1922-1924)*, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. II. North America, 1894-1960*, edited by Peter Brooker and Andrew

e il bisogno di un confronto critico con altri paesi, la rivista si mostrò notevolmente disinteressata alla cultura dei luoghi dove era pubblicata.³ Inoltre, spesso non risultava chiaro il collegamento tra alcuni degli interventi più significativi e la politica editoriale, con il risultato che «the cultural materials it presented seemed to exist in a peculiar transatlantic vacuum, uprooted from their social and political content».⁴

A complicare ulteriormente le cose, l'impegno di «Broom» per la promozione di un dialogo tra la letteratura americana e la modernità urbana e tecnologica si tradusse in due linee culturali contrastanti: la celebrazione, da un lato, della sperimentazione avanguardistica in Europa ma l'impegno, al contempo, nella promozione di una identità culturale propria degli Stati Uniti. L'adesione alla sperimentazione delle avanguardie non fu del resto priva di fraintendimenti. Le prese di posizione editoriali sulle estetiche del *machine age* non avevano certo la profondità né il rigore di certi contributi accolti dalla rivista, come quello di Louis Lozowick sul costruttivismo russo, o ancora il saggio di Paul Strand sulla fotografia americana o le pagine dedicate da Prampolini alla *Mechanical Introspection into Art*.⁵ E per quanto «Broom» si atteggiasse a paladino del dadaismo, l'ambizione di emulare il movimento con una ancor più combattiva versione newyorchese era probabilmente fondata su un equivoco di base relativo allo spirito negativo di Dada in Europa.⁶

Se è vero che ambiguità, eterogeneità e altre tensioni non facilitano l'interpretazione, contribuiscono tuttavia in modo significativo alla nostra comprensione del modernismo. North tocca questo punto nella conclusione del suo saggio quando scrive che la rivista, «full of quick cuts and inexplicable transitions», è «much like a modernist work in itself» e che le sue contraddizioni rispecchiano quelle dell'intero movimento.⁷ A questo si aggiunge il fatto che la natura effimera e contingente

Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 636-654, Peter Nicholls si sofferma sulla modernità problematica della rivista che paragona per contrasto al movimento dada o ad altre esperienze europee come il simultaneismo. Per un'analisi delle questioni di identità e espatrio in «Broom», vd. ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes. Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. Altri lavori introduttivi sulla rivista includono STAMATINA DIMAKOPOULOU, *Broom (1921-1924) : Avant-gardes, modernités et l'Amérique retrouvée, Revues modernistes anglo-américaines. Lieux d'échanges, lieux d'exil*, ed. Benoît Tadié, Paris, Ent'revues, 2006, pp. 111-25. AMBRE GAUTHIER, *Broom: An International Magazine of the Arts (1921-1924) : une revue d'avant-garde américaine*, «Cahiers de l'École du Louvre», 3, ottobre 2013, pp. 24-35. Sono anche debitrice al lavoro di Hans Bak su Malcom Cowley.

³ PETER NICHOLLS, *Destinations*, cit., p. 646.

⁴ *Ibidem*. Vd. anche MICHAEL NORTH, *Transatlantic Transfer*, cit., pp. 21-23.

⁵ PETER NICHOLLS, *Destinations*, cit., pp. 641-642.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MICHAEL NORTH, *Transatlantic Transfer*, cit., pp. 23-24.

delle piccole riviste non è, nelle parole di Eric White, «merely a feature inscribed belatedly by literary scholars, but a fundamental tenet of their avant-garde poetics».⁸ Le pagine che seguono si soffermeranno sul progetto transnazionale di «Broom» nel tentare di far luce sui modi in cui la rivista affronta le differenze culturali. Nel solco di studi recenti, si tenterà di comprendere l'internazionalismo rivendicato da una rivista paradossalmente in cerca di una autenticità culturale statunitense capace di gareggiare con l'Europa. In questo senso, è rilevante l'uso strumentale che la redazione di «Broom» fece del dadaismo. Come ricorda Nicholls, il tentativo di dare vita a un Dada americano fu una delle strategie per affermare l'autonomia culturale della rivista; e va chiarito nei suoi rapporti con il dibattito che vide confrontarsi il gruppo dei *Super-Realists* americani e i fautori di una coesione culturale nazionale. La controversia infatti consente di inserire «Broom» in una rete di rapporti in movimento che mal tollera le dicotomie semplificatorie di 'locale', 'nazionale' o 'internazionale'.

Sull'onda dell'interesse per il tema transnazionale in ambito letterario, diversi studiosi hanno invitato a soffermarsi su «the heteroreferentiality of national literatures as constituting their proper modes».⁹ Ritengono che il transnazionalismo debba intendersi come una 'ottica', o ancora una matrice culturale e non come la descrizione di forme culturali in sé;¹⁰ sulle orme di Appadurai, si rileggerà l'idea di 'località' per tentare di concepire la dimensione del 'locale' in termini non territoriali.¹¹ Per meglio interrogare la retorica della differenza nazionale – e ri-collocare la sperimentazione d'avanguardia nel gioco degli incroci originali – occorre prestare una rinnovata attenzione alla reciprocità, ai nessi tra il vicino e il lontano e alle appartenenze multiple. Sono strumenti che aiuteranno a restituire il contesto intellettuale in cui nacque «Broom», in un momento segnato per gli Stati Uniti da grande ansietà.

Il tardo Ottocento e il primo Novecento registrarono, osserva Mark Morrisson, il bisogno di far coincidere identità culturale e appartenenza nazionale.¹² Rifuggendo dalla cultura coloniale come dalle spinte del filisteismo industrial-commerciale, scrittori e

⁸ ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, p. 210.

⁹ MAO, DOUGLAS & WALKOWITZ, REBECCA L., *The New Modernist Studies*, «PMLA», 123, 3, May 2008, pp. 737-748: 741.

¹⁰ PAUL GILES, *The Global Remapping of American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

¹¹ ARJUN APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Vd. p. 167: «What can locality mean in a world where spatial localization, quotidian interaction and social scale are not always isomorphic?».

¹² MARK MORRISSON, *The Public face of Modernism. Little Magazines, Audiences and Reception, 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

intellettuali statunitensi s'imbarcarono nella ricerca deliberata della propria identità nazionale con risultati incerti e instabili. Dall'esperienza della rivista newyorchese «The Seven Arts» (1916-1917) nacque la *côterie* dei *Young Americans* – includeva tra gli altri Van Wick Brooks, Randolph Bourne, Waldo Frank, James Oppenheim, Paul Rosenfeld, Louis Untermeyer e Harold Stearns – con l'intento di promuovere una cultura locale e organica, figlia insieme del nazionalismo mistico di Walt Whitman e di un pluralismo culturale progressista. È vero che molti membri del gruppo erano meno interessati alle sperimentazioni delle giovani generazioni che alla possibilità di modernizzare i linguaggi della cultura autoctona, quello che Brooks chiama *the usable past*; ma contribuirono non poco a creare «an opportunity for dissenting literary nationalisms to emerge in response». ¹³ Uscito appena due anni prima del lancio di «Broom», nel 1919, *Our America* di Waldo Frank offrì un prezioso ancoraggio a chi tra i redattori della rivista era in cerca di «a better understanding of the new America's contact with herself, of her self-analyses, self-criticism, self-transformation». ¹⁴

Nell'inseguire un loro nazionalismo culturale, gli *Young Americans* ritenevano che il transnazionalismo fosse cruciale per la formazione di una coscienza nazionale sana. Nel saggio *Trans-National America* (1916), Randolph Bourne invitava a ridefinire la parola *Americanization*, sostenendo che l'America era «a world-federation in miniature» che di fatto rendeva superflua l'assimilazione alla cultura Americana. Bourne usava il termine «intellectual internationalism» per descrivere «an intellectual sympathy which is not satisfied until it has got at the heart of the different cultural expressions and felt as they feel»; nella speranza che «Such a sympathy will unite and not divide». ¹⁵ Verso la fine degli anni Dieci, Bourne dovette riconoscere che il nuovo pluralismo era destinato a rimanere puro ideale: la paura rossa generata dalla Rivoluzione del 1917, e, nel 1919, il rifiuto americano di entrare nella Lega delle Nazioni unito all'esplosione di violenza razziale diedero impulso a una forma di ipernazionalismo nutrito di retoriche radicate nell'utopismo 'nativista'. Le cui conseguenze portarono, negli anni Venti, alla crescente istituzionalizzazione della letteratura americana. ¹⁶

¹³ ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes*, cit., p. 82.

¹⁴ EMMY VERONIKA SANDERS, *America Invades Europe*, «Broom», Vol. 1, November 1921, pp. 89-93: 92.

¹⁵ RANDOLPH BOURNE, *Trans-National America*, «Atlantic Monthly», 118, July 1916, pp. 86-97.

¹⁶ La prima sezione 'Letteratura americana' della Modern Language Association fu aperta nel 1921; nel 1929 iniziò la pubblicazione della rivista «American Literature», un anno dopo l'uscita di *The Reinterpretation of American Literature*, di NORMAN FOERSTER, che annoverava tra le presenze determinanti della scrittura americana il Puritanesimo, il Romanticismo, il Realismo e lo spirito della frontiera.

Le risposte delle avanguardie statunitensi furono diverse e in apparenza contrastanti. Alcuni intellettuali scelsero l'espatrio, sull'onda delle pungenti critiche mosse alla cultura statunitense da Harold Stearns nel suo *Civilization in the United States* (1921). Fiorirono così molti giornali americani in Europa, da «Broom» a «Gargoyle», «This Quarter», «Tambour» o ancora «transition».¹⁷ Altri invece seguirono la scia di John Dewey, propugnatore di valori culturali locali, come mostrava il saggio *Americanism and Localism* uscito nel 1920 su «Atlantic Monthly». Fu il caso in particolare di William Carlos Williams, fondatore della rivista «Contact» – primo numero nel dicembre del 1920 – e desideroso di legare il motivo del 'localismo' alla ricerca poetica.¹⁸ Uno sguardo attento mostra tuttavia che i membri dei vari gruppi non erano schierati in fazioni rigide. L'esilio per esempio non portava necessariamente a sentirsi non-americani: importava piuttosto il cambiamento del punto di vista che consentiva di rapportarsi alle origini mediando tra distanza e identificazione.¹⁹ Al di là delle scelte geografiche, i modernisti nazionalisti erano attivi sui due fronti del locale e dell'internazionale, nettamente distinti quindi dagli scrittori di gusto più regionale, nativista e etnografico. Infatti, e sono parole di Eric White, «localism – the specificities of place, time, nationality, region and milieu – emerged as a component of (rather than as a trend opposed to) the transnationalism generally taken to characterize Modernism».²⁰ Senza dimenticare che il formato della piccola rivista permetteva di fare interagire in modo fecondo istanze locali, nazionali e internazionali.

Alla base dell'iniziale scelta editoriale di «Broom» stava la convinzione, condivisa da molti modernisti statunitensi, che il rimaneggiamento di modelli formali lontani avrebbe consentito di dare vita a «a poetics of dissonance and defamiliarization» tesa a tenere a distanza le genealogie nazionali.²¹ Il manifesto di apertura della rivista si

¹⁷ «Gargoyle» (Paris, agosto 1921- ottobre 1922, «This Quarter» (Milan, Monte Carlo, primavera 1925-1927), «Tambour» (Paris, novembre 1928-giugno 1930), «transition» (Paris, aprile 1927-marzo 1928; The Hague, estate 1928-giugno 1930; The Hague, marzo 1932-febbraio 1933; The Hague, luglio 1935; The Hague, giugno 1936-1937; The Hague, primavera 1938).

¹⁸ Così il primo manifesto di «Contact»: «We will be American, because we are of America [...] we will adopt no aggressive or inferior attitude toward "imported thought" or art». (Vol.1, 1, December 1920).

¹⁹ Sin da *Patria Mia* (1913), EZRA POUND aveva precisato che l'espatrio implicava la scelta di vivere fuori dal paese ma senza alienare la propria identità statunitense. GERTRUDE STEIN, altra modernista in espatrio, riteneva che la distanza le consentisse di governare meglio i suoi rapporti con la cultura d'origine, come sostiene in *The Making of Americans* (1925).

²⁰ ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes*, cit., p. 1.

²¹ JAHAN RAMAZANI, *A Transnational Poetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 25.

dava come scopo la selezione «from the continental literature of the present time [of] the writings of exceptional quality most adaptable for translation into English». «Broom» si presentava nel modo seguente: «a sort of clearing house where the artists of the present time will be brought into closer contact».²² Al primo numero contribuirono artisti e scrittori di tredici nazionalità diverse. Molti rappresentanti dell'avanguardia europea tra i pittori: Picasso, Gris, Derain, Gleizes, Lipchitz, Prampolini; mentre gli scrittori erano in prevalenza americani: Lowell, Untermeyer, Oppenheim, Ridge, Aiken. Il fatto che fossero tutti noti, sia a livello nazionale che internazionale, sembrava smorzare l'implicito piglio radicale del titolo e smussare la differenza con altri periodici 'transatlantici' come «The Dial». Il tiepido avvio editoriale e l'assenza di una linea si dovevano probabilmente, come suggerisce Hans Bak, a divergenze di vedute tra i fondatori. Se infatti il poeta Alfred Kreymborg, legato un tempo a riviste letterarie come «The Glebe» e «Others», militava per un deciso internazionalismo, Harold Loeb, co-proprietario della libreria Sunwise Turn a Greenwich Village e rampollo della famiglia Guggenheim, difendeva opzioni culturali nazionali. Non ci fu quindi grande sorpresa quando le prime recensioni sottolinearono il bisogno di maggiore chiarezza,²³ portando in qualche maniera all'allontanamento di Kreymborg che rassegnò le dimissioni nel febbraio del 1922.

La scelta di svolgere in Europa lavoro editoriale e stampa – prima a Roma e poi a Berlino – non fu dettata da particolari interessi per la cultura internazionale.²⁴ Le ragioni di Loeb erano legate al tasso d'interesse conveniente e al basso costo della stampa; né del resto i suoi successori – Alfred Kreymborg prima di Matthew Josephson e Malcolm Cowley, entrambi esuli volontari – nutrivano particolare interesse per culture e politiche estere, come risulta dalla loro corrispondenza. Non senza ironia, fu uno dei contributori europei ad accreditare la legittimità atlantica della rivista con un commento sul tema della modernità. In un saggio del numero

²² ALFREYD KREYMBORG, *Manifesto I*, «Broom», 1, 1, Novembre 1921, s.i.p.

²³ In una lettera datata 21 ottobre 1921, MALCOLM COWLEY, che sarebbe entrato nel comitato editoriale a primavera 1923, scrisse al suo amico Foster Damon che «Broom» gli sembrava essere «a weak edition of *The Dial* [...] there was no wad shot». (citato in HANS BAK, *Malcolm Cowley. The Formative Years*, Athens, University of Georgia Press, 1993, p. 249).

²⁴ Su questo punto, il progetto di «Broom» è in forte contrasto con quello di altre riviste espatriate, come «The Transatlantic Review» (1924) di FORD MADDOX FORD, nata a Parigi con l'idea «of introducing into international politics a note more genial than that which almost universally prevails. The first conduces to the second in that the best ambassadors, the only nonsecret diplomatist between nations are the books and the arts of nations [...] When that day arrives we shall have a league of nations non diplomatists shall destroy, for into its comity no representatives of commercial interests or delimitators of frontiers can break» («Prospectus», dicembre 1924).

1, *America Invades Europe*, la critica Emmy Veronika Sanders, statunitense nata in Europa, raccomandava agli europei desiderosi di meglio comprendere «the new America's contact with herself» la lettura di Waldo Frank e dei nuovi scrittori regionalisti «who had stayed at home», come Carl Sandburg e Sherwood Anderson. Due anni prima, Frank aveva ritratto in *Our America* lo stato culturale del paese, allora sull'orlo del secolo che sarebbe diventato quello americano, e concluso che era soffocato da «the industrial puritanism» della classe e dell'età medie. Esortava quindi gli artisti della sua generazione a scegliere l'America come tema, per liberarla da «the clamped dominion of Puritan and Machine».²⁵ Per parte sua, Sanders avvertiva i lettori di «Broom» che «Europe [could] afford the Machine, but America made of the Puritan by the Puritan, for the Puritan and remade of the Machine, by the Machine, for the Machine [...] [was] too young [...] and therefore [could] *not* afford to attempt the turning of this new life into one narrow channel».²⁶ Il colpo di Sanders mirava insieme al cerchio e alla botte. Se da un lato strigliava il numero 2 di «Contact » e la poesia di Marianne Moore che associava, indebitamente, a una forma di precisione atona e meccanica, condannava severamente dall'altro «the ultra-followers of France [...] for whom Paris [was] the centre of the globe»: una influenza senza dubbio «disastrously wrong in a continent that [was] just beginning to take some culturally recognizable shape». Sanders concludeva con l'auspicio che il modernismo transatlantico di «Broom» potesse «sweep into the circle of its vision aspects of Europe wider than those of Parisian boulevards, and into the vision of Europe aspects of modern America wider than those of one or two small coteries».²⁷ La posta del gioco, nelle energiche parole di Sanders, era proprio la possibilità di fare dialogare le sponde culturali euro-americane. Come divenne presto chiaro, aveva sottovalutato l'influenza che ebbe sulle avanguardie europee l'americanizzazione in rapida via di diffusione attraverso i canali della cultura commerciale e di massa.

Appena sbarcati, Loeb e Josephson si mostrarono perplessi di fronte al fascino esercitato sui loro colleghi europei dal mondo americano: la velocità, il cinema, la pubblicità, il fumetto, la musica jazz e i grattacieli. Nel febbraio 1922, comparve in «Broom» la traduzione di un articolo di Bernard Faÿ, pubblicato in *Les écrits nouveaux* e dedicato agli Stati Uniti. Lo storico francese vi lodava la stampa americana, «which have invented and established a new form which pleases the people and corresponds to them [...] and] cannot help but develop imagination and taste for life».²⁸ Loeb rispondeva allora alle parole di Faÿ con un radicale cambiamento della propria posizione iniziale:

²⁵ WALDO FRANK, *Our America*, New York, Boni & Liveright, 1919, p. 164.

²⁶ EMMY VERONIKA SANDERS, *America Invades Europe*, cit., pp. 90-91.

²⁷ Ivi, pp. 91-93.

²⁸ HAROLD LOEB, *Comment*, «Broom», 1, 4, febbraio 1922, pp. 375-384: 379.

Le reazioni pungenti e stimolanti di Faÿ, scriveva, «efficiently dispel the confused nimbi which shield that country from our understanding».²⁹ Nel numero di aprile 1922, Jean Epstein intitolava *The New Conditions of Literary Phenomena* la sua acuta indagine sugli effetti letterari della velocità spaziale e mentale, annunciando in conclusione l'avvento di un nuovo cosmopolitismo nato dallo scambio di «customs, words, ideas». Epstein osservava che cinematografia e letteratura americane davano prova di «considerable mental speed», aggiungendo che l'ottica e l'accelerazione avrebbero cambiato «the logic of utterance, grammar, thought; hence, every brain».³⁰ Consapevoli dell'impatto creato all'estero dalla modernità americana, i redattori di «Broom» aggiustarono di conseguenza la propria percezione dello spazio. In questo nuovo quadro, la prospettiva degli *expats* americani non era solo una questione di visione in parallassi o di salutare distanza, ma poteva utilmente dare voce al dibattito in corso su «the invention of an American identity as cultural identity».³¹

Questo punto di vista fu accolto con entusiasmo da Matthew Josephson, come si evince dal primo numero di «Secession», il *little magazine* che aveva fondato a Vienna insieme a Gorham Munson:

Americans need play no subservient part in this movement. It is no occasion for aping European or Parisian tendencies. Quite the reverse, Europe is being Americanized... The complexion of the life of the United States has been transformed so rapidly and so daringly that its writers and artists are rendered a strategic advantage. They need only react faithfully and imaginatively to the brilliant minutiae of her daily existence in the big cities, in the great industrial regions, athwart her marvellous and young mechanical forces.³²

Josephson, giornalista espatriato, si era autonominato padrino dei surrealisti dopo averli incontrato a Parigi.³³ In qualità di co-curatore del nuovo '*tendenz magazine*' di

²⁹ Ivi, pp. 380, 377.

³⁰ JEAN EPSTEIN, *The Conditions of New Literary Phenomena*, «Broom», 2, 1, aprile 1922, pp. 3-10: 4-5.

³¹ WALTER BENN MICHAELS, *Our America. Nativism, Modernism, and Pluralism*, Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 15.

³² MATTHEW JOSEPHSON, *Apollinaire: Or Let Us Be Troubadours*, «Secession», 1, primavera 1922, pp. 9-13:13.

³³ In un altro saggio del 1922, Josephson insiste sul fatto che «the contemporary American fauna and flora are collected, in an arbitrary fashion, out of the inimitable films, the newspapers accounts, the jazz band, on the hunch that the world is on its way to being americanized in the new two decades». Esplorando «the strong leaning of purely American elements in the new [French] literature», propone gli esempi di Soupault con *Westwego*, Éluard con *Répétitions* e Morand con *Ouvert la nuit*. *After and Beyond Dada*, «Broom», 2, 4, luglio

Munson, sosteneva che il dadaismo avrebbe ringiovanito la poesia americana. Harold Loeb difendeva la medesima strategia in un saggio del 1922, *Foreign Exchange*, con l'ausilio metaforico del tasso di scambio che rendeva la merce americana molto appetibile: «[...] one commodity, sometimes overlooked, is reversely affected [...] that of [American] improvident artists».³⁴ Dando seguito all'immagine finanziaria, Loeb invitava a rivalutare il prezzo di mercato della letteratura americana. Espatrio e contatti con il pensiero 'straniero', proseguiva, hanno portato a capire che l'adesione alla cultura statunitense della macchina è un modo per lottare contro tendenze conservatrici visionarie o idealiste.³⁵ La virata editoriale di «Broom» si confermò con il numero successivo. Josephson, con *Made in America*, caldeggiava le critiche mosse a Wilson dichiarando con enfasi che «the machine is our magnificent slave, our fraternal genius. We are a new and hardier race, friend to the skyscraper and the subterranean railway as well».³⁶ Voltando le spalle alle critiche mosse da Waldo Frank all'età della macchina, la rivista abbracciava la cultura dalla quale aveva pensato di fuggire scegliendo l'Europa e i suoi modelli culturali. Questo percorso avrebbe portato, logica insegna, a indagare i possibili rapporti tra capitale, arte e scrittura.

Nel primo autunno del 1922, il cambiamento di rotta non si percepiva ancora a occhio nudo. Fedele alla formula originaria della rivista, il numero di giugno presentava un indice variegato. Contigui al Pirandello di *Sei personaggi in cerca di autore* comparivano un altro saggio di Epstein sugli effetti della velocità mentale nella letteratura francese, poesie di e.e. cummings, disegni di Picasso e Matisse oltre a una prova di scrittura dadaista dovuta a Robert M. Coates. E mentre Josephson decantava i pregi dell'americanizzazione della letteratura francese, Emmy Sanders castigava la cultura espressiva degli Stati Uniti prendendo di mira in particolare la pubblicità: «Advertise your fads and follies, your trouser belts and cigarettes and pills and pins and peaches, your morals, movies and machines – and advertise, above all advertise your substitutes».³⁷ Pochi mesi dopo, tuttavia, la linea della rivista sembrò delinearsi meglio. Nel numero di settembre, Loeb replicò vivacemente a Sanders sul tema della

1922, pp.346-350: 347.

³⁴ HAROLD LOEB, *Foreign Exchange*, «Broom», 2, 2, maggio 1922, 176-183: 176.

³⁵ La posizione di Loeb era diametralmente opposta alle note considerazioni coeve di EDMUND WILSON: «The buildings are flattening us out, machines are tearing us to pieces». *The Aesthetic Upheaval in France. The Influence of Jazz in Paris and Americanization of French Literature and Art*, «Vanity Fair» 17, febbraio 1922, p. 49. HAROLD LOEB, *Foreign Exchange*, cit., p. 180: «Many a writer of American novels is a maimed pedestrian gazing up at the intestines of the auto which is crushing his leg».

³⁶ MATTHEW JOSEPHSON, *Made in America*, «Broom», 2, 3 giugno 1922, pp. 287-292: 292.

³⁷ EMMY VERONIKA SANDERS, *Fourth of July Crackers*, «Broom», 2, 4, luglio 1922, pp. 287-292: 292.

pubblicità e del denaro: «The more indigenous products, the combination of abstract trademarks, pithy slogans, fresh, forceful language, photography and superlative typography have an aesthetic value of no mean order».³⁸ Diventato co-direttore, Josephson disquisiva di 'post-Dada America', in polemica con i risultati dell'indagine condotta dal giornalista americano-parigino Harold Stearns tra trenta scrittori connazionali, *Civilization in the United States*. Sulla base di una ricerca in più direzioni – cultura urbana, politica, istruzione, giurisprudenza, famiglia, sessualità, commercio, scienza e filosofia – Stearns concludeva che il paese era dominato dalla ipocrisia e che la vita sociale negli Stati Uniti era «emotional and aesthetic starvation».³⁹ Josephson, per contro, enfatizzava la sua visione di un' autentica letteratura nazionale, incarnata in particolare dalla pubblicità, vera e propria poetica americana:

The American businessman, in the short daily time at his disposal, reads the most daring and ingenious literature of the age [...] sentence form and word constructions more arresting and provocative than 99% of the stuff that passes for poetry in our specialized magazines.

Incurante delle distinzioni tra cultura alta, popolare o di massa, Josephson spiegava che la stampa ad alta circolazione offriva agli americani modelli audaci e innovativi: «Let us consider for a moment Keats's adroit line: “/The beaded bubbles winking at the brim/”; and also consider the anonymous genius who wrote: “MEATY MARROWY OXTAIL JOINTS”».⁴⁰

Sfumava per «Broom» la ragione di restare in Europa. Nei proclami di Loeb – «American advertising remains preeminent in the field», oppure «the greatest danger to America [is] the imitation of European art»⁴¹ – traspariva la sua intenzione di spostare la direzione della rivista a New York, cosa che accadde nella primavera del 1923,⁴² con l'avvicendamento alla direzione di Josephson, assistito da Malcolm Cowley. «Broom» era allora noto come un significativo *advance guard magazine* dedito alla sperimentazione letteraria. Aveva imboccato una strada americana, con una scelta quasi esclusiva di giovani artisti e scrittori statunitensi, tra i quali Jean

³⁸ HAROLD LOEB, *The Mysticism of Money*, «Broom» 3, 2, settembre 1922, pp. 115-130: 121.

³⁹ HAROLD STEARNS, *Civilization in the United States. An Inquiry by Thirty Americans*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1921.

⁴⁰ MATTHEW JOSEPHSON, *The Great American Billposter*, «Broom» 3, 4, novembre 1922, pp. 304-312: 309.

⁴¹ HAROLD LOEB, *The Mysticism of Money*, cit., pp. 121, 130.

⁴² Dal maggio del 1922, «Broom» aveva un 'American editor', Lola Ridge, e cumulava un ufficio a New York, al n. 3 di 9th East, con quello europeo.

Toomer, Emanuel Carnevali, e.e., cummings, Kay Boyle insieme ad altri leggermente più anziani, come Charles Sheeler, Man Ray e William Carlos Williams. Se è vero che l'America era un tema importante per questi artisti,⁴³ essi tuttavia non si identificavano con il progetto di «Broom»; il quale, come spiega Loeb ad Alfred Barnes, mirava «to examine contemporary phenomena, from movies to jazz, to billboards, to advertising slogans, skyscrapers, etc., and using them as bases to create that significant form of which our genius is capable».⁴⁴

Nel giugno del 1922, Matthew Josephson sanciva l'indipendenza culturale degli Stati Uniti decretando la morte inequivocabile di Dada e assegnando all'America la paternità del 'post-Dada'.⁴⁵ Un anno prima, Pound aveva congedato lo scioglilingua «dada/deada/what is deader/than dada»,⁴⁶ ma «Broom» non era d'accordo nel liquidare Dada: si trattava al contrario di appropriarsi delle sue poetiche, ribaltando il senso delle osservazioni ironiche di Edmund Wilson sui modi dadaisti di una sensibilità americana pronta a perfezionare il modello europeo:

America since the war has almost a monopoly of life [...] our skyscrapers may be monstrous, but they are at least manifestations of force, our entertainments may be vulgar but at least they are. That is why we find French Dadaism a violent, rather sophomoric movement.⁴⁷

Nel diffondere lo spirito di Dada a New York, Josephson e Cowley volevano significare la loro intenzione di inserire nel dibattito sulla cultura nazionale la prospettiva degli espatriati tornati a casa e convinti dell'importanza del dialogo con le forze del mercato.⁴⁸ Questa strategia fu oggetto di pesanti critiche, da parte dei

⁴³ Questo vale in particolare per William Carlos Williams, che scelse «Broom» per i primi sei capitoli di *In the American Grain* (gennaio 1923-gennaio 1924); e per Jean Toomer che vi pubblicò parti di *Cane*: *Seventh Street*, novembre 1922; *Karintha*, gennaio 1923; e *Kabnis*, settembre e ottobre 1923.

⁴⁴ Lettera ad Alfred Barnes, 21 settembre 1923, Loeb Papers, Princeton University.

⁴⁵ MATTHEW JOSEPHSON, *Made in America*, cit. Dada muore a Parigi nell'aprile del 1922; vive a New York con «New York Dada», aprile 1921, la rivista mono-numero curata da Duchamp e Man Ray.

⁴⁶ EZRA POUND, *The Poems of Abel Sanders: Poem n.2*, «The Little Review», 8, 1, autunno 1921, p. 111.

⁴⁷ EDMUND WILSON, *The Aesthetic Upheaval in France*, cit., p. 49.

⁴⁸ Nelle parole di COWLEY a Burke, gennaio 1923: «America in the distance begins to loom up as a land of promise, something barbaric and decorative and rich. The form-matter pendulum has taken another stroke, and I begin to believe strongly in the importance of using contemporary material». Citato in HANS BAK, *Malcolm Cowley*, cit., p. 51.

modernisti che avevano deciso di restare in Europa come da chi era rimasto a casa. Harold Stearns non risparmiò agli interessati commenti sarcastici: «Dada-inspired Americanism [was] a strange form of New Nationalism that did not last their return. When they got home they couldn't get on the American bandwagon fast enough».⁴⁹ Nel frattempo, Waldo Frank irrideva «our local realists and shockers who think they are reforming us [and] are all in reality but sweepings off the immense, centrifugal action of the American world».⁵⁰

Molti studiosi hanno anche sottolineato gli errori compiuti da Josephson e Cowley. Lo ha notato Hans Bak: il tentativo di trapiantare a New York quello che erroneamente consideravano lo spirito positivo di Dada come se fosse un prodotto da acquistare è presumibilmente frutto della loro inabilità a capire la profonda nausea suscitata in Europa dalla prima guerra mondiale e dalle politiche nazional-colonialiste che l'avevano innescata. Nel tentativo di interagire con la cultura borghese della merce, il post-dadaismo di «Broom» obliterava di fatto la radicale negatività di Dada. Peter Nicolls suggerisce che questo fraintendimento si deve al fatto che gli *expats* americani avevano osservato il conflitto da lontano senza prendere parte ai combattimenti.⁵¹ A questo si aggiungeva la superficialità dell'entusiasmo di «Broom» per le logiche di mercato. Contrariamente ad altri intellettuali,⁵² i direttori della rivista non mostravano alcun interesse per le realtà sociali e politiche nascoste sotto la coltre *glamour* dello spettacolo urbano e tecnologico. È possibile che l'assenza di uno sguardo interrogativo o dissenziente da parte di Josephson e Cowley non abbia aiutato il loro sforzo di fare di «Broom» l'organo del post-dadaismo newyorchese. Negandosi alla protesta collettiva, che era stata centrale per il movimento in Europa, facevano mancare ai contributori della rivista un terreno comune. Occorre tuttavia sottolineare che queste osservazioni derivano in buona parte dalla percezione europea che si ha del dadaismo, e che riflessioni recenti hanno insistito sul fatto che l'esperienza dada di «Broom» non è la gemmazione di quella europea ma piuttosto un movimento analogo e parallelo.

Uno degli attacchi più violenti alla poetica dadaista di «Broom» fu scagliato dalla rivista «American Mercury», fondata nel gennaio del 1924 da H.L. Mencken e

⁴⁹ HAROLD STEARNS, *The Confessions of a Harvard Man* [1935], Santa Barbara, Paget Press, 1984, pp. 298-300.

⁵⁰ WALDO FRANK, *Seriousness and Dada*, «1924» 3, 1924, pp. 70-73.

⁵¹ MALCOLM COWLEY riteneva che la distanza dell'osservatore fosse la quintessenza della sua esperienza di guerra. *Exile's Return. A Literary Odyssey of the 20's*, New York, Viking Press, 1934.

⁵² Come per esempio William Carlos Williams nello *Advertising Number* di «Contact», pubblicato probabilmente nel mese di settembre 1921. Su questo tema, vd. il cap. 4 di ERIC WHITE, *Transatlantic Avant-Gardes*, cit., pp. 110-139.

George Jean Nathan per offrire una lettura satirica della vita e dei costumi americani. Il numero 1 uscì con un pezzo al vetriolo diretto agli scrittori e ai critici dei giornali del modernismo cosmopolita come «Broom», «The Dial», «Secession», «The Little Review»: bersagli di *Aesthete: Model 1924*, quindi, Cowley, Frank, Burke, Josephson, e Coates. Ernest Boyd, l'autore del pezzo, stigmatizzava in particolare le pretese internazionaliste del periodico.⁵³ Il contrattacco alla satira realistica di Mencken arrivò da un periodico-burla, *Aesthete: 1925*. Come ebbe a dire Kenneth Burke, «[...] in a civilization of much grotesqueness (of pronounced opposites) Dada is the recording of this grotesqueness». Quello che serviva quindi alla letteratura e al pensiero americani non era, sosteneva Burke in polemica con Frank, opporsi a Dada ma «aggrandire Dada». ⁵⁴ Gli estensori del *Aesthete: 1925* avevano in mente di usare la poetica dadaista per dare vita a una sorta di pessimismo critico, utile, nelle parole suggestive di Jonathan Eburne, a «lay in demanding a degree of critical observation and distance that acknowledged the socially-verifiable presence of the grotesque, the absurd and the dangerous, rather than in seeking to purge them from American artistic and intellectual life». ⁵⁵ In altre parole, con il doppio rifiuto del modello di coesione proposto da Frank e del progressivismo virulento di Mencken, il gruppo di «Broom» cercava di stimolare nuove forme di responsabilità artistica.

Il racconto di Coates, *The Sun Rises in Darkness*, illustra il nuovo corso poetico della rivista. Memore, forse, del saggio di Epstein sulla qualità essenzialmente ottica della modernità, Coates rappresentava con piglio innovativo la vita kaleidoscopica del paesaggio urbano colto attraverso la percezione visiva del suo personaggio:

Mc Dowell found the street and it was the same as always. He could hold the houses near at hand – if his eyeballs smarted and cracked he could hold them. But what good if a block away the street twisted like wax in flame and blurred itself into flaring curves, swelling beastly whorls turning dizzily on bubbling outlines evaporating smokily – window panes that would splinter before your fist hazily made out distending like taffy not a block away.⁵⁶

L'intreccio di immagini allucinatorie e frasi segmentate insieme al rapido susse-

⁵³ «While foreign literature is his constant preoccupation, the Aesthete has no desire to make it known. What he wants to do is to lead a cult, to communicate a mystic faith in his idols, rather than to make them available for general appreciation». ERNEST BOYD, *Aesthete: Model 1924*, «The American Mercury», gennaio 1924, pp. 51-56: 54.

⁵⁴ KENNETH BURKE, *Dada, Dead or Alive*, *Aesthete: 1925*, febbraio 1925, pp. 23-26: 24-25.

⁵⁵ JONATHAN P. EBURNE, *Anti-Menckanism: Nathaniel West, Robert E. Coates and the Provisional Avant-Garde*, «Modern Fiction Studies», 56, 3, Fall 2010, pp. 518-543: 537.

⁵⁶ ROBERT M. COATES, *The Sun Rises in Darkness*, «Broom» 2, 4, luglio 1922, pp. 275-284: 276.

guirsi di verbi e aggettivi, tutto ciò suggerisce la «cerebral fatigue» – nelle parole di Epstein – causata dalla velocità e dalle pressioni della vita moderna. Coates sarebbe ricorso alle stesse scelte stilistiche e sintattiche per il suo romanzo, *The Eater of Darkness* (1926) nel quale forme dadaiste e surrealiste cozzano con fantascienza, pulp nero e romanzo giallo, a tal punto che personaggi narrativi come Nick Carter e Fantômas vengono evocati nella premessa del volume. Imperniata sull'esperienza visiva, la storia narra di un giovane uomo appena tornato da Parigi per imbarcarsi in una frenesia omicida nelle strade di New York in compagnia dell'anziano inventore di un micidiale raggio laser. Lo sguardo della macchina consente a Coates di accostare in umoristico disordine attori della scena artistica e oggetti di consumo:

[...] a pack of cards a glass eye two felt slippers the C in a Chop Suey sign a cigarette holder an umbrella Reginald Marsh a bottle of gin Cigar store coupons, [...] H.L. Mencken, a stiletto, Kenneth Burke, a stethoscope, a Martini cocktail.⁵⁷

Tra i lazzi della commedia affiora tuttavia una diagnosi piuttosto cupa del contemporaneo. Simile a un *montage* dadaista, il testo è sovraccarico delle notazioni sensoriali generate dal contesto urbano che impediscono la lettura in profondità. A presagire l'inevitabile degrado delle capacità analitiche e creative, la mercificazione del mondo letterario che si palesa nella reificazione metonimica di intellettuali noti come Dreiser, Burke e Mencken. Come ricorda Eburne, la posta in gioco è qui l'etica dell'avanguardia: «The novel's resounding question concerns what can be done with the weapon of avant-guardism: its explosive rhetoric, its polemics, its call for revolution».⁵⁸ L'oggetto metaforico che campeggia al centro del testo – il raggio x – risponde esplicitamente a questa domanda: unica funzione dell'artista, quella di documentare, con lo sguardo della macchina, gli effetti grotteschi della mercificazione urbana, e non certo di provare a cambiarli. Ovvero, si tratta ipotizzare «reform as a project toward which art [can] aim – but which it [can] not itself fulfil».⁵⁹ Il romanzo di Coates mostra che gli estensori di *Aesthete: 1925*, pur nella forte consapevolezza sociale e politica, erano del tutto disimpegnati sul fronte della partecipazione emotiva, spirituale o etica. E nonostante certi echi del dadaismo europeo nelle poetiche del gruppo, sarebbe forse più corretto vedere in esse un primo manifestarsi del 'superrealismo' americano.

Come ricorda Jonathan Veitch, il termine 'Super Realism' – introdotto nel 1931 da Nathanael West – è associato all'idea di «excessive realism». Denota una forma

⁵⁷ ROBERT M. COATES, *The Eater of Darkness* [1926], New York, Macauley, 1929, pp. 29-32.

⁵⁸ JONATHAN P. EBURNE, *Anti-Menckanism* cit., p. 536.

⁵⁹ Ivi, p. 523.

vernacolare di realismo che si affermò in modo fluido tra le due guerre sulle pagine di piccoli periodici transatlantici, tra i quali «View» e «transition».⁶⁰ Tra i motivi portanti del movimento, l'enfasi sul mostruoso, il grottesco e la violenza e una predilezione per le possibilità offerte all'immaginario dalla cultura popolare. A questo va aggiunto l'impegno sociale e politico – lo si coglie nelle manipolazioni visive di fotografi hollywoodiani come Will Connell e William Mortensen; e anche nel surrealismo sociale di pittori come O. Louis Guglielmi, Walter Quirt e James Guy. Tra gli scrittori superrealisti vanno ricordati Robert Coates, William Carlos Williams, Nathanael West e Bryon Gysin. Si coglie in essi la distanza critica cara al gruppo di *Aesthete*: 1925 con il quale dividono anche lo sguardo acuto e insieme distaccato sulla violenza in atto nel corpo politico. Non stupisce che abbiano affidato a forme fluide di aggregazione e a periodici minori come «Broom» la circolazione del proprio pensiero estetico e la formulazione di una nuova responsabilità artistica. Quanto ai direttori di «Broom», nel farsi promotori di un 'super-realismo' autoctono, accentuavano la dimensione localista e nazionale del proprio progetto transatlantico e modernista. Non è quindi un paradosso da poco vedere uscire su «Broom» una tra le opere americane più significative del momento, deliberatamente ignara delle opzioni euroamericane della rivista.

Dell'importanza dei contributi di William Carlos Williams su «Broom», si è già detto molto. È noto infatti che i primi sei capitoli della sua personalissima saga americana, *In the American Grain*, furono pubblicati sulla rivista tra gennaio 1923 e gennaio 1924. Lontano dalla tradizione storiografica, Williams ignorava la struttura gerarchica della narrativa americana ottocentesca ereditata da scrittori quali Van Wick Brooks oppure Waldo Frank. Privilegiando le fratture a scapito della continuità, Williams cercava di sottrarsi al mito dell'origine che informava la memoria romantica dell'America. Tutti i capitoli del romanzo ritornano (un ritorno con variazione) sul duplice motivo che fonda l'*ethos* nazionale: l'inizio e la scoperta. Convinto che «the elemental scene of American creation was also one of racial slaughter»,⁶¹ Williams riteneva che l'intera impresa coloniale nel continente americano, da Colombo a Cortez, Champlain e i Puritani, avesse generato una eredità di vuoto e di assenza. L'autentico 'contatto' con l'America andava quindi affidato alla riesumazione di un idioma indigeno la cui identità si legava alla presenza del passato, un passato segnato dal sangue versato durante la resistenza alla assimilazione del-

⁶⁰ Per notizie relative al 'Super-Realism' americano, vd. DICKRAN TASHJIAN, *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, New York, Thames and Hudson, 1955; e JONATHAN VEITCH, *American Superrealism. Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

⁶¹ MICHAEL NORTH, *The Dialect of Modernism: Race, Language and Twentieth-Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 158.

la cultura europea. Il 'noi/us' della citazione, associato alle popolazioni caraibiche spogliate e massacrate da Ponce de Léon, suggerisce che i conquistatori sanguinari sono in verità i conquistati:

History, history! We fools, what do we know or care? History begins for us with murder and enslavement, not with discovery. No, we are not Indians, but we are men of their world. The blood means nothing; the spirit, the ghost of the land moves in the blood, moves the blood.⁶²

La 'contronarrativa' di Williams si configura come una risposta al dibattito transatlantico in corso sulle riviste e in particolare alle inclinazioni europee della direzione di «Broom»; e il fatto che sia stata la stessa rivista a pubblicarla illustra bene «the various, contradictory, communal messiness»⁶³ della stampa periodica modernista. Ma l'episodio suggerisce pure che la redazione di «Broom» riteneva che fosse responsabilità della rivista offrire un terreno adatto al confronto tra le diverse identità statunitensi e propizio a una revisione dell tradizione puritana. In questo senso, non stupisce la coesistenza dei contrari nella rivista: da un lato le sperimentazioni di Williams e Toomer, ispirate a una poetica della rottura,⁶⁴ e dall'altro contributi debitori delle estetiche transatlantiche.

Ripensamenti e rovesciamenti della politica editoriale di «Broom» trovano una curiosa risonanza nelle posture estetiche di alcuni tra i contributi più noti. Accade per esempio con il motivo dell' 'immaginazione degli antipodi' che contraddistingue il poema di Jean Cocteau, *Potomak*, un cui frammento comparve nel saggio nel quale Jean Epstein illustrava il nesso tra velocità del pensiero e poesia di avanguardia:

Underneath the earth upon which you repose
There is the earth,
And still the earth
In a straight line,
And rock and mineral,
And lava, and incandescences
[...]

⁶² WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Fountain of Eternal Youth*, «Broom», 5, 2, settembre 1923, pp. 73-77, p.73.

⁶³ MICHAEL NORTH, *The Dialect of Modernism*, cit., p. 23.

⁶⁴ Un esempio si trova in *Seventh Street*, di JEAN TOOMER: «Seventh Street is a bastard of Prohibition and the War. A crude-boned, soft-skinned wedge of nigger life breathing its loafer air, thrusting unconscious rhythms, black reddish blood into the white and whitewashed wood of Washington. Stale, soggy wood of Washington. Wedges rust in soggy wood... Split it! In two! Again! Shred it! ... the sun» («Broom», 4, 1, dicembre 1922, p. 3).

And a woman who sleeps in New Zealand
With the abyss above her.⁶⁵

Si coglie una dinamica simile nel testo di Blaise Cendrars, *Profond aujourd'hui*, tradotto in parte da Matthew Josephson per «Broom»:

Space... physically everything is caprice, folly, habit, vice. All is depth. The whole universe is isomeric, that is to say, it is composed as a whole and in part of similar elements which have nevertheless (as a whole and in part) different properties, according to how differently these elements are presented to the senses.⁶⁶

Comme osserva Peter Nicholls, è possibile che il traduttore e l'editore, catturati dalle potenzialità pragmatiche del capitale americano insite nel 'misticismo del denaro', non abbiano colto appieno il modo 'simultaneo' in cui Cendrars esplora la metafisica del capitale. D'altro canto, un diverso redattore della rivista, contrario del tutto a tanta ammirazione per il sistema del capitale americano, si avventurava in considerazioni di segno opposto e fortemente critiche nei confronti dei modi di vita negli Stati Uniti.

Unica donna della redazione, Lola Ridge fu responsabile dell'ufficio di New York da marzo ad agosto 1922, data delle sue dimissioni dovute a dissapori relativi all'inclusione di Gertrude Stein nel numero *all-American* previsto per gennaio 1923.⁶⁷ Educata in Nuova Zelanda e in Australia, Ridge si stabilì a New York nel 1908, mischiandosi con i movimenti anarchici. La sua sperimentazione poetica mirava a esprimere una visione della vita umana fondata sugli opposti, sul rovesciamento e in continuo movimento. Nelle parole di Paul Giles, si è di fronte a «an appulsive avant-garde» e a una «poetics of turning things around the other way».⁶⁸ Nel poema lungo, *The Ghetto* (1918), Ridge esplorava motivi sociali, urbani e tecnologici

⁶⁵ JEAN EPSTEIN, *A necessary and Sufficient Literature*, cit., p. 214.

⁶⁶ BLAISE CENDRARS, *At the Antipodes of Unity*, «Broom», 3, 3, ottobre 1911, pp. 182-193: 185.

⁶⁷ Ridge riteneva che il materiale offerto da Stein giocasse sulle parole e sulla superficie delle cose. Pensava inoltre che la rivista avesse il compito di promuovere un linguaggio letterario autoctono, rappresentato a suo parere da Toomer, Anderson, Sandburg, Scott o ancora Boyle. Ecco le parole di una lettera indirizzata a Loeb: «Is the January number intended as a review of those arrived American writers whose work has already influenced their contemporaries?». Non manca il riferimento a 'the incongruity of the inclusion of Gertrude Stein – a woman who reached the height of her notoriety a decade ago – in the group of unknown or little known moderns mentioned in your [December] ad». Lettera a Loeb, 2 gennaio 1923.

⁶⁸ PAUL GILES, *The Global Remapping of American Literature*, cit., p. 244.

attraverso lo sguardo dell'immigrante, dipingendo la povertà e il disagio del Lower East Side: «So many and so still.../Flotsam of the five oceans/Here on this raft of the world». La coincidenza tra la critica urbana e la prospettiva del nuovo americano («The heat in Hester Steet/Heaped like a dray/With the garbage of the world») suscitò l'interesse ammirato di Louis Untermeyer: «It seems strange that it has remained for one reared far from our chaotic centers to appraise most poignantly the life that runs through our crowded streets». ⁶⁹ I versi di *Hospital Nights* – apparsi nel primo numero di «Broom» – intrecciano immagini statiche e dinamiche e scivolano dall'atmosfera sommersa dell'ospedale al chiasso urbano di Manhattan, oscillando da un personaggio all'altro, la ragazza, l'infermiera e «the Salvation Army lass». La prospettiva multipla consente a Ridge di rivelare vite interiori senza pregiudizi e di privilegiare la trama delle immagini fittamente collegate per suggerire la forza esplosiva dell'esperienza umana:

Eyes that are glossily brown
As the back of a queen bee
That soars with her mate into the blue...
To clinch and grapple and sway...
Light lancing light under a flashing sky...
Till she circles alone
Over a plunge... and a gray trailing.⁷⁰

Mediante le giustapposizioni metonimiche inaspettate, i bruschi cambiamenti di scala e la legge di gravità scombussolata, il lettore è proiettato in uno spazio senza confini e attraversato da energie primitive. L'apoteosi appena suggerita resta sospesa e lascia solo intravedere una fugace possibilità di trasformazione. La poetica di Ridge, nel segno della visione 'antipodean', delinea un immaginario spazio di contatto dove le dimensioni del locale/nazionale/transnazionale risultano capovolte e proiettate in una ben più ampia visione del mondo.

Un'analisi delle poetiche avanguardiste di «Broom» rivela quanto «definitional dissonance matters», per dirla con Susan Stanford Friedman.⁷¹ Nel fare proprie concezioni divergenti della modernità americana, la rivista diede voce significativa al bisogno di esplorare l'identità americana con un linguaggio che fosse anch'esso americano. L'ottica transnazionale aiuta a temperare l'idea tradizionale di 'euro/

⁶⁹ LOUIS UNTERMAYER, *China, Arabia and Hester Street*, «New York Evening Post», 1 febbraio 1919.

⁷⁰ LOLA RIDGE, *Hospital Nights*, «Broom», 1, 1, novembre 1921, pp. 70-71: 71

⁷¹ SUSAN STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 45.

americanocentrismo': da un lato mette in evidenza le tensioni tra le forze culturali in gioco e la complessità delle contraddizioni dialogiche tra Europa e Stati Uniti negli anni Venti; dall'altro consente di rileggere il progetto di «Broom» alla luce di una esperienza e di un immaginario globali e di scansare «orthodox accounts of the modernist enterprise within conventional nationalistic categories». ⁷² Espressione quintessenziale della rivista modernista quale veicolo di movimenti nuovi e multipli, «Broom» appartiene alla nebulosa degli spazi editoriali dove le pratiche letterarie s'incrociavano per meglio rinnovarsi e cambiare. Tracciarne la mappa e scoprire traiettorie o intersezioni insospettate resta forse una tra le sfide più avvincenti per chi studia i periodici dell'avanguardia.

(traduzione di Caroline Patey)

⁷² PAUL GILES, *The Global Remapping of American Literature*, cit., p. 344

*Da Anton Čechov a Virginia Woolf: Free Russia,
ovvero un' 'archeologia' proto-modernista*

Martina Ciceri

È cosa nota che il rapporto tra stampa periodica e cultura letteraria si fece più intenso attorno alla metà dell'Ottocento; basterebbe ricordare George Eliot o Charles Dickens, impegnati in prima linea nell'attività giornalistica, i quali divennero attori di una vera e propria sinergia intellettuale che andò a rafforzare il già ben consolidato ruolo delle riviste come organi di disseminazione letteraria. L'importanza di «The Cornhill Magazine», «The New Monthly Magazine» e «The Fortnightly» nel promuovere il genio creativo di Thomas Hardy è solo uno dei molteplici esempi di un'interazione particolarmente vitale nel contesto britannico. In altri termini, letteratura e stampa periodica confluirono in un movimento combinatorio volto a rafforzare quella cultura del consenso sociale ed intellettuale tipica dell'Inghilterra vittoriana e, al contempo, a farsene espressione. Questo paradigma, tuttavia, era destinato a sbriciolarsi progressivamente nel periodo compreso tra la fine secolo e il primo Novecento. Ben lontani dall'essere degli organi di consenso sociale, i nuovi attori della pubblicazione periodica generarono degli «spazi di opposizione»¹ che avrebbero di lì a poco cambiato le sorti della cultura e dell'opinione pubblica dominante.²

Nel contesto così variegato dell'Inghilterra di fine secolo, la stampa 'immigrata' assume particolare rilievo e sollecita molte curiosità, proprio perché supera per definizione i confini della cultura nazionale e privilegia i modi culturali e stilistici del contatto e dell'esplorazione, stimolando l'espansione dello spazio letterario e portando così ad una significativa rivisitazione del nesso letteratura/nazione che l'*ethos* vittoriano aveva consolidato in modo significativo. Mentre i contributi americani ed

¹ MARK MORRISSON, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920*, Madison and London, The University of Wisconsin Press, 2001, p. 9

² Si veda ANDREAS HUYSEN, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; LAWRENCE RAINEY, *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998; MARK MORRISSON, *op. cit.*, 2001.

europei al rinnovamento culturale del primo Novecento inglese sono stati notoriamente esplorati,³ le interferenze russe sembrano ancora largamente ignorate. Questo relativo vuoto critico risulta inspiegabile, soprattutto alla luce del ruolo sempre più attivo che gli emigrati russi giocarono nel riplasmare lo scenario artistico-culturale dell'Inghilterra di fine secolo.

Il fascino ottocentesco per le riviste offriva un clima intellettuale fertile agli emigrati russi, propizio alla fondazione di «Free Russia», una pubblicazione a metà strada tra il giornalismo documentario e la rivista di carattere letterario. In questo contributo si cercherà di mostrare come lo spazio ibrido della rivista consenta di cogliere alcuni momenti significativi per una sorta di 'archeologia' proto-modernista. Di particolare interesse sono le modalità con cui «Free Russia», nel tentativo di promuovere un nuovo modello di socialità e di cultura che si distaccasse dal tradizionale binomio sfera pubblica-nazione, si insinuò nel dibattito letterario inglese, superando così i confini delle appartenenze etniche e linguistiche: la pubblicazione dei testi dei più grandi autori russi dell'Ottocento in traduzione, infatti, consentì l'introduzione di modelli estetici ignoti fino a quel momento, i quali ben presto si rivelarono particolarmente stimolanti per una giovane generazione di scrittori in cerca di strade nuove – si pensi, ad esempio, all'importanza degli echi čechoviani – tra gli altri – in Virginia Woolf.

«Free Russia» nella tradizione periodica tardo-vittoriana

Fondata nel giugno del 1890 grazie agli sforzi congiunti dell'intellighenzia russa in esilio e di simpatizzanti inglesi, «Free Russia» divenne una delle istituzioni più influenti della contro-cultura anglo-russa. Come suggerisce l'editoriale del primo numero della rivista, «Free Russia» fu un fenomeno senza precedenti: «the publication in English, in the Capital of the English speaking race of a paper intended to forwards the cause of freedom in Russia is a new departure in journalism».⁴ Il carattere innovativo, tuttavia, non è da ascrivere al fatto che si tratta di una rivista di emigrazione, cioè fondata da emigrati russi stanziatisi in Inghilterra (basti pensare al periodico «La Campana», pubblicato qualche decennio prima da Alexander Herzen),⁵ bensì alla scelta della lingua di pubblicazione: l'inglese. Contrariamente ad

³ Si veda, ad esempio, *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, a cura di Andrew Thacker e Peter Brooker, 3 voll., Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁴ *Our Plan of Action*, «Free Russia», giugno 1890, pp. 1-3.

⁵ Per uno studio dettagliato di Herzen e della sua pubblicazione periodica, si veda MONICA PATRIDGE, *Alexander Herzen and the English Press*, «The Slavonic and East European Review», 36- 87, 1958, pp. 453-470. Per una panoramica storica sulla stampa russa in

altre riviste fondate da emigrati russi in Europa, pubblicate in lingua russa e, di conseguenza, indirizzate a un pubblico russofono, «Free Russia» fece la scelta radicale di affermarsi come organo di intermediazione linguistica e culturale: pubblicando articoli di attualità sulla condizione della Russia, la rivista mirava a suscitare il fascino e l'interesse del pubblico inglese per spinose questioni politiche, economiche e, soprattutto, sociali, nel tentativo di estirpare la russofobia tardo vittoriana e di smascherare l'inconsistenza e la faziosità della propaganda ufficiale.⁶

Il successo non si fece attendere: dopo un anno di attività, infatti, «Free Russia» poté contare un pubblico di circa 5000 lettori, come dimostra il bilancio redatto da Stepniak (1851-1895), uno degli emigrati russi fondatori della rivista. Egli, tuttavia, sottolinea che il successo della rivista sarebbe dipeso dall'influenza che questa avrebbe esercitato «on the great newspapers which are read not by thousands but by millions»,⁷ ovvero dalla risonanza che questa impresa anglo-russa avrebbe avuto nella stampa britannica.⁸ Era quindi chiaro l'intento degli emigrati russi: trasformare «Free Russia» in un'istituzione pubblica, in un organo di opinione che potesse orien-

Inghilterra, si veda JOHN SLATTER, *The Russian Émigré Press in Britain*, «The Slavonic and East European Review», 73-74, 1995, pp. 716-747. Per una visione generale sulla stampa russa nel quadro più ampio della cultura Europea di fine secolo, si veda MARTIN A. MILLER, *The Russian Revolutionary Emigres 1825-1870*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1986. Per un'analisi della stampa in lingua russa promossa dagli emigrati, si veda HELEN WILLIAMS, *Russian-Language Periodical Publishing by the Radical Emigration 1855-1900*, «Solanus, International Journal for Russian & East European Bibliographic, Library & Publishing Studies», 12, 1998, pp. 12-32.

⁶ La principale promotrice della propaganda zarista in Inghilterra nel tardo Ottocento fu Mme Olga Novikov. Per un riferimento biografico, si veda WILLIAM THOMAS STEAD, *Madame Olga Novikoff*, «The Review of Reviews», febbraio 1891, pp. 123-136.

⁷ STEPNIK, *Nihilism as it is*, London, T. Fisher Unwin, 1894. Edizione ebook, pp. 41-42.

⁸ Diversi furono i giornali e le riviste che iniziarono ad interessarsi ad argomenti russi: lo «Scottish Leader» in particolare, pubblicò un'interista a Robert Spence Watson, co-fondatore della Society of Friends of the Russian Freedom di cui «Free Russia» si fece portavoce, nonché tesoriere della rivista anglo-russa. L'intervista fu poi riportata in «Free Russia» nel febbraio del 1893. Nel giro di pochi anni, altri settimanali, tra cui «Time», «The Saturday Review», «The Academy», «The Athenaeum» e «The Spectator» iniziarono a pubblicizzare e pubblicare opere di emigrati russi; basti pensare alla recensione favorevole del romanzo di Stepniak pubblicata su «The Athenaeum». Si veda «Free Russia», gennaio 1891. Per un'analisi approfondita della society of Friends of the Russian Freedom si veda BARRY HOLLINGSWORTH, *The Society of Friends of Russian Freedom: English Liberals and Russian Socialists, 1890-1917*, «Oxford Slavonic Papers», 3, 1970, pp. 45-64; DAVID SAUNDERS, *Stepniak and the London Emigration. Letters to Robert Spence Watson, 1887-1890*, «Oxford Slavonic Papers», 13, 1980, pp. 80-93.

tare l'interesse dei lettori inglesi sulla condizione russa e gettare luce sulla tradizione letteraria e culturale del paese.

Dal 1891 la rivista fu pubblicata a scadenza mensile, pratica che rimase in vigore fino al 1905, quanto la pubblicazione divenne irregolare, per concludersi definitivamente nel gennaio del 1915. Prendendo in esame i quindici anni di pubblicazione regolare, è possibile individuare la presenza di isotopie tra la rivista anglo-russa e le riviste miscellanee mensili di tradizione inglese, principalmente in materia di «codici periodici».⁹ La disposizione del materiale su due colonne, l'utilizzo di illustrazioni, nonché la grande varietà del materiale pubblicato, che spaziava da questioni sociali ad altre di natura politica, dalla cultura alla letteratura, sono solo alcuni dei punti di contatto tra le due tradizioni. L'adesione al modello inglese, inoltre, convive con il disegno di Stepniak: egli, infatti, era un fervido sostenitore dell'idea che la missione propagandistica degli émigré russi avrebbe riscosso maggiore successo solo se supportata dalla tradizione culturale e letteraria del loro paese d'origine.

Sia il formato che lo statuto programmatico allineano la rivista anglo-russa alla stampa miscellanea e popolare mensile di epoca vittoriana ed edoardiana, «Fortnightly» ad esempio, che costituiva «the mainstay of 'serious' [...] intellectual, political and literary culture».¹⁰ Infatti, «Free Russia» condivide con questo genere periodico il desiderio di creare uno spazio pubblico sulle proprie pagine, richiedendo il coinvolgimento attivo e critico del lettore nella conversazione promossa dalla stampa periodica.¹¹ Questa intersezione è ulteriormente esemplificata dalla pubblicazione dell'*Ode* di Algernon Swinburne nel numero di settembre 1890 di «Free Russia», in risposta al testo apparso su «Fortnightly Review» nell'agosto dello stesso anno.¹² In altri termini, gli emigrati russi acquisirono visibilità sulla scena culturale inglese proprio grazie alle istituzioni della stampa periodica, il cui consumo crebbe in modo esponenziale nel periodo tra i due secoli, e al loro affermarsi come organi di opinione.

Alla luce di queste osservazioni, è possibile affermare che «Free Russia» fu una vera propria rivista di contatto: essa svolse, infatti, una funzione di 'transito', ovvero di mediatore tra due geografie, lingue e tradizioni culturali. È interessante notare, tuttavia, che la natura trasversale della rivista non risiedeva solo nel suo essere un organo di contatto interculturale. Nonostante l'interlocuzione con le modalità edi-

⁹ ANDREW THACKER, PETER BROOKER, *Introduction, The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cit.

¹⁰ MORRISON, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ ANN ARDIS, *Staging the Public Sphere: Magazine Dialogism and the Prosthetics of Authorship at the Turn of the Twentieth Century*, in *Transatlantic Print Culture, 1880-1940: Emerging Media, Emerging Modernisms*, a cura di Ann Ardis e Patrick Collier, Palgrave MacMillan, 2008, pp. 30-47: 39.

¹² *English Notes*, «Free Russia», settembre 1890.

toriali di stampo vittoriano, «Free Russia» guarda con interesse al rinnovamento in atto nelle strategie letterarie: il suo essere (anche) la fucina di una nuova contro-sfera pubblica in via di definizione non fece altro che anticipare lo sviluppo di nuove pubblicazioni periodiche che si sarebbero fatte portavoce delle diverse contro-culture, e dei diversi movimenti di avanguardia del Novecento.¹³ In altri termini, nel suo cumulare diverse pratiche editoriali, «Free Russia» attraversò frontiere permeabili, posizionandosi in uno spazio intermedio fra la pubblicazione periodica vittoriana e quella novecentesca, ovvero tra tradizione e innovazione, tra cultura dominante e avanguardia.

Tra politica e letteratura

«Free Russia», seppur indirizzata ad un pubblico limitato, era al contempo in cerca di un' audience più ampia, aspetto che determinò strategie e scelte editoriali multiple. Il primo capo redattore della rivista fu Stepniak dall'anno della sua fondazione al 1895. Guidata da Stepniak, la rivista si impegnò sul fronte politico per rivelare gli aspetti più disturbanti della realtà russa, riportando racconti di persecuzioni religiose e politiche, deportazioni in Siberia e resoconti di viaggiatori occidentali in Russia, il più famoso dei quali fu redatto da George Kennan (1845-1924), poi pubblicato in un volume dal titolo *Siberia and the Exile System* (1891). In questi primi anni, il nome dei curatori non appariva sulla rivista, al fine di evitare ritorsioni da parte dell' autocrazia russa. Lo scopo primario di Stepniak era quello di catturare l' interesse del pubblico inglese e di persuaderlo a schierarsi a favore del popolo russo nella lotta contro l' oppressione.

Nonostante lo spiccato interesse socio-politico dei primi anni, una prospettiva diacronica consente di evidenziare la presenza di un legame tra propaganda e letteratura sin dai primi numeri della rivista. Il primo testo letterario in traduzione inglese ad apparire sulle pagine di «Free Russia» fu il racconto breve dello scrittore satirico russo Michail Evgrafovič Saltikov-Ščedrin *The deceitful editor and the credulous reader*, pubblicato nell'aprile del 1891. Come si può intuire dal titolo di questo primo racconto, la maggior parte dei testi letterari in traduzione sulle pagine di «Free Russia» affronta tematiche quali ingiustizia sociale, persecuzioni politiche e religiose, esilio e cospirazioni, andando così a rafforzare la dimensione militante della rivista.

¹³ Nel suo autorevole studio sul legame tra la stampa periodica e la cultura modernista, Morrisson osserva che, nel clima intellettuale di fine secolo e, successivamente, nel primo ventennio del Novecento, alcune riviste letterarie moderniste di ponevano come portavoce di diverse forme di contro-cultura. Si pensi ad esempio a «Freewoman/Egoist», che divenne l' istituzione del militarismo femminista, oppure a «Little Review» e al suo promuovere istanze giovanili nella moderna Chicago. MORRISON, *op. cit.*

Il fascino per la dimensione artistico-letteraria in quanto tale crebbe in modo esponenziale dopo il 1895, quando Feliks Volchovskij (1846-1914) divenne il capo redattore.

[Free Russia] has [...] become more varied in its contents. More stress has been laid on showing the capabilities and genius of the Russian race, thus bringing home this truth, that if the Russians enjoyed political liberty and personal security, their social, literary, artistic and scientific development would be an enormous spiritual gain to mankind. With this view, translations of some of the best specimens of Russian fiction and poetry, as well as articles dealing with Russian music, art industries, social work, etc., have been introduced.¹⁴

Le parole di Volchovskij servono a puntualizzare il suo obiettivo redazionale: non più esclusivamente volto alla propaganda ideologica, esso mirava a favorire la fruizione delle tradizioni culturali e letterarie russe, scardinando, così, vecchi e perduranti stereotipi ancora vivi in Inghilterra, che vedevano nella Russia un paese retrogrado, barbaro e, soprattutto, incolto, favorendo la nascita di una nuova sfera pubblica attraverso la «mitizzazione del potenziale creativo russo».¹⁵ Fu infatti in questa seconda fase ‘artistica’ della rivista che testi russi iniziarono ad essere pubblicati non tanto per la loro implicita carica militante, quanto per il loro valore artistico e letterario.

Il ruolo della letteratura nel favorire i contatti culturali è ulteriormente sottolineato dalla presenza di una vera e propria bibliografia ‘russa’. Sin dal primo numero della rivista vide la sua comparsa una colonna intitolata, per l'appunto, «bibliography», contenente testi di narrativa e saggistica a cui il lettore inglese avrebbe dovuto far riferimento. Questa fu redatta da Robert Spence Watson, il quale elencò testi dal-

¹⁴ The Society of Friends of Russian Freedom, “Eight Annual Report of the Executive Committee (1898-99),” pp. 7-8, Archive of British Library of Political and Economic Science, London School of Economics, COLL MISC 1028. Citato in CAROL PEAKER, *We are not Barbarians: Literature and the Russian Émigré Press in England, 1890-1905*, «19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», 3, 2006, web, ultimo accesso 20 luglio 2016, <www.19.bbk.ac.uk>.

¹⁵ Il racconto di Michailov intitolato *On Easter Day* («Free Russia», aprile 1894) è un chiaro esempio di come la narrativa pubblicata in «Free Russia» vertesse a sminare gli stereotipi tradizionali, secondo cui la Russia era un paese retrogrado e barbaro. Il racconto, infatti, narra la vicenda di un ragazzo che si forma sui testi didascalici di Lev Tolstoj, i quali vengono letti ad alta voce ai membri della sua famiglia. Inoltre, «Free Russia» difendeva anche i diritti dei lavoratori nei campi, considerati a lungo come figure inette. In questo frangente, è significativo MICHAÏL EVGRAFOVIČ SALTIKOV-ŠČEDRIN, *How a peasant saved two generals*, «Free Russia», gennaio 1892, pp. 13-15.

la forte componente ideologica; basti ricordare *La Russia sotto gli Zar* (1885) di Stepniak e la raccolta di memorie di Peter Kropotkin (1842-1921) intitolata *Nelle prigioni russe e francesi* (1887). Nel momento in cui Volchovskij sostituì Stepniak come capo redattore, il ruolo della colonna bibliografica cambiò radicalmente: compilata da Vasilij Zhook, essa, da semplice elenco bibliografico, si trasformò in una vera e propria sezione di recensioni, privilegiando così la dimensione interpretativa su quella compilativa.

Il percorso verso una sempre più fitta conversazione interculturale si segnala con la comparsa nell'aprile del 1901 di una colonna intitolata «Rossica» che, contrariamente a quanto afferma Carol Peaker, non fungeva da alternativa alla sezione bibliografica illustrata sopra. La colonna, il cui titolo completo era «Rossica: in British and American Press», ospitava un elenco di articoli a tematica russa pubblicati in riviste o giornali inglesi e americani. La marcata strategia letteraria della rivista è ulteriormente segnalata dalla pubblicazione di alcuni brevi profili biografici di autori russi, quali il contributo di Volchovskij su Ivan Turgenev o ancora il suo saggio su Anton Čechov.¹⁶

Al fine di favorire lo sviluppo di uno spazio di incontri e dialoghi anglo-russi, gli emigrati del comitato redazionale di «Free Russia» decisero di sfruttare le opportunità offerte dal mercato periodico e dalla cultura consumistica tardo-vittoriana, assimilando nuove tecniche pubblicitarie. Saggi, pamphlet e romanzi a tematica russa (o, in termini più generali, a tematica rivoluzionaria) divennero ricorrenti nelle pagine pubblicitarie della rivista, prima fra tutti la collezione delle opere di Tolstoj in lingua inglese pubblicata da Walter Scott Publisher. Sicuramente non secondario fu l'interesse del redattore capo per le arti figurative: fotografie, schizzi e riproduzioni di quadri e ritratti iniziarono ad essere pubblicate in grande numero. Questa fase 'artistica' della rivista fu suggellata dall'adozione di una nuova testata ad opera di Walter Crane, la quale fungeva anche da vignetta in favore della causa rivoluzionaria.¹⁷

Senza avere una esplicita agenda estetica di rottura, come sarebbe stato il caso di riviste quali «The Egoist», «Blast» e «Masses» per esempio, o essere in cerca di narrativa deliberatamente 'sperimentale', è tuttavia innegabile che «Free Russia» divenne un'istituzione cardine nello scenario intellettuale di fine secolo in virtù del 'trasferimento' culturale, artistico e letterario che essa promosse. Di conseguenza, pur non

¹⁶ FELIKS VOLCHOVSKIJ, *I. S. Tourguenev*, «Free Russia», aprile 1898, pp. 26-29.

¹⁷ The Society of Friends of Russian Freedom, "Eight Annual Report of the Executive Committee (1898-99)," pp. 7-8, Archive of British Library of Political and Economic Science, London School of Economics, COLL MISC 1028. Citato in PEAKER, *op. cit.* La testata raffigura un angelo che, allungandosi verso un contadino russo rappresentato sul lato destro della testata, cerca di passargli il cuore che tiene tra le mani. Il contadino russo, proteso verso l'angelo, è però legato ad una roccia e soggiogato da un'aquila a due teste, simbolo dell'oppressione del potere temporale e spirituale in Russia.

collocandosi in seno alle avanguardie, «Free Russia» contribuì ad allargare gli orizzonti di una letteratura in cerca di sé, introducendo nel contesto tardo-vittoriano ed edoardiano nuovi modelli estetici provenienti dalla tradizione russa, modelli che contribuirono notevolmente al processo di rinnovamento letterario degli anni Venti e Trenta del Novecento. L'incontro tra Virginia Woolf e la prosa di Čechov è un esempio quanto più rappresentativo di questo fenomeno di fertilizzazione incrociata.¹⁸

Čechov nelle pagine di «Free Russia»

Fu probabilmente per lo zelo riformatore di Čechov, nonché per l'interesse che egli rivolse a spinose questioni sociali, che due suoi racconti, *Sharp beyond my years* e *An Event* furono pubblicati sulle pagine di «Free Russia», rispettivamente nei numeri di maggio 1900 e di giugno 1902.¹⁹ Si trattava dei primi testi dell'autore russo ad essere tradotti e pubblicati in lingua inglese, contrariamente a quanto riportato nel *The Oxford Guide to Literature in English Translation* (2000).²⁰ Di conseguenza, a «Free Russia» va il pregio di aver introdotto Čechov nel panorama letterario inglese del primo Novecento, un fatto che illumina di luce nuova il ruolo degli emigrati nel favorire la penetrazione della trazione letteraria russa in Inghilterra e la creazione di una rete culturale e letteraria transnazionale.²¹

Per il suo essere una pratica di mediazione linguistica e culturale, la traduzione gioca un ruolo decisivo in questo frangente. Vera Volchovskij, figlia del capo redattore della rivista, tradusse *Sharp beyond my Years*, mentre Dora Zhook, moglie del curatore della sezione bibliografica di «Free Russia», si occupò della versione inglese di *An Event*. Uno studio comparativo consente di individuare la coesistenza

¹⁸ Questo concetto si deve a Werner e Zimmermann. Si veda MICHAEL WERNER, BENEDICTE ZIMMERMANN, *Beyond Comparison: Histoire Coisée and the Challenge of Reflexivity*, «History and Theory», 45, 1, 2006, pp. 30-50.

¹⁹ Entrambi questi racconti brevi furono poi ritradotti da C. Garnett e pubblicati da Chatto & Windus tra il 1916 e il 1922. ANTON ČECHOV, *Zinohka*, in Id. *The Chorus Girl and Other Stories*, trad. di Constance Garnett, Londra, Chatto and Windus, 1920, pp. 257-265; ANTON ČECHOV, *An Incident*, in Id. *The Cook's Wedding and other Stories*, trad. di Constance Garnett, Londra, Chatto and Windus, 1922, pp. 97-104.

²⁰ Questa, infatti, fa risalire la prima versione inglese di Čechov alla traduzione de *Il Monaco Nero* (1894) pubblicata nell'antologia edita da R. C. S. Long nel 1903. Si veda *The Oxford Guide to Literature in English Translations*, a cura di Peter France, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 598.

²¹ La prosa di Čechov era stata tradotta in lingua tedesca, francese e in altre lingue slave: è altamente probabile che i lettori inglesi interessati alla letteratura russa avessero letto le opere dell'autore in queste versioni.

di due diversi approcci alla pratica traduttiva. Poiché si trattava, come riporta la nota introduttiva al testo, di una «traduzione autorizzata», la versione inglese di *An Event* è rigorosamente fedele al testo originale. Di contro, è possibile individuare delle discrepanze tra la traduzione inglese di V. Volchovskij intitolata *Sharp beyond my years* e il testo russo, basti pensare all'incipit del racconto che appare 'mutilato'.²²

Trattandosi della prima apparizione di Čechov sullo scenario culturale britannico, alla traduzione di V. Volchovskij del 1900 fu apposta una nota editoriale, in cui erano riportate informazioni biografiche sull'autore e osservazioni di carattere estetico:

Leo Tolstoy's view of Chekhov, as an artist 'drawing on but a few pages whole pictures of extraordinary vividness and depicting on these pages the complete psychology of the state of mind of this or that type, and reproducing by these descriptions a powerful impression on the reader' is quite right; but these qualities do not suffice for the creation of a writer of fiction of the first class.²³

L'idea di F. Volchovskij secondo cui la prosa di Čechov suscita un effetto straniante sul lettore, introducendo, attraverso l'utilizzo di quello che il critico definisce «misplaced pathos, irony or jocularity»,²⁴ aspetti dissonanti o sconcertanti («perplexing or [...] jarring effect») trova una eco significativa in Virginia Woolf, quando la scrittrice dichiara che «our first impressions of Tchekov [sic] are not of simplicity but of bewilderment. What is the point of it, and why does he make a story out of this? we ask as we read story after story.»²⁵ Ciò che però sfugge a Volchovskij e che viene, invece, colto dalla scrittrice è che proprio in questo effetto straniante risiede l'aspetto 'moderno' dell'estetica čechoviana, caratterizzata da economia linguistica, dall'utilizzo di finali aperti, dal porre quesiti senza fornirne una risposta al fine di offrire un quanto più disorientante affresco dello stato psicologico dei suoi personaggi, tutte scelte stilistiche che saranno, di lì a poco, celebrate da Edward Garnett e Virginia Woolf stessa.²⁶

²² La traduzione di C. Garnett del 1920 è, al contrario, fedele all'originale. Si veda ANTON ČECHOV, *Sharp Beyond my Years*, trad. di Vera Volchovskij, «Free Russia», maggio 1900, pp. 55-56; ANTON ČECHOV, *Zinohka*, in Id. *Istochnik, Polnoe Sobranie Socinenii I pisem v 30 tomak*, vol. VI, Mosca, Nauka, 1985.

²³ «Free Russia», maggio 1900.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ VIRGINIA WOOLF, *The Russian Point of View*, in Id. *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie, 6 vols, Londra, Hogarth Press, 1986-1994, vol. IV, pp. 181-189: 170. Si veda anche VIRGINIA WOOLF, *An Essay in Criticism*, ivi, pp. 449-456; VIRGINIA WOOLF, *The Russian Background*, ivi, vol. III, pp. 83-87.

²⁶ WOOLF, *op. cit.*, EDWARD GARNETT, *Friday Nights*, London, Jonathan Cape, 1922.

«Free Russia» contribuì ad aprire una breccia nei poco permeabili confini nazionali della cultura vittoriana, inaugurando lo scambio intellettuale tra Inghilterra e Russia, importando nuovi modelli estetici e dando così una spinta propulsiva a quella ‘russomania’ che investì la cultura inglese nel primo ventennio del Novecento. In altri termini, la pubblicazione di testi della tradizione russa sulle pagine di «Free Russia» si innestò sull’insoddisfazione dei letterati inglesi all’alba del nuovo secolo e sulla loro febbrile ricerca di altri orizzonti, generando una sinergia che contribuì ad alimentare uno dei rivoli del grande delta del modernismo inglese. Fu proprio l’approccio čechoviano alla narrativa che entrò a far parte del patrimonio culturale inglese grazie, *in primis*, a «Free Russia» e, successivamente, a Constance Garnett: approccio che affascino il genio creativo woolfiano, spingendo la scrittrice alla ricerca di nuove forme con cui rappresentare a livello narrativo la sua impazienza di venire a capo degli interrogativi centrali dell’esistere.²⁷

Il ‘metodo čechoviano’ di Virginia Woolf

Per comprendere appieno la portata dell’influenza di Čechov sull’opera woolfiana è utile individuare le tappe del progressivo avvicinamento della scrittrice inglese alla prosa dell’autore russo. Il primo contatto è rintracciabile sulle pagine del «Times Literary Supplement», il periodico su cui Woolf pubblicò la sua recensione del quinto volume delle opere di Čechov tradotto da Constance Garnett il 16 maggio 1918 e quella del settimo volume della medesima collezione il 14 agosto dell’anno successivo.²⁸ Vale la pena ricordare che anche Leonard Woolf recensì un volume delle traduzioni inglesi di Čechov, precisamente il terzo, contributo che apparve sul «New Statement» nell’agosto del 1919.²⁹ Altrettanto significativa è la collaborazione

²⁷ REBECCA RUBENSTEIN, *Virginia Woolf and the Russian Point of View*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

²⁸ La recensione del 1919 fu poi intitolata *The Russian Background*, mentre quella dell’anno precedente fu intitolata *Tchechov’s Questions*. Entrambe furono pubblicate nella raccolta completa dei saggi di Woolf. Si veda VIRGINIA WOOLF, *The Russian Background*, in EAD. *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie, 6 cols, Londra, Hogarth Press, 1986-1994, vol. III, p. 83-87; VIRGINIA WOOLF, *Tchechov’s Questions*, in EAD. *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie, 6 cols, Londra, Hogarth Press, 1986-1994, vol. II, p. 244-248.

²⁹ VIRGINIA WOOLF, *The Russian Background*, cit.; LEONARD WOOLF, *Chekhov’s Contradictions*, in *Chekhov: The Critical Heritage*, a cura di Victor Elyanow, Routledge, 1997, pp. 162-164. Per uno studio dell’impatto delle tradizioni di Garnett sulla cultura inglese di fine secolo si veda ADRIAN HUNTER, *Constance Garnett’s Chekhov and the Modernist Short Story*, «Translation and Literature», 12-1, 2003, pp. 69-87; CATHERINE BROWN, *The*

tra lo stesso Leonard e Samuel Solomonovič Kotelianskij (1880-1955), un emigrato russo di origine ucraina: questa collaborazione diede alla luce la traduzione inglese dei diari di Čechov, pubblicati dalla Hogarth Press nel 1920. Čechov era quindi parte integrante del clima intellettuale in cui Woolf iniziò a muovere i primi passi.³⁰ Non stupisce perciò che nella sua ricerca estetica l'autrice inglese si riallacci al modello čechoviano, quasi a ribadire questa sorta di affiliazione intellettuale.³¹

La voce dell'autore russo riecheggia nelle pagine di Woolf in modo più o meno manifesto. Ad esempio, due racconti woolfiani, ovvero *Happiness* e *Uncle Vanya*, alludono apertamente all'opera dello scrittore russo, evocando rispettivamente un suo racconto breve e uno scritto teatrale. Al contrario, le influenze estetiche possono essere mappate solamente tracciando una rete di corrispondenze nascoste.

[Čechov's] stories are inconclusive, we say, and proceed to frame a criticism based upon the assumption that stories ought to conclude in a way we recognise. In so doing, we raise the question of our own fitness as readers. Where the tune is familiar and the end emphatic – lovers united, villains discomfited, intrigues exposed – as it is in most Victorian fiction, we can scarcely go wrong, but where the tone is unfamiliar and the end a note of interrogation or merely the information that they went on talking, as it is in Tchekov [sic], we need a very daring and alert sense of literature to make us hear the tune, and in particular those last notes that conclude the harmony. Probably we have to read a great many stories before we feel, and the feeling is essential to our satisfaction, that we hold the parts together, and that Tchekov [sic] was not merely rambling disconnectedly, but struck now this note, now that with intention, in order to complete his meaning.³²

A detta di Woolf, quindi, la prosa čechoviana determina un punto di svolta nell'evoluzione del genere letterario del racconto breve, una forma destinata ad assumere

Russian Soul Englished, «Journal of Modern Literature», 36-1, 2012, pp. 132-149; CLAIRE DAVISON-PEGON, *No Smoke without fire? Mrs Garnett and the Russian Connection*, «Cahiers victoriens & édouardiens», 71, 2010, pp. 61-73.

³⁰ GILBERT PHELPS, *The Russian Novel in English Fiction*, London, Hutchinson's University Library, 1956; REBECCA RUBENSTEIN, *op. cit.*

³¹ L'interesse di Woolf per l'autore russo fu tutt'altro che passeggero, come dimostra la sua corrispondenza e la sua produzione saggistica. Nel 1920 pubblicò una recensione positiva del dramma *Il giardino dei ciliegi*, opera che ricorre nei suoi scritti privati. Si veda, per esempio, Virginia Woolf a Quentin Bell [14 ottobre 1933]. VIRGINIA WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf 1932-1935*, a cura di Nigel Nicolson, Londra, Chatto & Windus, 1972, p. 235.

³² VIRGINIA WOOLF, *The Russian Point*, cit., p. 170. Si veda anche VIRGINIA WOOLF, *Tchekov's Questions*, cit.

un ruolo di primordine nel modernismo inglese e per la scrittrice medesima.³³ Con Čechov, infatti, la *short story* si allontana da quella tradizione che la considerava come un 'romanzo in miniatura', per affermarsi come genere autonomo. Lo scetticismo čechoviano verso gli eventi narrati e il loro ruolo funzionalista nel dispiegamento dell'intreccio³⁴ si traduce nell'utilizzo di finali aperti che generano un effetto interrogativo anziché risolutivo, come richiedeva invece la tradizione. Come scrive Katherine Mansfield a Woolf, «what [Čechov] does, is not so much to *solve* the question but... *put* the question».³⁵ Al lettore spetta, quindi, il compito di decifrare l'enigma, di trovare una risposta – se esiste – agli interrogativi sull'esistenza che la narrativa di Čechov pone, una narrativa in cui l'autore ricopre il ruolo di spettatore silenzioso.

È proprio in questa chiave che va interpretata la ricerca estetica woolfiana, la quale prende il via dall'incontro con la tradizione russa, in particolare con quella nuova tradizione della *short story* inaugurata da Čechov. L'utilizzo drammatico di eventi esterni alla narrazione, l'uso di silenzi, reticenze ed omissioni, nonché il presentare scene «evanescenti»,³⁶ isolate, che non rimandano ad una continuità narrativa, sono gli elementi costitutivi del metodo creativo čechoviano, metodo di cui l'autrice si appropria nella stesura dei propri racconti brevi. In questo contesto il racconto intitolato *An Unwritten Novel* (1920) risulta particolarmente significativo.

L'incontro con un viaggiatore solitario, vero e proprio stilema della narrativa čechoviana, è il punto di partenza per le riflessioni del narratore: «Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only the slopes and hollows, greys and purples, of the winter's landscape, I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze».³⁷ Diventato qui un osservatore, il narratore tenta di ricostruire l'identità della viaggiatrice, soprannominata Minnie Marsh, tracciando le sue ipotetiche relazioni personali, quasi come se si trattasse del personaggio di un romanzo immaginario composto dal narratore stesso.

[But this we'll skip; ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, with squares of biscuit – skip [...]. Skip Skip, till we reach the landing

³³ ADRIAN HUNTER, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

³⁴ ADRIAN HUNTER, *Constance Garnett*, cit.

³⁵ Katherine Mansfield a Virginia Woolf [27 maggio 1919]. KATHERINE MANSFIELD, *The Collected Letters of Katherine Mansfield*, a cura di Vincent O'Sullivan e Margaret Scott, 4 vols, Oxford, 1984-1996, vol. II, p. 320. Il corsivo è del testo originale.

³⁶ VIRGINIA WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, a cura di Anne Olivier Bell, 5 vols, Londra, Harcourt Inc., 1977, vol. III, p. 157.

³⁷ VIRGINIA WOOLF, *An Unwritten Novel*, in Id. *The Collected Shorter Fiction of Virginia Woolf*, a cura di Susan Dick, Orlando, Harcourt, Inc., 1989, pp. 112-121: 114.

on the upper floor; stairs brassbound; linoleum worn; oh yes! Little bedrooms looking out over the roofs of Eastbourne – zigzagging roofs like the spines of caterpillars, this way, that way, striped red and yellow, with blue-black slating.] Now, Minnie, the door's shut [...]. What are you thinking? (let me peep across at her opposite; she's asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o'clock in the afternoon? Health? Money? Bills, her God?).³⁸

Questo passo, che rievoca in modo molto chiaro l'economia linguistica čechoviana, funge da istanza poetica dell'atto creativo. Non di un semplice evento, o susseguirsi di eventi, si andrà infatti a raccontare, bensì del tentativo del narratore di investigare lo stato interiore del personaggio-viaggiatore. Intorno a questo tentativo di decodificare la vita enigmatica e sfuggente dell'altro, infatti, si sviluppa l'intero racconto, tanto che il narratore arriverà a chiedersi: «Have I read you right? But the human face – the human face at the top of the fullest sheet of print holds more, withholds more». ³⁹ Ed è proprio in questo aspetto che risiede il fulcro del racconto woolfiano: la lettura dell'esperienza interiore dell'altro risulta incompleta, se non addirittura fallace, come è evidente nel momento in cui la viaggiatrice scende dal treno e, anziché incontrare il suo amante, come si era figurata la voce narrante, è accolta dal figlio:

Well, but I'm confounded.... Surely Minnie, you know better! A strange young man.... Stop! I'll tell him – Minnie! – Miss Marsh! – I don't know though. [...] She finds her ticket. What's the joke? Off they go, down the road, side by side.... Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? That's not Minnie. [...] Who am I? Life's bare as a bone.⁴⁰

La difficoltà tutta moderna di tradurre in parola scritta le immagini del mondo interiore dell'altro, che si traduce nella 'non scrittura' evocata nel titolo, impone la sperimentazione di nuove forme espressive consone alla rappresentazione di un io, che, così come la realtà, sfugge ad ogni tentativo di sintesi totalizzante.

And yet the last look of them – he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building brims me with wonder – floods me anew. Mysterious figures! Mother and son. Who are you? Why do you walk down the street? Where tonight will you sleep and, then, tomorrow? Oh, how it whirls and surges – floats me afresh! I start after them. People drive this way and that. The white light sputters and pours. Plate-glass windows. Carnations;

³⁸ Ivi, pp. 114-116.

³⁹ Ivi, p. 117.

⁴⁰ Ivi, p. 121.

Chrysanthemums. Ivy in dark gardens. Milk carts at the door. Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmur and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me – adorable world!⁴¹

L'accumularsi di domande e questioni irrisolte, così come la presenza pervasiva del campo semantico dell'incertezza, simboleggiato dalla ripetizione quasi ossessiva dell'aggettivo «mysterious», offrono un chiaro esempio della rivisitazione woolfiana dell'estetica di Čechov, in particolare di quelle sensazioni di «malinconia ed [...] incertezza» che il carattere inconclusivo della sensibilità russa suscita nel lettore.⁴²

An Unwritten Novel è, in altri termini, una riflessione sull'atto creativo, una sorta di testo metanarrativo, in cui affiora l'impazienza dell'autrice di carpire la realtà umana e di creare delle tecniche narrative in grado di rappresentarla: questo sembra proprio essere il senso dell'intero racconto. La scelta di Woolf di intitolare un racconto breve con il termine *novel* sembrerebbe dialogare con la narrativa convenzionale,⁴³ che interpreta la *short story* come se fosse un romanzo breve. In realtà, il 'privativo' del titolo consente di capire come questo modello sia ulteriormente depauperato: il tentativo del narratore di raccontare la storia del viaggiatore-personaggio, come se si trattasse di un romanzo tradizionale, infatti, è fallimentare, come risulta evidente nella scena conclusiva.

È proprio in questo tentativo di rivalutare la *short story* come genere autonomo con i suoi tratti distintivi che emerge l'eredità čechoviana di Woolf: il genere, infatti, si configura come modello paradigmatico della ricerca estetica woolfiana, volta alla creazione di nuove forme per rappresentare la frammentazione e la fragilità dell'io, così come la casualità e il flusso dell'esperienza moderna, che trovano espressione non solo nei suoi racconti brevi, ma anche nei suoi romanzi.⁴⁴ La prosa breve di Woolf si configura come il luogo privilegiato della sua sperimentazione narrativa, in cui il punto di vista del soggetto prevale sulla totalità storica e sulle unità narrative:⁴⁵

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² VIRGINIA WOOLF, *Modern Novels*, in Id. *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie, 6 vols, Londra, Hogarth Press, 1986-1994, vol. III, pp. 30-37: 36.

⁴³ HUNTER, *Constance Garnett*, cit.

⁴⁴ NENA SKRBIC, 'Excursion into the Literature of a Foreign Country': *Crossing Cultural Boundaries in the Short Fiction*, in *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*, a cura di Kathryn N. Benzel e Ruth Hoberman, New York, Palgrave MacMillan, 2004, pp. 25-38.

⁴⁵ Il celeberrimo romanzo *Mrs Dalloway* (1925) nasce come racconto breve, mentre

la scrittura breve è, come osserva Skrbic, «more about a way of thinking – about the emotional register of the images used – than about a way of telling a story».⁴⁶ La ricerca woolfiana risulta indubbiamente stimolata dall'incontro con la prosa di Čechov, quasi a sottolineare che il rinnovamento della tradizione letteraria inglese è possibile solo attraverso un confronto con i modelli stranieri:

The most inconclusive remarks upon modern English fiction can hardly avoid some mention of the Russian influence, and if the Russians are mentioned one runs the risk of feeling that to write of any fiction save theirs is a waste of time. If we want understanding of the soul and heart, where else shall we find it to a comparable profundity? If we are sick of our own materialism the least considerable of their novelists has by right of birth a natural reverence for the human spirit.⁴⁷

Per Woolf insomma solo l'incontro e lo scambio con la cultura russa possono consentire alla tradizione inglese di liberarsi del suo 'materialismo' intrinseco, invitando a famigliarizzare con nuovi modelli estetici e a sperimentare nuove forme espressive consone alla rappresentazione del mondo interiore. Questo processo è evidente nel tentativo di Woolf di rinnovare il genere della *short story* alla luce dell'esperienza čechoviana, la quale diverrà modello paradigmatico delle nuove sperimentazioni con il racconto breve nel modernismo inglese, come dimostra il caso di Katherine Mansfield.⁴⁸ Va da sé che il territorio russo di Woolf includa altri diversi autori della tradizione slava: Tolstoj, Dostoevskij e Turgenev hanno una rilevanza cruciale per la scrittrice inglese, come è stato dimostrato da studi recenti.⁴⁹

Jacob's Room (1922) è composto da capitoli che Woolf aveva progettato come racconti separati. Si veda HUNTER, *The Cambridge Introduction*, cit.

⁴⁶ SKRBIC, *op. cit.*, p. 38. Si veda anche HUNTER, *The Cambridge Introduction*, cit.

⁴⁷ VIRGINIA WOOLF, *Modern Novels*, cit., p. 35

⁴⁸ Per riflessioni sull'evoluzione del genere del racconto breve nel modernism, si veda HUNTER, *The Cambridge Introduction*, cit.; ANN-MARIE EINHAUS, The short story in the early twentieth century, in Id. *The Cambridge Companion to the English Short Story*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016. Per uno studio dettagliato della narrativa breve di Woolf, si veda CHRISTINE REYNIER, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

⁴⁹ NATALYA REINHOLDS, *Virginia Woolf's Russian Voyage Out*, «Woolf Studies Annual» 9, 3, 2003, pp. 1-27; PETER KAYE, *A Modernist Ambivalence: Virginia Woolf*, in Id. *Dostoevsky and English Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 66-95; RUTH LIVESY, *Socialism in Bloomsbury: Virginia Woolf and the Political Aesthetics of the 1880s*, «The Yearbook of English Studies», 37-1, 2007, pp. 126-144; RUBENSTEIN, *op. cit.*; LAURA MARCUS, *The European Dimension of the Hogarth Press*, in *The Reception of Virginia*

È lunga la distanza, certo, tra le prime traduzioni di «Free Russia» e la fruizione woolfiana di Čechov ed è nutrita da altre mediazioni e presenze, quella di Constance Garnett in particolare. Ma nel panorama della stampa periodica inglese di fine secolo, ricco e contrastato, «Free Russia» scrive una pagina significativa di transizione e di trasversalità. È infatti proprio in questa rivista che vanno individuate le prime scintille di quanto sarebbe diventato una pervasiva presenza di tematiche e forme russe. Portando l'attenzione sul binomio Inghilterra/Russia, nonché sulle correlate questioni geografiche, linguistiche e culturali, «Free Russia» diventa un vero e proprio spazio di dialogo tra le culture e le tradizioni letterarie russe ed inglesi, destando nuove curiosità e servendo quasi da ponte tra la stampa del consenso tipica dell'epoca vittoriana e le avanguardie novecentesche. Quasi a sottolineare l'importanza della tradizione russa nel processo di rinnovamento estetico, questa rivista della diaspola russa rafforza ulteriormente il legame tra la stampa periodica di fine secolo e la ricerca formale del modernismo letterario e invita a vedere in Volchovskij uno dei più significativi fautori del cruciale incontro tra la tradizione letteraria russa e il modernismo inglese.

Woolf in Europe, a cura di Mary Ann Caws e Nicola Luckhurst, Continuum, 2003, pp. 328-356; EMILY DALGARNO, *A British 'War and Peace'? Virginia Woolf and Tolstoy*, «MFS Modern Fiction Studies» 50-1, 2004, pp. 129-150; EAD., *Virginia Woolf and the Migration of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; DARYA PROTOPOPOVA, *Virginia Woolf's Versions of Russia*, «Postgraduate English: A Journal and Forum for Postgraduates in English», 13, 2006, web, ultimo accesso 8 ottobre 2014, <http://community.dur.ac.uk/postgraduate.english/ojs/index.php/pgenglish/article/view/54>; EAD., *Between Brain and Soul: Virginia Woolf's View of Russian Literature*, «The New Collection », 2010; EAD., *Virginia Woolf and Russian Literature*, in *Virginia Woolf in Context*, a cura di Jane Goldman e Bryony Randall, Cambridge University Press, 2013, pp. 386- 397; CLAIRE DAVISON, *Virginia Woolf and the Russian Oxymoron*, in *Contradictory Woolf. Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, a cura di D. Ryan e S. Bolaki, Clemson University Digital Press, 2012, pp. 229-242; EAD., *Translation as Collaboration. Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliensky*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014; CHRISTINE FROULA, *The Play in the Sky of the Mind: Dialogue, 'the Chekhov's method,' and Between the Acts*, in *Woolf Across Cultures*, New York, Pace University Press, 2004, pp. 277-291; MERRILL TURNER, *The Chekhovian Point of View in Virginia Woolf's To The Lighthouse*, «Modern Language Quarterly» 74-3, 2013, 391-412; MARTINA CICERI, *Russian ink in a British pen: Anglo-Russian echoes of Ivan Turgenev's aesthetics in Virginia Woolf's 'The Years'*, «ACME», 2, 2015, pp. 69-86.

*La letteratura tedesca del «Baretti»:
Piero Gobetti e la genesi di un nuovo habitus editoriale
(1919-26)¹*

Michele Sisto

La rivista e la casa editrice fondate da Piero Gobetti e intitolate al polemist e traduttore settecentesco Giuseppe Baretti detengono diversi primati nell'esplorazione delle letterature straniere contemporanee. È di prammatica ricordare il fascicolo dedicato alla letteratura francese con in prima pagina il *Proust* di Debenedetti, il lungo e informato articolo di Silvio Benco su Joyce, quelli di Alfredo Polledro e Leone Ginzburg sulla letteratura russa, così come *Il paradosso dello spirito russo* dello stesso Gobetti, uno dei testi fondativi della nascente slavistica italiana. Per quanto riguarda la letteratura tedesca² «Il Baretti» è la prima rivista in Italia a pre-

¹ Questo lavoro rientra nel più ampio progetto *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia nel Novecento*, finanziato dal MIUR attraverso il programma Futuro in Ricerca (2013-18), che vede coinvolti l'Istituto Italiano di Studi Germanici, Sapienza Università di Roma e l'Università per Stranieri di Siena. La ricerca ha un forte impianto storico-sociologico, sul quale per brevità non mi soffermerò, limitandomi a richiamare in nota alcuni concetti chiave. Tra questi non rientra quello di modernismo, sul cui uso condivido le cautele recentemente espresse da Edoardo Esposito: *Sulla categoria di «modernismo»*, in *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 401-422. Se poi le novità introdotte da Gobetti nelle pratiche editoriali e nel repertorio della letteratura tedesca tradotta in Italia possano essere in qualche misura ricondotte all'emergere di un 'modernismo' italiano è questione che potrà essere discussa in altra sede.

² Una prima messa a fuoco sul tema è la breve comunicazione di MICHAELA EVA FUHRMAN, *Gobetti e la letteratura tedesca*, pubblicata sul portale «Republik» senza data (ma risalente alla seconda metà degli anni '90): <http://indy78.altervista.org/Letteratura/GOBETTI.HTM> (ultima consultazione 1.3.2017). Per uno sguardo complessivo sulla letteratura tedesca tradotta in Italia nel primo Novecento si vedano gli spogli contenuti nel volume *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, vol. II: *Le riviste di cultura: spogli e studi*, a cura di Edoardo Esposito, Lecce, Pensa Multimedia, 2006, e il *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca in Italia*, vol. I: *1900-1960*, a cura dell'Istituto Italiano di Studi

sentare Stefan George e tra le prime a occuparsi di Rainer Maria Rilke, con articoli e traduzioni. È anche la prima a interessarsi all'espressionismo,³ insistendo in particolare sul teatro di Fritz von Unruh e di Georg Kaiser. Accanto alle traduzioni e agli articoli usciti sulla rivista tra il dicembre 1924 e il febbraio 1926 – quando Gobetti muore, a Parigi, lasciando la direzione all'amico Santino Caramella – vanno inoltre considerati due importanti volumi pubblicati nelle Edizioni del Baretto: il primo studio organico sul *Teatro tedesco del novecento*, uscito nel 1925 a firma di Leonello Vincenti e la prima *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, curata nel 1926 da Elio Gianturco. Un cenno andrà dedicato, infine, a Wedekind, tra i pochi tedeschi di cui Gobetti scrive personalmente, dedicandogli nel 1921 alcune delle recensioni che andava pubblicando sull'«Ordine nuovo» di Gramsci.

I tedeschi del «Baretto», gli autori di lingua tedesca che Piero Gobetti contribuisce a introdurre e legittimare nel repertorio della letteratura tradotta in Italia⁴ sono dunque appena una manciata: in una prima fase Wedekind, successivamente George e Rilke, e infine gli espressionisti, in particolare Unruh e Kaiser. Ma più della quantità e della qualità degli autori importati è il gesto dell'editore, come vedremo, a costituire una novità: nuovo è, infatti, l'*habitus*, l'insieme delle disposizioni con cui Gobetti esplora le letterature straniere come direttore di rivista e editore, un *habitus* che ritroveremo in alcune delle più importanti case editrici di avanguardia – nel senso di Bourdieu:⁵ ovvero di cultura, o di progetto – degli anni '30, da Frassinelli a Einaudi.

Prima di ripercorrerne la genesi è però necessario presentare in breve il quadro teorico e storico entro cui questo nuovo *habitus* diventa un oggetto di interesse scientifico. Il presupposto fondamentale è che la letteratura tradotta, non solo la tede-

Germanici, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, oltre al Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee (CIRCE), circe.lett.unitn.it.

³ Se si eccettuano i tempestivi interventi di Lavinia Mazzucchetti su «I libri del giorno» di Treves (1919-24) e alcuni brevi articoli di Rodolfo Bottacchiari su «La Cultura» di De Lollis (1923-1925).

⁴ Per i concetti di letteratura tradotta e di repertorio cfr. ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Polysystem Theory*, «Poetics Today», 11/1, 1990. In particolare, a p. 17: «Repertoire is conceived of here as the aggregate of laws and elements (either single, bound, or total models) that govern the production of texts». Questa definizione generale è qui usata nell'accezione ristretta, e più comune, di insieme degli autori e dei testi considerati, in un certo periodo storico, legittimi, e dunque interessanti ed esemplari (in analogia, p. es., al repertorio teatrale).

⁵ Per i concetti di *habitus*, avanguardia e quelli richiamati in seguito di campo letterario, nuovo entrante, presa di posizione e polo di produzione ristretta, cfr. PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di Anna Boschetti, traduzione di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005.

sca, sia da considerarsi come parte integrante del corpus della letteratura italiana:⁶ gli attori che si occupano di selezionarla, di tradurla e di interpretarla – scrittori, critici, editori, direttori di riviste o di collane, professori universitari – sono infatti attori italiani, e sono molto spesso gli stessi che hanno fatto la letteratura italiana. Se si indaga sistematicamente chi abbia dato l’impulso a portare in Italia autori come Goethe, Kafka, Mann, Brecht o Celan ci si imbatte continuamente nei nomi di Croce, Prezolini, Papini, Borgese, Bragaglia, Vittorini, Pavese, Grassi, Calvino, Fortini, Sereni, Calasso, intorno alle cui iniziative editoriali si raccolgono, e spesso si formano, specialisti della mediazione – consulenti editoriali, traduttori, agenti, registi, e ancora scrittori – come, per fare solo alcuni dei nomi a cui è indissolubilmente legato il repertorio italiano della letteratura tedesca, Alberto Spaini, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar, Roberto Bazlen, Cesare Cases, Enrico Filippini, fino a Renata Colorni o Helena Janeczek. L’idea di fondo è che a mediare certa letteratura ‘straniera’, quella prodotta e legittimata nel campo di produzione ristretta – vale a dire in quel circuito di riviste e case editrici che perseguono non l’immediato profitto economico ma il durevole riconoscimento degli addetti ai lavori –, sono gli stessi attori del campo di produzione ristretta italiano.

Il meccanismo, molto in sintesi, è il seguente: i nuovi entranti che si vogliono affermare nel campo letterario hanno interesse a distinguersi da chi è già affermato; per questo, a seconda delle loro disposizioni di partenza, tendono a innovare, a produrre novità, per esempio elaborando nuova poetica, fondando una nuova rivista, assumendo una nuova postura autoriale, ridefinendo la gerarchia dei generi letterari, ecc.; in questa loro ricerca di distinzione e di riconoscimento accade spesso che tentino di legittimare se stessi e la novità di cui sono portatori ‘appropriandosi’ di scrittori stranieri, ovvero traducendoli e sottolineando le affinità tra il tale autore tedesco o francese o americano e la propria produzione: con la pubblicazione delle *Poesie e canzoni* di Brecht nei MILLENNI nel 1959, per fare un esempio eclatante, Einaudi consolida la sua immagine di editore italiano della letteratura ‘impegnata’; mentre Franco Fortini, in qualità di traduttore, si candida neanche troppo implicitamente al ruolo di ‘Brecht italiano’. Attraverso questa loro azione, i nuovi entranti contribuiscono fortemente a ridefinire il repertorio della letteratura tradotta.

Intorno al 1910 sono Benedetto Croce (con «La Critica» e gli “Scrittori Stranieri Laterza”), Giovanni Papini (con «L’Anima» e la “Cultura dell’Anima Carabba”), Giuseppe Prezolini (con «La Voce» e i “Quaderni della «Voce»”) e Giuseppe Antonio Borgese (con «Il Conciliatore» e “Antichi e Moderni” Carabba) a collaudare la formula ‘rivista + collana’, che impiegano a sostegno dei loro rispettivi progetti letterari: contrapponendosi all’editoria commerciale rappresentata in primo luogo

⁶ Il progetto *LT.it*, di cui mi limito qui a sintetizzare le linee principali, intende appunto dare un contributo sistematico in questa direzione.

dalle grandi case Treves (che nella “Biblioteca Amena” proponeva autori di cassetta oggi dimenticati come E. Werner) e Sonzogno (che nella “Biblioteca Universale” pubblicava classici a prezzi popolari ignorando la letteratura contemporanea) costituiscono anche in Italia, com’era già avvenuto in Francia e poi in Germania, un circuito di produzione ristretta, e attraverso questo circuito rinnovano il repertorio della letteratura tradotta (non solo tedesca). Si appropriano di uno scrittore da poco consacrato come Nietzsche, scoprono il Goethe romanziere con la prima traduzione del *Wilhelm Meister*, introducono *ex novo* Hebbel e Novalis.

Quando nel 1918 Piero Gobetti fa il suo ingresso nel campo come direttore di «Energie nove» e aspirante editore deve posizionarsi rispetto alle riviste e collane fondate dalla generazione che lo ha preceduto, ancora in buona parte attive, e ai progetti letterari di cui sono portatrici. Ma vediamo da vicino quali sono le sue disposizioni di nuovo entrante e la traiettoria che lo porta al «Baretti» e a ‘scoprire’ George, Rilke e gli espressionisti.

Traiettoria e prese di posizione di un nuovo entrante: la genesi di un habitus

Da dove vengono le disposizioni che a posteriori potremmo essere tentati di definire ‘raddomantiche’ di Piero Gobetti? Nato a Torino nel 1901⁷ in una famiglia della piccola borghesia, Gobetti è privo di capitale economico e relazionale di partenza e concepisce la cultura come strumento di riscatto sociale. Nonostante un corso di studi regolare, che dal liceo classico lo porta alla laurea in giurisprudenza, sviluppa la sua idea di cultura largamente in proprio, rifiutando, come già gli autodidatti Prezzolini e Papini, quella scolastica e accademica. Come testimonia l’amico Umberto Morra di Lavriano, si avvicina al neoidealismo di Gentile attraverso il suo professore di filosofia al liceo Balbino Giuliano; legge Croce, De Sanctis, «La Voce» di Prezzolini e «L’Unità» di Salvemini; annota fittamente i classici della “Biblioteca Universale” Sonzogno e delle collane Carabba di Papini e Borgese; i suoi principali punti di riferimento tra i contemporanei sono Slataper e Jahier, Boine e Michelstaedter, e il

⁷ La bibliografia sulla vita e l’azione politica di Gobetti è vastissima. Si vedano almeno: DAVID WARD, *Piero Gobetti’s new world: antifascism, liberalism, writing*, Toronto, University of Toronto Press, 2010; l’ampia introduzione a PIERO GOBETTI, *Carteggio 1918-1922*, a cura di Ersilia Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 2003; MARCO GERVASONI, *L’intellettuale come eroe: Piero Gobetti e le culture del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000; PAOLO BAGNOLI, *Piero Gobetti: cultura e politica in un liberale del Novecento*, pref. di Norberto Bobbio, Firenze, Passigli, 1984; PAOLO SPRIANO, *Gramsci e Gobetti: introduzione alla vita e alle opere*, Torino, Einaudi, 1977; FRANCO BRIOSCHI, *L’azione politico-culturale di Piero Gobetti*, Milano, Principato, 1974, e la rivista del Centro Studi Piero Gobetti «Mezzosecolo».

Papini dell'*Uomo finito*.⁸ Diplomatosi con un anno di anticipo nel 1918, all'università segue le lezioni di Arturo Farinelli, il grande alfiere del Romanticismo tedesco, di Luigi Einaudi, che lo introduce alla teoria economica del liberalismo, e di Gioele Solari, col quale si laurea in giurisprudenza nel 1922 con una tesi su *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*. In sintesi Gobetti è un marginale, intellettualmente molto dotato, che forma il suo *habitus* culturale in larga misura su modelli non scolastici: quelli degli organizzatori di cultura Croce e Gentile, Prezzolini e Salvemini.

A questi modelli, soprattutto alla «Voce» e all'«Unità», entrambe scomparse da pochi anni, si richiama esplicitamente nel momento in cui, dopo alcune esperienze giornalistiche presso grandi quotidiani, dà vita successivamente a tre riviste e a cinque case editrici. Le riviste sono: 1) «Energie nove», 'quindicinale studentesco', novembre 1918 – febbraio 1920; 2) «La rivoluzione liberale», febbraio 1922 – novembre 1925; 3) «Il Baretti», dicembre 1924 – dicembre 1928 (che però Gobetti dirige solo fino al febbraio 1926). A queste è da aggiungersi l'assidua collaborazione in qualità di critico teatrale con «L'Ordine nuovo» di Gramsci e Togliatti, gennaio 1921 – maggio 1924.

Le case editrici da lui fondate,⁹ che tra il 1919 e il 1926 pubblicano nell'insieme 84 volumi, sono invece: 1) Biblioteca di Energie Nove, 1919, per cui esce solo la novella di Leonid Andreev *L'abisso*; 2) Edizioni di Rivoluzione Liberale, 1922, che pubblica appena il volume *Collaborazionismo* di Ubaldo Formentini; 3) A. Pittavino & C., 1922-1923, che dopo aver pubblicato tre volumi – *Io credo* di Prezzolini, *Scuola classica e Vita moderna* di Augusto Monti e *Il problema italiano* di Arcangelo di Staso – chiude per divergenze politiche con il tipografo e titolare Arnaldo Pittavino; 4) Piero Gobetti Editore, che all'insegna del motto montiano 'Che ho a che fare io con gli schiavi?' pubblica 15 titoli nel 1923, 27 nel 1924, 47 nel 1925, suddivisi nelle collane "Polemiche", "Teatro", "Edizioni d'Arte", "Opere di Luigi Einaudi", e – la più importante – "Quaderni di «Rivoluzione Liberale»" ispirata ai Quaderni della «Voce»; 5) Edizioni del Baretti, 1926-1928, con cui Gobetti prosegue l'attività editoriale dopo aver dato le dimissioni da direttore della rivista in seguito alla diffida comminatagli dalla Questura di Torino nel novembre '25 in considerazione della sua «azione nettamente antinazionale»: le collane annunciate "Scrittori del Baretti" e "Nuova collezione europea" non vedranno la luce, ma nel corso del 1926 escono una decina di volumi, tra cui *Amedeo e altri racconti* di Debenedetti e, postume, le *Opere* dello stesso Gobetti.

⁸ UMBERTO MORRA DI LAVRIANO, *Vita di Piero Gobetti*, Torino, UTET, 1984, *passim*.

⁹ Su Gobetti editore si vedano: PIERO GOBETTI, *L'editore ideale: frammenti autobiografici con iconografia*, a cura e con prefazione di Franco Antonicelli, introduzione di Marco Revelli, Manduria, Lacaita, 2006; MARIA ADELAIDE FRABOTTA, *Gobetti: l'editore giovane*, Bologna, Il Mulino, 1988; MARIA ACCAME LANZILLOTTA, *Le edizioni e i tipografi di Piero Gobetti: studio di bibliografia storica*, Firenze, Sansoni, 1980.

Nei primi mesi del 1919, proprio al suo esordio, un Gobetti appena diciottenne pubblica su «Energie Nove», firmandolo con lo pseudonimo Rasrusat, che in russo significa ‘distruggere’, il lungo articolo *La cultura e gli editori*,¹⁰ nel quale descrive lo stato del campo editoriale con tutta la lucidità e l'improntitudine del nuovo entrante. L'articolo è un documento preziosissimo del posizionamento e del capitale simbolico delle principali case editrici italiane, che riprende e aggiorna le indagini compiute da Prezzolini e Papini nella *Coltura italiana* (1906) e da Renato Serra ne *Le lettere* (1914). Al tempo stesso è una netta presa di posizione: lo si può infatti leggere come un manifesto dell'editoria d'avanguardia, quella che opera nel campo di produzione ristretta, della quale Gobetti si presenta come teorico e alfiere. Dato il valore di questo articolo per la storia degli *habitus* editoriali e della loro trasformazione all'indomani della prima guerra mondiale, vale la pena di esaminarlo da vicino. «Cultura è organizzazione», argomenta Gobetti, con piglio gramsciano:

Il sapere come mero diletterantismo è un fatto particolare, individuale; acquista importanza nazionale e umana, in quanto diventa organizzazione, principio di forza, di superiorità, di vitalità. Lo spirito è fattivo quando da possibilità inerte si fa sistema, cultura. Il processo della cultura s'identifica con la formazione intellettuale. [...] È qui che entra in gioco l'editore.¹¹

In pochi tratti Gobetti definisce la polarizzazione del campo editoriale fra editoria commerciale, rappresentata da Treves, e la nascente editoria di progetto, che identifica nelle collane di Laterza, Carabba e della Libreria della Voce citate poc'anzi (a cui aggiunge Formiggini): «La *cultura generale* in Italia – afferma – è patrimonio e deposito esclusivo della casa editrice Treves. Il nome è un simbolo, e lo vedremo, di tutta la vuotezza italiana», perché «i movimenti seri, profondi [le imprese editoriali di Croce e di Prezzolini] non hanno ancora avuto il successo che meritavano».¹²

Al polo dominante, dunque, abbiamo il grande editore di massa, eclettico e senza progetto, ma con ampi riscontri di vendite, al cui modello si conforma gran parte degli altri editori: «La *produzione libraria italiana*», scrive Gobetti sarcastico, «è per tre quarti sotto l'alta giurisdizione della casa editrice Treves».¹³ Sotto le sue insegne si pubblicano – senza alcun «organismo», senza «calore d'iniziativa», senza

¹⁰ PIERO GOBETTI, *La cultura e gli editori*, «Energie nove» II, n. 1, 5 maggio 1919, pp. 14-15 (parte prima) e n. 6, 25 luglio 1919, pp. 127-129 (parte seconda), ora in Id., *Opere complete*, vol. II: *Scritti storici, letterari, filosofici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1969, pp. 458-466: 459.

¹¹ PIERO GOBETTI, *Opere complete*, II, cit., pp. 458-459.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 461.

«carattere» e senza «originalità» – i libri di «fortunati falliti della repubblica delle lettere» per intrattenere «sartine» e «signore intellettuali» alla moda, «cicisbei in trentaduesimo» e «pallide frequentatrici di salotti». ¹⁴ La conclusione – «Treves è solo un tipografo» ¹⁵ – suona ancora più impietosa se ricordiamo che la distinzione fra tipografo e editore si sta codificando proprio in questo periodo.

Gobetti non potrebbe tuttavia riconoscere e condannare Treves come editore di massa se quello della casa milanese fosse il solo modo di fare editoria: è stata proprio l'entrata in campo dei primi editori d'avanguardia, un decennio prima, a generare per contrasto il concetto di editoria commerciale, entro il quale vengono relegati tutti gli editori dominanti: «Treves ha la mentalità del gran pubblico. Questo gli rimproveriamo. [...] Dinanzi a un progetto editoriale quest'uomo, o questa società, questo sistema di uomini, vede solo il fatto della vendita». ¹⁶

La polarizzazione individuata da Gobetti si manifesta anche sul piano delle traduzioni: «Noi in Italia non abbiamo ancora delle buone traduzioni dalle opere importanti delle letterature straniere. E infatti badate: “Antichi e moderni” di R. Carabba, le traduzioni della Libreria della Voce e anche quale altra iniziativa sono stati tentativi sporadici: il campo è occupato dalla “Biblioteca amena”». ¹⁷ Il che non sarebbe in sé un male se le traduzioni di Treves fossero ben scelte e ben fatte:

Ma nel libro l'editore milanese vede la copertina, l'esteriorità, la *réclame*, e vi si ferma. Lo riconoscete in ogni sua opera. La “Biblioteca amena” è uno dei suoi capolavori; si tratta, specialmente riguardo alle traduzioni, di una sciagurata e spudorata mistificazione. Ora è evidente che qui l'interesse commerciale stava proprio nel far bene questa collezione libraria, nel dare traduzioni accurate a testi genuini (come cerca di fare e fa discretamente Gino Carabba [con gli “Scrittori italiani e stranieri” di Domenico Ciàmpoli e Federigo Verdiinois] e meglio Rocco Carabba [con “Antichi e moderni” di Borgese e “Cultura dell'anima” di Papini], mantenendo la popolarità dell'edizione). Ma Treves ha una concezione tutta sua dello scambio e del commercio per cui crede che non sia possibile realizzare guadagni se non ingannando il compratore. Perciò traduce dal francese i libri russi, stampa su carta di lusso e copertine... (diciamo così) affascinanti il libro che non val nulla e sarà comprato solo per questa sua attrattiva; [...] s'impegna nella traduzione delle grandi opere internazionali, anche se sono grandi opere solo per modo di dire e ci sarebbe altro e di meglio da tradurre. ¹⁸

¹⁴ Ivi, pp. 461-462.

¹⁵ Ivi, p. 463.

¹⁶ Ivi, p. 464.

¹⁷ Ivi, p. 465.

¹⁸ Ivi, p. 464. A queste pratiche Gobetti si oppone da subito in prima persona come tradut-

Nel proporre un'alternativa concreta al modello Treves, Gobetti contesta innanzitutto, sul piano sociologico, quello che ancora oggi è il principale argomento a sostegno dell'editoria commerciale: «Il pubblico ha l'editore che si merita».¹⁹ Se questo è un dato di fatto, osserva, è vero anche l'opposto: «che l'editore si crea il suo pubblico, cioè che può influire lui sulla cultura generale».²⁰ Chi opera nel campo editoriale è dunque tenuto a compiere una scelta, a prendere posizione: «Per me», scrive Gobetti, «un editore deve essere tutt'altro che uno speculatore e un mercante».²¹ Al contrario: «L'editore deve rappresentare un intero movimento d'idee. Deve esserne convinto, conoscerlo profondamente. Tanto meglio se vi ha portato il suo contributo anche lui, tanto meglio se è lui addirittura l'iniziatore».²² Occorre «che a tutta la sua attività editoriale egli imprima i caratteri del movimento suo, che veda attraverso le sue condizioni il mondo della dottrina e dell'arte».²³

Il nuovo modello di editoria che Gobetti vede profilarsi è proprio quello 'rivista + collana' messo a punto un decennio prima da quelli che considera i suoi maestri:

Se si guarda il movimento editoriale molti preludi di un risveglio qual è nell'animo mio si scorgono qua e là. Intanto, per esempio, moltissime case editrici nascono e si sviluppano intorno ad una rivista per completarla e rappresentare con essa un gruppo d'idee. E se la rivista origine centro [sic!] non è eclettica, ma è un focolare di vita non si può certo augurare nulla di meglio per il bene della civiltà nostra. [...] Dalle riviste vive son nate sempre case editrici

tore-editore: nella "Biblioteca di «Energie Nove»" pubblica, dopo averla tradotta egli stesso sulla sua rivista insieme alla futura moglie Ada Prospero, *L'abisso* di Andreev (1919); per la "Biblioteca Universale" di Sonzogno traduce, sempre di Andreev e sempre a quattro mani con Ada, *Figlio dell'uomo e altre novelle*, 'con uno studio critico sull'autore' (1920); nella collana "Il libro per tutti" diretta da Prezzolini per le Edizioni della Voce presenta *Allez!* di A. I. Kuprin (1920); e infine, nella collana "Moderni" di Taddei & Figli, ancora un Andreev, il dramma *Savva (ignis sanat)*, ancora a quattro mani (1921). Le prese di posizione di Gobetti, insieme a quelle di Federico Verdinois, Alfredo Polledro e Ettore Lo Gatto, saranno decisive nell'affermare la pratica di tradurre dalla lingua originale anche nel caso del russo. Si veda, tra l'altro, la significativa recensione del 1920 alla traduzione della *Felicità domestica* di Tolstoj fatta da Clemente Rebora per "Il libro per tutti" (*Opere complete*, II, pp. 477-481).

¹⁹ Ivi, p. 459.

²⁰ *Ibidem*. E aggiunge: «Ed è questo il fatto centrale. E logicamente, non praticamente per ora purtroppo. Tanto che un amico a cui esprimevo queste idee mi chiedeva molto seriamente se può esistere un editore colto o che pensi alla cultura. E rappresentava una convinzione comune».

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 460.

²³ *Ibidem*.

vive. In Italia basta citare «La Critica» e «La Voce». Sono nate dall'idealismo. [...] Pensate quale risveglio culturale vi sarebbe in Italia se la casa editrice dell'«Avanti!» avesse un direttore intelligente ed esaminasse dal punto di vista socialista tutta la civiltà contemporanea! E così facessero i cattolici, e liberisti, e mazziniani, e pragmatisti!²⁴

Il sistema di Treves, dunque, non è il solo possibile in campo editoriale, né opporvisi conduce necessariamente alla bancarotta: «Laterza, per esempio, tira avanti benissimo, e non truffa nessuno e tanto meno il pubblico e conserva la sua organicità. [...] Oggi abbiamo degli editori nuovi, che faranno essi veramente della grande arte editoriale; ma non sono scolari di Treves, si chiamano Prezzolini, Laterza e, speriamo, Vallecchi [che grazie a Papini stava acquisendo il catalogo della Libreria della Voce], e speriamo molti altri ancora».²⁵

Questa analisi straordinariamente circostanziata del sistema di produzione culturale italiano costituisce una sorta di *vademecum*, al quale Gobetti sembra attenersi scrupolosamente: molti dei suoi articoli si possono leggere come nitide prese di posizione volte a definire il suo «movimento d'idee» e a situarlo nel campo rispetto ai principali gruppi di attori che nel primo dopoguerra si contendono l'egemonia sul campo di produzione ristretta.

Gobetti rintraccia l'origine delle proprie disposizioni nei suoi maestri torinesi Arturo Farinelli («l'ultimo rappresentante della generazione romantica», che ha incarnato «l'affermazione prepotente dell'individuo contro la vita convenzionale e meccanica»²⁶) e Augusto Monti («un maestro classico di modernità»²⁷), ma anche nei vociani Papini (l'«iconoclasta» di cui apprezza «l'inquietudine inappagata e ricercante eternamente»²⁸) e Scipio Slataper («un maestro di vita», esempio di chi sa rinunciare alla «rigida aridezza di studi diligenti e pacati» per cercare nell'azione «la consacrazione del momento eroico per cui [è] vissuto»²⁹). Il modello più ammirato resta però – accanto a Croce e Gentile – Prezzolini, «l'organizzatore del movimento idealista», dotato del talento di «scorgere le persone utili della generazione e farne valere il lavoro»,³⁰ la cui rivista «resterà a testimoniare la ricostruzione della nostra

²⁴ Ivi, pp. 460-461.

²⁵ Ivi, p. 465.

²⁶ Cfr. GOBETTI, *Opere complete*, II, cit., pp. 505-506: la presa di posizione è del 1921.

²⁷ Ivi, pp. 561, 1923.

²⁸ Ivi, pp. 520, 1921.

²⁹ Ivi, pp. 555 e 561, 1923.

³⁰ Ivi, pp. 509-510, 1921.

cultura».³¹ Un atteggiamento più critico, teso a mettere in rilievo più le divergenze che le affinità, mostra invece nei confronti di Marinetti e del futurismo, di Borgese, di Ojetti, e svariati altri.

Sarebbe troppo lungo ricostruire l'occasione e il merito anche solo delle prese di posizioni più significative. Mi limiterò quindi a due di esse, particolarmente rivelatrici. La prima risale al 1925, a un anno dalla fondazione del «Baretti». Il bersaglio è una rivista di scuderia, «La Fiera letteraria», che un nuovo entrante nel campo editoriale, Mondadori, ha appena inaugurato, affidandola a Umberto Fracchia, perché faccia concorrenza a «I libri del giorno» del dominante Treves. In una lettera all'amico Giovanni Ansaldo, Gobetti scrive:

Non capisco perché dovremmo prendere esempio dalla «Fiera». È industrialismo letterario che si capisce nelle «Nouvelles littéraires» dove c'è una letteratura industrializzata seria: ma se le grandi firme di Fracchia sono Chiarelli e Pancrazi o Panzini-Bontempelli impegnati a vuotare i cassetti una volta la settimana! C'è tutto il gusto letterario di Alberto Albertini e la terza pagina del «Corriere». [...] Ma vedrai che la «Fiera» non arriverà al grande pubblico. Mondadori non è Grasset e la povera Unitas non è Larousse! Aggiungi che la rivista di Fracchia è vera e propria arte di Stato. Del «Baretti» dovremo fare una «Rivoluzione Liberale» letteraria.³²

Rifiutando l'«industrialismo letterario» e l'«arte di Stato» Gobetti manifesta, anche quando si tratta di fare una rivista letteraria, la sua disposizione a collocarsi non nel campo di produzione di massa ma in quello di produzione ristretta, al cui interno, a sua volta, definisce progressivamente la sua posizione marcando la sua prossimità ad alcuni attori (p.es. Croce e Prezzolini) e la sua distanza da altri (p.es. Cecchi e Cardarelli).

Lo si vede bene con la seconda presa di posizione, che ci riporta a cinque anni prima, allorché «La Ronda» si sta affermando come l'organo più prestigioso dell'avanguardia in via di consacrazione: recensendo nel settembre 1920 *Viaggi nel tempo* di Cardarelli, Gobetti delegittima, da posizioni crociane, l'arte per l'arte, giudicando il programma della rivista «inutile, astratto» e fondato su una retorica «comunanza speculativa» con gli scrittori del passato e i colleghi del presente: «ingenue immaginazioni di collegiale in ritardo», prodotto di «uno spirito limitato» che ignora «l'esistenza di una solida cultura idealistica italiana, che s'è venuta assimilando in questo principio di secolo il meglio della nostra tradizione filosofica e del nostro gusto

³¹ Ivi, pp. 485, 1920.

³² Lettera del 29.12.1925, in *Lettere di Piero Gobetti a Giovanni Ansaldo. 1919-1926*, presentazione di Giuseppe Marcenaro, in «Mezzosecolo», 3 (1978-79), pp. 55-109: 107-108.

letterario».³³ Cardarelli, che in quel momento gode di un riconoscimento ben maggiore del suo giovane avversario, si prende allora la briga di rispondere al «tal» Piero Gobetti, che definisce «un buon virgulto della scuola di Farinelli e della filosofia crociana», per colpire, di fatto, il detentore dell'egemonia critica in campo letterario, Benedetto Croce, rivendicando l'autonomia dell'arte per l'arte di fronte alle 'ingenue' ingerenze dell'idealismo e della filosofia. Non a caso l'articolo si intitola *Dico a te, nuora*: «Non sappiamo che farci di una filosofia dell'arte che fallisce nelle esemplificazioni. Che è quanto dire che noi siamo degli scettici e degli uomini perduti. Ma voi, volete darci ad intendere di possedere la pietra filosofale? Fate qualche opera d'arte, modestissima quanto si vuole, ma tentate».³⁴ La faglia di conflitto è, qui, tra due poetiche avverse, due concezioni della letteratura in concorrenza tra loro: da una parte come pura realizzazione di opere d'arte, dall'altra come momento particolare di una complessiva azione critica e di organizzazione della cultura. Gobetti si schiera decisamente per quest'ultima, che vorrebbe veder prevalere nel campo di produzione ristretta, mentre invece sarà la prima a detenere l'egemonia per tutti gli anni '20 e '30.

Decisivo per la nostra analisi è che Gobetti, nella sua strategia di distinzione dai concorrenti, modifica il proprio *habitus* fino a incorporarvi nuove disposizioni. Quella che ritengo più interessante, perché quasi non se ne trova traccia nei suoi predecessori, è la disposizione a esplorare sistematicamente la letteratura contemporanea consacrata nel campo di produzione ristretta di ciascun paese straniero. Se Treves traduce letteratura commerciale, se gli accademici si occupano prevalentemente di autori che conferiscono prestigio (i classici o quelli che rientrano negli interessi di una scuola, come i romantici per Farinelli), se Croce riscrive la storia della letteratura europea ma si ferma alle soglie Novecento, se i vociani studiano e traducono gli esponenti, soprattutto sette- e ottocenteschi, di una sensibilità 'moderna' alla quale in Italia non sarebbe ancora stata data adeguata espressione, se Borgese cerca di conciliare 'antichi' e 'moderni', se i futuristi traducono (nei pochi casi in cui lo fanno) soltanto ciò che è organico al loro movimento, se i rondisti guardano sostanzialmente alla tradizione nazionale e a Goethe, che cosa resta da importare? Non tanto la letteratura contemporanea *tout court*, che dovrà aspettare il boom editoriale della fine degli anni '20, quanto le avanguardie letterarie in via di consacrazione o consacrate dei paesi stranieri, che con l'eccezione di quelle francesi sono pressoché del tutto sconosciute in Italia.

Alla loro esplorazione e importazione si dedicano, ciascuno a suo modo, diversi gruppi di nuovi entranti che, venendo dopo «La Ronda», si trovano in una posizione

³³ L'articolo, apparso sulla rivista veronese di Antonio Scolari «Poesia ed Arte» nel settembre 1920, è citato in MORRA DI LAVRIANO, *Vita di Piero Gobetti*, cit., p. 125.

³⁴ L'articolo, apparso sulla «Ronda», è citato ivi, p. 126.

omologa a quella dei 'colleghi' esteri: da Enzo Ferrieri col «Convegno» a Massimo Bontempelli con «900», da Anton Giulio Bragaglia col Teatro Sperimentale degli Indipendenti a Gobetti con le sue diverse imprese editoriali. Ma mentre «Il Convegno», la rivista senz'altro più vicina al «Baretti» come indirizzo, è sostanzialmente eclettico, e mentre «900» tende ad appropriarsi di autori e opere che, per quanto eterogenei, corroborino la poetica del «novecentismo» o «realismo magico» di Bontempelli, Gobetti, che non ha una poetica propria da affermare, fa un'operazione diversa, andando in cerca di quegli autori e di quei testi che meglio rappresentano, come direbbe lui, l'attuale «spirito di una nazione» attraverso la sua letteratura, o, come direbbe Bourdieu, lo stato del campo di produzione ristretta di un dato paese. Gobetti incarna un *habitus* letterario-editoriale nuovo, che ha buone ragioni di definire «stile europeo»,³⁵ perché nella sua pratica editoriale l'esplorazione precede l'appropriazione (pur non escludendola affatto).

Così si esprime, abbozzando il programma del «Baretti» per le letterature straniere, in una lettera a Morra di Lavriano del 17 gennaio 1925:

Francia: Gide. Proust. Valéry. Il teatro. I critici. Dadaismo. Germania: Teatro (Kaiser, Unruh, Toller, ecc.) Lirica (George e i nuovi) Romanzo (Schnitzler, ecc.) Critica (Gundolf, ecc.). Inghilterra: Conrad. Galsworthy – Irlandesi (primi) – Joyce – Poesia: Chesterton. Belloc; critici; Teatro. Spagna id. Valle Inclan Miro Ramon Gomez. Romanzo dopo Baroja Pensiero dopo Unamuno. Insomma il nuovo spirito di tutti questi popoli: niente Hauptmann, Blasco Ibanez, niente i vari Bourget di tutto il mondo.³⁶

Il programma viene realizzato solo in parte. Gobetti muore a Parigi nel febbraio del '26; ma per tutto il 1925 continua a progettare le sue esplorazioni, e in settembre annuncia il varo di una «collezione di letteratura europea contemporanea» delle Edizioni del Baretti,³⁷ che all'inizio dell'anno successivo pubblica l'*Antologia dei poeti catalani contemporanei* di Cesare Giardini e l'*Antologia della lirica tedesca contemporanea* di Elio Gianturco. Fra i titoli in preparazione, segnalati nelle pagine interne dei volumi, sono annunciati un'antologia di lirici spagnoli e sudamericani a cura di Edoardo Persico e una di poesia russa a cura di Alfredo Polledro, che però non videro la luce.³⁸

³⁵ Sono le parole con cui si chiude l'editoriale del primo numero del «Baretti», *Illuminismo*, ora in GOBETTI, *Opere complete*, II, cit., pp. 600-602.

³⁶ La lettera è citata da Mario Fubini nella sua introduzione alla ristampa anastatica de «Il Baretti», Torino, Bottega d'Erasmus, 1977, s.i.p.

³⁷ «Il Baretti», II, 13, 1-30 settembre 1925.

³⁸ Come del resto le successive sulla poesia francese, inglese e scandinava di cui si dà

I tedeschi del «Baretti»: Wedekind, George, Rilke, il teatro espressionista

Quando inaugura la sua rivista letteraria Gobetti sa poco o nulla di letteratura tedesca contemporanea. Pur avendo studiato con Farinelli non è certo uno specialista, come lo è invece per la russa. La sua visione dello sviluppo storico della letteratura tedesca si può rintracciare in una recensione del 1921 allo *Spirito della terra* di Frank Wedekind, messo in scena a Torino dalla compagnia di Maria Melato.³⁹ Per Gobetti, che ammirava Wedekind per averne letto sulla «Voce» e su «Lacerba», l'epoca d'oro della letteratura tedesca culmina in Nietzsche, che compiendo la parabola iniziata dai romantici e proseguita con Hebbel (gli autori più studiati da Farinelli), quasi arriva a eguagliare le altezze di Goethe. Dopo di lui, tra il 1880 e il 1910, si assiste a un periodo di «disordine», nel quale, come aveva fatto il futurismo in Italia, si rompono i legami con la cultura del passato:

Si tratta di un futurismo nato (per un processo opposto al nostro) dall'esuberanza di una tradizione: la rinuncia di questi scapigliati alla classica dignità di ogni artista, la dimenticanza completa dei valori passati giustifica lo stupore con cui vennero accolti in Germania. L'arte negava la sua posizione aristocratica; penetrava, fosse pure per una 'posa', in tutti i fatti quotidiani, trovava la sua espressione nelle riviste e nei giornali; preludeva al processo libertario di negazione d'ogni formalismo eroico, e di democratizzazione degli spiriti che si attuò col fallimento della guerra. [...] Anticlericalismo, simbolismo, critica ai costumi borghesi, ricerche futuristiche, esplosioni rivoluzionarie si univano tortuosamente e incoerentemente a determinare stati d'animo, aspirazioni, delittantesche propagande febbrili.

Il processo spirituale che noi abbiamo genericamente riassunto doveva irrimediabilmente far naufragare ogni tentativo di perfetta espressione. Mancava la misura, mancava la sintesi creativa che generasse un rapporto di aderenza fra gli ardori di pensiero neoidealistico e il cinico naturalismo sentimentale e le ricerche stilistiche avviate secondo i modi dei decadenti e dei simbolisti.⁴⁰

notizia nell'aprile del 1926 (v. «Il Baretti», III, 4).

³⁹ Subito dopo la morte di Wedekind (1864-1918) l'editore Georg Müller pubblica le sue opere complete (1919-20), e anche in Italia si manifesta un certo interesse per lo scrittore: nel 1921 escono il dramma *Risveglio di primavera*, tradotto da Giacomo Prampolini per Il Convegno Editoriale, e i racconti *Fuochi d'artificio - Mine Haha* nella traduzione di Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi per Leonardo Potenza, a Milano.

⁴⁰ PIERO GOBETTI, *Frank Wedekind*, «L'Ordine nuovo», I, 318, 15.11.1921, ora in *Opere complete*, cit., III, pp. 379-384.

È probabile che queste considerazioni scettiche sulla letteratura tedesca contemporanea – che in quegli stessi anni un Alberto Spaini o una Lavinia Mazzucchetti non avrebbero certo sottoscritto – debbano molto a Farinelli. Ma se la dipendenza dal maestro si vede ancora nella pubblicazione della *Agnese Bernauer* di Hebbel,⁴¹ un autore che Farinelli insieme a Scipio Slataper aveva imposto in Italia, l'esperienza di recensore teatrale per l'«Ordine nuovo» di Gramsci gli consente di sviluppare una sensibilità autonoma a cominciare dalla letteratura drammatica.

Il teatro è il genere con cui Gobetti ha maggiore familiarità,⁴² e sul «Baretti» promuove con Edoardo Persico e Mario Gromo un rinnovamento sia della tecnica teatrale, in direzione dell'introduzione della regia, sia della scrittura drammatica (nel 1923 pubblica il dramma *Rosa di Sion* di Enrico Pea). Non a caso la sua esplorazione delle avanguardie tedesche comincia dal teatro. Non possedendo le nozioni per orientarsi negli sviluppi più recenti della letteratura tedesca ricorre al consiglio di amici e collaboratori più o meno prossimi, primi fra tutti Giovanni Ansaldo, Leonello Vincenti ed Elio Gianturco. A questi sono da aggiungersi altri allievi di Farinelli, come Giovanni Vittorio Amoretti, Giovanni Necco, Barbara Allason, Emma Sola e Italo Maione.

Nei mesi del varo della rivista, nel gennaio 1925, Gobetti scrive a Giovanni Ansaldo – una delle firme più brillanti e autorevoli della «Rivoluzione liberale», già collaboratore dell'«Unità» di Salvemini e allora redattore capo del quotidiano socialista «Il Lavoro» – che dati suoi frequenti soggiorni in Germania era diventato il suo principale consulente per la politica tedesca, e anche per la letteratura:

Vorrei fare un numero del «Baretti» sulla *letteratura* e fors'anche *cultura* in genere *tedesca contemporanea*: ma parlar di cose nuove, che gli italiani non conoscono. Come mi consigli d'impostarlo? Di quali scrittori converrà parlare oltre Unruh, Kaiser, George? Tu mi fai Keyserling? [Santino] Caramella che cosa può fare? Poi faremo lavorare Vincenti, Amoretti, la Mazzucchetti, Solari, forse Farinelli. L'importante adesso è che tu trovi mezz'ora per scrivermi i tuoi consigli e dirmi su che scriverai. Si potrebbe dare anche qualche traduzione di frammenti.

Conosci qualche scrittore tedesco (oltre Curtius) che si possa far collaborare?⁴³

Ansaldo gli risponde con una lettera fitta di suggerimenti:

⁴¹ Il volume esce nella traduzione di Giovanni Necco, altro allievo di Farinelli, per Piero Gobetti Editore nel 1924.

⁴² Recensisce tra l'altro, stroncandolo, *Anime solitarie* di Gerhart Hauptmann nell'interpretazione «completamente mancata» del mattatore Ermete Zacconi («L'Ordine nuovo», I, 109, 20.4.1921, ora in *Opere complete*, vol. III: *Scritti di critica teatrale*, a cura di Giorgio Guazzotti e Carla Gobetti, Torino, Einaudi, 1974, pp. 223-224).

⁴³ Lettera del 12.1.1925, in *Lettere di Piero Gobetti a Giovanni Ansaldo*, cit., p. 102.

Il numero sulla Germania del «Baretti» sarà una buona cosa. Bisognerà – a mio avviso – che tu [lo] faccia doppio, per darvi qualche risalto.

Elemento prezioso è la Mazzucchetti, che vale da sola tutti gli altri di cui mi fai i nomi. [...] Molto buono il Curtius. Che – suppongo – ti avrà fatto conoscere l'Amoretti a Bonn.

I°) Teatro. Se lo fa[i] sulla letteratura soc[iale] ti conviene trattare, oltre che Unruh e Kaiser anche Werfel, Bronnen, Toller e Hasenclever. Questi sono i giovani drammaturghi del dopoguerra. Vincenti potrebbe farti un quadro d'insieme della moderna letteratura drammatica; ma mettilgli, come pulci nell'orecchio, i nomi che ti ho fatto davanti. Tempo fa uscì sulla «Frankfurter» una rassegna drammatica di Kurt Pinthus, assai buona: Vincenti potrebbe tenerne conto: io gliela posso mandare.

II°) Critica. Bisogna trovare uno che parli di Gundolf, che ora è il critico che va per la maggiore. Almeno di questo. (Mazzucchetti).

III°) Poesia. George. È già – intendiamoci – un po' vecchio. Ma parlano di un *neues Ton*, e poi in Italia è nuovo. Prova a far fare qualche cosa a Amoretti, con riflesso anche agli studi del Gundolf su George. Altri ce n'è a carri: una cosa informativa soltanto diventerebbe pesante elencazione: tuttavia qualche cosa bisogna dire.

IV°) Romanzo. Schnitzler, ecc. Prova a scrivere a [Igino] Giordani, quello del «Mondo»: forse potrebbe farti una inquadratura generale. Di Schn[it]zler si è occupato di proposito.

Ti ci vogliono quattro italiani che ti diano quattro saggi su questi quattro argomenti. Il resto va bene, qualunque cosa venga: ma l'ossatura di un buon numero la concepisco con quattro buoni articoli su *teatro, critica, poesia e romanzo*. Avvertimento. Non tollerare che [Pietro] Solari o altri ti parlino, p[er] e[sempio], di Harden, o di Hauptmann, o di altri simili monumenti. È roba che farebbe ridere ogni tedesco che vedesse un numero unico sulla giovine Germ[ania] letteraria con simili nomi.

Volendo estenderti, puoi far fare a Caramella un quadro della filosofia, con Keyserling. Io a K[eyserling] non mi ci attacco neppure, perché è prima di tutto un filosofo, e io non me ne occupo.

In questi giorni vedrò la Mazzucchetti, e ne parleremo insieme. Poi ti scriverò.⁴⁴

Lavinia Mazzucchetti (1889-1965), che proprio allora sta per pubblicare con Zanichelli *Il nuovo secolo della poesia tedesca* (uscirà all'inizio del '26), non è disponibile, forse perché già impegnata come consulente fissa per le letterature germaniche con «I Libri del giorno» e «Il Convegno». Gobetti può contare solo su Curtius,

⁴⁴ Lettera del 14.1.1925, in *Lettere di Giovanni Ansaldo a Piero Gobetti (1923-1925)*, a cura di Marco Scavino, in «Mezzosecolo», 11 (1994-1996) pp. 73-122: 103-104

Vincenti e Gianturco,⁴⁵ e il progettato numero sulla cultura tedesca si rifrange così in tre diversi fascicoli del «Baretti» pubblicati nel corso del 1925.

Sul n. 4 appare, in prima pagina, una *Presentazione di Stefan George* a firma di Ernst Robert Curtius, allora quarantenne romanista a Bonn, con cui Gobetti entra in contatto grazie a Giovanni Vittorio Amoretti, allievo di Farinelli e futuro germanista che si trovava lì come lettore di italiano: Curtius elogia George come il «più grande poeta tedesco dai tempi di Hölderlin» e «dopo Nietzsche, dopo Hölderlin, uno dei grandi profeti tedeschi, che dall'intimo composero l'immagine di un mondo ed invocano la sua realizzazione».⁴⁶ Il n. 11 reca sulla testata il sottotitolo «Numero dedicato al teatro tedesco del Novecento», mentre il n. 13 è «Dedicato alla lirica tedesca contemporanea».⁴⁷ Vale la pena osservarli da vicino per verificare in che misura all'*habitus* editoriale innovativo di Gobetti corrisponda un'effettiva innovazione anche sul piano critico e traduttivo.

Il numero sul teatro, che verrà ristampato in volume pochi mesi dopo per Piero Gobetti Editore col titolo *Il Teatro tedesco del novecento*, è affidato a Leonello Vincenti. Pressoché coetaneo di Mazzucchetti, Vincenti (1891-1963), che Gobetti conosceva dai suoi anni universitari, si era laureato nel 1914 a Torino con Farinelli (al quale succederà in cattedra nel 1937) e dal '22 era lettore di italiano a Monaco con Karl Vossler. La struttura del saggio rivela una forte influenza delle indicazioni di Gobetti: inizia con Wedekind (e non con Hauptmann e la Freie Bühne, come la maggior parte delle trattazioni sul teatro tedesco contemporaneo), si sofferma su Strindberg (altro autore familiare a Gobetti, svedese, ma di larga influenza sulle scene tedesche), dedica un paragrafo alla *Tecnica drammatica* (altro interesse di Gobetti, che segue con simpatia gli esperimenti di Bragaglia) per poi concentrarsi sull'espressionismo, mettendo in risalto, con due capitoli ad essi dedicati, proprio Fritz von Unruh e Georg Kaiser. Sostanzialmente Vincenti, che adotta un punto di vista crociano o farinelliano («La vera madre dell'arte [...] è la ingenua fantasia»⁴⁸), dà del nuovo teatro tedesco un giudizio molto simile a quello che Gobetti stesso aveva dato del futurismo italiano: «L'espressionismo è stato certo un'esperienza utile per

⁴⁵ Un altro specialista di cui Gobetti avrebbe potuto avvalersi è Alberto Spaini, che proprio nel '25 pubblica un articolo su *Pregi e difetti dell'espressionismo tedesco* («Comoedia», 13, 1.7.1925, pp. 567-569).

⁴⁶ «Il Baretti», II, 4, 5.3.1925. Di George (1868-1933) erano apparse tre poesie (*Spiaggia del Sud: Danzatori*; *Il combattimento*; e un brano da *Der siebente Ring*: «Torbida anima...») sul n. 1 della precedente annata (23.12.1924) nella traduzione dannunzianeggiante di Guglielmo Alberti e Alessandro d'Entrèves.

⁴⁷ «Il Baretti», II, 11, luglio 1925, e 13, 1-30 settembre 1925.

⁴⁸ LEONELLO VINCENTI, *Il Teatro tedesco del novecento*, Torino, Piero Gobetti Editore, 1925, p. 50.

gl'insegnamenti prevalentemente negativi, che se ne possono trarre».⁴⁹

Per valutare l'operazione di Vincenti è interessante dare la parola alla stessa Mazzucchetti, che nel 1964 vi si sofferma nella conferenza *Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia*: «Il saggio di Vincenti – scrive – è sostanzialmente negativo, di impostazione ironica» e «stronca un po' tutti»,⁵⁰ tra l'altro respingendo «ogni alleanza dell'arte con la politica e con ciò l'intero Toller»,⁵¹ e concedendo qualcosa solo a Fritz von Unruh. «Il critico – chiosa Mazzucchetti – era allora poco più che trentenne, ma non lo si direbbe in nulla vicino a quel suo tempo». E aggiunge con ironia: «Il perplesso ottimismo del mio libro [*Il nuovo secolo della poesia tedesca*], che già nella breve premessa esprime il proposito di studiare la crisi con tutta “la simpatia che la nostra generazione doveva sentire per il tormento e le speranze del tempo nostro”, e nella coscienza che un analogo processo di crollo e di riedificazione fosse latente dovunque, non potrà che apparire ingenuo e superficiale nel confronto con il disincantato e lucido storicismo del collega torinese».⁵² Lo studio di Vincenti, secondo Mazzucchetti, avrebbe contribuito a indebolire il già fiavole interesse degli scrittori e critici italiani per l'espressionismo tedesco, che è stato tradotto poco e tardivamente, e di cui nessuno si è ‘appropriato’ se non, in misura minima, Bragaglia col suo Teatro degli Indipendenti che negli anni '20 mette in scena Kaiser e Brecht, e negli anni '40 il gruppo di Paolo Grassi e Giorgio Strehler gravitante intorno alla casa editrice Rosa e Ballo e poi al Piccolo Teatro di Milano.⁵³

Il numero sulla «lirica tedesca contemporanea» è opera invece di Elio Gianturco (1900-1987), un quasi-coetaneo di Gobetti a proposito del quale è difficile trovare notizie biografiche. Napoletano, rampollo dell'élite politica della *bell'époque*, figlio dell'insigne giurista e ministro Emanuele Gianturco, studia all'Università di Napoli e apprende il tedesco forse sulla scia degli studi giuridici del padre, importatore in Italia del metodo giuridico positivista di Rudolf von Jhering e Joseph Unger. La scrittrice Fabrizia Ramondino, ricordando com'egli fosse stato il primo amore di sua madre, lo descrive così: «Bello, spregiudicato, elegante nella persona e raffinato

⁴⁹ *Ibidem*. Cfr. PIERO GOBETTI, *Il futurismo e la meccanica di F. T. Marinetti*, in «Energie Nove», I, n. 6, 31 gennaio 1919, pp. 86-89, ora in *Opere complete*, II, cit., pp. 450-457.

⁵⁰ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Primo ingresso dell'espressionismo letterario in Italia* [relazione tenuta al Convegno internazionale di Studi sull'Espressionismo, Firenze, 18-23 maggio 1964], in EAD., *Cronache e saggi*, a cura di Eva e Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 307-317, qui p. 315.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Su questa vicenda mi permetto di rinviare al mio articolo *Rosa e Ballo and German literature in Italy: the genesis of an intellectual network and the production of a new repertoire in the field of theatre*, in «Journal of Modern Italian Studies», 21/1 (2016), pp. 65-80.

nei gusti letterari, traduttore di poeti tedeschi e poeta egli stesso, un po' dannunzianeggiante e "vincenzerrantesco".⁵⁴ Certo Gianturco aspirava alla carriera poetica, dal momento che pubblica tre sillogi e viene accolto in due antologie.⁵⁵ Molto probabilmente Gobetti lo contatta – forse attraverso il comune amico Edoardo Persico – perché nel dicembre 1923 erano apparse sul «Convegno» alcune sue traduzioni da Rilke, le prime in Italia (molto apprezzate da Vincenzo Errante).⁵⁶

È interessante vedere come Gianturco compone la sua antologia – che esce prima in versione ridotta sul «Baretti», quindi ampliata in volume per le Edizioni del Baretti – seguendo, come già Vincenti, indicazioni di Gobetti, dal cui interesse si sente lusingato.⁵⁷ Il nucleo originario è costituito dalle 19 liriche rilkiane già apparse sul «Convegno», che vanno a formare la sezione di gran lunga più cospicua del volume. A queste Gianturco aggiunge svariate traduzioni da una quarantina di poeti (il volumetto sfiora le 180 pagine), traendo tre quarti dei testi da una fortunata antologia di Hans Bethge, *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, più volte ristampata e ampliata, e gli altri dall'antologia di Rudolf Kayser *Verkündigung*.⁵⁸ Dalle due raccolte tedesche

⁵⁴ FABRIZIA RAMONDINO, *Passaggio a Trieste*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 6-7. A fine anni '20 Gianturco si trasferisce prima in Argentina, poi a New York, dove si addottora alla Columbia University nel 1934 discutendo una tesi su *Joseph De Maistre and Giambattista Vico* (pubblicata nel '37) e dà avvio a una carriera accademica in Italian Literature negli USA (Columbia, California, Chicago, Hunter's College).

⁵⁵ Le sillogi sono: *Liriche dell'estasi e dell'oblio* (Zanichelli, 1923), *Sarabande* (Le Monnier, 1924) e *L'orto dei cigni* (Alpes, 1925). Nel 1928 alcuni testi di Gianturco compaiono nella – invero non molto autorevole – antologia Mondadori *Poeti del Novecento* (priva di curatore) e nel '29 nella seconda edizione della – più prestigiosa ma poco selettiva – antologia in 8 volumi *Le più belle pagine dei poeti d'oggi* curata da Olindo Jacobbe per Carabba.

⁵⁶ «Il Convegno», IV, 11-12, 25 dicembre 1923. Nel 1924 Gianturco aveva inoltre pubblicato la plaquette di traduzioni *Quattro corde della cetra germanica: Klopstock, Goethe, Novalis, Lenau* (Firenze, Le Monnier, 1924) e nel '27 avrebbe tradotto per Sonzogno *Novelle e scritti minori sulla musica di Wagner* (Milano, Sonzogno, 1927). Altre sue traduzioni rilkiane saranno riproposte sul numero speciale del «Convegno» dedicato a Rilke (VIII, 10, 1927).

⁵⁷ ELIO GIANTURCO, *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, Torino, Le Edizioni del Baretti, 1926, ristampa anastatica con postfazione di Walter Busch, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; il volume contiene un'utile scheda di Alessia Pedio, che mostra tra l'altro come Gobetti desse per lettera a Gianturco indicazioni su quanti e quali poeti (p.es. Liliencron) dovessero essere antologizzati.

⁵⁸ Si vedano *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, herausgegeben von Hans Bethge, Leipzig, Hesse & Becker, 1906 (in cui i poeti sono disposti semplicemente in ordine alfabetico, senza introduzione né altre indicazioni) e *Verkündigung. Anthologie junger Lyrik*, herausgegeben von Rudolf Kayser, München, Roland-Verlag, 1921 (da cui sono tratti testi di Adler, Benn, Blass, Däubler, Heynicke, Kasack, Loerke, Toller, Urzidil, Vagts, E. Weiss).

Gianturco esclude parecchi nomi, alcuni dei quali sono oggi canonici,⁵⁹ mentre quelli da lui scelti sono per lo più dimenticati. Infine aggiunge alcune poesie di George, anche queste con tutta probabilità su richiesta di Gobetti. Il volume non reca indicazione delle fonti né bibliografia critica.

Nell'introduzione, intitolata *La lirica tedesca nell'ultimo trentennio*, Gianturco costruisce un percorso che solo in parte coincide con la successione dei testi antologizzati. Ha inizio con Liliencron (come in Bethge) e ha le sue tappe principali in Richard Dehmel, Gustav Falke, Stefan George, Max Dauthendey, Hugo von Hofmannsthal, Reiner Maria Rilke, «senza dubbio il grande melopèo del momento»,⁶⁰ e gli espressionisti (Adler, Becher, Däubler, Heym, Heynicke, Lörke, Schürer, Toller, Vagts). La narrazione adottata è quella del passaggio dal «germanico primitivo», rappresentato dal «naturalismo» e dall'«assolutismo» di Liliencron, alla modernità, che culminerebbe nel «sensazionalismo», nell'«estetismo», nell'«erotismo», nel «perversismo» e nell'«esotismo» di George, con il quale «fa il suo ingresso ufficiale nella letteratura militante [...] l'internazionalismo giudaico»,⁶¹ per poi acquietarsi nella «lirica religiosa» di Rilke e nella profondamente umana e anti-retorica «lirica di guerra» degli espressionisti. L'itinerario proposto da Gianturco è interessante soprattutto per i paragoni che propone per orientare il lettore italiano in una selva di poeti pressoché sconosciuti: Liliencron è accostato all'impressionismo e a Riccardo Roccagliata Ceccardi; Dehmel, l'unico di cui esistesse un volume in traduzione (pubblicato da Borgese in «Antichi e moderni»⁶²), a Whitman per il verso libero e la postura del poeta come «fabbro dell'avvenire»;⁶³ Falke a Pascoli per la sua lirica del «raccolimento familiare»;⁶⁴ George, naturalmente, a Mallarmé; Rilke ai crepuscolari e a Angelus Silesius (autore riscoperto da Papini), nella cui tradizione di lirica religiosa sarebbe da inquadrare. Gli espressionisti sono trattati in blocco, senza dare rilievo ad alcuna personalità, cosa che rende meno persuasiva una valutazione che si colloca metà strada fra quella 'empatica' di Lavinia Mazzucchetti e quella 'negativa' di Vincenti e Gobetti, penzolando però vistosamente verso quest'ultima.

⁵⁹ P. es. Nietzsche, Ehrenstein, Hasenclever, Hermann Hesse, Robert Walser, Frank Wedekind, Franz Werfel e Stefan Zweig (da Bethge) e Brod, Ehrenstein, Hasenclever, Liechtenstein (da Kayser).

⁶⁰ ELIO GIANTURCO, *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, cit., p. 45.

⁶¹ Ivi, p. 24.

⁶² RICCARDO DEHMELE, *Poesie scelte*, versione ritmica e saggio introduttivo su Riccardo Dehmel e la lirica simbolista in Germania di Tomaso Gnoli, Lanciano, Carabba, 1914. Nell'aprile 1912 Gnoli aveva pubblicato un primo contributo su *Riccardo Dehmel e la lirica simbolistica in Germania: critica e versioni* sulla «Nuova Antologia».

⁶³ ELIO GIANTURCO, *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, cit., p. 10.

⁶⁴ Ivi, p. 19.

Con l'espressionismo, per quanto segni una esagerazione esasperata delle caratteristiche della lirica alemanna dopo Nietzsche, e cioè dell'individualismo parossistico, dell'impiego di dissonanze sempre più assidue, del tumulto caleidoscopico dei colori, dello squilibrio e dell'abbandono di quelli che si ritenevano un giorno i cardini della costruzione poetica, soffia una raffica ampia e unificatrice di umanità, che era del tutto assente dalle creazioni dell'Ottocento ultimo.

È il senso della vera sofferenza, ormai ritornata pura e brutta, non inquinata da alcuna fornicazione letteraria, sofferenza di nervi consunti, doglia puramente fisica, ma divinizzata dal suo contatto con la universalità degli esseri che patiscono. Una formidabile volontà solleva i poemi dell'espressionismo. Esso spazza via, con una voluttà di fracassare (*Lust am Zersetzen*), tutto ciò che lo precede; in preda a un'acerba bramosia di negazione. [...] Una immensa stanchezza intride questa lirica: ma non v'è mai uno scatto di rabbia, un accesso di furia verso le potenze implacabili che ci dominano.⁶⁵

Non a torto, dunque, proprio Edoardo Persico criticherà l'antologia dell'amico, che attinge a modelli tedeschi letterariamente datati, mentre trascura l'antologia-manifesto dell'espressionismo, ancor oggi canonica, *Menschheitsdämmerung* di Kurt Pinthus:⁶⁶ «Peccato che neanche Gianturco lo conosca! – scrive a Gobetti – Avresti pubblicato fin d'ora un'antologia perfetta: infatti, il mio caro Elio, con la sua grossa fatica mostra di tenere in nessun conto questo benedetto espressionismo, che è, poi, tutta la Germania d'oggi».⁶⁷

Gianturco scrive in una prosa ricercata, preziosa, e con essa modella anche le sue traduzioni. Queste sono uniformate alla misura e al gusto poetico del traduttore, che operando *en poète* fa parlare gli oltre quaranta lirici tedeschi con una sola voce italiana, che peraltro sembra quella di Carducci, appena rinfrescata con qualche innesto pascoliano e dannunziano, come se Gianturco ignorasse il rinnovamento della lingua poetica portato dai vociani e dai futuristi, e ancor più da poeti allora in via di consacrazione come Saba, Ungaretti o quel Montale che lo stesso Gobetti aveva appena pubblicato.⁶⁸ L'impressione complessiva è che la poesia tedesca contemporanea sia – almeno attraverso la voce di Gianturco – piuttosto monotona e poco sorprendente.

⁶⁵ Ivi, p. 56.

⁶⁶ *Menschheitsdämmerung: Symphonie jungster Dichtung*, herausgegeben von Kurt Pinthus, Berlin, Rowohlt, 1920.

⁶⁷ Lettera del 14.12.1925, conservata in fotocopia al Centro Studi Piero Gobetti di Torino, e citata nella scheda di Alessia Pedio in ELIO GIANTURCO, *Antologia della lirica tedesca contemporanea*, cit., p. 196.

⁶⁸ EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, Torino, Piero Gobetti Editore, 1925.

Dopo la morte di Gobetti la rivista e la casa editrice pubblicano ancora alcuni articoli⁶⁹ e la traduzione della *Favola* di Goethe a cura di Emma Sola, che tuttavia nel loro complesso non introducono alcuna novità rispetto all'impostazione che egli aveva data.

Considerazioni conclusive

Benché i due numeri speciali e volumi sul teatro e la poesia tedesca costituiscano un indubbio progresso nelle pratiche dell'editoria italiana, giacché fino a quel momento non era stata tentata alcuna operazione altrettanto ampia e organica sulla letteratura tedesca contemporanea, bisogna prendere atto che essi non producono né – nel caso di Vincenti – quell'avvicinamento alla letteratura tedesca che Gobetti si riprometteva, né – nel caso di Gianturco – testi che contribuiscano a modificare significativamente il repertorio della poesia italiana. Segno che, anche quando l'operazione culturale e editoriale sia all'avanguardia, non può esserci rinnovamento efficace senza categorie di lettura e senza una poetica traduttiva altrettanto all'avanguardia: Vincenti e Gianturco rimangono indietro rispetto all'*habitus* innovatore di Gobetti perché non hanno *habitus* altrettanto innovatore nei rispettivi campi. Se George rimarrà di fatto un autore marginale nella cultura letteraria italiana, Rilke vi entrerà a pieno titolo solo nel corso degli anni '30, quando sarà oggetto di scontro fra progetti traduttivi diversi, come quelli di Vincenzo Errante, Leone Traverso e Giaime Pintor, alcuni dei quali in posizione d'avanguardia nel campo di produzione ristretta.

Più in generale, se si guarda ai soli prodotti (articoli e volumi) realizzati da Gobetti, il bilancio per quanto riguarda la letteratura tedesca è piuttosto magro: una manciata di articoli su Wedekind, George e Rilke, i due volumi sul teatro e sulla poesia, e altri due che precedono e seguono la sua direzione del «Baretti», la *Agnese Bernauer* di Hebbel (tardo prodotto della scuola farinelliana) e la *Favola* di Goethe (tardo prodotto della scuola crociana). Niente di paragonabile all'innovazione della «Voce» e dei suoi sodali (Nietzsche, Novalis, Hebbel, il *Wilhelm Meister*); nulla che entri nel processo di produzione e riproduzione della letteratura italiana.

Ma se si considera l'*habitus* editoriale da lui introdotto (e quanto effettivamente

⁶⁹ MARIO LAMBERTI, *Fritz von Unruh: poeta della volontà di pace* (III, 7, luglio 1926, in prima pagina), LEONELLO VINCENTI, *Stefan George e la guerra* (III, 10, ottobre 1926, in prima pagina), GIOVANNI NECCO, *Lo «Stundenbuch» di R. M. Rilke* (III, 12, dicembre 1926, con antologia poetica), EMMA SOLA, *Goethe favolista* (IV, 11-12, novembre-dicembre 1927, in contemporanea con la pubblicazione in volume della traduzione di *Favola*), ITALO MAIONE, *La lirica di Dehmel* (V, 4, aprile 1928), LEONELLO VINCENTI, *Stefan George* (V, 7-8, luglio-agosto 1928, in prima pagina, e per quasi tutto il numero), ITALO MAIONE, *Il canzoniere di Storm* (V, 9, settembre 1928).

ha fatto per altre letterature, come l'inglese o la francese) si può immaginare ciò che avrebbe potuto realizzare se la sua attività letteraria – che se ci limitiamo al «Baretti» si concentra in meno di un anno e mezzo! – non fosse stata interrotta dalla morte. L'innovazione portata da Gobetti sta sullo stesso piano di quella introdotta dal suo modello, il Prezzolini della «Voce», l'organizzatore di cultura. Rispetto a quel modello Gobetti fa un passo avanti, introducendo (o contribuendo a introdurre) la disposizione a portare in Italia gli autori e i testi delle avanguardie consacrate in ciascuna nazione straniera, che si trovano in posizione omologa a quella dei loro mediatori italiani. Non ciò che vende, come Treves, ma ciò che meglio rappresenta lo stato del campo di produzione ristretta di un determinato paese (con un'attenzione particolare all'Europa): «il poeta riconosciuto della sua nazione», «la figura spirituale centrale della Germania odierna», come Curtius definisce George nel suo pionieristico articolo.

Gobetti costituisce l'anello di congiunzione tra le avanguardie letterarie e editoriali sorte intorno alla «Critica» di Croce e alla «Voce» di Prezzolini, e quelle che si svilupperanno a Torino con la Slavia di Alfredo Polledro (1926-34, Rachele Gutman, moglie di Polledro, era stata l'insegnante di russo di Piero e Ada Gobetti), la «Biblioteca Europea» Frassinelli diretta da Franco Antonicelli (1931-35), l'Einaudi di Leone Ginzburg e Cesare Pavese (1933-50).⁷⁰ Questo modello sarà ripreso con successo soprattutto dall'Einaudi, che non solo acquisirà parte del catalogo Gobetti (e ne pubblicherà le *Opere complete*), ma riprodurrà a sua volta la sintesi di casa editrice e rivista, prima con «La Cultura» di Bonghi, poi – e a questo deve il suo grande successo – con «Il Politecnico» di Vittorini.

⁷⁰ È la tesi di ANGELO D'ORSI, *Il modello vociano. Esperienze culturali nella Torino fascista*, «Studi storici», XXXI (1991), pp. 867-887.

Gita al faro *in abiti francesi. Virginia Woolf,
Charles Mauron e «Commerce»*

Caroline Patey

La prima comparsa francese di Virginia Woolf si svolse, per più di una ragione, in maniera piuttosto insolita. Tra le anomalie primeggia forse la scelta di affidare al traduttore parte di un testo ancora in gestazione. Così la scrittrice a Charles Mauron nel mese di ottobre 1926: «The Princess di Bassiano has asked me to suggest a translator for a chapter from a book of mine which is being published in *Commerce* in January. Mr Forster has advised me to ask you if you would do it, as he so much admires your translation of *The Passage to India*».¹ Oltre alla singolarità di una traduzione pubblicata prima dell'originale (dicembre 1926 la prima, marzo 1927 il volume), stupisce lo iato tra il tono pacato della lettera, dove a essere evocato sembra un testo compiuto, e quanto riporta invece il diario il 23 di novembre, con parole che suggeriscono un febbrile lavoro di revisione, forse persino di rimaneggiamento: «I am re-doing six pages of *Lighthouse* daily. This is not I think, so quick as Mrs D.: but then I find much of it very sketchy, & have to improvise on the typewriter. This I find much easier than re-writing in pen and ink».² Il cantiere continua oltre Natale, se la scrittrice evoca il 14 gennaio passi riscritti tre volte; ma un punto finale sembra raggiunto a fine mese quando Woolf consegna il dattiloscritto a suo marito: «Well Leonard has read *To the Lighthouse*, & says it is much my best book, & it is a 'masterpiece'. He said this without my asking».³

¹ Citato da JAMES M. HAULE, *Version and Intention in the Novels of Virginia Woolf* in *Editing Virginia Woolf. Interpreting the Modernist Text*, eds. James M. Haule e J.H. Stape, Basingstoke, Palgrave, 2002, pp. 172-189: 180. Vd. anche Mark Hussey, sul sito *Woolf Online*, eds. Pamela L. Caughie, Nick Hayward, Mark Hussey, Peter Shillingsburg, and George K. Thiruvathukal, <http://www.woolfonline.com>. Il sito è interamente dedicato a *To the Lighthouse* e riporta tutte le versioni disponibili del romanzo che includono anche il dattiloscritto spedito a Charles Mauron nel 1926 e ritrovato nel 1984 e *Le temps passe* di «Commerce».

² VIRGINIA WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. III: 1925-1930, Edited by Anne Olivier Bell, Assisted by Andrew McNeillie, London, The Hogarth Press, 1980, p. 117.

³ Ivi, p. 123.

Discordanze

Non occorre inseguire oltre l'intricato destino testuale del romanzo – manoscritto, dattiloscritti, doppie bozze, doppie correzioni per un totale finale di dieci stati del testo – ma è bene riportare qui le conclusioni alle quali sono giunti gli studiosi delle fonti: tra la versione olografa di *Gita al faro*, conclusa nel mese di settembre 1926, e quella che va in stampa alla fine di gennaio 1927, si insinua surrettiziamente la variante affidata a Mauron alla fine del 1926 e nota solo, fino al 1983, attraverso la sua traduzione.⁴ È quindi nel segno insieme dell'incertezza e della incompiutezza che Woolf si affaccia per la prima volta nel paesaggio letterario francese, con il segmento di un romanzo incompiuto, il cui rapporto con il testo-matrice non è mai evocato e tantomeno esplicitato. Resta elusivo in effetti lo statuto di *Le temps passe*: una estrapolazione? Un'anticipazione? Una *mise en abîme* del romanzo? Un testo in qualche maniera integro e autonomo oppure orfano delle altre due parti del romanzo, *La finestra* e *La gita al faro*? Piccoli dubbi irrisolti che avrebbero lasciato un loro segno sulla fortuna francese di Woolf, orientato la percezione del pubblico e forse persino allontanato lettori e studiosi.⁵

Al subbuglio genetico si accompagnano curiosità inevase. Nonostante il tormento della stesura, Woolf aveva fiducia nel suo romanzo e pensava di avere raggiunto una sicurezza compositiva nuova: «What I feel is that it is a hard muscular book, which at this age proves that I have something in me. It has not run out & gone flabby, at least such is my feeling before reading it over».⁶ Come mai la si vede acconsentire allora alla terribile catastrofe che la scrittrice associa al terremoto della traduzione?

When you have changed every word in a sentence from Russian to English, have thereby altered the sense a little, the sound, weight, and accent of the words in relation to each other completely, nothing remains except a crude and coarsened version of the sense. Thus treated, the great Russian writers are like men deprived by an earthquake or a railway accident not only of all their clothes, but also of something subtler and more important – their manners, the idiosyncrasies of their characters [...]. They have lost their clothes, we say, in some terrible catastrophe [...]⁷

⁴ MARK HUSSEY, *op. cit.*

⁵ Stupisce per esempio che uno studio delle traduzioni francesi di V. Woolf non faccia neppure menzione dell'episodio di «Commerce» e posticipi quindi la prima traduzione di *To the Lighthouse* al 1929, con *La promenade au phare*, a cura di Maurice Lanoire. Vd. CHARLOTTE BOSSEAU, *How Does it Feel? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf in French*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 97.

⁶ VIRGINIA WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. III, 14 gennaio 1927, p. 123.

⁷ VIRGINIA WOOLF, *The Russian Point of View*, in *The Common Reader* 1 (1925), *The*

Dopo tanta veemenza, perché sottoporre parte del romanzo a un tale processo di metamorfosi e imbarbarimento ancor prima che raggiunga il pubblico di lingua inglese? E se, per ragioni non chiare, sembrano rimossi gli ostacoli alla traduzione, ci si interroga sulla scelta di «Commerce», sempre che scelta sia stata. Per un verso, si può forse immaginare che Woolf fosse attirata da una rivista senza manifesti né programmi, come ricorda Giovanni Macchia, e improntata all'arte spontanea della conversazione più che alla critica militante che invece era di casa alla «NRF»; e che alla scrittrice piacesse la libertà di «Commerce» nel trascurare le distinzioni tra generi: «Frammenti, diari, confessioni, monologhi, pagine di mistici, poemi in prosa [...]. O passi autobiografici che, rotti gli argini logici del ricordo, subivano ancora le inondazioni del monologo interiore [...]».⁸ Non è poi impossibile che Woolf sia stata sedotta dalla regola non scritta della rivista che affiancava a voci contemporanee quelle del passato vicino e lontano, in una sorta di tregua nella sorda *querelle des anciens et des modernes*.⁹ Sono contiguità famigliari anche alla romanziera che in un caso almeno incrociano quelle della rivista quando nel 1929 «Commerce» pubblica un capitolo dell'oscuro e ostico secentesco Thomas Browne, poc'anzi risorto dall'oblio grazie alle pagine di *Orlando*.

Per converso, queste tenui affinità non possono far dimenticare che la 'conversazione' nelle pagine «Commerce» si svolge per lo più senza donne, irreperibili nei 29 quaderni pubblicati tra il 1924 e il 1932, ad eccezione di Edith Sitwell e giustappunto di Woolf. Gli amici della scrittrice, sia pure impegnati a fare tradurre *Time Passes*, erano in verità abbastanza lontani dal cenacolo di Marguerite Caetani nel quale convivevano un maturo Valéry, Jean Paulhan e l'infaticabile Larbaud; l'indole di Roger Fry e Edward M. Forster, entrambi amici di Mauron, era più affine all'esperienza diversa e austera delle 'Décades de Pontigny', che riunivano intellettuali e accademici attorno a riflessioni filosofico-estetiche e sociali raramente dibattute nel salotto di Versailles. Del resto, Fry non fece mai mistero della sua tiepida considerazione per una certa Parigi colta e potente che includeva anche «Commerce», «laughing at Edith Sitwell and her translator Valery Larbaud and a bit at Léon-Paul Fargue».¹⁰ A non poche divergenze si aggiunge una certa riluttanza di Woolf nei confronti di Valéry, come confida al suo amico Jacques Raverat nel 1924: «I hope to read Valéry again. My first reading rather baffled: I felt an odd emptiness, conformity of some

Essays of Virginia Woolf, vol. 4, edited by Andrew McNeillie, London, The Hogarth Press, 1995, pp. 181-190: 182

⁸ GIOVANNI MACCHIA, *I tempi di «Commerce»*, in *Il paradiso della ragione. Studi letterari sulla Francia*, Bari, Laterza, 1964, pp. 431- 441: 438.

⁹ Ivi, p. 434.

¹⁰ ROGER FRY, *Letters of Roger Fry*, vol.II, edited by Denys Sutton, New York, Random House, 1972, lettera a Marie Mauron del 2 novembre 1926, p. 597.

kind, triteness, I even go so far as to add, beneath the beauty and brilliancy of the surface».¹¹

Tra i motivi che rendono sorprendente la scelta di «Commerce», va infine segnalata l'assenza di Marcel Proust, la cui statura cresceva di anno in anno con la pubblicazione dei volumi postumi di *La recherche*. Scrive Macchia: «Penso che questa sola assenza, più di tante presenze, possa rivelare un aspetto caduco di «Commerce»: la devozione stremata verso ciò che era formalmente alto e difficile, un eccesso di buon gusto, una categorica intransigenza».¹² Che Woolf fosse o meno al corrente dell'ostracismo di «Commerce», è paradossale comunque che l'ammiratrice incondizionata dello scrittore francese diventato per molti versi un suo modello – «as tough as catgut & as evanescent as a butterfly's bloom»¹³ – si trovi a pubblicare per chi lo teneva sistematicamente alla larga. Nulla in verità sembrava destinare *Time Passes* a «Commerce», all'infuori di mediazioni e incroci apparentemente piuttosto casuali.¹⁴

Nei mesi che intercorrono dai primi contatti con Caetani e Mauron (ottobre 1926) alla pubblicazione del romanzo (maggio 1927) corrispondenze e diari registrano inquietudini e grovigli estetico-psicologici che aggiungono un loro tassello alle già non poche discordanze della vicenda francese. In una lettera del gennaio 1927, Woolf si stupisce che il suo destinatario abbia apprezzato *Time Passes*: «I thought that between The Princess Bassiano and the translator it had got into a hopeless mess and I was too ashamed to read it».¹⁵ Non è chiaro a quale testo si riferisca la scrittrice: francese o inglese? Nel diario del 12 febbraio, il tono è più dolente e Woolf lamenta la reazione del suo amico e mentore Fry: «I may note that the first symptoms of Lighthouse are unfavourable. Roger, it is clear, did not like Time Passes».¹⁶ Una lettera di Fry indirizzata a Marie Mauron il 21 dicembre 1926 sembrerebbe legittimare l'impressione di Woolf:

¹¹ VIRGINIA WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. III, 1923-1928, edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 145.

¹² GIOVANNI MACCHIA, *I tempi di «Commerce»*, cit., p. 439.

¹³ VIRGINIA WOOLF, *The Diary*, cit., p. 7, 8 aprile 1925.

¹⁴ I pareri non sono concordi. Così James Haule, per esempio: «Thus it seems likely that Woolf saw periodical publication as a way to present a version of the entire section in a form that conveyed her original intention». In tutt'altro registro, Jane Marcus scrive che l'operazione «Commerce» era dettata dal desiderio di entrare a far parte della comunità delle scrittrici attive a nella capitale francese dove «[...] women created Sappho's island community». JAMES HAULE, *Version and Intention*, cit., pp. 184, 189.

¹⁵ VIRGINIA WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, cit., p. 316.

¹⁶ VIRGINIA WOOLF, *The Diary*, cit., p. 127, 12 febbraio 1927. I curatori del *Diary* ritengono che proprio in seguito al giudizio tiepido di Fry Woolf rimaneggiò il secondo capitolo in bozze (nota 5, p. 128).

To tell the truth I do not think this piece is quite of her best vintage. I have noticed one peculiarity. She is so splendid as soon as the character is involved – for example the old *conciierge* is superb – but when she tries to give her impression of inanimate objects, she exaggerates, she underlines, she poeticizes just a little bit. Several times I felt it was better in the translation, because in translation everything is slightly reduced, less accentuated and in general better [...].¹⁷

Le riserve di Fry, tuttavia, si dissiparono alla lettura dell'intero romanzo, se si deve far fede al sollievo della scrittrice nella sua risposta al commento positivo dell'amico: «I am immensely glad that you like the *Lighthouse*».¹⁸ In una lettera, non riportata nell'epistolario di Roger Fry ma citata dai curatori delle *Letters* di Woolf, l'artista e critico diceva infatti di ritenere *To the Lighthouse* il migliore romanzo di Virginia Woolf, superiore a *Mrs Dalloway*.¹⁹

Alla fine, il susseguirsi di dubbi e rimaneggiamenti, le diversità tra le versioni, il tremendo 'pasticcio' (*mess*) della traduzione evocato da Woolf e i pareri volatili sul suo romanzo scomparvero per far posto alla soddisfazione generale. Woolf ringrazia calorosamente il suo traduttore: «Also I was sorry that you had been at so much pains with a piece of work which did not seem to me worth your trouble. I am told now however that it is not as bad as I had feared; and for this I am sure I have to thank you».²⁰ Contenta anche la principessa di Bassiano che, non senza una punta di accondiscendenza, sembra ritenere di avere fatto un favore alla scrittrice: «Quelle merveille de traduction» scrive a Mauron a gennaio; «Je trouve que vous avez vraiment fait l'impossible. Je suis certaine que Mrs Woolf doit être enchantée. C'est certainement une chance d'être traduit de cette façon et qui n'est malheureusement pas l'expérience de beaucoup d'écrivains».²¹ Così, sbiadiscono dalla memoria *Le temps passe* e il suo piccolo corteo di ansietà e difficoltà, e con essi l'episodio enigmatico del primo pezzo francese di Woolf. Eppure, nel suo raccontare incertezze e tormenti, la prima trasferta esagonale di Virginia Woolf non è certo priva di interesse 'traduttivo' e critico.

¹⁷ ROGER FRY, *Letters*, cit., p. 598.

¹⁸ VIRGINIA WOOLF, *Letters*, cit., p. 385. 27 maggio 1927.

¹⁹ Ivi, p. 385, nota 2.

²⁰ Lettera non pubblicata a Charles Mauron, 27 marzo 1927, citata in JAMES HAULE, *Version and Intention*, cit., p. 182.

²¹ Ivi. p. 189.

Altra lingua, altro testo, altro genere?

Le sezione mediana del romanzo è stata da sempre intesa, sull'onda di un suggerimento della scrittrice, come una cerniera temporale destinata a collegare le due giornate, iniziale e finale, del romanzo, un ponte tra le più o meno spensierate vacanze della famiglia Ramsay e lo scorcio di un dopoguerra mesto eppure vitale che si conclude con il compimento del ritratto tanto procrastinato e la non meno tardiva escursione al faro. Due blocchi uniti da un corridoio centrale, recitano gli appunti della scrittrice e il diagramma che li accompagna.²² Pur negli accidenti di una continuità spesso manipolata, irregolare e disomogenea, la struttura del romanzo garantisce l'esistenza di una temporalità narrativa, certo assediata, ma sostenuta dall'ossatura cronologica e dalla cornice storica e familiare della vicenda. L'incipit del secondo capitolo conferma il gioco testuale con le strutture del tempo: luci e conversazioni si spengono gradatamente, qualcuno rimane sveglio a leggere Virgilio prima che il mondo precipiti nel buio pesto della guerra:

Well, we must wait for the future to show, said Mr. Bankes, coming from the terrace. "It's almost too dark to see" said Andrew, coming up from the beach. "One can hardly tell which is the sea and which is the land" said Prue. "Do we leave that light burning?" said Lily as they took their coats off indoors. "No" said Prue, "not if everyone is in." "Andrew", she called back, "just put out the light in the hall". One by one the lamps were all extinguished, except that Mr. Carmichael, who liked to lie awake a little reading Virgil, kept his candle burning rather longer than the rest.²³

L'enfasi sul contrasto tra luce e buio, la fiamma dell'ultima candela accesa e sottolineata dal comparativo *longer*, tutto tende ad accompagnare il movimento che dalla pace porta alla guerra, in una durata avvertita anche nello *one by one* che scandisce il progresso verso l'oscurità totale. È stata spesso notata l'assonanza tra la gravità dell'estinzione delle luci a casa Ramsay e la celebre frase pronunciata dall'allora ministro Edward Grey il 4 agosto 1914, a guerra appena dichiarata: «The lamps are going out all over Europe, we shall not see them lit again in our lifetime».²⁴ Se è quasi opprimente l'annuncio ridondante della catastrofe nella versione data in stampa, il testo approntato per «Commerce» ignora le soglie che conducono al buio e garantiscono la continuità romanzesca; risultano assenti gli inviti a leggere *Gita al faro*

²² La pagina di appunti preparatori, conservati nella Berg Collection a New York, è riprodotta tra i molti preziosi materiali del sito <http://www.woolfonline.com>

²³ VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

²⁴ JULIA BRIGGS, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 132

come un romanzo ‘di guerra’ e le mediazioni narrative capaci di addomesticare la notevole differenza stilistica e semantica tra primo e secondo capitoli. Con Mauron, quindi, si entra brutalmente in un’oscurità non annunciata, con l’incisività del *passé simple* francese e la brevità di *fit* e *fut* a incorniciare simmetricamente la frase: «Il fit plus sombre [...] une pluie mince tambourina sur le toit et la lumière de la lune et toute la lumière au ciel et sur la terre fut étouffée».²⁵ Il tempo passa qui in modo non narrativo e conduce il lettore in un mondo misteroso privo di uomini e della rassicurazione delle voci, nel paesaggio onirico di una fiaba cupa. La scelta è decisamente non romanzesca e attrae *Le temps passe* nell’orbita di altri generi, racconto o prosa poetica che sia: in ottemperanza forse all’indole della rivista, scarsamente interessata, ricorda Macchia, alla sorte della narrativa la cui estetica invece è pane quotidiano della «NRF», impegnata sul fronte del romanzo puro?²⁶

Nel ‘romanzo di guerra’ dato alle stampe nel 1927, molti avvenimenti, privati e pubblici, sono scanditi dalle celebri parentesi quadre che interrompono il tempo lento delle stagioni e del fantastico con la brevità del racconto fattuale e anche la lieve brutalità geometrica e grafica dell’angolo retto:

[Prue Ramsay, leaning on her father’s arm was given in marriage [...]]
 [Prue Ramsay died that summer of some illness connected with childbirth [...]]
 [A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay [...]]
 [Mr Carmichael brought out a volume of poems that spring [...]] The war, people said, had revived their interest in poetry]²⁷

Gli anni di *Le temps passe* sembrano inizialmente ignari del cataclisma appena concluso, e se la parola *guerre* compare nei ricordi di Mrs McNab, non si trascina appresso la ferita e il trauma così enfatici nella versione narrativa; quanto alle poesie di ‘guerra’ di Carmichael, legate a un’importante pagina letteraria della Gran Bretagna post-bellica, non sono neppure evocate nella traduzione che quindi affievolisce in maniera decisa la dimensione storica del romanzo. Con questa scelta, Woolf e Mauron garantiscono al testo maggiore compattezza e omogeneità stilistica, sottraendolo però alla complessità degli intrecci temporali: nell’interagire con il testo ‘principale’, le parentesi evocano un modo differente di raccontare la storia e suggeriscono una dialettica in atto tra possibili rappresentazioni. Come raccontare la guerra era un problema che assillava Woolf sin dalla fine del conflitto e al quale i suoi

²⁵ VIRGINIA WOOLF, *Le temps passe*, traduit par Charles Mauron, in «Commerce. Cahiers trimestriels», 10, Hiver 1926, pp. 90-133: 91.

²⁶ GIOVANNI MACCHIA, *I tempi di «Commerce»*, cit., p. 437.

²⁷ VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., pp. 131, 132, 133, 134.

romanzi, ognuno a suo modo, tentavano di dare una risposta. Dopo *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* testualizza di nuovo e in maniera forse ancora più radicale questa urgenza e al contempo l'impossibilità di un racconto diretto e frontale. Nel consegnare al pubblico francese un tempo senza cicatrici,²⁸ la versione di «Commerce» attenua le asperità di Woolf e ne affievolisce l'irrequietezza.

Ammaestramenti stilistici?

L'assenza della prima sezione del capitolo è indubbiamente molto loquace nel suggerire chiavi di lettura non narrativa e nel depistare il lettore verso forme non realistiche. Le prime righe segnalano presto un'altra cifra di Mauron, legata alle scelte lessicali e musicali compiute. È interessante in questo senso dedicare uno sguardo all'apertura di *Le temps passe* in confronto all'inglese del dattiloscritto ritrovato:

It grew darker. Clouds covered the moon. In the early hours of the morning a thin rain drummed on the roof, and starlight and moonlight and all light on sky and earth was quenched. Nothing could survive the flood, the profusion, the downpouring of the immense darkness which, creeping in the keyholes and crevices, stole round the window blinds, came in to the bedroom, and swallowed up, here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers.

Il fit plus sombre. Des nuages couvrent la lune; aux petites heures du matin une pluie mince tambourina sur le toit et la lumière de la lune et toute la lumière au ciel et sur la terre fut étouffée. Rien ne pouvait survivre au flot, à l'envahissement, à la cataracte de cette ombre immense qui, rampant par le trou des serrures et des fentes, se glissait autour des persiennes, pénétrait dans les chambres, et engloutissait ici un pot et sa cuvette, là un vase de dahlias rouges et jaunes, là encore des arêtes anguleuses et le ventre massif d'une commode.²⁹

Foneticamente, il brano di Woolf è ancorato al suono piuttosto disarmonico delle velari /k/, che gracchiano incessantemente in *darker/clouds/covered/sky/quenched/keyholes/crevices/creeping/came/bulk*. Questa musica un po' stridente si riduce nel testo francese a quattro parole, distribuite in modo tale da non creare cacofonia: *couvrent/ataracte/cuvette/commode*. Ad assecondare l'allontanamento dal motivo bellico, il rumore sordo e aggressivo delle velari s'ingentilisce così nell'alternanza

²⁸ Le cicatrici sono quelle lasciate dal conflitto, certo, ma anche, nelle parole di ANNA NADOTTI, alla quale si deve l'ultima traduzione italiana di *To the Lighthouse* (Einaudi, 2015), quelle praticate sulla pagina dalle parentesi quadre.

²⁹ VIRGINIA WOOLF, *Typescript 'Time Passes'*, <http://www.woolfonline.com>, p. 1, e «Commerce», cit., p.91.

con suoni più amabili, ‘l’ e ‘f’. Dal punto di vista semantico, Mauron interviene in maniera lieve e nel contempo molto efficace. Quando, formalmente rispettoso dell’originale monosillabico e persino della ‘f’ dento-labiale, traduce *flood* con *flot*, opera un cambio di registro poco visibile ma assai deciso: mentre l’inglese ha infatti una coloritura biblico-apocalittica, il sostantivo francese si segnala per le associazioni domestiche e banalmente acquatiche. Un procedimento affine si nota anche nel passaggio dal verbo *drummed*, bellicoso nell’evocare il richiamo alle armi, al francese *tambourina* in cui risuona qualcosa di danzante e giocoso. Lo stesso va detto del gioco tra *darkness* e *ombre*, minacciosa la prima, più famigliare la seconda. Se il francese conserva qualcosa del mistero e della smisuratezza originale (*immense, engloutissait*), viene meno la gravità dettata dal motivo del diluvio introdotto da Woolf e si avverte una sorta di alleggerimento quasi ludico nella corsa delle ombre (con il *ventre* della credenza, che conferisce al neutrale *bulk* una corporeità assente nel più cupo inglese).

Mauron interviene quasi sempre con delicatezza, attento a non semplificare e anche a non spezzare le lunghe frasi di Woolf dove la principale sembra scomparire, assorbita dai participi – dei quali va ricordato che sono in inglese spesso ambigualmente simili a passati remoti. Se la frase francese non fa violenza all’andamento liquido di quella inglese, Mauron, tuttavia, allenta la tensione fonica che tiene insieme la frase di Woolf, fondata, di nuovo, sull’intreccio tra velari e sibilanti: *scarsely/covered, break/silvery*, per esempio.

[...] but from the many bodies lying asleep either in the rigid attitudes of the old passively **creased** in the **creases** of the beds or easily lying scarcely **covered**, in childhood, as if a **cloud** lightly **curved** under them, there rose, to **break** silvery on the surface, thoughts, dreams, impulses, of which the sleepers by day knew nothing // [...] mais des nombreux corps gisant endormis soit dans les attitudes rigides des vieillards **passivement ployés** dans les **plis** de leurs draps, soit dans l’abandon à **peine** couvert de l’enfance et comme avec un nuage légèrement gonflé sous eux, s’élevaient, pour se briser en une écume argentée à la surface, des **pensées**, des rêves, des désirs, dont le dormeurs, le jour, ne savaient rien.

Il francese standard, la cosa è nota, mal tollera la ripetizione eccessiva, così poco eufonica nell’anafora sonora di Woolf – *covered/curved/creases*. Restio all’esasperazione dei suoni inglesi, Mauron risponde con delle plosive sorde in numero minore, *passivement/ployés/plis*, associate anche in questo caso con le ‘s’ fricative. Come infatti notava il suo amico Fry, il traduttore si mostra qui capace di ingentilire gli effetti talvolta insistenti della scrittrice e di attenuarne gli stridori contenendoli nel quadro di un francese incline alla misura.

Sono numerosi gli esempi di questa mano ferma e discreta. In quello che segue, il testo inglese si segnala per lo scioglilingua che Woolf organizza attorno alle lettere ‘d’ (evidenziate in grassetto), forse per meglio suggerire la parola che manca in questa serie, *death*; saggiamente, il traduttore aggira l’ostacolo concentrando l’effetto luttuoso sull’unico avverbio *désespérément* che guadagna in intensità per la diversa lunghezza del polisillabo.

The waves breaking seemed like night shaking her head back and letting **de**-spairingly her **dark down**, and musing and mourning as if she lamented the **doom** which **drowned** the earth. // Les vagues qui se brisent semblaient être le geste même de la nuit: elle secoue la tête et **désespérément** en laisse tomber la ténèbre, et médite, et gémit, comme pour pleurer le destin qui a noyé la terre

Allo stesso modo, Mauron preferisce non replicare l’agglutinarsi della /k/ tanto amata dalla scrittrice, spesso ridondante fino a risultare un po’ indisponente in *cool cathedral caves*: le velari sono distribuite a intervalli regolari per ritmare le immagini cimiteriali e mortifere senza essere radunate in un sintagma unico; va notata anche la scelta del verbo non comunissimo, ‘*avive*’, che disdegna il suono di *quickens* e spezza anche semanticamente il motivo della *fine*. Lo stesso effetto hanno sostantivo e participio *éclat* e *étincelant*, che sembrano immettere nel paesaggio di morte uno scintillio foriero di vita:

A **cock crows** or a faint green quickens, like a turning leaf, in the hollow of the wave [...] The autumn trees, ravaged as they are, take on the flash of tattered flags, kindling in the gloom of **cool cathedral caves** where gold letters and marble pages describe death in battle and how bones far away bleach and burn in Indian sands. // Le **coq** s’égosille, un vert pâle s’avive comme une feuille qui se retrouve dans le creux de la vague [...] Les arbres d’automne, ravagés, prennent l’éclat des drapeaux **déchiquetés** étincelant dans l’ombre froide des nefs de **cathédrale** où des lettres d’or et des pages de marbre décrivent la mort dans le **combat** e comment les squelettes au loin blanchissent et brûlent dans les sables hindous.³⁰

Oltre alla distribuzione più equanime di alcuni fonemi cruciali che consente di renderli meno invadenti e ossessivi, certe scelte lessicali continuano il lavoro di sdrammatizzazione messo in atto da Mauron. Spesso il *ghost* inglese diventa una *ombre*, che non ha certo la carica ‘gotica’ dell’originale, e si avverte uno sforzo simile per uscire dal campo semantico del tenebroso quando le dita/*fingers* delle non

³⁰ VIRGINIA WOOLF, *Typescript* ‘Time Passes’, <http://www.woolfonline.com>, pp. 1, 2, 5 e «Commerce», cit., pp. 93, 94, 98.

meglio precisate creature svolazzanti si mutano in meno macabri *gestes*; lo stesso accade se il solenne *gloom/gloomy* inglese viene ricalibrato con un più banale *triste*.

Lavorando sui registri, Mauron perfeziona la traslazione di 'Time Passes' verso territori testuali e generici differenti. Ogni tanto, atmosfera plumbea e linguaggio fantastico vengono ridimensionati di colpo dall'insinuarsi di una inattesa espressione colloquiale, come in questo caso: «La nuit cependant succède à la nuit. L'hiver en tient un paquet en réserve».³¹ È vero che *paquet* traduce doverosamente *pack*, ma Mauron non ignorava di certo il rovescio amabilmente gergale dell'espressione 'un *paquet*' (diversi, molti) che si trova così ad aprire un varco popolare nella tonalità scura del momento. Succede talvolta che il traduttore sfrutti le possibili ironie offerte dalla polisemia: così l'avverbio del sintagma che descrive le dita degli spiriti di casa, «loosely clasping fingers», genera in francese un *lâchement* un po' beffardo in cui si coniugano l'idea di mollezza e quella di vigliaccheria;³² e a un tratto, la stanchezza delle creature, enfatizzata in inglese dall'aggettivazione (*weary*) si muta in qualcosa di ridicolo, rivelando il lato comico delle creature.

Gli spiritelli che curiosano per casa invitano una ulteriore considerazione sull'intervento di Mauron. Se in Woolf i fantomatici occupanti della casa sono *airs*, incuriositi o anche spaventati dallo stato di degrado delle cose, i *souffles* del francese sono più veloci, giocosi, impegnati nella propria corsa stupita tra gli oggetti di casa. Sono un piccolo esercito, «espions, avant-garde des grandes armées», comici davvero nel disappunto mostrato; non a caso il *musingly* che Woolf usa per descriverne l'atteggiamento meditabondo diventa in francese *museurs*, dove si coglie la nota del divertimento. Sembra quasi che Mauron abbia fatto affiorare la parentela di *Le temps passe* con un testo abitato anch'esso da un esercito di spiriti, impegnati a accompagnare la vita dell'eroina, ma in chiave comica: simili nel danzare da una cianfrusaglia all'altra, notare colori, oggetti, bottiglie e vasetti comuni in una casa piena di donne; o ancora a soffermarsi sui vasi di porcellana e a curiosare da una stanza all'altra: «The light *militia* of the lower sky».³³ Alexander Pope è del resto uno scrittore caro alla scrittrice e non stupisce sentire in *Le temps passe* l'eco lontana di *The Rape of the Lock*, frequente peraltro nella sua narrativa, da *Jacob's Room* a *Orlando* e oltre. Quanto al sole che filtra dalle persiane disgiunte della casa deserta, rimanda sornionamente all'allegoria del sol levante nelle albe dormienti di Belinda. Spesso ironica, poco incline al pathos, la lettura di Mauron accentua l'affinità assai incongrua tra i due testi, sottolinea l'uso maliziosamente improprio che Woolf fa di Pope e rammenta a tutti quanto era fitta la conversazione tra la scrittrice e il Settecento.

³¹ «Commerce», cit., p. 98.

³² VIRGINIA WOOLF, *Typescript 'Time Passes'*, <http://www.woolfonline.com>, p. 7 e «Commerce», cit., p. 96.

³³ ALEXANDER POPE, *The Rape of the Lock*, parte I, 40.

E così, tra sfrondamenti fonematici e slittamenti semantici, *Le temps passe* scivola verso quello che non era e che non sarebbe diventato nel romanzo: un divertimento poetico colto, intrigante e talvolta ironico.

Fraintendimenti e incomprensioni

Leggero, sapiente, per molti versi rispettoso, Mauron, lo si è visto, è anche incline a addomesticare Virginia Woolf, a domarne le asperità – forti colori semantici, eccessi fonematici, pathos – per mettere in evidenza la dimensione ironica della scrittrice e meglio inserirla nell'alveo di una certa regolarità francese. Se a questo si somma la percezione poetica alla quale indubbiamente Woolf stessa aveva contribuito eliminando dal pezzo dato a Mauron strutture e cornici narrative, si capiscono meglio alcuni aspetti della sua prima ricezione in Francia, attenta, nelle parole di Floris Delattre, ai lati 'femminili' e alla 'sensibilità': «L'oeuvre de Virginia Woolf ne possède ni la grandeur, si la solidité architecturale de certaines oeuvres d'hommes, ni non plus cet équilibre des facultés créatrices qui en assure la durée». ³⁴ La prima recensione francese di *To the Lighthouse*, una delle poche, pubblicata sulla «Revue Anglo-Américaine», si sofferma ripetutamente sulla 'delicatezza' della scrittrice dopo avere introdotto il romanzo nel modo sdolcinato che segue: «There is no analysis or depth analysis of obscure motifs; there aren't any motifs at all. *To the Lighthouse* is a long contemplation, a harmonious unwinding of images and emotions, of sentiments and thoughts in an interior world as sweetly luminous as a painting by Vermeer». ³⁵ Non è difficile distinguere in queste reazioni l'implicita allusione all'opera che in molti considerano il contraltare del romanzo woolfiano, *Ulysses*.

Alla percezione francese della scrittrice e alla sua ricezione non è infatti aliena l'aura di James Joyce, quasi sacrale dopo la fatale data del 1922: «This unwavering loyalty to Joyce certainly shaped Woolf's critical reception through the 1920s and 1930s». ³⁶ E nello scegliere, o accettare, la collocazione di «Commerce», Virginia Woolf andava direttamente a gettarsi nelle fauci del mostro. Con al timone della rivista l'artefice e il regista dei successi joyciani, in una Parigi colta che gravitava

³⁴ FLORIS DELATTRE, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, 1932, citato da PIERRE-ÉRIC VILLENEUVE, *Virginia Woolf among Writers and Critics. The French Intellectual Scene, in The Reception of Virginia Woolf in Europe*, edited by Mary Ann Caws and Nicola Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 19-38: 22.

³⁵ JEAN-JACQUES MAYOUX, «Revue Anglo-Américaine», Juin 1928, pp. 424-438, ristampato parzialmente e citato in *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, edited by Robin Majumdar & Allen McLaurin, London & New York, Routledge, 1997[1975], pp. 214-221: 215.

³⁶ PIERRE-ÉRIC VILLENEUVE, *Virginia Woolf among Writers and Critics*, cit., p. 19.

attorno alle sacerdotesse del culto Adrienne Monnier e Sylvia Beach e in attesa della sospirata traduzione di *Ulysses*, le prime opere di Woolf furono lette all'ombra del più famoso irlandese e mediate da riti e parametri estetici joyciani. Con una violenza e una miopia talvolta davvero sconcertanti oltre che disturbanti, come nelle parole di Louis Gillet, delle quali è facile immaginare che danneggiarono non poco la scrittrice:

Madame Virginia Woolf [...] apprivoise en quelque sorte l'ours M. Joyce, elle l'a éduqué, nettoyé, peigné, parfumé, bichonné, bref, elle l'a si bien léché que le formidable animal est sorti de ses mains frisé comme un caniche et doux comme un agneau... Il est aisé de voir que les livres de Mme Virginia Woolf, *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway*, *le Phare* portent l'empreinte du génie de M. James Joyce. Quoi qu'on pense d'*Ulysses*, ce livre étrange demeure une date littéraire... Jamais Mme Woolf n'aurait écrit ce petit chef d'oeuvre du *Phare* si elle n'avait songé tout le temps à *Ulysses*...³⁷

Con buona pace di Gillet, Joyce non fu mai per Woolf un modello da emulare; ma la scrittrice ebbe a lungo con le opere dello scrittore irlandese una interlocuzione appassionata per quanto non sempre pacifica. Se nella Parigi dei tardi anni Venti qualcuno avesse smesso gli occhiali joyciani e letto con maggiore attenzione *Le temps passe*, avrebbe forse colto non i segni di una snervata imitazione ma la traccia di questo dialogo a distanza. Alla luce di un breve confronto testuale, si potrebbe persino immaginare che Woolf avesse deciso consapevolmente di conversare in sordina con Joyce sulle pagine della rivista a lui devota. Nella quarta sezione della versione del 1926, il testo si dilunga su Mrs McNab, la signora delle pulizie, dall'andatura incerta e barcollante:

Walking the beach the mystic, the visionary, were possessed of intervals of comprehension perhaps; suddenly, unexpectedly, looking at a stone, stirring a puddle with a stick, heard an absolute answer, so that they were warm in the frost and had comfort in the desert. The truth had been made known to them. But Mrs McNab was none of these [...]. The inspired, the lofty minded, might walk the beach, hear in the lull of a storm a voice. The broken syllables of a revelation more confused but more profound than any accorded to solitary watchers, pacing the beach at midnight and receiving as they stirred the pool, revelations of an extraordinary kind.³⁸

³⁷ LOUIS GILLET, «Revue des deux mondes», Settembre 1929, citato da PIERRE-ÉRIC VILLENEUVE, *Virginia Woolf among Writers and Critics*, cit., p. 20.

³⁸ VIRGINIA WOOLF, *Typescript 'Time Passes'*, <http://www.woolfonline.com>, p. 22 e

La spiaggia scozzese conversa esplicitamente con le meditazioni di Stephen Dedalus sul litorale di Sandymount nel terzo capitolo di *Ulysses*. Armato del suo bastone da passeggio, di reminiscenze aristoteliche e berkeleyane e di molteplici riferimenti letterari, Stephen esplora e ascolta le proprie sensazioni – rumore dei ciottoli sotto i piedi, fragore delle onde, colori marini – in cerca di una via di fuga esistenziale ed estetica; sono pagine che oscillano tra l'autoironia sulla sorte e sulla presunzione dell'artista giovane e d'altra parte il suo genuino interrogarsi su questioni di poetica:

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells .
You are walking through it howsoever. I am, a stride at a time. A very short
space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*
[...]. Am I walking into eternity along Sandymount strand. Crush, crack, crick,
crick.³⁹

Nel testo del 1922, le meditazioni ampolluose o paradossali di Stephen che maneggia il suo bastone tra le pozzanghere, si diletta di allitterazioni e onomatopее – «a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss ooos»⁴⁰ – conducono da una visione epifanica e l'altra. Sulla spiaggia woolfiana, al contrario, Mrs McNab ha poco in comune con i mistici che ricevono illuminazioni repentine e messaggi inequivocabili. La sua rivelazione sarà invece fatta di sillabe rotte, andatura incerta e sguardi obliqui. E così, la si insegue, su e giù faticosamente per le scale, claudicante, nel suo movimento irregolare e spesso frenato, curva, lenta nel fare le pulizie, attraversata da ricordi dolenti e talvolta allegri, e la si ascolta mentre canticchia sottovoce un'aria da music hall. Questo movimento incerto e spesso vacillante invita quasi un paragone con le frasi di Woolf, anch'esse irregolari, spesso arretrate e tentennanti. Che Mrs McNab sia una risposta maliziosa all'artista dublinese? Che le sia affidata qualche considerazione surrettizia sulla prosa narrativa? Meno altezzosa e filosofica di quella joyciana, sembra dire Woolf, più incerta e titubante? Si è tentati di credere così che tra le pieghe di *Le temps passe* si possa cogliere non certo la tanto decantata delicatezza femminile, destinata purtroppo a restare la cifra interpretativa di Woolf in Francia per non pochi anni, ma al contrario una reale ricerca formale e l'abbozzo di un manifesto narrativo.

«Commerce», cit., pp. 106-107. Il brano verrà rimaneggiato nell'edizione a stampa nella quale comunque rimane molto intenso e significativo il personaggio dell'anziana signora.

³⁹ JAMES JOYCE, *Ulysses*, edited by Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press, 1993 [1922], p. 37.

⁴⁰ Ivi, p. 49.

La «sostanza di romanzo» (senza romanzo) in «Solaria»

Isotta Piazza

«Solaria» e il modernismo italiano

Nel volume intitolato *Sul modernismo italiano*, la rivista fiorentina «Solaria» (1926-1936) viene indicata da Raffaele Donnarumma come l'«organo militante del modernismo italiano».¹ Se da una parte questa affermazione corrobora l'opportunità di un intervento sulla rivista «Solaria» all'interno di un approfondimento dedicato al modernismo, dall'altra, tuttavia, essa necessita di alcune precisazioni.

In primis va rilevato che, in ambito italiano, il dibattito è stato avviato solo in tempi relativamente recenti,² e anche tra coloro che sostengono la necessità di inscrivere

¹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38: 23. Il giudizio è ribadito nel recente contributo dello stesso RAFFAELE DONNARUMMA, dal titolo «Solaria» e il canone della narrativa modernista, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di Raffaele Donnarumma e Serena Grazzini, Perugia, Morlacchi Editore, 2016, pp. 161-179.

² Tra i primi ad intraprendere una indagine in questa direzione, vanno annoverati alcuni italianisti nordamericani, come, ad esempio, ROBERT DOMBROSKI, *Properties of Writing. Ideological Discourse in Modern Italian Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, e CINZIA SARTINI BLUM, *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996; l'anglista GIOVANNI CIANCI, *Modernismo/Modernismi*, in *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di Id., Milano, Principato, 1991. Si vedano, inoltre, i contributi: *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, edited by Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004, e PIERLUIGI PELLINI, *Una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004. A ribadire con fermezza la necessità di importare questo dibattito in ambito italiano è stato, più recentemente, Romano Luperini, attraverso la scelta di dedicare a *Il modernismo in*

il canone modernista nella storiografia letteraria nazionale, permangono discordanze in merito, ad esempio, alla periodizzazione: c'è chi propone una dilatazione del modernismo ad includere certe propaggini del decadentismo,³ chi (come Luperini) gli attribuisce l'apogeo tra le due guerre,⁴ chi come Donnarumma distingue una prima fase del modernismo italiano compresa tra il 1904 e il 1925, da una fase successiva che va dal 1925 al 1939,⁵ e chi ancora (come Castellana) parla di un «realismo modernista» circoscrivendolo agli anni 1915-1925.⁶

Pur nella consapevolezza che la categoria di modernismo «non può essere usata in senso puramente cronologico»,⁷ la definizione dei limiti cronologici non è, tuttavia, influente rispetto ad un approfondimento relativo alla “militanza” della rivista

Italia, la sezione tematica della rivista «Allegoria» del gennaio/giugno 2011 (XXIII, 63), e di curare, insieme a Tortora, la successiva raccolta *Sul modernismo italiano*, già cit.

Si veda, inoltre, il recente volume *La rete dei modernismi europei*, cit., e le numerose iniziative promosse dal *Centre for European Modernism Studies* con sede a Perugia. Per inquadrare il dibattito nazionale all'interno di un quadro internazionale degli studi dedicati al modernismo, si rimanda a LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, «Narrativa», 35-36, 2013, pp. 65-76. Infine, per una puntuale ricognizione *Sulla categoria di «Modernismo»*, si veda il saggio di EDOARDO ESPOSITO, in *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 401-421. Altri più specifici contributi sono indicati nelle note successive.

³ Tra questi, ad esempio, SOMIGLI e MORONI, *Italian Modernism*, cit., e PELLINI, *op. cit.*

⁴ Precisa Romano Luperini: il modernismo «Comincia a svilupparsi in Italia prima della Grande guerra negli anni di Giolitti, distinguendosi nettamente e polemicamente dal Decadentismo, ma dà il meglio di sé tra le due guerre, quando comincia a ritirarsi l'ondata delle avanguardie» (LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 3-12: p. 10).

⁵ DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 21. Di Raffaele Donnarumma si veda anche *Gadda modernista*, Palermo, Palumbo, 2006. Sulla necessità di distinguere il modernismo italiano in due fasi si è recentemente espresso anche Luperini nella relazione di apertura al convegno sul Modernismo, Sant'Arcangelo di Romagna, 30-31 maggio 2014, pubblicata con il titolo *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, «laletteraturaenoi», 9 giugno 2014, consultabile alla pagina: <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/271-modernismo,-avanguardie,-antimodernismo.html>

⁶ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-45.

⁷ «Piuttosto le va conferito un preciso valore critico periodizzante e caratterizzante. Non copre solo un periodo, ma indica la tendenza principale che lo qualifica, comportando dunque un criterio di inclusione e di esclusione» (LUPERINI, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, cit.)

«Solaria» che si trova, a seconda delle periodizzazioni, al centro di questa tendenza o viceversa ai margini di essa, se non addirittura esclusa (secondo la visione, ad esempio, di Castellana).

Ma a complicare ulteriormente la questione c'è poi la natura stessa della rivista, a cui sarebbe improprio attribuire un'intenzione programmatica, così come spiegato da uno dei suoi protagonisti:

Le idee più legittime e interessanti, nelle sue pagine, non riuscirono mai a formare un discorso continuo o un dialogo ordinato; si dichiararono in modi tutti inquieti, sia per l'obbligo di sfuggire al censore sia per difetto di prospettive solide e rigorose; fu l'accordo di vari scritti creativi con alcune esperienze critiche a decidere per il meglio, in maniera molto empirica, fornendo una serie di certezze sperimentali.⁸

Pur nella consapevolezza della mancanza di una progettualità solida e univoca in «Solaria» e della necessità di considerare lo stesso modernismo come una «definizione debole, passiva di continui ampliamenti e riarticolazioni»,⁹ nella sostanza, il discorso di Donnarumma è e rimane (nonostante queste precisazioni) pienamente condivisibile: è innegabile, infatti, che coloro che sono indicati come maestri del modernismo italiano passano (a vario titolo) per «Solaria»: a Svevo e a Tozzi vengono dedicati numeri monografici,¹⁰ Carlo Emilio Gadda pubblica i suoi primissimi lavori proprio su questa rivista;¹¹ dal punto di vista critico va segnalata la presenza di Debenedetti e Contini «responsabili in modi e con consapevolezza persino divergenti della formulazione di un canone modernista per il nostro paese». ¹² Poi c'è l'apertura della rivista alle più moderne e vivaci esperienze letterarie europee, e infine una serie di influenze più specifiche, come ad esempio, quella di Joyce su *Piccola borghesia* di Vittorini e della Woolf su Gianna Manzini. Questo solo per limitarci agli ambiti della narrativa e della critica che in questa sede si intende privilegiare, pur nella consapevolezza che

⁸ GIANSIRO FERRATA, *Un'antologia suggestiva*, «Il Verri», III, 1, 1959, pp. 38-44: p. 40.

⁹ SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale*, cit., pp. 72-73.

¹⁰ In particolare a Italo Svevo viene dedicato il numero doppio di «Solaria», IV, 3-4, 1929, un anno dopo la sua scomparsa, e a Tozzi è dedicata una parte di «Solaria», V, 5-6, 1930, pp. 1-54, per il decennale della sua morte.

¹¹ L'esordio è con *Studi imperfetti*, «Solaria», I, 6, 1926, pp. 23-28. Seguono numerosi contributi.

¹² DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 23. Sul contributo di Giacomo Debenedetti alla definizione del modernismo italiano, si rimanda alle fondamentali riflessioni di MASSIMILIANO TORTORA, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 281-302.

altrettanto rilevante sarebbe un discorso sulla poesia.

Un'ulteriore conferma del legame tra «Solaria» e il modernismo si è avuta conducendo una breve ricerca sui manuali e antologie di letteratura italiana indicati da Luperini come i «più fortunati dell'ultimo ventennio»¹³ e da lui già analizzati in relazione alla trattazione del canone modernista.¹⁴ Dall'indagine emergerebbe, infatti, come i manuali che accolgono il canone modernista (come ad esempio Segre-Martignoni¹⁵ e Ferroni¹⁶) accordino uno spazio privilegiato anche a «Solaria»; viceversa, quelli (come ad esempio Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria¹⁷) che riconducono i maestri nel modernismo italiano nell'alveo del decadentismo, tendono a limitare anche l'esperienza solariana. L'impressione che se ne ricava è che l'introduzione del canone modernista offra un valido strumento per cogliere il ruolo di «Solaria» in quel frangente storico, mentre laddove il modernismo non viene riconosciuto nei suoi caratteri e specificità, anche l'esperienza solariana risulta più difficilmente collocabile e comprensibile.

Un modernismo senza romanzo

Proprio l'indagine condotta attraverso i manuali e le antologie di letteratura italiana contemporanea ha evidenziato quanto appaia resistente il mito solariano, come della rivista più consapevolmente impegnata in quegli anni in direzione di una «riedificazione del romanzo», così come affermato, del resto, anche in alcuni importanti studi dedicati alla rivista.¹⁸

¹³ LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, cit., p. 3.

¹⁴ Ivi, pp. 3-6.

¹⁵ CESARE SEGRE E CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia*, vol. IV: *Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1992.

¹⁶ GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi Scuola, 1991.

¹⁷ GUIDO BALDI ET ALII, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. III, t. 2: *Dal Decadentismo ai nostri giorni*, Torino, Paravia, 1994.

¹⁸ Indipendentemente dal trattamento riservato al modernismo, nella maggior parte delle storie letterarie esaminate «Solaria» viene proposta come momento di approdo al romanzo, così come dimostrano i titoli dei paragrafi ad essa dedicati (*Ritorno al romanzo*, *Verso il romanzo*, ecc.). Su questo aspetto concordano, inoltre: LIA FAVA GUZZETTA, «Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973, della stessa autrice si veda anche *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 169-190 (da cui la citazione nel testo a p. 189); GIUSEPPE LANGELLA, *Il*

Effettivamente, se guardiamo alla riflessione critica portata avanti da «Solaria», il genere romanzo risulta centrale sia come oggetto di analisi nei saggi più articolati come quello, ad esempio, di Leo Ferrero, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*¹⁹ o quelli di Alberto Consiglio, *Diatriba sul romanzo e altre cose*²⁰ e *Problema del romanzo*,²¹ sia come genere ricorrente nelle recensioni, tra cui si ricorda almeno quella di Leo Ferrero a *L'uomo nel labirinto* di Corrado Alvaro,²² in cui si parla di una possibile funzione sociale del romanzo,²³ e quella di Raffaello Franchi a *Due* di Carlo Linati,²⁴ in cui si proietta sull'opera in oggetto il concetto di romanzo-poema o «poema moderno»²⁵ poi ripreso da Alberto Consiglio in diverse occasioni, nella consapevolezza che «nella nostra civiltà» il romanzo «ha preso il posto dell'epopea».²⁶ Fin dai primi anni, dunque, il romanzo parrebbe valorizzato in quanto genere «adeguato ad esprimere la nostra moderna civiltà»,²⁷ forma letteraria dotata di un primato conoscitivo rispetto alle altre, grazie alla sua capacità intrinseca di proporsi come «poema epico dei tempi nostri».²⁸

Ribadita dunque la centralità del tema «romanzo» nella riflessione critica solariana, è tuttavia necessario precisare che l'immagine di «Solaria» come della rivista che più si è spesa in direzione di una sua «riedificazione», non tiene conto del fatto che proprio questo genere risulta essere escluso dalla proposta creativa del periodico, con l'unica eccezione del *Garofano rosso* di Elio Vittorini, pubblicato a puntate a partire dal numero doppio del febbraio-marzo 1933 fino al fascicolo di chiusura del marzo 1936.²⁹

Questo ostracismo viene riconfermato anche dall'elenco delle quarantadue opere

romanzo a una svolta. «Solaria» e dintorni, in *Dai solariani agli ermetici*, cit., pp. 191-266 (in particolare pp. 173-174), e numerosi altri ancora.

¹⁹ «Solaria», III, 1, 1928, pp. 32-40.

²⁰ «Solaria», IV, 6, 1929, pp. 33-49.

²¹ «Solaria», IV, 11, 1929, pp. 40-47.

²² «Solaria», II, 6, 1927, pp. 49-51, Zibaldone.

²³ Ivi, p. 50.

²⁴ «Solaria», III, 4, 1928, p. 63-64, Zibaldone.

²⁵ Ivi, p. 63.

²⁶ ALBERTO CONSIGLIO, *Corrado Alvaro*, «Solaria», VI, 4, 1931, pp. 29-42: 35. Ma già una riflessione simile era stata espressa in *Diatriba sul romanzo ed altre cose*, cit.

²⁷ FAVA GUZZETTA, *«Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930*, cit., p. 20.

²⁸ RAFFAELLO FRANCHI, *Le due verità di G. Ferrero*, «Solaria», I, 6, 1926, p. 48.

²⁹ Come è noto, la VI puntata del *Garofano rosso*, pubblicata nel numero 2 del 1934 (pp. 52-87) avrebbe causato (insieme a *Le figlie del generale* di Enrico Terracini) il sequestro di quel fascicolo, per la presenza di «espressioni licenziose» e un «contenuto contrario alla morale ed al buon costume».

pubblicate in una decina d'anni (tra il 1926 e il 1937)³⁰ dalla sigla editoriale Edizioni di Solaria. Più precisamente, guardando alle diciannove opere di narrativa,³¹ si individuano solo due romanzi: Raffaello Franchi, *L'amico dei poeti* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1927) e Giansiro Ferrata, *Luisa* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1933), cui possiamo aggiungere il racconto lungo di Vieri Nannetti, *I nudisti di Monte Caterina* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1932) e il romanzo breve, dello stesso autore, *Sogno degli amanti in catene* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1934). Oltre alle raccolte di versi, ai saggi e alle pagine polemiche, critiche e autobiografiche, prioritaria è la proposta di novelle e racconti, "imposti" al pubblico con ben 15 raccolte.

Già da queste prime osservazioni si ricava la necessità di una revisione del mito solariano – così come esso si è cristallizzato – da cui dedurre una precisazione utile al discorso sul modernismo italiano; è evidente infatti, che relegando ai margini della propria proposta creativa il romanzo *tout court*, «Solaria» esclude necessariamente anche la produzione di romanzi modernisti. Il dato è certamente curioso soprattutto se consideriamo che alcuni dei romanzi indicati (a posteriori) come emblemi del modernismo italiano, all'altezza della esperienza solariana erano già stati pubblicati (basti pensare a *Il fu Mattia Pascal* e alla *Coscienza di Zeno*, pubblicati rispettivamente nel 1904 e nel 1923, oppure a *Con gli occhi chiusi* pubblicato nel 1919) e dunque, in certo qual senso, avrebbero potuto rappresentare dei modelli cui rifarsi. Ma, evidentemente, se risultò chiara fin da subito la necessità di affermare in sede teorica «il primato conoscitivo della forma-romanzo» rispetto «al frammentismo vociano e al calligrafismo della prosa d'arte»,³² di fatto più complicato, lungo e laborioso risultò invece produrre testi creativi che incarnassero questa prospettiva.

Sulle motivazioni di questa paradossale esclusione del genere romanzo dalla proposta creativa del periodico, si è già proposto altrove un approfondimento circa la relazione tra la creatività letteraria dei solariani e le esigenze editoriali predisposte da una particolare organizzazione degli spazi interni della rivista che prevedeva l'avvicendamento, all'interno di ogni fascicolo, di un racconto, poesia/e, racconto/i più brevi, saggi e recensioni.³³

³⁰ L'elenco completo è pubblicato in CARLO MARIA SIMONETTI, *Le edizioni di «Solaria»*, in *Gli anni di «Solaria»*, cit., pp. 101-118, in particolare si vedano le pp. 107-108.

³¹ L'elenco più specificatamente dedicato alle *Opere di narrativa edita da «Solaria»* è riportato da FAVA GUZZETTA, *«Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930*, cit., alle pp. 201-202.

³² ANTONIO SACCONE, *Le riviste del Novecento*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e per problemi*. Vol. IV: *Dall'unità alla fine del Novecento*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 141-180: 163.

³³ Si rimanda a ISOTTA PIAZZA, *«Solaria». Ritorno al romanzo attraverso il racconto*, «Letteratura e Letterature», 10, 2016, pp. 23-38.

Dall'analisi condotta risulta che proprio questa scelta dell'alternanza delle misure e delle cifre testuali 'imposta' dal direttore Carocci con «fermezza direttoriale»,³⁴ avrebbe agito in funzione conservativa del modello della prosa breve d'ispirazione rondesca (radicato nella rivista fino a tutto il 1928), escludendo a priori l'ipotesi di accogliere la forma romanzo e portando ad alcune scelte quanto meno singolari, come quella stabilita in un primo momento da Carocci, di rifiutare la novella lunga *Una burla riuscita* di Italo Svevo, perché «disorganizzatrice»³⁵ rispetto all'ordine interno, e ciò a prescindere da criteri di gusto, stile, contenuto.³⁶

Se dunque le esigenze del *medium* editoriale avrebbero dettato (specie nei primi anni di attività) i criteri adottati per l'inclusione o esclusione dei testi (ma anche, come si è già dimostrato, della produzione stessa del circuito solariano),³⁷ per cercare di individuare i possibili motivi a monte di questa scelta editoriale, è certamente utile recuperare (per sommi capi) il vivace dibattito sul romanzo che animava il panorama italiano in quel frangente.

Il problema del romanzo italiano

In tanti, proprio in quel volgere di anni, si interrogano sulle possibili sorti del romanzo italiano, intervenendo su giornali e riviste letterarie con giudizi altalenanti e a volte contraddittori, come nel caso della polemica innescatasi sulle pagine di «Pegaso»

³⁴ È Leo Ferrero, in una lettera a Carocci del 14 marzo 1929, a commentare (e criticare) le scelte del direttore: «in verità Solaria, mi pare, tende troppo a uniformarsi sul modello ideale di un numero, in cui ci sia una novella, un articolo di critica letteraria (su Palazzeschi, Papini, Bacchelli, Ungaretti), e una fantasia. Ora che leggo, in Francia, dieci o dodici riviste vedo che *tutte* sono più varie, si occupano di più cose» (*Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 113).

³⁵ Il 10 novembre 1927 Italo Svevo scrive al direttore Carocci: «Egregio signor Carocci, Ricevo la cara Sua dell'8. Io sapevo che la lunga novella sulla corta Solaria sarebbe apparsa disorganizzatrice. Ho la speranza che mi riesca di fare un'altra novella molto più breve – che volentieri Le destinerei. [...] Le sarei grato se intanto volesse essere tanto buono di restituirmi o farmi restituire la copia della novella consegnata all'amico sig. Leo Ferrero. È la sola che sia completa» (in *Lettere a Solaria*, cit., p. 32).

³⁶ Sul fatto che, pochi giorni dopo, Carocci cambi idea e decida di pubblicare «*La Burla* in un solo numero di *Solaria*» (cfr. *Lettere a Solaria*, p. 32), pare plausibile la spiegazione suggerita da Ludovico, ovvero che si sia trattato di una soluzione di emergenza, per riempire «d'un colpo solo un intero fascicolo in sostituzione del previsto numero unico sabiano», che non era ancora pronto per uscire (Roberto Ludovico, «*Una farfalla chiamata Solaria*» tra l'Europa e il romanzo, Pesaro, Metauro, 2010, pp. 74-75).

³⁷ Si rimanda nuovamente a PIAZZA, *op. cit.*

nel 1928, tra Giovanni Papini, fustigatore della «turba magna» dei «romanzieri che ogni anni depositano nelle vetrine un romanzo non più brutto né più bello di quello di quello degli anni passati»,³⁸ e Ugo Ojetti che dalle pagine della stessa rivista difende invece l'operato dei narratori italiani presenti e passati.³⁹

Queste discussioni ci riportano ad uno snodo centrale nelle dinamiche artistiche e critiche di quegli anni, che vede contrapposti chi, come Renato Serra, condanna il processo di uniformazione o standardizzazione (come si direbbe oggi) della letteratura, innescato dal largo consumo, sicuramente più evidente e pervasivo nell'ambito dei generi narrativi:

Romanzi e novelle ormai in Italia hanno realizzato il tipo unico con una felicità da fare invidia ai produttori di vino toscano.

Un tipo solo in tre o quattro confezioni; la novella per la quinta colonna del quotidiano [...], la novella per il *magazine* [...] o per la rivista seria [...]; il romanzo da pubblicare a puntate; e il romanzo che si stampa addirittura in volume.⁴⁰

E, dall'altra parte, chi come Giuseppe Antonio Borgese, viceversa, critica la situazione italiana che, anche per colpa di alcune prestigiose figure, come Carducci e Croce, strenue fautrici del genere lirico, avrebbe ricondotto una parte dei produttori e dei critici letterari ad ostracizzare il romanzo e a guardare con disprezzo ai romanzieri.

Ho letto alcuni romanzi: confessione da non farsi senza un rimasuglio di rosore. Perché, a volere guadagnare l'indulgenza di certe confraternite, ci si dovrebbe astenere così dallo scrivere come dal leggere romanzi.⁴¹

La condanna delle confraternite non risparmia, secondo Borgese, neppure la novella, anzi si rivolge in questi anni «contro ogni cosa» che abbia «un principio, un

³⁸ GIOVANNI PAPINI, *Su questa letteratura*, «Pègaso. Rassegna di lettere e arti», I, 1, 1928, pp. 29-43: p. 30. Non se la passa meglio la novella: «novellieri che scaricano racconti a ripetizione secondo le balistiche della moda e le richieste degli impresari ben paganti» (*Ibidem*).

³⁹ UGO OJETTI, *Lettera a Giovanni Papini*, «Pègaso. Rassegna di lettere e arti», I, 5, 1928, pp. 609-614.

⁴⁰ RENATO SERRA, *Le Lettere* (1914), da noi citato in RENATO SERRA, *Scritti letterari morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 423.

⁴¹ GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Le mie letture*, in Id., *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1924, da noi citato nella edizione anastatica a cura di Massimo Rizzante, Trento, Università degli Studi di Trento, 2008, la citazione a p. 87.

mezzo e un fine, un significato e una struttura»,⁴² cioè, potremmo sintetizzare, contro tutta la produzione che risponde ad una chiara ed efficace istanza narrativa.

Questa polemica contro i generi più in voga va certamente ascritta (da un punto di vista sociologico) al rifiuto della diffusione di narrativa amena secondo dinamiche di consumo culturale che proprio nel romanzo e nella novella avrebbero trovato le forme più consone a rispondere ai bisogni di intrattenimento di ampie fasce di lettori. Come noto, inoltre, questa prospettiva di antagonismo all'istanza narrativa si incarna, nel corso degli anni Dieci e Venti del Novecento, in una serie di modelli in prosa che vanno dal frammento lirico proposto dalla «Voce», alla prosa d'arte dei rondisti, che consapevolmente e polemicamente si oppongono al consumo di storie narrative, e rivendicano a sé l'istanza di una letteratura dagli alti valori morali e artistici.⁴³

Il quadro è già ampiamente noto, e tuttavia vale la pena di recuperare le parole con cui lo descrive Borgeese:

Così venne su il culto del frammento fatto apposta, dei torsi a serie, dei ruderi preventivi. [...] meglio che il libro la pagina, meglio che la pagina la notazione in margine, e meglio che la notazione la carta bianca sacra a Mallarmé. Tanto più che quanto meno si fa tanto meno si falla. Dapprima fu considerata come arte inferiore il dramma, poi il romanzo, la novella e tutto il resto, salvo il delicato sgorbio leggero e evanescente come la piuma della vitalba. Naturalmente non condannavano un dramma o un romanzo, dicendo che lo condannavano perché era dramma e romanzo. Ma restava sottinteso.⁴⁴

Proprio l'allontanamento della letteratura alta (o che aspira ad essere tale) dal romanzo e dalla novella (cioè in genere dalla dimensione narrativa) parrebbe avere alimentato la distanza tra il contesto italiano e quello europeo, in cui viceversa il romanzo è il genere privilegiato da alcuni scrittori alla ricerca di nuovi percorsi espressivi e rappresentativi, così come acutamente rilevato da Cajumi:

Il romanzo europeo negli anni ha cambiato – o sta cambiando – risolutamente tecnica, e ciò in base alle recenti teorie circa la formazione della personalità, teorie a cui ha non poco contribuito un italiano, Pirandello. Orbene, questo graduale rinnovamento della tecnica romanzesca, iniziato da autori per letterati, come Huxley, Conrad, Proust, Giraudoux, [...] è passato da noi fra l'in-

⁴² Ivi, p. 87.

⁴³ Come spiega polemicamente Massimo Bontempelli, dalle pagine di «900», in quel frangente si riuscì a far credere al pubblico colto che «la forma suprema dell'arte dello scrivere fosse il frammento» (da noi citato in MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 149).

⁴⁴ BORGESE, *op. cit.*, pp. 89-90.

differenza più sconcertante. Scrittori e scrittrici leggono - se pur li leggono - i loro confratelli e poi si rimettono a tavolono e cominciano: «Capitolo I. Era una bella giornata d'aprile...»; sono fermi al 1850 o giù di lì. Non c'è verso di smuoverli dalle vecchie faccende adulterine o politicheggianti e provinciali, e se toccano del cosiddetto gran mondo, ritraggono una società che non esiste più.⁴⁵

La «sostanza di romanzo» del modernismo solariano

Il solco individuato da Cajumi tra un modello europeo che noi oggi definiremmo modernista e un modello nazionale ancorato a dinamiche narrative da realismo ottocentesco, più o meno assoggettate alle esigenze di consumo ameno cui sembra relegato il romanzo italiano, è forse lo spunto che meglio aiuta a tratteggiare il quadro nazionale e internazionale in cui si muove «Solaria». Grazie a questa riflessione risulta forse più comprensibile capire il perché di quella contraddizione, evidente soprattutto nei primi anni della rivista, tra una riflessione critica che inneggia al romanzo e una produzione creativa che, volendosi inserire in una dimensione di alta progettualità letteraria, viceversa accoglie modelli di prosa che rifiutano l'istanza narrativa e si pongono in una dinamica ancora "antiromanzesca". Questo stesso quadro conferma l'ipotesi di una scarsa penetrazione dei romanzi modernisti italiani già pubblicati, anche in un contesto attento e ricettivo qual è quello solariano. Emblematico, in questo senso, è il monito che Alberto Consiglio (più volte intervenuto dalle pagine di «Solaria» sul problema romanzo⁴⁶) rivolge agli autori italiani: «nessuno romanzo può diventare europeo se non è ispirato da un sentimento morale», il che implicitamente dimostra come la strada suggerita dai solariani per ricongiungere il «sentimento morale» al genere romanzo (riqualificandolo come genere alto) sia quella di riconnettere la letteratura italiana ai modelli europei, più che ispirarsi ai romanzieri modernisti italiani.

Ma dopo alcuni anni in cui la contraddizione tra la riflessione critica e la proposta creativa è particolarmente acuta (1926-'28), la situazione parrebbe in parte risolversi (o quanto meno mitigarsi) con il procedere dell'esperienza solariana. A partire dagli anni '29-'30, è possibile individuare una sorta di svolta evidente, ad esempio, nella scomparsa delle prose brevissime di ispirazione rondesca e dei brani a giustapposizione di segmenti solipsistici latamente riconducibili al magistero vociano. Non a caso, questi sono gli anni in cui anche la distribuzione degli spazi interni della rivista risulta più duttile e subordinabile a criteri di scelta riconducibili soprattutto a istanze

⁴⁵ ARRIGO CAJUMI, *La crisi del romanzo*, «Il Baretto», V, 2, 1928, pp. 10-11.

⁴⁶ Si vedano i già citati articoli di CONSIGLIO, *Diatriba sul romanzo e altre cose* e *Problema del romanzo*.

letterarie che vanno evidentemente definendosi, nel momento in cui ad alcune voci (come Bonsanti, Gadda, Loria, Manzini e Vittorini) viene riconosciuto più diritto di altre ad essere pubblicate: «se arriva Loria» sopprimiamo qualcosa d'altro, scrive chiaramente Ferrata a Carocci nel periodo della sua condirezione.⁴⁷

Ma a colpire è soprattutto il fatto che, a partire da quegli stessi anni 1929-1930, anche la riflessione critica parrebbe emanciparsi dalla diatriba pro e contro il romanzo, per approdare a riflessioni più mature circa quali siano i modelli narrativi che traducono una nuova idea di tempo, quali, le voci capaci di avviluppare la trama attorno ad uno snodo mnemonico, tendente a disgregare i più tradizionali nessi di causa ed effetto, di prima e dopo;⁴⁸ o ancora, quali testi riescano a soddisfare l'istanza narrativa e quali invece si attengano a quella descrittiva («Egli canta, descrive quello che potrebbe narrare», scrive Vittorini a proposito di Corrado Alvaro⁴⁹).

Emblematiche in questa direzione sono le riflessioni proposte da Alberto Consiglio sui racconti di Arturo Loria:

La qualità a cui tende principalmente i racconti di Loria è una sorta di realismo che, se andasse accoppiato all'aggettivo magico, definirebbe acconciamente la distanza da quel naturalismo prisco che è buona o cattiva copia della natura empirica. [...]

Loria si studia innanzitutto, di preparare un luogo astratto nel quale porre la sua costruzione poetica. Il lettore che abbia una sensibilità tentacolare capace di accedere in minuti meandri, vi sente superato il concetto di tempo [...]. Persino il concetto di spazio subisce dei mutamenti analoghi.⁵⁰

Ad interessare i critici solariani, negli anni successivi, non è tanto o non è solo la forma romanzo, quanto l'indagine delle potenzialità e degli esiti di una più variegata narratività, riconoscibile, ad esempio, anche nei racconti della Mansfield, o addirittura nell'opera di un poeta come Eugenio Montale. Nella recensione che Ferrata dedica a *La casa dei doganieri*, ad esempio, si legge:

... la poesia di Montale è quanto mai legata al tempo, ad un'idea di durata che la fa svolta come un romanzo [...]. "Romanzo" è parola che i buoni roman-

⁴⁷ Lettera di Ferrata a Carocci, 29 dicembre 1929, in *Lettere a Solaria*, cit., pp. 186-187.

⁴⁸ Su questo aspetto (oltre alla bibliografia già indicata) si veda ANNA PANICALI, «Solaria»: *narrativa e critica*, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2004, pp. 121-125.

⁴⁹ Recensione a *L'amata alla finestra* e *Gente in Aspromonte*, «Solaria», V, 5-6, 1930, pp. 95.

⁵⁰ Arturo Loria, *Fannias Ventosca. Racconti*, fratelli Buratti editori, recensione di ALBERTO CONSIGLIO, «Solaria», V, 4, 1930, pp. 58-61.

zieri moderni sono andati sempre più avvicinando a un significato tutto vivo di storia umana nel suo corso semplice e totale, brava nel demolire pezzo per pezzo le costruzioni superiori. È in questo senso, che gli *Ossi di seppia* fanno romanzo; l'autobiografia che nei più si slancia sulle spiegate ali della lirica [...], qui si rompe e si intreccia in un gioco di conclusioni parziali e di resurrezioni della vita, organizza i particolari e poi se ne lascia sommergere, finendo col darci la figura del protagonista in una successione che la poesia in genere non ambisce.⁵¹

Significativa in tal senso è la proposta letteraria di Gianna Manzini, presente sia nella parte creativa sia come autrice di opere recensite nello Zibaldone. È in particolare la lettura che Raffaello Franchi dedica a *Boscovivo*⁵² ad evidenziare la disponibilità a riconoscere una «sostanza di romanzo» anche ad un testo conforme (per certi aspetti) alla prosa d'arte, ma che risulta innovativo per quanto concerne lo statuto del narratore e la questione del punto di vista.⁵³

Insomma, il duplice percorso (creativo e saggistico) tracciato da «Solaria» parrebbe a tratti ricomporsi, negli anni '30, attorno alla proposta dei tentativi narrativi più coraggiosi, degli esperimenti tecnici più innovativi, indipendentemente dal raggiungimento di una piena e solida forma romanzo.

Il modernismo solariano? Naturalmente, una storia anomala

Volendo cogliere da questa serie di osservazioni alcuni spunti utili alla caratterizzazione del modernismo italiano, negli anni in cui fu attiva «Solaria», la prima e più immediata deduzione riguarda l'isolamento (già rilevato) dei romanzieri modernisti di quella che Donnarumma chiama «prima stagione». Se è vero che all'interno della produzione letteraria di Pirandello, Svevo e Tozzi, il romanzo torna «ad occupare stabilmente una posizione centrale nel sistema dei generi»,⁵⁴ dalla storia solariana parrebbe emergere come questi importanti contributi (apprezzati dalla rivista stessa) non sarebbero sufficienti a colmare quel gap (di cui parla Cajumi) tra un modello forte (per quanto variegato) di romanzo straniero già orientato al rinnovamento epistemologico della struttura romanzesca, e una preponderante proposta italiana ancora

⁵¹ «Solaria», VII, 12, 1932, pp. 46-51: 46-47.

⁵² «Solaria», VII, 7-8, 1932, pp. 50-55.

⁵³ Su questi aspetti si rimanda a FAVA GUZZETTA, *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, cit., pp. 180-181, mentre Franchi, più precisamente, rileva «nell'analisi totale e trasfiguratrice, le si possono riconoscere sorelle una Virginia Woolf e Caterina Mansfield» (p. 53).

⁵⁴ CASTELLANA, *op. cit.*, p. 25.

divisa tra una narrativa di consumo di stampo ottocentesco e una letteratura alta che, per evitare la compromissione con quel modello di consumo, rifiuta in toto l'istanza narrativa che lo connota. I romanzieri del modernismo italiano risultano forse, agli occhi dei solariani, più direttamente riconnettibili al conteso europeo (Pirandello per la teoria del personaggio, come scrive Cajumi, e Svevo per il suo essere anche geograficamente e culturalmente mitteleuropeo) che inquadrabili in un sistema di produzione letteraria alta che ancora, nella più ampia parte del suo panorama, guarda al genere romanzo con sospetto e all'istanza narrativa come ad un elemento deteriore della produzione coeva.

Da questa prima riflessione, allora, parrebbe trarsi una conferma circa la necessità di distinguere, come propone Donnarumma, due diverse fasi del modernismo italiano, di cui la seconda (stando all'esperienza solariana) sarebbe solo parzialmente influenzata dalla prima. A differenziare questo secondo percorso ci sarebbe, anzitutto, la preferenza accordata alla forma breve rispetto a quella lunga, ma anche la volontà, insita del progetto solariano, di rinnovare il dibattito critico e il contesto di produzione nazionale, confrontandosi apertamente con essi, e muovendo dall'interno delle loro contraddizioni e risorse, anche nel tentativo di apertura e assimilazione delle esperienze europee. Insomma, diversamente dai romanzi modernisti della prima stagione che parrebbero riconnettersi direttamente ai modelli europei, la proposta creativa solariana accoglie la mediazione delle forme letterarie nazionali, per compiere un percorso di emancipazione dai modelli letterari coevi più lungo, articolato e contraddittorio, ma non per questo meno efficace. Dunque anche la tendenza a «classicizzarsi», già individuata da Donnarumma come specifica della seconda stagione, sarebbe confermata dal processo solariano di «riassorbimento» dei precedenti modelli che la rivista prima accoglie e attraversa, per poi superare e abbandonare in maniera definitiva.⁵⁵

Ma la strada forse più feconda e originale in cui «Solaria» orienta la seconda stagione del modernismo italiano, risiede nel recupero dell'istanza narrativa pre-avanguardista (avversata dai detrattori della letteratura di consumo), divenuta ora il perno di una letteratura alta, che sia specchio di quella rivoluzione epistemologica che è radice di tutte le declinazioni del modernismo nazionale e internazionale e forse uno dei nessi vita-letteratura più alti di tutta l'esperienza letteraria del Novecento. Proprio il recupero dell'istanza narrativa, centrale nel percorso solariano, spiega in parte perché nel «modernismo italiano la frattura con il naturalismo appare meno

⁵⁵ «È solo in questa secondo fase che il modernismo vince sull'avanguardia e può classicizzarsi. Se prima si registra una tangenza contrastiva, ora il processo di riassorbimento e neutralizzazione si compie più platealmente» (DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 22).

pronunciata che in altre letterature»,⁵⁶ e forse in definitiva giustifica anche la scelta di tante storie della letteratura italiana di indicare in «Solaria» un importante passaggio per il recupero del modello romanzo che caratterizzerà la proposta realista degli anni '30 e poi, più diffusamente nel dopoguerra, il panorama letterario del neorealismo italiano. Insomma, come già ebbe a dire Asor Rosa rispetto alla storia del genere romanzo, anche il modernismo (specie nella sua seconda stagione solariana) traccia una storia per certi aspetti *sui generis*, in cui l'eversione delle forme pre-moderniste è meno accentuata che in altre letterature, e il carattere italiano di compromesso ottiene un'altra precisa conferma.

In conclusione, dunque, la specificità del contributo che l'esperienza solariana apporta credo vada colta proprio in tutti quei tentativi di sperimentare le possibilità espressive ed eversive del romanzesco, da una parte riconnettendo la produzione nazionale a quella europea, e dall'altra recuperando quella istanza narrativa o "sostanza di romanzo" che era stata negata dalle esperienze precedenti. Insomma la necessità di superare le tendenze che avevano reso il romanzo italiano «debole o deficitario», fanno sì che il modernismo solariano non sia necessariamente antirealista o antiromanzesco, ma, viceversa, pur all'interno del genere racconto, esso conosca «una sopravvivenza del romanzesco decisamente più ampia che nella narrativa inglese».⁵⁷

Per questa serie di contingenze legate alle esigenze editoriali della rivista e alla specificità del panorama nazionale, l'esperienza di «Solaria» allarga lo spettro della sperimentazione narrativa ad una gamma ampia e ambigua di tentativi che sono allo stesso tempo forieri di una seconda stagione modernista tanto quanto implicitamente gravidi dei presupposti che ne avrebbero supportato il declino.

⁵⁶ SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale*, cit., p. 71.

⁵⁷ DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 30. Sul realismo del modernismo italiano, fondamentali sono le riflessioni di CASTELLANA, *op. cit.*, pp. 24, 28, 33.

Il tema “razionalista” tra le arti da «900» a «Quadrante»

Franca Sinopoli

Questo intervento si iscrive nel quadro di una ricerca sul dibattito critico che ha impegnato diversi studiosi negli ultimi dieci anni intorno al concetto di ‘modernismo’ e alla sua spendibilità anche nel contesto dello studio della cultura italiana (letteraria in particolare) del periodo compreso tra fine Ottocento e fine anni Trenta del Novecento, tradizionalmente estranea sul piano storico-letterario a tale impiego. Com’è noto, nel caso italiano a ‘modernismo’ si è preferito l’uso di categorie come ‘avanguardia’ e ‘modernità’.

Non sto a riepilogare lo stato di tale dibattito critico, che parte più o meno dal volume di interventi pubblicato nel 2004 da Somigli e Moroni *Italian Modernism : Italian Culture between Decadentism and Avant-garde*,¹ e culmina nel fascicolo 63 del 2011 della rivista «Allegoria», con contributi di Luperini, dello stesso Somigli e di altri studiosi, nonché nel volume del 2012 curato da Luperini e Tortora *Sul modernismo italiano*,² dove compare un interessante intervento di Raffaele Donnarumma su *Tracciato del modernismo italiano* che tratta della distanza dal ‘realismo’ ottocentesco praticata in particolare sul piano narrativo e teorizzata dagli autori fondamentali del modernismo italiano (Svevo, Pirandello, Tozzi e Gadda), così come della distanza dagli aspetti regressivi del simbolismo poetico perseguita da Gozzano, Campana, Ungaretti, Montale; lo stesso Donnarumma aveva del resto nel frattempo pubblicato una monografia su *Gadda modernista*.³ Un’altra acquisizione fondamentale, a mio parere, del recente dibattito italiano sul modernismo è il rovesciamento dei rapporti tra questo e l’avanguardia, per cui l’abitudine di concepire il modernismo italiano sotto l’egida dell’avanguardia lascerebbe il posto ad una prospettiva

¹ *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

² *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012.

³ RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.

critica nella quale sarebbe l'avanguardia a costituire viceversa in Italia una fase specifica e limitata del modernismo.

Sembra altresì rilevante, per chiudere questo breve accenno al mio quadro di riferimento generale, che due studi sull'Italia appaiano nella monumentale opera comparatistica in due volumi *Modernism* pubblicata nel 2007 e diretta da Astradur Eysteinnsson e Vivian Liska,⁴ l'uno di Jobst Welge della Freie Universität Berlin su *Fascist modernism* e l'altro dello stesso Somigli *In the Shadow of Byzantium. Modernism in Italian Literature*. Tale rilancio decennale della categoria storiografica di 'modernismo' ha avuto secondo Somigli il duplice scopo da un lato di reinquadrare nuovamente il modernismo italiano tra e in relazione ai diversi modernismi in Europa, rimettendo in questione la categoria critica negativa di 'decadentismo' (a partire da Croce e dopo studiosi come Binni, Salinari, Scrivano, Arcangelo Leone de Castris, Elio Gioanola) e dall'altro, si deve aggiungere, di distinguere tra modernismo e avanguardie in Italia, come hanno fatto ad esempio Ferroni, Luperini e Donnarumma.

È da questo ultimo aspetto, in particolare, che si può partire per ricordare che gran parte della motivazione estetica dei modernisti si fonda sulla frattura tra gli artisti e la società (nei suoi aspetti culturali, economici e politici), frattura che tuttavia, a differenza degli avanguardisti, i modernisti tentano di ricomporre nei luoghi istituzionali del campo letterario, collegandosi ad analoghe esperienze sul piano internazionale e a volte anche interdisciplinare, come esemplificabile in entrambi i casi nel passaggio del progetto culturale di Massimo Bontempelli dall'esperienza internazionale di «900» (1926-29) a quella più marcatamente e programmaticamente interdisciplinare della rivista «Quadrante» (1933-36). A differenza delle avanguardie, che tendono ad organizzarsi in movimenti collettivi caratterizzati da perentorietà, anti-artisticità e radicalismo verbale, si rileva nei modernisti un individualismo non isolazionista bensì teso a cercare dei compagni di percorso con i quali esprimere una «volontà instaurativa» che secondo il critico Donnarumma resta invisibile se si continua a leggere i modernisti attraverso la lente di categorie maggiormente adatte a leggere l'avanguardia.⁵ Tale volontà instaurativa consiste nel non limitarsi alla negazione della tradizione e all'asserzione del 'nuovo', proprie dell'avanguardia futurista, ad esempio, ma nel proporre una mediazione e una dialettica tra vecchio e nuovo, tra passato e futuro, nel cui spazio sia possibile proporre valori positivi e riprogrammare la 'funzione' dell'istituto artistico nella società, cioè del campo estetico generale

⁴ *Modernism*, a cura di Astradur Eysteinnsson e Vivian Liska, 2 voll., Amsterdam, Benjamins, 2007. Il volume fa parte della serie *Comparative Literary History in European Languages* patrocinata dall'International Comparative Literature Association (ICLA).

⁵ RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 17.

rispetto alla crisi prodottasi nel presente. La costruzione di spazi di discussione e di compensazione della crisi dei valori della tradizione, anche sul piano estetico, non coincide infatti nei modernisti con la forma 'manifesto' tesa a far saltare il confine tra arte e vita, o quanto meno non si esaurisce con essa, bensì consiste piuttosto nella riflessione sulla funzione e la natura delle costruzioni artificiali e nella tutela, seppure dialettica, del linguaggio artistico, che non va azzerato ma riformato alla luce di esigenze nuove poste dalla società moderna o in via di modernizzazione.

Tale riflessione prende com'è noto strade diverse sul piano della *poiesis* individuale dei singoli autori modernisti, sia per quel che concerne la ricerca di un nuovo realismo dell'intreccio narrativo sia sul piano del discorso poetico che si confronta con la grande tradizione lirica simbolista del secolo precedente. Ma essa crea uno spazio di rappresentazione e di autoriflessività (giammai di autoreferenzialità) anche sul piano programmatico, di cui il caso proposto in questo intervento può costituire un esempio.

L'*Antologia della rivista "900"* allestita da Enrico Falqui negli anni Quaranta per l'editore Bompiani, che aveva in campo un vasto programma di edizioni di antologie di riviste («Il Caffè», «Il conciliatore», «Antologia», «La Ronda»), e pubblicata però solo nel 1958 per l'editore torinese Girolamo Comi⁶ raccoglie gli scritti teorici e programmatici di Bontempelli che aprivano i fascicoli delle annate 1926 e '27 della rivista e una selezione di soli «novecentieri» italiani (una sessantina) tra quelli pubblicati (un centinaio), singolare paradosso per una rivista che era nata con uno scopo e un impianto internazionali, a cominciare dalla lingua di pubblicazione (il francese), e i criteri della cui antologizzazione e di fatto canonizzazione tra le riviste del primo Novecento italiano meriterebbero una riflessione a parte. Gli stessi quattro articoli di Bontempelli sono ripubblicati da Falqui attingendo alla versione italiana presente in *L'Avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)* (Vallecchi, Firenze, 1938), e ormai reperibili nella loro integrità nel Meridiano Mondadori delle *Opere scelte* di Bontempelli curato e pubblicato nel 1978 da Luigi Baldacci, che ripristina ad esempio il vistoso taglio del 9° *Consiglio* contenuto in appendice al primo articolo e che verteva sulla critica al concetto di 'tradizione', nella sua forma di «finzione giuridica con la quale la Storia Letteraria accomoda tutto»⁷ e al quale Bontempelli contrapponeva l'idea di una tradizione fatta di «continuità intima, profonda tra manifestazioni di inaspettata novità».⁸

Per cogliere dunque il senso dell'operazione di rottura e di apertura europea di «900» occorre allontanarsi dalla lente critica offerta dall'antologia di Falqui, che la

⁶ ENRICO FALQUI, *Antologia della rivista '900*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1958.

⁷ Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, p. 763.

⁸ Ivi, p. 764.

riconduceva viceversa nell'alveo linguistico e culturale italiano, addomesticandone l'impatto delle linee di fuga programmatiche introdotte da Bontempelli sul piano della prospettiva sia internazionale che interdisciplinare. Al progetto 'europeista' della rivista «900» ha dedicato non a caso un intervento Susanna Mancini,⁹ che sulla scorta di studi di critici che hanno offerto opposte valutazioni sull'internazionalismo effettivo o meno della rivista propende per una lettura affermativa di quest'ultimo, secondo la quale, pur nei limiti di un europeismo francofilo nutrito dai giovani redattori italiani della rivista, si deve parlare di una sua vera e propria «vocazione europeistica»:

l'istanza, il bisogno, da cui nasceva la vocazione europeistica appaiono sinceri e davvero genuino l'intento costruttivo. Anche dalle lettere traspare uno spontaneo entusiasmo per la scoperta di autori stranieri sconosciuti in Italia (l'unico elemento in comune che davvero avevano gli scrittori presentati). Ed era autentico e profondo il malessere nell'avvertire l'isolamento e le carenze della letteratura nazionale.¹⁰

La sottovalutazione, da parte degli studiosi dei periodici primo novecenteschi, dell'aspetto e del tema interdisciplinare è un altro punto a sfavore dell'apprezzamento di «900» così come di «Quadrante», anche se a quest'ultima rivista è dedicato un articolo del 2008 di Simona Storchi,¹¹ sul quale tornerò più avanti, che davvero ci offre degli strumenti di analisi utili a metterne a fuoco l'originalità e l'impatto sulla cultura italiana. In generale, comunque, il rapporto tra canonizzazione dei periodici del primo Novecento italiano e attenzione per i periodici orbitanti al di fuori dell'ambito puramente letterario o più esposti al dibattito politico-culturale è tutto a sfavore di questi ultimi, cioè delle riviste aventi come tema altri ambiti artistici, fatta eccezione per pochissimi, come rileva Sara Re nel suo contributo sulle antologie di riviste del Novecento, quali ad esempio «Civiltà delle macchine» oppure «La casa bella».¹²

⁹ Cfr. SUSANNA MANCINI, *L'avventura europeista di "900"*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, vol. 2, a cura di Edoardo Esposito, Lecce, PensaMultimedia 2004, pp. 365-381.

¹⁰ Ivi, p. 374.

¹¹ SIMONA STORCHI, *Massimo Bontempelli e Quadrante: architettura e letteratura*, «Transalpina», 11, 2008, pp. 163-177.

¹² SARA RE, *Le riviste del '900 e la forma antologia*, «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2005, pp. 403-406; su «La casa bella», si veda nello stesso numero l'articolo di MAURIZIO DE CARO, *La critica dell'architettura e le riviste del primo dopoguerra. Il caso "La casa bella"*, pp. 293-296.

Sul piano interdisciplinare, che è certamente più evidente nella realizzazione di «Quadrante» ma non assente sin dalla nascita di «900», appare altrettanto genuino il riferimento non casuale bensì specifico di Bontempelli nel 1926 al modernismo architettonico ovvero all'architettura razionalista, come rilevato da un articolo del 2003 di Enrico Buonanno¹³ e ancor prima da Ugo Piscopo nel volume *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*.¹⁴ Nello scritto programmatico intitolato *Justification* (Giustificazione) pubblicato nel primo quaderno di «900» (autunno 1926) si parla non a caso della necessità urgente di ricostruire un tempo ed uno spazio «assoluti» e oggettivi, delle coordinate esteriori certe in cui reimpostare il rapporto tra materiale e spirituale e ritrovare l'individuo e la sua «geometria spirituale». Il linguaggio abbonda di metafore architettoniche, come ad esempio nei due passi seguenti: «In conclusione, non si tratta che di fabbricarsi un centro, dei raggi, una circonferenza: anche qualche angolo di ognuna delle tre specie; alcuni poliedri: insomma una geometria spirituale».¹⁵ E ancora:

Occorre riimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. [...] quando avremo collocato un nuovo mondo solido davanti a noi, la nostra più solerte occupazione sarà passeggiarlo ed esplorarlo; tagliarne blocchi di pietra e porli uno sopra l'altro per metter su fabbricati pesanti, e modificare senza tregua la crosta della terra riconquistata. La aspirazione femminile alla musica, farà luogo alle leggi virili dell'architettura. La musica, che nasce entro di noi, potrà sgorgare continuamente a innaffiare e avvivare la geometria solidamente campata di fuori. Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale.¹⁶

Anche nell'articolo *Fondements* (Fondamenti), pubblicato nel secondo quaderno (inverno 1926-27), parlando del nuovo concetto di «bruttezza virile» come una qualità lontana dall'interiorità, Bontempelli si riferisce al compito dell'arte qual è quello di «creare oggetti, da collocare fuori di noi, bene staccati da noi; e con essi modificare

¹³ ENRICO BUONANNO, *Il Novecento immaginario di Massimo Bontempelli*, cit., pp. 239-262.

¹⁴ UGO PISCOPO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Esi, 2001. Sulla rivista si veda anche ANNA MARIA MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese. Il "900" di Bontempelli: 1926-1929*, Pisa, Editrice Goliardica, 1983.

¹⁵ Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Opere scelte*, cit., p. 749 (da: IDEM, *L'avventura novecentista*).

¹⁶ Ivi, p. 750.

il mondo». ¹⁷ E continua chiamando in causa nuovamente l'architettura:

È lo spirito dell'architettura. L'architettura diventa assai rapidamente anonima. L'architettura rifoggia a suo modo la superficie del mondo: sa continuarsi e compiersi con le forme della natura. Lo stesso deve fare la poesia, foggiando favole e personaggi che possano correre il mondo come giovani liberati che hanno saputo dimenticare la casa ove nacquero e ove hanno compiuto la loro maturazione. ¹⁸

La ricerca dell'esteriorità e dell'anonimato in letteratura si traduce nella predilezione per la narrativa, laddove essa è più incline ad avvicinarsi al pubblico e ad allontanarsi dall'accademia, con un esplicito riferimento al romanzo d'appendice (Dumas padre):

In questi racconti e romanzi tutto *diventa* esteriore, e lo spunto lirico si fa natura e storia. Il grado di verità dell'osservazione realistica o dell'analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il gioco degli ambienti, tutti quegli elementi che presso i romanzieri più celebrati dell'Ottocento erano fine a se stessi, acquistano presso gli scrittori d'intreccio un valore puramente strumentale, diventano i semplici motori della dinamica delle favole. ¹⁹

Numerosi i paralleli con le altre arti, oltre l'architettura la musica (il jazz) e la pittura metafisica, e infine il cinema: «ove l'arte dello scrittore libera finalmente del peso della parola, potrà espandersi in tutta la sua purezza e perfezione». ²⁰ Nel terzo preambolo, intitolato *Consigli* (marzo 1927), si entra ancora più in profondità nel nesso tra scrittura letteraria e architettura, la cui analogia serve a spiegare la necessità di anonimizzare la prima, slegandola dal protagonismo dell'autore e dall'elitarismo avanguardista, come si rileva nell'ottavo dei dieci 'consigli':

Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanino da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventino patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura. Tali diventano le opere dell'architettura; spesso ignoriamo l'autore dei monumenti più illustri, che con la maggiore naturalezza si sono fusi col loro ruolo e il loro clima. ²¹

¹⁷ Ivi, p. 757.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 758.

²⁰ Ivi, p. 759.

²¹ Ivi, pp. 762-763. Questo discorso sulla spersonalizzazione o anonimità dell'attività

Il quarto preambolo dedicato alle *Analogie* (giugno 1927), ricorre all'analogia con la pittura per esporre la sua poetica del «realismo magico» (espressione citata a p. 766) che ha come riferimento i pittori del Quattrocento italiano (Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca), il cui operato è condensato nei due termini «precisione realistica» e «atmosfera magica»,²² in quanto, dice: «Per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido, essi ci sono stranamente vicini».²³ Questa intersezione tra realismo e stupore lucido (che tradurrei come 'razionale', 'consapevole', giacché riguarda una dimensione mentale, come si chiarisce man mano osservando il campo semantico del discorso del quarto preambolo che sviluppa tale intuizione analogica, dove compaiono termini come «mente» e «pensiero», e dove lo stupore di Masaccio viene distinto dalla semplice «maraviglia» essendo esso uno stupore «attivo e dominatore») viene anche definita come «puro 'novecentismo', che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia. E vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose».²⁴ A questo proposito si può menzionare un elemento centrale nella differenziazione operata dal recente dibattito su avanguardie e modernismo, ovvero il fatto che i modernisti siano attratti dalla particolarità e dallo straniamento di ciò che si percepisce come ripetitivo e abituale.²⁵

Interessante è altresì il ricorso all'analogia letteratura-pittura come suggerimento ai critici per cogliere appieno i modelli della prosa narrativa «modernissima» di cui Bontempelli si fa portatore, spostando obliquamente il focus critico-letterario dall'asse della tradizione strettamente narrativa a quello comparativo interdisciplinare:

In nessun'altra arte troviamo nel passato parentele più strette che con quella pittura di cui abbiamo parlato, in nessuna vediamo così in pieno attuato quel "realismo magico" che potremmo assumere come definizione della nostra tendenza. E in quei pittori italiani del Quattrocento, molto più utilmente che in

artistica suscita nel lettore un suggestivo rimando all'analogo concetto eliotiano dell'impersonalità dell'opera d'arte contenuto nel ben noto saggio del 1919 *Tradition and the Individual Talent*, rimando che meriterebbe un approfondimento a parte. A tale proposito Piscopo rimandava oltre che ad Eliot anche a Cocteau, ai formalisti russi, al Circolo di Praga e al Bauhaus, cfr. PISCOPO, *op.cit.*, p. 213, mentre per altri paralleli con autori stranieri, ad esempio a proposito dell'anti-tradizionalismo di Bontempelli, nella fattispecie ad Eliot, Mann e Hesse, si veda la p. 467.

²² Ivi, p. 766.

²³ Ivi, p. 765.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si rimanda a questo proposito a DONNARUMMA *Tracciato del modernismo italiano*, cit.

tanti scrittori che furono citati da ogni parte, una critica avveduta potrebbe scoprire i veri precedenti e maestri di certa nostra prosa narrativa modernissima.²⁶

Il confronto con le avanguardie, in particolare con il futurismo, è costante e ancora lo sarà sulle pagine di «Quadrante». Il movimento fondato da Marinetti viene osservato da lontano, inquadrato in quelle grandi correnti storico-letterarie del tutto originali che Bontempelli fa affiorare dalle sue riflessioni critiche; in questo caso il futurismo non sarebbe altro che l'estrema propaggine di un «lungo sconvolgimento e scondensarsi di energie» che procede ininterrottamente dal Seicento (che lui dice esser stato «il nostro romanticismo») all'impressionismo francese, per riaffiorare in Italia «alla vigilia della guerra [...] a frantumarsi brillantemente nelle fantasmagorie del futurismo».²⁷ La presa di distanza dal futurismo è invece argomento della seconda e ultima parte del quarto preambolo di «900», dove il discorso si sviluppa a partire dalla contrapposizione tra novecentismo e avanguardia futurista, tra sé e Marinetti. Vengono elencate sei differenze fondamentali, che trovano il loro senso ultimo in una doppia metafora bellica con la quale si chiude il preambolo, e secondo la quale se Marinetti ha conquistato una trincea avanzatissima, Bontempelli sente di avere il compito di «fabbricare la città dei conquistatori», dal momento che non tutti possono andare ad abitare la trincea.²⁸ Pur riconoscendo un debito altissimo nei confronti del futurismo, Bontempelli individua tuttavia gli elementi strutturali non condivisibili che ne giustificano il superamento: l'atteggiamento lirico, ultrasoggettivo e stilistico, l'assembramento in scuole e poetiche collettive, l'atteggiamento aristocratico dell'arte futurista, il culto della civiltà meccanica e l'atteggiamento interventista e antimeditativo. Un aspetto viceversa ancora una volta mutuato dall'architettura è l'idea dell'arte novecentista come arte 'applicata' contrapposta all'arte 'pura', un'arte 'd'uso quotidiano', 'popolare', in cui il pubblico possa ritrovarsi,²⁹ sollecitando l'artista ad essere un «uomo di mestiere»³⁰ alla ricerca della naturalezza, anche se guidato dalla tendenza fondamentale del novecentismo, che Bontempelli ritiene sia di natura «speculativa e filosofica».³¹ A questo proposito, si può senz'altro riprendere la differenza tra autoriflessività modernista e autoreferenzialità futurista, così come l'impiego di una logica dialettica dei modernisti contrapposta all'accostamento brutale di negazione e asserzione propria delle avanguardie.

²⁶ BONTEMPELLI, *Opere scelte*, cit., pp. 766-767.

²⁷ Ivi, p. 766.

²⁸ Ivi, p. 770.

²⁹ Ivi, p. 768.

³⁰ Ivi, p. 769.

³¹ Ivi, p. 770.

Uno scritto del gennaio 1934 raccolto in *L'avventura novecentista* nella serie di interventi polemici intitolata *Sconfinamenti* e dedicati alla difesa dell'architettura razionalista, riprende l'opposizione al futurismo e al manifesto dell'architettura aerea di Marinetti-Mazzoni-Somenzi, pubblicato il 27 gennaio del '34, che viene assimilato al pensiero decorativo, teatrale e scenografico privo di riferimenti saldi al funzionalismo, all'ingegneria ovvero aventi a che fare «con la costruzione di rapporti semplici e la ricerca di una piana naturalezza».³² La città futurista viene contrapposta a quella immaginata e realizzata dall'architettura razionalista, o meglio l'ideale di città futurista esposto dal manifesto viene tacciato di arretratezza (se ne denunciano sostanzialmente i debiti verso Sant'Elia, scomparso prematuramente nel 1915, e l'incapacità di allargare il quadro di riferimento) e soprattutto di antifunzionalismo, cioè di allegorismo, come ad esempio a proposito del cromatismo, allorché dice:

L'architettura 'natura' si richiama tenacemente al principio, che ogni espressione estetica germina in linea diretta dalle necessità pratiche che la generano: tale fedele germinazione costringendo la libertà immaginativa a lavorare in un margine non oltrepassabile e a riassorbirsi nelle necessità della funzione, genera quella poesia di semplicità e 'naturalità' che è il carattere vivo dell'architettura nuova.

Invece il detto manifesto parte dalla veduta opposta: il primo suo pensiero è un pensiero decorativo, anzi addirittura teatrale e scenografico. La sua città è soprattutto la *città da ammirare in volo*. La vita della terra va armonizzata con la vita del cielo *pateticamente*. [...] Noi tiriamo la corda verso la ingegneria, il futurismo tira verso la letteratura pura.³³

Il *dislivello polimaterico cromatico dei pavimenti e dei soffitti* è una vera trovata antifunzionale. Le strade *saranno prevalentemente dipinte di uno sgargiante oro*. E perché? Perché l'oro è *ottimista e imperiale*. Vedete, che perfino l'allegorismo si impone sopra la funzionalità: noi pensiamo subito al fastidio che quell'oro darebbe agli automobilisti.³⁴

La ricerca di materiali nuovi, come ferro vetro e cemento, fatta dalla nuova architettura aveva costituito per Bontempelli una «occasione empirica» che l'aveva condotta a trovare forme nuove, così come gli scrittori rivolgendosi alle terze pagine dei quotidiani colsero la loro occasione empirica per trovare, dice, «certa agilità e na-

³² Ivi, p. 786.

³³ Ivi, p. 789 (i corsivi sono nel testo).

³⁴ Ivi, pp. 789-790.

turalezza di stile che contribuisce alla formazione della nuova narrativa».³⁵ Qui l'autore sta parlando al passato, riferendosi al decennio precedente, cioè gli anni venti, che sono gli anni di «900», un «periodo felice, ahimé moribondo»,³⁶ come si affretta a precisare, auspicando per il presente l'avvento di una nuova occasione empirica.

Di tre anni prima (1933) è l'intervento intitolato *L'architettura come morale e politica*, sempre raccolto in *L'avventura novecentista*, dove emergono esplicitamente le ragioni del forte interessamento di Bontempelli per l'architettura e per il dibattito tra razionalisti e tradizionalisti; lo scrittore dice che si tratta di una questione di «ordine morale» e politico, poiché l'architettura moderna è un'architettura non monumentale ma funzionale alla comunità, un'architettura di città e ciò che apprezza l'occhio dell'uomo moderno non è il singolo edificio ma l'unità architettonica dei quartieri. Qui torna nelle sue parole l'analogia con il campo letterario, assumendo l'architettura «quasi un piglio narrativo»,³⁷ ma emerge anche a posteriori il punto di confluenza tra la visione della collettività imposta dal Fascismo e i principi costruttivi e le finalità del funzionalismo architettonico, che produce edifici destinati ad un uso collettivo: «scuole, caserme, case popolari, stazioni, centrali elettriche, sanatori, stadi»,³⁸ rispondendo al monito mussoliniano del «senso collettivo della vita» e alla sua considerazione degli individui «nella loro funzione nello stato» (Bontempelli riporta stralci virgolettati riferiti a Mussolini³⁹). Tale confluenza tra architettura e Fascismo produrrà successivamente nei suoi eccessi una polemica tra Terragni e Bontempelli, il quale lascerà la rivista «Quadrante» nel '36 determinandone la chiusura.⁴⁰

³⁵ Ivi, p. 796.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 798.

³⁸ Ivi, p. 797.

³⁹ Ivi, p. 798.

⁴⁰ Sull'argomento si veda: GIORGIO CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Torino, Einaudi 1989, mentre più specificamente sul rapporto tra Bontempelli e l'architettura è intervenuto ALBERTO LONGATTI in *Bontempelli o l'architettura naturale*, «L'architettura. Cronache e storia», numero speciale dedicato a *L'eredità di Terragni e le architetture italiane*, 163, 5, 1969. Si rimanda anche al citato volume di UGO PISCOPO, *Per una modernità dalle pareti lisce*, cit., pp. 207-214 e 469-475, sul tema dell'architettura in Bontempelli. Un altro intervento sul rapporto di Bontempelli con l'architettura razionalista è: ENRICO BUONANNO, *Il Novecento immaginario di Massimo Bontempelli*, cit., pp. 239-262. Invece Ruth Ben-Ghiat nel volume *La cultura fascista*, trad.it., Bologna, il Mulino, 2000, a proposito di Bontempelli e dell'epoca fascista rileva quanto segue: «Il "realismo magico" di Bontempelli costituì un possibile modello [rispetto alle diverse modalità di narrazione della nazione], ma il suo accento sull'evasione e la mitizzazione lo rendeva scarsamente appetibile per i giovani intellettuali che aderivano all'ethos dominante dell'engagement degli anni

Tuttavia a quest'altezza cronologica architettura e letteratura paiono a Bontempelli le sole arti in grado di saper affermare in quel momento i principi della «semplicità» dei mezzi e della «elementarità» della sostanza, e a poter far da guida anche alla pittura e alla musica nel coglierne la valenza politica e morale. L'articolo del '33 si chiude dunque con un monito rivolto alle arti sorelle, quello di «scrivere a pareti lisce»:

Alle arti figurative e alla musica (che hanno utilmente impegnato gli ultimi decenni a crearsi uno strumento e un gusto atti alla nuova esigenza) non manca che l'ultimo passo, la sollecitudine di creare, non sottili sensazioni per i raffinati, ma ariose costruzioni per la vita collettiva degli animi semplici. L'ammonimento gridato dall'architettura e dalla poesia – edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce – deve diventare norma per tutta l'arte, anzi per tutto il costume quotidiano.⁴¹

Sono questi gli anni di «Quadrante. Mensile di arte, lettere e vita», che nasce nel maggio del 1933 (anno XI) diretta da Bontempelli e Pier Maria Bardi, giornalista, gallerista a Milano e a Roma oltre che critico d'arte, e terminerà le sue pubblicazioni nell'ottobre del 1936 (fascicolo 35/36).

Un articolo di Simona Storchi, già citato, pubblicato nel 2008 sul n. 11 di «Transalpina» e dedicato interamente a Bontempelli, sottolinea come la rivista proponesse una «piattaforma interdisciplinare, avente come scopo l'impostazione di quella visione estetica unitaria invocata da Bontempelli a partire dagli anni Venti»,⁴² e un articolo successivo della stessa studiosa, pubblicato nel 2012 su «Bollettino '900» riprende e approfondisce il tema della ricerca – detto con le parole di Bontempelli pronunciate nell'articolo di apertura – di una «unità di visuale e perciò di giudizio» tra le tendenze moderne delle varie arti.⁴³ Non è semplice in questa sede riassumere la complessità di una rivista che pubblicò in soli tre anni ben 36 numeri, dedicati a materie del tutto eterogenee come l'architettura, la pittura, la letteratura, lo sport, il cinema e la moda, con l'intento di fornire uno strumento critico e divulgativo atto a favorire una modernità italiana consapevole e osmotica a quella europea e internazionale. È tuttavia evidente, anche attraverso il carteggio Bontempelli-Bardi (edito

trenta» (p. 88).

⁴¹ Ivi, p. 799.

⁴² Cfr. STORCHI, *Massimo Bontempelli e Quadrante: architettura e letteratura*, cit., p. 165; EAD., *Costruire il moderno. Bontempelli, «Quadrante», e il fronte unico dell'estetica*, «Bollettino '900», nn.1-2, web, ultimo accesso 4 luglio 2016 <<http://www.boll900.it/numeri/2012-i/Storchi.html>>

⁴³ Cfr. BONTEMPELLI, *Principii*, «Quadrante», 1, maggio 1933, p. 1.

e inedito, studiato prima da M. Mascia Galateria e poi da Storchi⁴⁴) che attraverso questa nuova esperienza e con nuovi e più giovani collaboratori, in primis lo stesso Bardi, Bontempelli stesse riprendendo i fili recisi dell'esperimento «900», con una accelerazione più decisa verso una visione organica del tema razionalista in tutti i prodotti culturali, facendo del funzionalismo delle arti moderne il principio unificante e fondativo di tutte le arti, e divenendo esso stesso – come precisa Storchi – «elemento mitico che prescinde da ogni necessità decorativa».⁴⁵

Per concludere, un accenno ad alcune prospettive future di questa ricerca. Sarebbe interessante, a questo punto, partire da quanto detto per reinquadrare tutta la riflessione sul tema 'razionalista' in Bontempelli all'interno del rinnovato quadro sul modernismo italiano offerto dagli studiosi con i quali ho aperto questo mio intervento, per coglierne ad esempio i rapporti seppure antagonistici con il fronte 'decadente', parimenti consapevole – seppur rispondendovi con soluzioni diverse – della trasformazione dell'opera d'arte in prodotto culturale per un pubblico di massa.⁴⁶ Riprendendo a tale proposito alcuni spunti contenuti nel citato articolo di Somigli *In the Shadow of Byzantium. Modernism in Italian Literature* (2007), si potrebbe convenire sul fatto che «In no small way, Italian modernism is often a continuation of dannunzianesimo by other means»,⁴⁷ ma nella fattispecie introducendo un terzo polo rispetto ai due individuati da Somigli, rappresentabile cioè da Bontempelli e dai suoi compagni di percorso, e collocabile tra Marinetti e il futurismo da un lato e Pirandello e Montale dall'altro⁴⁸ e individuare dei casi comparabili al polo bontempelliano sul piano del modernismo europeo, magari prendendo spunto proprio dalla rete di rimandi internazionali offerta dalle pagine di «Quadrante».

⁴⁴ Si rimanda alla nota 8 di Storchi 2012, qui riportata: «Lettera dattiloscritta di Pier Maria Bardi a Massimo Bontempelli, datata 1.1.1933 (Massimo Bontempelli Papers, 1865-1991, Getty Research Institute, Research Library, Accession n. 910147, Box 12, Folder 9). Si vedano inoltre Lettere a “Quadrante” e M. Mascia Galateria, Bontempelli-Bardi. Lettere a “Quadrante”, in *L'illuminista*, V, n. 13/14/15, 2005, pp. 231-273 e 275-293 rispettivamente».

⁴⁵ STORCHI, *Massimo Bontempelli e Quadrante: architettura e letteratura*, cit., p. 173.

⁴⁶ Il tema della distanza dalla realtà sociale accomuna il modernismo letterario a quello delle altre arti tra fine Ottocento e fine anni trenta del Novecento, sostituendo al 'cosa' rappresentare il 'come' rappresentare, cioè lavorando sul linguaggio; del resto questa rottura dei codici linguistici, semiotici e culturali realizzata dai modernisti sulla scia della crisi delle certezze prodotte dal positivismo sono alla base dello stesso postmoderno, come argomenta ampiamente Somigli nel suo articolo già citato, pubblicato nel numero 63-2011 di «Allegoria».

⁴⁷ Cfr. LUCA SOMIGLI, *In the Shadow of Byzantium. Modernism in Italian Literature*, in *Modernism*, ed. by A. Eysteinnsson and V. Liska, Amsterdam, Benjamins, 2007, vol. 2, p. 917.

⁴⁸ Ivi, pp. 923-924.

*Nella tipografia di «Quadrante»:
le pagine, i caratteri di stampa e una copertina*

Paolo Rusconi

Lo statuto di rivista d'avanguardia di «Quadrante» (1933-1936), nel canone modernista degli anni trenta, è sancito da tempo nella storiografia dell'architettura contemporanea.¹ Malgrado non possa essere considerato un «organo tecnico, destinato agli addetti ai lavori»,² ha avuto un ruolo di «sperimentazione linguistica ove far convergere tutte le arti che stavano vivendo una stagione di rinnovamento»:³ architettura, innanzitutto, come arte guida nel complesso delle pratiche e delle esperienze artistiche del decennio, ma anche letteratura, teatro, economia e musica.

«Quadrante», in questa interpretazione, si potrebbe definire un crocevia di interferenze e suggestioni legate dal collante del moderno, cui aderirono in prima istanza i direttori Massimo Bontempelli e Pietro Maria Bardi. Va inoltre ricordato che la rivi-

¹ Su «Quadrante» si veda PAOLO BETTINI, *«Quadrante». Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista*, in «Casabella», XXXII, 322, gennaio 1968, pp. 52-57, XXXII, 323, febbraio 1968, pp. 58-60; SILVIA DANESI, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – Mediterraneità e Purismo* in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di Luciano Patetta e Silvia Danesi, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 21-28; P.G.T. (Piero G. Tanca), *Quadrante*, «Rassegna», Architettura nelle riviste d'avanguardia, IV, 12, dicembre 1982, p. 48; FRANCO BISCOSSA, *«Quadrante»: il dibattito e la polemica*, in *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di Giulio Ernesti, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, pp. 67-89; HÉLÈNE JANNIÈRE, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002; MARIA ELENA VERSARI, *Razionalismo mediterraneo: mito, colore e progetto in Alberto Sartoris*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, Vol. 2, No. 1 (1997), pp. 193-213.

² CESARE DE SETA, *«Gaddus»: oltre l'architettura degli anni Trenta*, in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia* (Milano Palazzo Reale, Arengario, Galleria del Sagrato, 27 gennaio-30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 213-216: 213.

³ *Ibidem*.

sta è connotata da una dimensione dichiaratamente politica nella continua citazione della dottrina fascista e nella sintomatica fiducia giovanile di Bardi in Mussolini, a suo parere, «unico valido interlocutore per i destini della moderna architettura italiana».⁴

Questo carattere multiforme spiega il vivo interesse per la rivista anche in anni recenti e in ambiti più esterni alla storia delle arti.⁵ A completamento della letteratura che avvolge la vicenda e i contenuti del periodico, non appaia liquidatorio indicare solo uno dei titoli appena usciti che, per diverse ragioni, costituisce l'aggiornamento più cospicuo allo stato dell'arte. Nel 2012 è stato pubblicato il libro di David Rifkind *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, un volume monografico che in modo esaustivo vorrebbe restituire «the relationship between modern architecture and Fascist political practices in Italy».⁶

Il lavoro di Rifkind presuppone l'idea che «Quadrante» rappresentasse la voce più autorevole «di una visione sofisticata e inequivocabilmente moderna della cultura di regime»,⁷ un laboratorio di studio per meglio comprendere il ruolo degli architetti, degli artisti e degli intellettuali in genere nella costruzione del mito dell'architettura di stato.

In questa sede, tuttavia, si tenterà un approccio differente alla rivista, concentrato in misura minore sui temi di politica culturale e connesso invece al lavoro editoriale: alla concreta progettazione visiva, alle questioni del disegno grafico. Un orientamento che, preso in considerazione negli ultimi anni, ha riscosso fortuna, trovando studiosi attenti soprattutto alle problematiche della fotografia di architettura, delle illustrazioni e dei rapporti tra testo e immagine.⁸ Meno cogenti sono apparsi i riferimenti

⁴ L'affermazione è di MARIA MIMITA LAMBERTI, *Le Corbusier e l'Italia (1932-1936)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol. 2, No. 2 (1972), pp. 817-871: 830.

⁵ A partire da PIA VIVARELLI, *Riviste italiane di arte figurativa negli anni '20 e '30*, in *Letteratura-Arte. Miti del '900*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Edizioni Padiglione d'Arte contemporanea e Idea Editions, 1979; MARINELLA MASCIA GALATERIA, *Bontempelli-Bardi. Lettere a «Quadrante»*, «L'illuminista», V, 13/14/15, 2005, pp. 275-293. SIMONA STORCHI, *Costruire il moderno. Bontempelli, «Quadrante», e il fronte unico dell'estetica*, «Bollettino '900», 1-2, 2012, web, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/Storchi.html>.

⁶ DAVID RIFKIND, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 10.

⁷ La citazione è pubblicata nel quadratino di copertina.

⁸ In particolare su «Quadrante» si veda HÉLÈNE JANNIÈRE, *Images d'une ville moderne pour l'Italie fasciste. La Photographie publiée, Quadrante 1933-1936*, in *Figures de la ville et construction des savoirs*, a cura di Frédéric Pousin, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 117-

alla questione grafica, spesso in secondo piano e condizionati dall'idea che fosse il risultato di una scelta in economia, "povera", specialmente se confrontata con la vicenda di «Casabella».⁹ L'ipotesi qui proposta, in vista di una individuazione della veste tipografica del periodico, si fonda banalmente sull'osservazione degli stampati, sul modo di lavorare della redazione, sezionandolo nelle varie fasi di produzione.

Le pagine

Ad un primo sguardo, «Quadrante» sembra in controtendenza con le abitudini delle riviste europee moderniste che privilegiano l'immagine a detrimento della parte scritta; la rivista, infatti, si presenta soprattutto fitta di testi, alternati occasionalmente da cliché al tratto, laddove le poche tavole illustrate sono pubblicate sempre sulla facciata destra dell'impaginato. Una sommaria lettura della corrispondenza nella fase iniziale della progettazione della rivista pare caratterizzarsi per il limitato interesse dedicato al problema delle immagini; nel primo organigramma la questione visiva è marginale rispetto ai contenuti e alle collaborazioni, le indicazioni in merito sono generiche e imprecise.¹⁰

Tuttavia la prevalenza della componente scritta su quella figurativa e una certa indifferenza, almeno inizialmente,¹¹ per l'apparato iconografico non mettono in dubbio la particolare fisionomia della rivista, il suo peculiare tratto distintivo, il suo 'stile' tipografico che rimane sostanzialmente originale nel contesto italiano ed europeo.

Essa si presenta in apparente semplicità: il formato è 23x30,¹² uguale a quello del-

127. Una ricerca molto recente è di MARTINA MAROLDA, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, Tesi Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Firenze, 2015, Tutor Prof. Luca Quattrocchi. L'autrice, nel consistente lavoro di studio, analizza anche le tavole fotografiche di «Quadrante». Un breve passaggio anche in GIOVANNI FANELLI, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 331, 356.

⁹FRANCESCO TENTORI, *P.M. Bardi con le cronache artistiche de «L'Ambrosiano» 1930-1933*, Milano, Mazzotta, 1990, p. 116.

¹⁰ A verifica di tale affermazione il carteggio tenuto con Giuseppe Terragni e Bontempelli ora in *Appendice 2. Nascita e fine di «Quadrante» nel carteggio Bardi-Terragni e Bardi-Bontempelli*, ivi, pp. 365-377: 370. Bardi scrive a Bontempelli il 1 gennaio 1933: «Illustrazioni: disegni di Cagli, una chiesa inedita di Sartoris in Svizzera, una scultura inedita di Martini, un figurino di moda, [...] qualche bella fotografia, ecc...».

¹¹ Dal numero 13 del maggio 1934 «Quadrante» diventa «Rivista mensile illustrata».

¹² Sulla scelta di questo formato si veda la minuta di lettera di Mario Radice a Pietro Maria Bardi dell'8 dicembre 1932: «È stato previsto, in un primo tempo, un fascicolo di 32 pagine di testo, colle dimensioni 30x23, che hanno – tra l'altro – il vantaggio, rispetto a quelle, per

la prima versione di «Domus» (1928-1931), con copertina di cartoncino e stampa a due colori; l'interno contiene circa 30 pagine di testo diviso in tre colonne e stampato in nero su carta uso mano, intervallate da disegni e grafici al tratto; all'inizio e alla fine del numero vi sono un numero variabile di pagine pubblicitarie in carta patinata e sono pubblicate tra le 8 e le 10 tavole illustrate, separate dal testo, sempre su carta patinata. Nei tre anni di vita, la rivista, dal punto di vista tipografico, rimane pressoché identica, con modifiche sensibili limitate alla copertina (figg. 1-4).

«La nostra rivista», scriveva Bardi, «pareva la stampa reduce dalle mortificazioni degli esercizi spirituali»,¹³ ed un rapido confronto con altri periodici culturali testimonia una evidente austerità nelle scelte dell'impaginazione, negli allineamenti, nelle simmetrie, nella disposizione dei pieni e dei vuoti. La copertina e le pagine di «Quadrante» se paragonate a quanto in Italia si stava muovendo nel campo della grafica – si pensi al problema di fondere illustrazione e testo, alle soluzioni originali e alle forme graficamente complesse di «Casabella» o di «Edilizia Moderna», per restare nell'ambito delle riviste specialistiche –¹⁴ appaiono più tradizionali, inoltre non vi è traccia dell'impiego di elementi asimmetrici e di tagli in diagonale, soluzioni che meglio avevano veicolato un'idea corrente di editoria modernista.

Tuttavia «Quadrante», malgrado ciò, si attiene in modo rigoroso ai dettami della nuova tipografia che ne fanno sicuramente un prodotto aggiornato e obiettivamente ben costruito, nulla a che vedere con qualcosa di approssimativo e insignificante. Ad esempio la scelta iniziale di non avere disegno o fotografia (almeno sino al 1935) in copertina,¹⁵ di evitare titoli disegnati, ma di impiegare solo i mezzi puramente tipografici concordava con uno dei comandamenti di Jan Tschichold nel *Die neue Typographie*,¹⁶ dove sono le copertine di «Broom»¹⁷ e «Proletarier» a identificare

esempio, di «Casa Bella» e di «Domus», di utilizzare interamente – cioè senza sciupio di ritagli – uno dei formati standard della carta patinata». Cfr. *ivi*, p. 368.

¹³ P.M. BARDI, *Prefazione*, testo dattiloscritto, Milano, Archivio Storico Civico, Fondo Bardi (d'ora in poi ASC/FB), Cartella 1, doc. 154, c. 7.

¹⁴ Sulla questione del formato «due pagine in una» di «Casabella» si veda ROSARIO ASTARITA, *Casabella anni Trenta. Una «cucina» per il moderno*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 24-25, 63; AURELIO CHINELLATO, GIOVANNI C. NOVENTA, *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storie e progetti*, Padova, Libreria Universitaria edizioni, 2013, pp. 79-80.

¹⁵ Per le riviste di architettura la fotografia in copertina si diffonde in modo più generalizzato tra il 1932 e il 1934. Sulla questione si veda MAROLDA, *op. cit.*, pp. 62-76.

¹⁶ JAN TSCHICHOLD, *Die neue Typographie*, Berlin, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1928. L'edizione qui usata è il reprint nella traduzione francese della seconda edizione per Berlin, Brinkmann & Bose, 1987. Cfr. IDEM, *La nouvelle Typographie*, trad. Françoise e Philippe Buschinger, Genève Paris, Entremonde, 2016.

¹⁷ Su «Broom» si veda SERENA TRINCHERO, *L'eclettismo modernista e il tema della mac-*

uno statuto della forma della rivista moderna.¹⁸ Allo stesso modo gli schemi di disposizione di cliché al tratto, didascalie e blocchi di composizione, seguono i precetti modernisti: uniformità di carattere e di interlineatura nei titoli e nei testi, con l'impostazione della pagina che manifesta il rispetto dimensionale del rettangolo e dei margini in base a un concetto geometrico, senza sconfinamento delle illustrazioni verso il taglio della carta. Piuttosto le superfici lasciate bianche dai cliché al tratto suggeriscono un contrasto chiaroscurale con le nere colonne composte a caratteri, una scelta estetica condivisa con diverse riviste moderniste.¹⁹

Queste prime osservazioni sulla forma della rivista, pongono immediatamente la questione della paternità della creazione grafica. Chi ha concepito il *layout* della rivista e chi si occupava dell'impaginazione? Nella multiformità dei pareri espressi non si è ancora trovata una piena concordia agli interrogativi posti, mancando allo stato degli studi una testimonianza diretta ed esplicita sui compiti grafici in redazione. Nondimeno vanno considerate le abitudini del tempo in merito al riconoscimento professionale della figura del *visual designer*.²⁰

Non appaiono come acquisizioni attestate alla letteratura le ipotesi che la forma di «Quadrante» sia opera di Gian Luigi Banfi e Enrico Peressutti,²¹ altrettanto controversa la possibilità che sia stato lo stesso Bardi ad occuparsene personalmente, come scrive in una lettera a Terragni.²²

Chi, viceversa, ha ricondotto la diretta responsabilità della progettazione grafica della testata a Guido Modiano è David Rifkind che ne parla come «publisher and chief layout designer»,²³ senza peraltro dare altre precisazioni. Lo studioso ameri-

china nella rivista internazionale «Broom», in *Sfogliare il modernismo. Progresso e utopia nelle riviste d'arte degli anni Venti e Trenta*, «Ricerche di Storia dell'arte», 113, 2014, pp. 27-36.

¹⁸ TSCHICHOLD, *op. cit.*, pp. 244-251.

¹⁹ Si possono portare diversi prototipi di pagine in cui si riscontra l'impiego di questo gioco di contrasti in bianco e nero: ad esempio nella rivista di Karel Teige, «ReD» (n. 8, maggio 1930, p. 250; n. 9, giugno 1930, pp. 262-263, 271).

²⁰ «Oggi coloro che creano una pagina [...] mai o quasi mai sono ricordati sul libro stesso» scriveva Piero Benaglia in «Il Risorgimento grafico» nel 1936. Cfr. PIERO BENAGLIA, *La paternità della creazione grafica*, «Il Risorgimento grafico», XXXIII, 8, agosto 1936, pp. 289-294.

²¹ Lo sostiene FANELLI, *op. cit.*, p. 331: «'Quadrante' (1933-1936), rivista d'arte, d'architettura e di politica, diretta da Pier Maria Bardi, giornalista e critico d'arte, gallerista, e dallo scrittore Massimo Bontempelli, edita da Modiano, adottò un progetto grafico rigoroso studiato da Belgioioso e Banfi».

²² P.M. Bardi a Giuseppe Terragni, ante dicembre 1932, ora in TENTORI, *op. cit.*, p. 368.

²³ RIFKIND, *op. cit.*, p. 69.

cano, pur avendo a disposizione diverse fonti d'archivio, ha scelto di non indagare ulteriormente il tema della paternità grafica della rivista poiché, probabilmente, apparivano più urgenti altri aspetti della vicenda del periodico.²⁴

In una prospettiva analoga si può leggere un'altra stimolante osservazione di Rifkind, ovvero che «the collective and anonymous development of architecture advocated by the Gruppo 7 served as a model for Quadrante's editors who took turns producing the journal and never took credit for their roles publicly».²⁵ Alla luce di questa osservazione «Quadrante» appare come una sorta di lavoro collettivo dove i ruoli redazionali cambiano di numero in numero, e questo, in parte, spiegherebbe la complessità nel distinguere le responsabilità individuali nella progettazione e nella composizione della rivista.²⁶

Solo una puntuale disamina delle vicende editoriali, degli aspetti tecnico-grafici di «Quadrante», potrà evidenziare elementi tali da confermare o respingere le due piste che, più o meno consapevolmente, suggerisce Rifkind nel suo lavoro. Date queste condizioni, non è impossibile delineare alcune supposizioni, con una inevitabile riduzione di scala, relative al ruolo di Modiano nella ideazione grafica e circoscritte alla progettazione di un numero della rivista.

I caratteri di stampa

Guido Modiano²⁷ amministrava l'azienda grafica dove era stampato il mensile diretto da Bardi e Bontempelli. La scelta della Società Grafica G. Modiano,²⁸ non fu immediata, si dovette vagliare una serie di preventivi, per accertare i prezzi più

²⁴ L'autore, che procede in modo sicuro nel labirinto documentario dei vari carteggi tra i protagonisti di quella stagione, restituisce solo sinteticamente il complicato svolgimento della fondazione del giornale.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Nella nota 66 di pagina 69, Rifkind tenta una distribuzione delle responsabilità redazionali dei diversi numeri: da Bottoni a Ghiringhelli, da Belli a BBPR sino a Figini e Pollini.

²⁷ Su Guido Modiano si veda: MAURO CHIABRANDO, *Guido Modiano e la nuova tipografia italiana* in *TDM5: Grafica italiana*, a cura di Giorgio Camuffo, Mario Piazza, Carlo Vinti (Milano, Triennale Design Museum, 14 aprile 2012-24 febbraio 2013), Milano/Mantova, Triennale Design Museum/Corraini, 2012, pp. 60-61; «Modiano, Gustavo» in *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 215-216.

²⁸ La Società Grafica G. Modiano aveva sede a Milano in Corso XXVIII ottobre al numero civico 10. Sulla costituzione della società si veda: Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio, iscrizione registro ditte n. 198.172, costituzione del 6.1.1933 con capitale iniziale L. 6.000; soci in parti eguali: Bice Modiano Marchi, Guido Modiano.

economici.²⁹ «Quadrante», infatti, viveva essenzialmente del contributo delle quote investite dai soci (tre azioni): il capitale iniziale venne sostenuto interamente dalla redazione.³⁰ La necessità di *fundraisers*, di sovvenzioni monetarie fu un problema dichiarato dalla direzione sino alla chiusura della testata. Utili veri e propri non ci furono. Ma il vero punto dolente si rivelò essere un altro: il controllo dei bilanci della società nel «Conto perdite e profitti» rivela, come potrebbe essere intuibile per il consuntivo di un periodico, che la voce maggiormente significativa dei «Costi» era la tipografia, seguita a una certa distanza dal prezzo dei cliché.³¹

La dimensione limitata delle risorse, la mancanza di mezzi spiega perciò gli insistenti bisticci tra stampatore e redazione, in merito alle date di consegna delle copie e ai pagamenti delle fatture, sempre molto in ritardo.³² Tuttavia la cosa non era trattata in modo dilettantistico, Bardi aveva una certa esperienza editoriale e redazionale, si intendeva di tipografie, impaginazione e distribuzione.

Dal punto di vista tecnico gli accordi con la Società Grafica G. Modiano preve-

²⁹ «Gino in questi giorni ha fatto trattative con altre tipografie per la stampa di Quadrante. Ha avuto preventivi di molto inferiori a quello di Pizzi. Si prometteva di sottoporre a Lei i preventivi alla sua venuta a Milano. Si sappia dunque regolare parlando con Pizzi. Credo che conveniva rivolgersi a lui sino a che sussisteva il fatto di partecipare con 25 o 30 mila; caso contrario troveremo altre tipografie molto più convenienti». Cfr. Milano, ASC/FB, Cartella 9bis, fasc. Ghiringhelli, Peppino Ghiringhelli a Pietro Maria Bardi 10 novembre 1932.

³⁰ Lo si arguisce da una copia di lettera inviata da Piero Bottoni all'ingegnere Gaetano Ciocca: «Ella sa che i membri del ns / gruppo di Quadrante sono normalmente in possesso di tre azioni della soc. Anonima che gestisce la rivista. È così che la ns/ pubblicazione ha potuto nascere ed esistere.». Cfr. Milano, Politecnico, DASTU, Archivio Piero Bottoni, (d'ora in poi APB), fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 529, Copia di lettera, Piero Bottoni a Gaetano Ciocca, 25 luglio 1935. Per avere un'idea generale di chi e come partecipava alla vita finanziaria della rivista («situazioni azioni e quote»), dei proventi dalla pubblicità si vedano le «situazioni dei conti» del 1934. Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 21, 22, 23, 24.

³¹ Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 21, «Situazione dei conti al 31 luglio 1934» e anche la documentazione ai numeri d'archivio 22, 23 e 24, relativo al Bilancio della società al 31 dicembre 1934.

³² Sono svariati gli estratti dei saldi a favore dell'azienda grafica ancora conservati presso l'Archivio Bottoni: si veda APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 97 del 9 giugno 1933; n. 342 del 6 agosto 1935; n. 362 del 2 ottobre 1935. Ancora più numerose le lettere di protesta di Modiano all'amministrazione della rivista in relazione ai mancati pagamenti delle fatture. Si riportano alcuni casi del 1933: APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 113 del 21 giugno 1933; n. 137 del 22 luglio 1933; n. 159 (a Bardi) del 19 agosto 1933; n. 203 (a Carlo-Livio? Ghiringhelli) del 18 novembre 1933; n. 207 del 24 novembre 1933.

devano la messa in pagina, la stampa della copertina a due colori, del testo su tre colonne, delle tavole fuori testo e la rilegatura; diversamente, le pagine di pubblicità, dapprima di loro pertinenza, furono poi affidate ad altra società, la tipografia l'Economica.³³ L'azienda di Modiano, in tal caso, faceva solo il lavoro di intercalatura nei fascicoli. Secondo gli accordi il materiale per la stampa doveva essere consegnato al tipografo entro il giorno 16 di ogni mese e questi avrebbe consegnato la rivista completa entro il 25 del mese stesso.³⁴

La scelta di affidare a Modiano la stampa e l'impaginazione della rivista fu strategica non certo per motivi economici ma per il ruolo giocato dal tipografo nello scacchiere della produzione grafica del periodo che appariva nel contesto milanese assai aggiornato sulla situazione europea.³⁵ Lo ricorda Bardi in un manoscritto dedicato al tipografo milanese, da datare agli anni di guerra.³⁶

Vale la pena riportare un breve passo perché testimonia l'aderenza del progetto grafico rispetto ai presupposti di fondo della rivista. Bardi scrive:

Modiano, dunque, fu il tipografo di «Quadrante» la rivista che accennava a bellezza intesa come necessità, a costruzioni con pareti lisce, a periodi senza aggettivi, a terrore del lento, e così via [...] «Quadrante» fu impaginato come uno dei nostri architetti avrebbe costruito un edificio, tenendo conto della funzione, bandendo lo sperpero: di fronte alla «Scena Illustrata» la nostra stampa pareva reduce dalle mortificazioni degli esercizi spirituali, estremamente semplice, il massimo della intelligibilità, i titoli eguali per tutti gli articoli, un

³³ Dalle carte si ha notizia che l'azienda tipografica L'Economica di Abbiategrasso stampava il quartino della pubblicità dal 1935. Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 311, Arti Grafiche Vittorio Cardin a Pollini e Figini, 5 giugno 1935. In realtà la tipografia di Abbiategrasso è menzionata nella documentazione precedente per la stampa di circolari e buste. Ad occuparsi della preparazione dei cliché era invece la ditta C.A. Valenti.

³⁴ Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, [non numerato] Copia di lettera, Quadrante S.A. Editoriale a Ditta Modiano, [seguito lettera del 16 maggio 1935].

³⁵ Cfr. EDOARDO PERSICO, *Tipografia 1932*, pubblicato originariamente in «La Casa Bella» ora in ID., *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Vol. 1, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 285-286.

³⁶ Cfr. P.M. BARDI, *Prefazione*, cit. L'uso del tempo al passato farebbe presumere che sia stato redatto post mortem, dunque dopo il 25 luglio 1943. Chiabrando sostiene che la prefazione sia stata scritta per *Dieci anni di polemica modernista*, «raccolta commentata degli articoli di Modiano apparsi su «L'Industria della Stampa» tra il 1941 e il 1942». Cfr. CHIABRANDO, *op. cit.*, p. 61. Tuttavia, ad un primo spoglio della rivista non risulta la presenza dello scritto di Bardi.

solo carattere per i testi, un solo corpo per i titoli. Non c'erano tenori e prime ballerine, non intendevamo richiamare l'attenzione, amavamo piuttosto che ci si scoprisse, che si scoprissero le nostre idee: insomma volevamo scavare un buco nell'acqua senza farci notare. La tipografia di Modiano ci secondò.³⁷

Le prime asserzioni riconoscono pieno diritto alla primogenitura della questione architettonica su tutte le altre come elemento di rinnovamento del gusto. Era una delle tante codificazioni del dibattito sulla influenza reciproca tra grafica e architettura moderna.³⁸ Il passaggio successivo invece rammenta che la veste tipografica di «Quadrante» era il risultato di una scelta precisa, di semplicità e di «intelligibilità»; essa, cioè, avrebbe fornito un'informazione immediata sullo stile della rivista.

«Un solo carattere per i testi, un solo corpo per i titoli» rimase il manifesto della tipografia di «Quadrante» e un principio che venne derogato solo per casi speciali e negli ultimi numeri prima della chiusura.

L'episodio relativo al numero doppio 16-17 dedicato al concorso per il Palazzo del Littorio può essere portato ad esempio dell'intransigenza con cui veniva trattata la materia. In una lettera dell'agosto 1934, Guido Modiano aveva scritto a Piero Bottoni, consigliere d'amministrazione della rivista, della richiesta di Peressutti di far comporre un'intera pagina in carattere a mano e di intercalare nel testo anche del neretto. Il tipografo rispose che «ciò è contrario nettamente alle direttive tipografiche di Bardi il quale intende (e me lo ha ripetuto su tutti i toni) che i numeri di Q. siano come il primo. Niente cocktail di tipi».³⁹ Pertanto, la scelta compiuta sull'invenzione grafica non poteva essere variata, tanto più per i caratteri a stampa. Ma quali caratteri vennero scelti per «Quadrante»? E quali furono le posizioni della redazione del giornale concernenti la forma dei tipi?

³⁷ P.M. BARDI, *Prefazione*, cit., cc. 2-3.

³⁸ Bardi nel gennaio del 1933 scrisse che alla pari dell'architettura nel settore tipografico si riscontrano «gli stessi sintomi e le stesse necessità polemiche per l'affermazione di un gusto attuale». Cfr. P.M. BARDI, *Campo grafico*, «L'Ambrosiano», 28 gennaio 1933. Nel primo numero di «Quadrante» uno scritto di Guido Modiano riecheggia le parole di Bardi: «La tipografia nuova sta vivendo la stessa cronaca dell'architettura nuova [...]. Una tipografia rimasta estranea al movimento che sconvolge e feconda le altre arti, sarebbe stato un fatto più preoccupante che curioso. Perché essa costituisce forse, lo strumento di maggior efficacia nella propaganda del gusto nuovo». Cfr. GUIDO MODIANO, *Situazione grafica*, in «Quadrante», I, 1, maggio 1933, p. 21.

³⁹ Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 269, Lettera di Guido Modiano a Piero Bottoni, 28 agosto 1934. Le pagine del numero 16/17 composte in *Etrusco* serie microscopica normale sono la 13 e la 14. Da pagina 17 è intercalato nel testo anche il neretto. Si tratta del progetto del gruppo Banfi Belgioioso Danusso Figini Pollini Peressutti Rogers per il concorso del Palazzo del Littorio.

A questo punto può essere utile aprire una breve parentesi su alcune questioni specifiche relative alla discussione aperta in Italia sul tema dei caratteri di stampa. Un appunto del marzo 1932 pubblicato su «Il Risorgimento grafico» spiegava come stava rapidamente mutando la moda in fatto di forme grafiche:

Dopo i 'Futura', i 'Grotteschi', i 'Semplicità' in gran voga in questo momento avremo - lo si capisce sin d'ora - un ritorno verso gli alfabeti 'Egiziani'. Già le principali Fonderie europee si preparano, e vediamo già le prime prove dei caratteri nelle composizioni pubblicitarie; qualche Fonderia ha già pronto i nuovi (?) campionari. E vien fatto di pensare se l'avvento dei caratteri 'Egiziani' porterà con sé un orientamento nuovo nella struttura dei lavori tipografici. Per adesso è difficile pronunciarsi, certo è però che le aste robuste, tarchiate, durissime degli 'Egiziani' hanno esigenze assolutamente diverse da quelle delle uniformi aste dei bastoni di moda da qualche anno e sarà interessante vedere l'influenza degli 'ultimi arrivati' sull'estetica grafica.⁴⁰

Evidentemente se dalla più consolidata, tradizionalista e autorevole rivista di settore si segnalavano, forse con un sospiro di sollievo, mutamenti di abitudini e di gusto in fatto di caratteri, significava che qualcosa stava accadendo nel mondo della tipografia. È la testimonianza di una prima sbrecciatura del fronte modernista dopo l'affermazione dell'archetipo dei caratteri nuovi: «quel Futura di Renner, che ha avuto immediati seguaci ed ha originato un numero incredibile di variazioni e di plagi. Quello e questi sono stati, in Italia, i caratteri di primo piano dal 1929 [...] e hanno stabilito una nuova estetica».⁴¹ Non che gli standard abbracciati con fervido entusiasmo dai nuovi tipografi italiani avessero i giorni contati: ancora per tutto il decennio *Semplicità*, *Novecento* e altri bastoni mantennero un ruolo di primo piano nella composizione delle riviste, della pubblicità, delle copertine e dei libri. Tuttavia l'ingresso degli egiziani, tra 1930 e 1933, e quindi di una forma di carattere che esasperava lo spessore delle grazie squadrate rispetto alle aste, nelle varie declinazioni di *Memphis*, *Luxor*, *Landi* e *Jonica*, doveva servire, come sosteneva Modiano in un importante articolo del gennaio 1937, a rompere l'uniformità della produzione tipografica, sottoposta alla dittatura stilistica «dei bastoni».⁴² In particolare per svincolarsi dalla «poca originalità dei bastoni», secondo il tipografo milanese, era necessario impiegare i bastoni allungati (come ad esempio il *Triennale*) e gli egiziani moderni.

⁴⁰ *Notizie varie*, «Il Risorgimento Grafico», XXIX, 3, marzo 1932, pp. 175-178.

⁴¹ G.M. (GUIDO MODIANO), *Cronaca dei caratteri d'oggi*, «Campo Grafico», V, 1, gennaio 1937, pp. 3-4.

⁴² *Ibidem*.

Che i tempi fossero maturi per un cambio di direzione nelle scelte del *lettering* per le riviste è provato dalla stessa esperienza di «Quadrante». La copertina e i titoli della rivista di Bardi e Bontempelli, infatti, si distinguevano per l'uso di un egiziano moderno condensato, che non aveva riscontro nell'editoria periodica coeva, segnalando, come una sorta di anemoscopio, il vento di cambiamento che stava spirando nelle fonderie e nelle sale di composizione. In questo orizzonte di rinnovamento, è possibile valutare meglio la specificità della soluzione scelta per «Quadrante». Il carattere adottato è *Tempo* di Walter Höhnisch prodotto dalla Ludwig & Mayer: un piombo che rappresentava una alternativa stretta e nera al *Welt-Antiqua*. La versione italiana chiamata *Nilo* e fabbricata dalla società Nebiolo, sarebbe arrivata poco dopo [figg. 5-6].⁴³

Nell'articolo del 1937, precedentemente citato, Modiano venne su questo tema dichiarando che «è dei primi mesi del '33 l'impiego, in Italia, del *Tempo* nei titoli di 'Quadrante',⁴⁴ quasi a rivendicarne la primogenitura nell'uso e legittimando così una sorta di discontinuità rispetto al canone delle estetiche moderniste tipografiche: «Il carattere allungato ridà alle righe la plasticità perduta dopo l'abbandono dei Bodoniani; plasticità che essa attinge non attraverso il gioco chiaroscurale ma per la densità che la strettezza dell'occhio presta anche a caratteri di asta uniforme».⁴⁵

In un'interessante sovrapposizione di pratiche tipografiche, accanto alla testata e ai titoli in *Tempo*, il testo corrente non era composto manualmente ma in Linotype, con il medesimo egiziano tondo e italico usato per «Casabella».⁴⁶ A questi caratteri con grazie si trova combinato, in alcuni casi, un carattere bastone composto a mano, l'Etrusco serie tonda normale della Fonderia torinese Nebiolo.⁴⁷ [figg. 7-8]

L'impaginato è disposto su tre colonne con l'occasionale inserimento di cliché al tratto,⁴⁸ secondo un criterio di apparente semplicità che nasconde un probabile

⁴³ *Nilo* fu probabilmente realizzato tra il 1935 e il 1936, comunque ante 1938.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ La caratteristica della maiuscola accentata piccola è tipica della composizione in Linotype.

⁴⁷ Si veda ad esempio «Quadrante», I, 1, maggio 1933, p. 21. Per il carattere *Etrusco* si veda Cfr. *Campionario Caratteri e fregi tipografici. Segni-filetti-numeri*, Torino, Società Nebiolo, s.d. [post 1954].

⁴⁸ Un'opzione molto ambita dai giovani artisti milanesi. Nell'ottobre 1933 Renato Birilli scrive all'amico Fiorenzo Tomea e lo invita: «Come tu sai, io scrivo per Quadrante e mi dispiace che costi 5 lire per mandartela col numero 6 usciranno i miei disegni, col numero 7 o 8 potrebbero uscire i tuoi. Me ne occorrerebbero sei e per la scelta almeno 10. Devono essere al tratto cioè lineari e privi di sfumato. Se v'è chiaroscuro sia ottenuto con segni e non con sfregature». Cfr. Firenze, Fondo Renato e Rosa Birilli, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Viesseux, Copia di lettera Renato Birilli a Fiorenzo Tomea, 24

e sottinteso scopo: ristabilire un equilibrio bodoniano della pagina, un rapporto tra interlinee, spazi bianchi e carattere stampato che richiamasse la plasticità della pagina classica della tradizione tipografica italiana.

Il *layout* di «Quadrante» sarebbe, dunque, la testimonianza *in itinere* di questo progetto di lavoro. Quasi a rileggere in senso grafico le inquietudini e le opinioni della redazione della rivista, il progetto di Modiano è da intendere come uno strappo con la tradizione della tipografia moderna? L'impiego di un carattere che si distaccava dalla consuetudine dei bastoni moderni avrebbe innescato un processo di mutamento nel gusto tipografico? Oppure era una semplice adesione alla moda del momento?⁴⁹

Una verifica immediata di tali interrogativi può essere considerata la recensione a «Quadrante» pubblicata in «Campo Grafico» nel maggio 1933, quindi da una tribuna apertamente schierata con il modernismo tipografico.⁵⁰ In essa non si fa menzione di una scelta grafica inedita bensì l'impaginato appare in linea con il «nostro tentativo [...] per dare alle arti maggiori e minori il suggello inconfondibile del nostro tempo».⁵¹ A fronte dello scontato omaggio alla retorica dello *Zeitgeist*, la redazione di «Campo Grafico» si soffermò soprattutto sulla copertina «molto aderente alla semplicità e chiarezza dell'interno», apparve soprattutto «felicissima l'idea di integrare il numero di progressione mensile col titolo della rivista».⁵²

Un giudizio ampiamente positivo:

Sfogliando la nuova rivista 'Quadrante' non si può fare a meno di congratularsi con i due direttori, Massimo Bontempelli e P.M. Bardi e con il tipografo Modiano. Quadrante 1 il titolo esigea semplicità: è stata ottenuta nel miglior modo con l'uniformità di carattere e di interlineatura adottata per il testo e per i titoli. Ne sono uscite pagine leggibili e signorili, proprio come le intendiamo noi.⁵³

ottobre 1933.

⁴⁹ Anna Maria Mazzucchelli contestava la posizione di Modiano a proposito dell'indirizzo di un nuovo gusto in fatto di caratteri. Ne parlava come di un pericoloso cedimento «ai capricci della moda». Cfr. ANNA MARIA MAZZUCCHELLI, *Discussioni fra amici*, «Campo Grafico», V, 5-6, maggio-giugno 1937, p. 11.

⁵⁰ Il Campista, *Recensione tipografica a «Quadrante 1»*, «Campo Grafico», I, 5, maggio 1933, p. 74. Anche il «Bollettino del Milione», n. 16 del 30 giugno 1933 segnala la recensione di «Campo Grafico»: «Il giudizio di 'Campo Grafico' non può essere temuto di eccessivo razionalismo – dopo le prove di amore dell'invenzione dateci dai tanti numeri ormai pubblicati. E la recensione dei campisti allo stile tipografico di 'Quadrante' è stata favorevolissima».

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

Erano rilevati anche alcuni errori come lo spazio del capoverso indeciso, parentesi nei titoli, le firme degli autori non inserite nel «righino» di fine colonna che guastano la geometria della pagina.

La coerenza del progetto «Quadrante» tra immagine e contenuti risultava convincente, ordinata e moderna ma il giudizio sulla reale portata delle novità tipografiche introdotte nel periodico venne evidenziato dallo stesso Modiano solo nel 1937, quattro anni dopo l'uscita del primo numero.

Sulla base di questi dati non c'è motivo di dubitare del vitale ruolo che il tipografo milanese ebbe nella progettazione del *layout* della rivista, perché solo un tecnico avrebbe potuto scegliere un prodotto tedesco per la testata e perché unicamente lui poteva considerarlo come un intenzionale elemento di dissenso con una tradizione del moderno che gli pareva irrigidita in schemi troppo limitati.

Una copertina

La copertina semplice e chiara, tanto ammirata dal gruppo di «Campo Grafico», sarebbe stata modificata a partire dal gennaio 1935.⁵⁴ Si trattava dell'introduzione di un cliché retinato nello sfondo che conteneva al centro un riquadro con il sommario del numero. Era ancora una soluzione tipografica che escludeva l'uso dell'immagine e introduceva un elemento a mezzo tono, una sorta di *pattern* tessile, a cui si aggiungeva una componente cromatica nel numero di progressione mensile e nella composizione del sommario. Nei numeri 25 e 26 il cliché retinato venne stampato a colori: il primo color sabbia rosata e il secondo grigio azzurro.

La nuova grafica della copertina fu prontamente stroncata da «Il Bargello», il settimanale della federazione fascista fiorentina, che paragonava la rivista a una sposina che cambia vestito ogni momento.⁵⁵ Il pezzo si deve interpretare come un pretesto per esprimere il dissenso di alcuni gruppi fascisti verso «Quadrante», antagonista nel panorama dei cosiddetti periodici di fronda. Uscito il 14 luglio 1935 provocò la reazione rabbiosa di Bontempelli:

Caro P.M., quei fetenti del Bargello pubblicano questo schifoso attacco a «Quadrante»; dico schifoso non per quel che dice della copertina, che anche

⁵⁴ Si veda «Quadrante», III, 21, gennaio 1935. Il cambiamento grafico, in linea con le indicazioni del nuovo consiglio d'amministrazione (Pollini, Bottoni, Peressutti), doveva rientrare in una «intensa e vasta opera di propaganda della rivista». Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 511, [Lettera modello ai soci e consiglieri di «Quadrante»], 27 novembre 1934.

⁵⁵ B.B., *Corpo di guardia*. 137. *Apparenza e sostanza*, «Il Bargello», VII, 28, 14 luglio 1935, p. 3.

a me non piace molto (te lo avevo timidamente detto una volta, la antica era molto più virile), ma perché si fanno schifo a nominare «Quadrante», e perché è troppo comodo negare la portata di un'idea con la scusa della copertina.⁵⁶

Il *restyling*, dunque, non appariva convincente alla direzione del periodico ma rientrava in un progetto destinato ad allargare il pubblico di lettori della rivista. Quando l'architetto Piero Bottoni con la funzione di capo redattore scrisse un mese prima a Bardi circa il numero nuovo da comporre, si esprimeva in termini di un «ottimo risultato della copertina 'Quadrante' colorata» e proponeva un «ulteriore sforzo necessario alla vendita della rivista nelle edicole e chioschi ferroviari»⁵⁷ in modo da somministrare al lettore un'informazione immediata sui contenuti.

La strategia condivisa con la società di distribuzione A.&G. Marco prevedeva un rilancio della rivista, curandone esposizione e offerta al pubblico,⁵⁸ intanto Bottoni sperimentava nuove soluzioni di comunicazione visiva, sfruttando il potenziale della fotografia. Nella lettera precedentemente citata del giugno 1935, l'architetto suggeriva a Bardi la possibilità di inserire una tavola «polemica» in copertina studiata «ogni volta in modo da far chiasso».⁵⁹ L'iter ideativo per la messa a punto del prodotto finale durò due mesi e venne condiviso con Modiano, originando la pubblicazione di una doppia tavola sorprendente e misteriosa dell'Isola di Pasqua per il numero doppio 27/28 [figg. 11-12]. Anticipazione e viatico di questa soluzione che portava una immagine fotografica in copertina fu la «fascetta» che Bottoni aveva fatto realizzare per il numero precedente; essa si componeva di un doppio scatto di Federico Patellani per il reportage sull'Africa Orientale, alla cui destra allineate e reiterate si

⁵⁶ La lettera del 21 luglio 1935 è riportata in RICCARDO MARIANI, *Razionalismo e architettura moderna*, Milano, Edizioni di Comunità, 1989, p. 324-325. La stessa lettera è trascritta integralmente in *Lettere a «Quadrante»*, a cura di Marinella Mascia Galateria, «L'illuminista», cit., pp. 229-273: 244. La curatrice non precisa dove il carteggio Bontempelli-Bardi sia conservato.

⁵⁷ Cfr. APB, Corrispondenza di Piero Bottoni [in partenza], Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 23 giugno 1935.

⁵⁸ «Poiché ora sto personalmente occupandomi con Marco della completa riorganizzazione della distribuzione e finalmente a mezzo di quel Martelli a cui ho fatto scrivere da Bontempelli ci siamo assicurati l'esposizione della rivista per un mese continuatamente nelle edicole delle stazioni, occorre non distrarre con nuovi sforzi che non siano organizzati di comune accordo la regolare distribuzione [...] Il numero 26 è in complesso buono e spero avrai apprezzato la fascetta che in via sperimentale ho fatto fare come ti avevo preannunziato. Questo scherzo ci è costato 90 lire». Cfr. APB, Corrispondenza di Piero Bottoni [in partenza], Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 19 luglio 1935.

⁵⁹ Cfr. APB, Corrispondenza di Piero Bottoni [in partenza], Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 23 giugno 1935.

stagliavano le lettere tipografiche A.O.⁶⁰

A partire da questa suggestione l'idea di Bottoni era di far riprodurre direttamente sulla copertina un cliché delle tavole interne opportunamente tagliato e ridotto mentre «il sommario [...] sarebbe stampato in tinta con il fondo». Questo primo progetto del *layout* è distintamente riconoscibile in un bozzetto su velina che accompagna una lettera dell'1 agosto: intestazione e piede rimangono identici, mentre al centro campeggiano il sommario a sinistra e l'illustrazione a destra. Di quest'ultima Bottoni dà una spiritosa ed evocativa interpretazione attraverso uno schizzo: una specie di figura tribale mascherata e danzante su uno sfondo esotico.⁶¹ [fig. 9]

Con la metà del mese la proposta venne accettata poiché si chiede a Bardi di comunicare «urgentissimamente quale delle tavole interne va tagliata per fare l'esterno»,⁶² mentre a Modiano vengono date delle direttive precise: «tagliare il cliché retinato inserendo in nero una tavola dell'interno dopo che di questa si è stampato su carta lucida il numero di copie occorrenti (l'intero quartino)». ⁶³ È una scelta comprensibile alla luce della economia di bilancio della società: nessuna spesa straordinaria per l'immagine in copertina e c'è il risparmio del costo della sopracoperta, infatti il *layout* così organizzato avrebbe sostituito la 'fascetta'.

La conoscenza degli eventi è basata in gran parte sui materiali conservati presso l'Archivio Bottoni; tuttavia, mancando alcuni tasselli importanti nella ricostruzione della vicenda è necessario affidarsi ad alcune supposizioni. La prima è che tra l'architetto e il direttore della rivista vi fu uno scambio di prove di copertina: della serie ne è avanzata solo una che appartiene ad una fase ancora originaria del progetto.⁶⁴ [fig. 10] Lo stampone ritagliato corrisponde alle foto della tavola a pagina 3 del numero 26 e della sopracoperta sempre per quel numero, tuttavia il *layout* è ormai definito, si tratta di precisare solo il soggetto della tavola e di verificare la congruenza visiva della fotografia nella nuova composizione tipografica.⁶⁵ La seconda con-

⁶⁰ Si può ipotizzare che la «fascetta» in questione sia da individuare nei materiali al n. 574 di APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante.

⁶¹ Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 531, Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 1 agosto 1935.

⁶² «La copertina sarebbe questa volta verde chiarissimo o arancio, con figura e numero in nero. Se credi mandami l'indicazione di due o tre [tavole interne] da scegliere da me e se li hai i fumé ritagliati». Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 533, Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 13 agosto 1935.

⁶³ Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 535, Lettera di Piero Bottoni a Guido Modiano, 14 agosto 1935.

⁶⁴ Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 575, Quadrante 27/28: proposta di copertina. Bozzetto.

⁶⁵ «Ti mando intanto in visione la composizione per la copertina che applicherai per giu-

gettura riguarda il ruolo di Piero Bottoni nell'elaborazione di «Quadrante» negli anni 1934/1935, che dovette essere, accanto a quello di amministratore e di redattore, il vigile controllore dei risultati tipografici della rivista, se non vero e proprio artefice del *layout*. A lui si devono le nuove copertine, la proposta delle sopracoperte e la piena responsabilità, anche per quanto riguarda i contenuti, dei numeri 25 e 27/28, secondo una paritetica prospettiva di divisione dei lavori redazionali, per cui di volta in volta era nominato un responsabile che raccoglieva quello che doveva essere il materiale scritto per il tema principale del numero.

Così accadeva per le tavole che erano scelte direttamente da Bardi e dai diversi redattori. Nell'illustrazione a pagina 17 del numero 27/28 sono giustapposte quattro riproduzioni di opere d'arte: alcune rappresentazioni grafiche di animali dell'età neolitica, un bassorilievo egizio, una tavola giottesca e un rilievo di Willi Baumeister, seguiti da una didascalia dello stesso artista tedesco.⁶⁶ La citazione era tratta dallo scritto *Idee d'un pittore* pubblicato nel numero precedente, insieme ad un gruppo di disegni al tratto.⁶⁷

L'idea di una disposizione delle immagini secondo uno schema comparativo fu di Gino Ghiringhelli,⁶⁸ che ammiccava alle tavole comparative realizzate da Ozenfant e Jeanneret per «L'Esprit nouveau» e soprattutto per il volume la *Peinture moderne*;⁶⁹

dicare dell'effetto sul n. 26 (il n. 27/28 è molto simile essendo la copertina verde chiaro. Se sta bene rimanda all'istante perché io provveda a far tagliare i vari cliché. Osserverai che non ho potuto adottare la tua modifica in tutto per la seguente ragione: se si adotta lo schema da te proposto della doppia finestra può accadere come qui subito è accaduto che essendo la tavola da riprodurre tagliata formata da vari cliché nella finestra obbligata da destra verrebbe un cliché completo più dei frammenti laterali e inferiori che stonerebbero. Ora se è possibile arrangiarsi con spostamenti in basso e in alto in modo da mettere a posto uno dei frammenti entro il limite di spazio inferiore e superiore determinati dalla finestra obbligata; occorre lasciare una certa libertà almeno sul fianco dove fare questo è possibile dato che il sommario essendo a composizione può essere adattato. Ti mando del resto i ritagli dello stampone perché tu veda che ho ragione». Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 542, Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 25 agosto 1935.

⁶⁶ Cfr. «Quadrante», III, 27/28, luglio-agosto 1935, p. 17. «Le pitture neolitiche ed egiziane conservano il piano. Giotto fa piatto su fondo oro, ma con lui comincia la profondità'. Un giudizio di Willi Baumeister e un suo plastico murale del 1927». La tavola per ragioni di organizzazione redazionale fu pubblicato nel fascicolo 27/28.

⁶⁷ Cfr. WILLI BAUMEISTER, *Idee d'un pittore*, «Quadrante», III, 26, giugno 1935, pp. 36, 39. Willi Baumeister espose alla Galleria del Milione con una personale dal 25 maggio all'8 giugno 1935.

⁶⁸ Si veda ASC/FB, Cartella 9bis, Lettera di Gino [Virginio] Ghiringhelli a Pietro Maria Bardi, s.d. [ma ante 20 giugno 1935].

⁶⁹ OZENFANT & JEANNERET, *La peinture moderne*, Paris, Crès, 1925, copertina e pp. 44-

una soluzione, in linea con la tradizione modernista di costruire persuasivi discorsi critici attraverso le immagini. Con lo stesso rilievo per una moderna concezione visiva sono le altre immagini pubblicate sul numero: dall'anatomia meccanica della Fiat 1500⁷⁰ alle sculture architettoniche di Fausto Melotti,⁷¹ dai fotomontaggi di Federico Patellani per l'Africa Orientale⁷² all'ironico accostamento di una scampagnata in spiaggia e di una natura morta di fiaschi per rappresentare l'«ansiosa attesa del Premio Letterario».⁷³

Con il fascicolo doppio del luglio agosto 1935 si introdusse, dunque, la fotografia in copertina, adeguando la rivista a uno standard sollecitato dallo scopo «di vendere di più (in questo è la chiave della continuazione della rivista)»⁷⁴ e da un aggiornamento alle nuove abitudini delle riviste di architettura.⁷⁵ Rimase immutabile, sino alla chiusura del giornale, la testata con il carattere *Tempo*, indizio di un possibile mutamento nel gusto grafico di metà decennio e insieme marchio peculiare del lavoro della redazione che fece scrivere a Carlo Belli: «Non farò niente, tranne il ragazzo di tipografia. Quadr. è nato così e per 1000 ragioni così morirà».⁷⁶

45. Un altro esempio di tavola comparativa è di MAURICE RAYNAL, *Variété du corps humain*, «Minotaure», 1, 1933, pp. 41-44.

⁷⁰ Cfr. «Quadrante», III, 27/28, luglio-agosto 1935, p. 47. La tavola fu scelta da Pietro Maria Bardi.

⁷¹ Cfr. «Quadrante», III, 27/28, luglio-agosto 1935, p. 51. Apparteneva ad una serie di riproduzioni di opere offerte dalla Galleria del Milione. Vedi ASC/FB, Cartella 9bis, Lettera di Gino [Virginio] Ghiringhelli a Pietro Maria Bardi, 14 maggio 1935; ASC/FB, Cartella 9bis, Lettera di Gino [Virginio] Ghiringhelli a Pietro Maria Bardi, 19 maggio 1935.

⁷² Cfr. «Quadrante», III, 27/28, luglio-agosto 1935, p. 13. Era Bottoni a incaricarsi di farsi inviare le fotografie da Patellani.

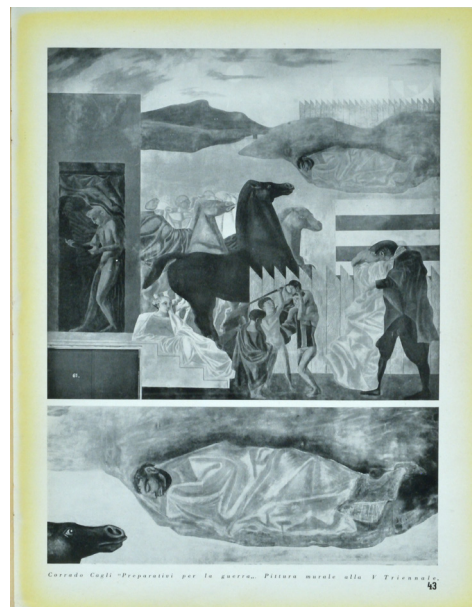
⁷³ Cfr. «Quadrante», III, 27/28, luglio-agosto 1935, p. 9. Il montaggio era stato approntato da Bardi.

⁷⁴ Cfr. Cfr. APB, fasc. A.3.10, Documenti scritti Enti, Società Anonima Quadrante, n. 542, Lettera di Piero Bottoni a Pietro Maria Bardi, 25 agosto 1935.

⁷⁵ Per le copertine successive al n. 33 del gennaio 1936, Luigi Figini propone di riformare la grafica rimuovendo in copertina «quelle due orrende strisce bianche che tagliano e tolgono ogni unità ed equilibrio alla composizione». Cfr. Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Carlo Belli, Epistolari, Luigi Figini, Lettera di Luigi Figini a Carlo Belli, 14 aprile 1936. Devo l'indicazione a Ornella Selvafolta. Dal numero 31-32 sono modificati i caratteri dei titoli e del testo.

⁷⁶ Cfr. APB, Corrispondenza di Piero Bottoni [in arrivo], Lettera di Carlo Belli a Piero Bottoni, s.d. [ma inverno 1935/1936]. Carlo Belli ebbe un ruolo decisivo nella redazione della rivista sin dalla sua origine.

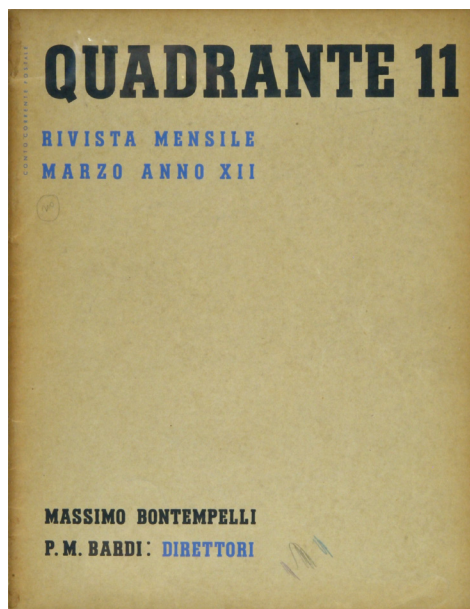
Una speciale gratitudine a Veronica Bassini e Viviana Pozzoli per l'aiuto nelle ricerche e nella discussione del testo. Vorrei inoltre ringraziare Graziella Tonon, Giancarlo Consonni e il personale dell'Archivio Piero Bottoni DASTU per la generosa disponibilità con cui mi hanno accolto.



Le pagine di «Quadrante»

1. «Quadrante», copertina, n. 1, maggio 1933.
2. «Quadrante», n. 1, maggio 1933, p. 1.

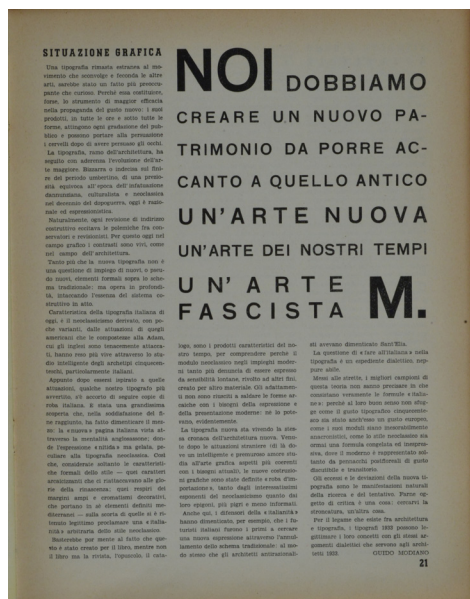
3. «Quadrante», n. 1, maggio 1933, p. 17.
4. «Quadrante», tavola VI, n. 1, maggio 1933.



5



6



7



8

I caratteri di stampa

5. «Quadrante», copertina, n. 11, marzo 1934.
6. *Tempo-Schmaler schnitt*, Schriftgießerei Ludwig & Mayer, Frankfurt am Main

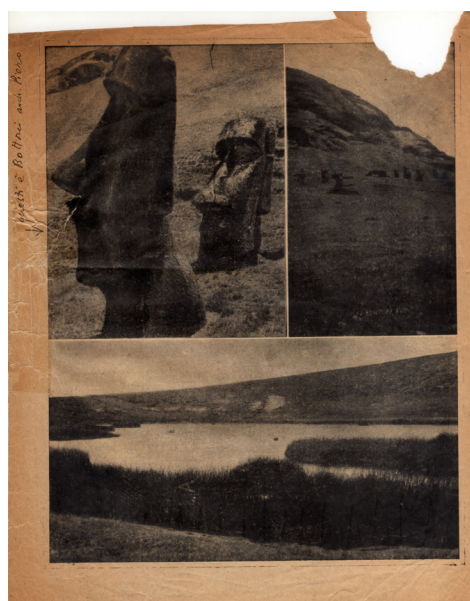
7. «Quadrante», n. 1, maggio 1933, p. 21
8. *Etrusco serie tonda nera in Campionario Caratteri e fregi tipografici. Segni-filetti-numeri*, Torino, Società Nebiolo, s.d. [post 1954]



9



10



11



12

Una copertina

9. Abbozzo di copertina di Piero Bottoni inviato a Pietro Maria Bardi, 1 agosto 1935, Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano.
10. Proposta di copertina per «Quadrante», n. 27/28, Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano

11. Bozza di stampa per «Quadrante», n. 27/28, Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano
12. «Quadrante», copertina, n. 27/28, luglio-agosto 1935.

Indice dei nomi

- Accame Lanzillotta, Maria 135n
Adler, Paul 148n, 149
Adler, Victor 59
Aiken, Conrad 100
Alberti, Guglielmo 146
Albertini, Alberto 140
Alceo 78
Aldington, Richard 44
Alessandrini G. 89n
Alessandrone Perona, Ersilia 135n
Alfieri, Vittorio 135
Alicata, Mario 78, 78n, 89, 91, 91n, 92n
Allason, Barbara 144
Allen, Charles 16n
Altichieri, Gianni 92n
Alvaro, Corrado 73, 74, 85, 87, 171, 171n, 177
Amoretti, Giovanni Vittorio 144, 145, 146
Anderson, Margaret 23
Anderson, Sherwood 74, 101, 111n
Andreev, Leonid 135, 138n
Angelus Silesius (Johannes Scheffler) 149
Aniante, Antonio 82n
Ansaldo, Giovanni 140, 144, 145
Antliff, Mark 29n
Antonicelli, Franco 136n, 152
Antonini Giacomo 85, 85n, 88n
Apollinaire, Guillaume 33-46
Appadurai, Arjun 97, 97n
Aragon, Louis 95
Archipenko, Aleksandr 35, 44, 46
Arcos, René 37
Ardis, Ann 14n, 15n, 18n,
Artieri, Giovanni 80, 80n
Asor Rosa, Alberto 180
Astarita, Rosario 196n.
Auerbach, Eric 86

Bacchelli, Riccardo 173n
Bagnoli, Paolo 134n
Bahr, Hermann 52, 52n, 59, 59n, 60, 61, 61n, 62
Bak, Hans 105

Baioni, Giuliano 50n, 53n
Baldacci, Luigi 183, 183n
Baldi, Guido 170, 170n
Balistreri, Giuseppe A. 65n, 68n
Ballo, Ferdinando 147
Balzac, Honoré de 57
Banfi, Gian Luigi 197, 197 n, 201n.
Barbaro, Umberto 84, 85, 85n, 86
Bardi, Pietro (Pier) Maria 82, 89, 191, 192, 193-209
Baretti, Giuseppe 131
Barnes, Alfred 105
Barrès, Maurice 59
Barzun, Henri-Martin 37, 40, 41, 42, 45, 45n
Bassani, Giorgio 83, 83n
Baudelaire, Charles 36, 59
Baumeister, Willi (Friedrich Wilhelm) 208, 208n
Bazlen, Roberto 133
Beach, Sylvia 165
Bebel, August 59
Becher, Johannes Robert 149
Belgioioso, Lodovico Barbiano di 197n, 201n
Bell, Anne Olivier 153n
Bell, Quentin 125n
Belli, Carlo 198n, 209, 209n
Belloc, Hilaire 10, 142
Bellonci, Goffredo 89n
Benaglia, Piero 197n
Benco, Silvio 132
Benn, Gottfried 69, 69n, 70, 70n, 71, 148n
Bennett, Arnold 27
Berman, Jessica 17, 17n
Bernanos, Georges 73, 74
Bernard, Claude 54
Bernari, Carlo (Carlo Bernard) 73, 74, 83, 83n, 84
Bernardini Marzolla, Piero 69n
Bernini, Cornelia 57n
Bethge, Hans 148, 149
Bettini, Paolo 193n
Beutin, Wolfgang 49n
Binni, Walter 182
Biolli, Renato 203n

- Birolli, Rosa 203n
 Birolli, Zeno, 194n
 Birot, Pierre Albert 47
 Biscossa, Franco 193n
 Blasco Ibáñez, Vicente 142
 Bloch, Jean-Richard 37
 Bobbio, Norberto 134n
 Boccioni, Umberto 21, 41, 63
 Bohn, Willard 45n, 46n
 Boine, Giovanni 134
 Bölsche, Wilhelm 54n
 Bonghi, Ruggiero 152
 Bontempelli, Massimo 75-84, 90, 92n, 140, 142, 175n, 182-192, 193-195, 197n, 198, 203-206
 Bontempelli, Pier Carlo 49n, 56n
 Borgese, Giuseppe Antonio 133, 134, 137, 140, 141, 149, 174, 174n, 175, 175n
 Borlenghi, Aldo 90
 Bornstein, George 24
 Boschetti, Anna 34n, 36n, 38n, 55n, 62n, 132
 Bosschère, Jean de 95
 Bosseaux, Charlotte 154n
 Bottacchiari, Rodolfo 132n
 Bottai, Giuseppe 75, 76, 77, 77n, 78, 83n, 89, 91
 Bottaro, Emanuele 132n
 Bottoni, Piero 198n, 199n, 201, 201n, 205n, 206, 206n, 207, 207n, 208, 209n
 Bourdieu, Pierre 14n, 28, 28n, 51, 56, 74, 132, 132n, 142
 Bourget, Paul 55n, 57, 142
 Bourne, Randolph 98
 Boyd, Ernest 107
 Boyle, Kay 95, 105
 Braakenburg, Johannes R. 54n
 Bradshaw, David 26n
 Bragaglia, Anton Giulio 76, 133, 142, 146, 147
 Brake, Laurel 14, 14n
 Brancati, Vitaliano 74, 83, 84, 93
 Brandes, Georg 57, 57n
 Braque, Georges 30, 38, 39, 40, 41
 Brecht, Bertolt 133, 147
 Breton, André 45
 Breuer, Stefan 65n
 Briganti, Alessandra 84, 84n, 85n
 Briggs, Julia 158n
 Brioschi, Franco 134n, 168n, 172n
 Broch, Hermann 59
 Brod, Max 149n
 Bronnen, Arnolt 145
 Brooker, Peter 13n, 22n
 Brooks, Van Wyck 98, 109
 Browne, Thomas 155
 Bru, Sasha 13
 Bulson, Eric 13n, 17, 17n, 23, 23n
 Buonanno, Enrico 185, 185n
 Bürger, Peter 34, 34n
 Burke, Kenneth 105n, 107, 107n, 108
 Busch, Walter 148
 Buzzati, Dino 74
 Caccia, Patrizia 198n
 Caetani, Marguerite 80n, 153, 155, 156, 157
 Cagli, Corrado 195n
 Cain, James M. 92, 92n, 93
 Cajumi, Arrigo 175, 176, 176n, 178, 179
 Calasso, Roberto 133
 Caldwell, Erskine 92, 92n
 Calvino, Italo 133
 Campana, Dino 181
 Campigli, Massimo 82
 Campos, Alvaro de (Fernando Pessoa) 30, 30n
 Camuffo, Giorgio 198n
 Cantimori, Delio 65n
 Canudo, Ricciotto 35
 Capuana, Luigi 90
 Carabba, Gino 137
 Carabba, Rocco 137
 Caramella, Santino 132, 144, 145
 Carco, Francis 38, 42
 Cardarelli, Vincenzo 140, 141
 Carducci, Giosuè 79, 83, 89n, 174
 Carnevali, Emanuel 105
 Carocci, Alberto 173, 173n, 177, 177n
 Carrà, Carlo 10, 63
 Carvalho, Ronald de 22
 Cases, Cesare 133
 Castellana, Riccardo 168, 168n, 169, 178n, 180n
 Castellano, G. 90n

- Castiaux, Paul 37
 Cataldi, Pietro 169n
 Caughie, Pamela L. 153n
 Caws, Mary Ann 164n,
 Cecchi, Emilio 10, 76, 140
 Čechov, Anton 121-130
 Celan, Paul 133
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Des-
 touches) 73, 74
 Cendrars, Blaise 21, 35, 41, 42, 44, 45, 45n, 46,
 95, 111, 111n
 Ceroti, Mario 91, 91n, 93
 Cerase, Jean 45
 Césaire, Aimé 21
 Cézanne, Paul 10
 Chagall, Marc 35, 46, 64
 Charle, Christophe 35n, 62n
 Charpentier, Édouard 37
 Chesterton, Gilbert Keith 10, 142
 Chevrel, Yves, 50n
 Chevreul, Gustave 41
 Chiabrando, Mauro 198n, 200n
 Chiarelli, Luigi 140
 Chiarini, Luigi 81, 83, 83n
 Chiarini, Paolo 49n, 50n, 62n, 63n, 64, 64n, 65
 Chilton, Randolph 26n
 Chinellato, Aurelio 196n
 Churchill, Suzanne 18n, 20
 Ciampoli, Domenico 137
 Cianci, Giovanni 9, 167n
 Ciocca, Gaetano 199n
 Ciucci, Giorgio 190n
 Claudel, Paul 36
 Clément, Fabrice 62n
 Coates, Robert M. 103, 107, 107n, 108, 108n, 109
 Cocteau, Jean 110, 187
 Cole, Lori 19n
 Collier, Patrick 14n, 15n, 18n
 Colorni, Renata 133
 Comi, Girolamo 183
 Compagnon, Antoine 36
 Comte, August 54
 Connell, Will, 109
 Conrad, Joseph 27, 142, 175
 Consiglio, Alberto 90, 90n, 171, 171n, 176, 176n,
 177, 177n
 Contini, Gianfranco 169
 Cortellessa, Andrea 75n, 76n, 81n, 84n
 Cowley, Malcolm 96n, 100, 100n, 104, 105n,
 106n, 107
 Cozzani, Ettore 89n
 Crane, Hart 95
 Crane, Walter 121
 Crescenzi, Luca 49n
 Croce, Benedetto 133-141, 152, 174, 182
 cummings, e. e. (Edward Estlin Cummings) 95,
 105
 Curtius, Ernst Robert 144, 145, 146, 152

 D'Annunzio, Gabriele 55n, 82, 83
 D'Orsi, Angelo 152n
 Dal Fabbro, Beniamino 92, 92n
 Danesi, Silvia 193n
 Danusso, Arturo 201n
 Dario, Maria 39n
 Darío, Rubén (Félix Rubén García-Sarmiento) 19
 Darwin, Charles 54, 60
 Däubler, Theodor 63, 148n, 149
 Dauthendey, Max 149
 Dawkins, Charlie 16n
 De Caro, Maurizio 184n
 De Chirico, Giorgio 35, 46, 82
 De Lollis, Cesare 132n
 De Martino, C. 89n
 De Pisis, Filippo 82
 De Quincey, Thomas 10
 De Roberto, Federico 90
 De Sanctis, Francesco 81, 81n, 134
 De Seta, Cesare 193n
 Debenedetti, Giacomo 87, 89, 89n, 90, 90n, 98,
 91, 131, 135, 169, 169n
 Dehmel, Richard 149
 Del Mercato, Barbara 62n
 Delattre, Floris 164, 164n
 Delaunay, Robert 39, 40n, 41, 42, 45n
 Delaunay, Sonia 41
 Della Francesca, Piero 187
 della Volpe, Galvano 78, 78n

- Demetz, Peter 65n, 66n
d'Entrèves, Alessandro *vedi* Passerin d'Entreves, Alessandro
Derain, André 100
Dewey, John 99
Di Giacomo, Salvatore 90
Di Girolamo, Costanzo 172n
Di Marzio, Cornelio 9
Dickens, Charles 57, 115
Diederichs, Eugen 51
Diersch, Manfred 61n
Dimakopoulou, Stamatina 96n
Divoire, Ferdinand 40
Döblin, Aldred 59, 64, 74, 88
Dombroski, Robert 167n
Donati, Corrado 84 e n
Donnarumma, Raffaele 167-180, 181, 181n, 182, 182n, 187n
Doolittle, Hilda 44
Dos Passos, John 84
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 25, 54, 129
Dreiser, Theodor 28, 108
Drouin, Jeff 14, 14n, 15n
Duchamp, Marcel 39, 40, 40n
Duhamel, Georges 37, 38, 73, 74
Dumas, Alexandre (padre) 186
Duvall Hargrove, Nancy 25n
- Eatough, Matt 17n
Eburne, Jonathan 107, 107n, 108, 108n
Edwards, Brent Hayes 21n
Ehrenstein, Alfred 149n
Einaudi, Luigi 135
Eliot, George 115
Eliot, Thomas Stearns 10, 15, 19, 24, 25, 29, 29n, 33, 36, 41, 187n
Eluard, Paul 102n
Emerson, Ralph Waldo 54
Engels, Friedrich 59
Epstein, Jean 102, 107, 110
Ernesti, Giulio 193n
Errante, Vincenzo 148, 151
Esposito, Edoardo 79, 79n, 92n, 131n, 168n, 184n
Essig, Hermann 64
- Even-Zohar, Itamar 132n
Eysteinsson, Astradur 182, 182n, 192n
- Falke, Gustav 149
Falqui, Enrico 81, 81n, 183, 183n
Fanelli, Giovanni 195n, 197n
Fante, John 92, 92n
Fargue, Léon-Paul 156
Farinelli, Arturo 135, 139, 141, 143, 144n, 146
Faulkner, William 74, 84, 87, 92, 93
Faxon, F. W. 18, 18n
Fava Guzzetta, Lia 170n, 171n, 172n, 178n
Faÿ, Bernard 101
Férat, Serge (Serguei Yastrebzoff) 43, 43n
Ferrari, Patricio 27n
Ferrata, Giansiro 169n, 172, 177, 177n
Ferrero, Leo 171, 171n, 173n
Ferretti, Gian Carlo 82n, 83n, 84n, 88n, 91n
Ferrieri, Enzo 142
Ferroni, Giulio 170, 170n, 182
Fidia 78
Figini, Luigi 198n, 200n, 201n, 209n
Filippini, Enrico 133
Fischer, Samuel 51
Flaubert, Gustave 54
Flint, Frank Stuart 37, 44
Foerster, Norman 98n
Fogazzaro, Antonio 83, 83n
Ford, Ford Madox 17
Formentini, Ubaldo 135
Forster, Edward Morgan 153, 155
Fortini, Franco 133
Foscolo, Ugo 77
Foucault, Michel 56
Frabotta, Maria Adelaide 135n
Fracchia, Umberto 140
Franchi, Raffaello 171, 171n, 172, 178, 178n
Frank, Waldo 98, 99, 101, 101n, 103, 106, 106n, 107, 109
Frassinelli, Carlo 132, 152
Freud, Sigmund 9
Friedman, Susan Stanford 17, 17n, 23n
Friedrich, Hugo 69
Friedrich, Wilhelm 51

- Fry, Roger 155-157, 161
 Fubini, Mario 142n
 Fuhrman, Michaela Eva 131n
 Furst, Henry 89, 89n

 Gadda, Carlo Emilio (vedi anche *Gaddus*) 169, 177, 181
 Gaddus (Carlo Emilio Gadda) 193n
 Galanis, Demetrios 95
 Gallian, Marcello 79, 83, 83n
 Gallimard, Gaston 36
 Galsworthy, John 142
 Galvani, Luigi 67
 Gambedoo, H. (Holley, Horace) 44
 Gargano, Antonella 63
 Garnett, Constance 122n, 123n, 124, 124n, 130
 Garnett, Edward 123, 123n
 Gaudenzio, Luigi 90, 90n
 Gauthier, Ambre 96n
 Gentile, Giovanni 81, 81n, 89, 134, 135, 139
 George, Stefan 132-152
 Gervasoni, Marco 134n
 Ghelardini, Armando 75, 80, 84, 84n, 86
 Ghéon, Henri 36, 36n
 Ghiringhelli, Carlo Livio 199n
 Ghiringhelli, Gino (Virginio) 198n, 208, 208 n, 209n
 Ghiringhelli, Peppino (Giuseppe) 199n
 Giacobbe, Olindo 148n
 Gianturco, Elio 132-151
 Giardini, Cesare 142
 Gibertson, Carol 26n
 Gide, André 25, 35, 36, 85, 87, 142
 Giles, Paul 97n, 111, 111n, 113n
 Gillet, Louis 165, 165n
 Ginzburg, Leone 131, 152
 Gioanola, Elio 182
 Giordani, Iginio 145
 Giraudoux, Jean 175
 Giuliano, Balbino 134
 Giusso, Silvia 170
 Gleizes, Albert 100
 Gnoli, Tomaso 149n
 Gobetti, Ada 138n, 152
 Gobetti, Carla 144n
 Gobetti, Piero 131-152
 Goethe, Johann Wolfgang von 10, 54, 133, 134, 141, 143, 151
 Golding, Alan 19n
 Gómez de la Serna, Ramón 95, 142
 Goncharova, Natalia 35, 46
 Gourmont, Remy de 19, 19n
 Gramsci, Antonio 132, 135, 144
 Grassi, Paolo 133, 147
 Grautoff, Otto 56, 57, 57n
 Graves, Robert 14, 21
 Grazzini, Serena 167n
 Grey, Edward 159
 Gris, Juan 100
 Gromo, Mario 144
 Guazzotti, Giorgio 144n
 Guerriero, Stefano 74n, 82n, 83n, 84n, 88n, 91n
 Guglielmi, Louis, 109
 Gundolf, Friedrich 142, 145
 Gutman, Rachele *vedi* Polledro, Rachele
 Guy, James 109
 Gysin, Bryon 109

 Haeckel, Ernst 50
 Halbe, Max 53
 Hammill, Faye 15n, 16n
 Hamsun, Knut 53
 Harden, Maximilian 145
 Harding, Jason 25, 25n
 Hardy, Thomas 33, 33n, 115
 Hasenclever, Walter 145, 149n
 Haule, James M. 153n, 156n, 157n
 Hauptmann, Gerhart 53, 142, 144n, 145, 146
 Hayward, Nick 153n,
 Hebbel, Friedrich 134, 143, 144, 144, 151
 Hemingway, Ernest 73, 74, 87n
 Herzen, Alexander: 116, 116n
 Hesse, Hermann 25, 149n, 187n
 Heym, Georg 63, 149
 Heynicke, Kurt 148n, 149
 Hiller, Kurt 63
 Hilton, James 92n
 Hitler, Adolf 65, 69, 70

- Hjartarson, Paul 15n
 Höhnisch, Walter 203
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 90
 Hoffmann, Frederick J. 16, 16n, 17, 18n
 Hofmannsthal, Hugo von 58, 149
 Hölderlin, Friedrich 146
 Holley, Horace 44
 Holz, Arno 51, 51n, 52, 61
 Hussey, Mark 153n, 155n
 Huxley, Aldous Leonard 84, 85, 85n, 175
 Huysmans, Joris-Karl 33, 33n, 59
 Huysens, Andreas 22, 22n

 Ibsen, Henrik 54
 Interlandi, Telesio 75, 81
 Isani, Giuseppe 92n
 Ise, Akira 44n
 Isnenghi, Mario 174n

 Jackson, Holbrook 26n, 27
 Jacob, Max 38, 44, 46
 Jahier, Pietro 134
 Jaloux, Etienne 87, 87n
 Janeczek, Helena 133
 Jannière, Hélène 193n, 194n
 Jeanneret-Gris, Charles-Edouard, vedi Le Corbusier
 Jehring, Rudolf von 147
 Johnson, Jeri 166n
 Johnson, Randal 28n
 Johst, Hanns 69
 Josephson, Matthew 95n, 100-107, 111
 Jouve, Pierre-Jean 37
 Joyce, Stanislaus 81, 81n
 Joyce, James 10, 24, 29, 33, 73, 74, 75, 78, 79, 79n, 81, 82n, 84, 85, 86n, 87, 91, 93, 131, 142, 164, 165, 166n, 169
 Jung, Carl Gustav 84n
 Jünger, Ernst 69

 Kafka, Franz 59, 75, 79, 80, 82, 84, 87, 87 n, 93, 133
 Kaiser, Georg 132, 142, 144, 145, 146, 147
 Kasack, Hermann 148n

 Kautsky, Karl 59
 Kayser, Rudolf 148, 149n
 Keats, John 104
 Kennan, George 119
 Keyserling, Hermann 144, 145
 Kiesel, Helmut 55n, 59n
 Klein, Scott W. 29n
 Klopstock, Friedrich 148n
 Körmendi, Ferenc 90
 Kotelianskij, Samuel Solomonovič 125
 Kraus, Karl 63
 Kreymborg, Alfred 100
 Kropotkin, Peter 121
 Kupka, Frantisek 40
 Kuprin, Aleksandr 138n

 Laforgue, Jules 44
 Lamberti, Maria Mimita 194n
 Lamberti, Mario 151n
 Langella, Giuseppe 171n
 Lanoire, Maurice 154
 Larbaud, Valery 25, 37, 155
 Larionov, Michail 35, 46
 Laterza, Giovanni 139
 Lawrence, David Herbert 33, 79, 84, 85
 Lawrie, Alexandra 16, 16n
 Le Bon, Gustave 37
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) 194n, 208 (Jeanneret), 208n
 Lenau, Nikolaus 148n
 Leone de Castris, Arcangelo 182
 Leopardi, Giacomo 10
 Levie, Sophie 80n
 Lewer, Debbie 20n
 Lewis, Wyndham 29, 47
 Liddle, Dallas 14, 14n
 Liebknecht, Wilhelm 59
 Liechtenstein, Alfred 149n
 Liliencron, Detlev von 148, 149
 Linati, Carlo 91, 91n, 171
 Lipchitz, Jacques 100
 Liska, Vivian 182, 182n, 192n
 Lo Gatto, Ettore 148n
 Lo Vecchio Musti, Manlio 82 e n

- Loeb, Harold 100, 101, 101n, 103, 103n, 104, 104n, 105, 111, 111n
 Loerke, Oskar 148n, 149
 Longanesi, Leo 88
 Longatti, Alberto 190
 Longrée, G.H. F. 45n
 Loria, Arturo 177, 177n
 Lowell, Amy 100
 Lozowick, Louis 96
 Luckhurst, Nicola 164n
 Ludovico, Roberto 173n
 Luperini, Romano 167n, 168, 168n, 170, 170n, 181, 181n, 182
 Lupinacci, Manlio 78, 78n
- Maccari, Mino 75, 90n
 Macchia, Giovanni 155, 155n, 156, 156n, 159, 159n
 Mach, Ernst 61, 61n
 MacLeod, Kirsten 18, 18n
 Maeterlinck, Maurice 59
 Magris, Claudio 58n
 Maione, Italo 144, 151n
 Majumdar, Robin 164n
 Malaparte, Curzio (Curzio Suckert) 76, 88
 Mallarmé, Stéphane Étienne 10, 36, 45, 149, 175
 Malraux, André 73, 81
 Manacorda, Giuliano 173n
 Mancini, Susanna 80, 80n, 184, 184n
 Mandich, Anna Maria 185n
 Mangoni, Laura 79n, 92n
 Mann, Thomas 10, 55, 56, 56n, 57, 58, 87, 133, 187n
 Mansfield, Katherine 84, 86, 87, 126, 126n, 129, 177, 178n
 Mantegna, Andrea 187
 Manzini, Gianna 90, 169, 177, 178
 Manzoni, Alessandro 10, 89
 Mao, Douglas 97n
 Marc, Franz 64
 Marcenaro, Giuseppe 140n
 Marcus, Jane 156n
 Marcus, Laura 20
 Mariani, Riccardo 206n
- Marinetti, Filippo Tommaso 21, 40, 41, 43, 45, 63-71, 140, 188, 189, 192
 Marolda, Martina 195n, 196n
 Martignoni, Clelia 170, 170n
 Martin, Claude 38
 Martini, Arturo 195n
 Marx, Karl 59
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai) 187
 Mascia Galateria, Marinella 192, 192n, 194n, 206n
 Mattesini, Francesco 170n
 Maupassant, Guy de 57
 Mauron, Charles 153-166
 Mauron, Marie 155n, 156
 Maurras, Charles 35, 36
 Mayoux, Jean-Jacques 164n
 Mazzoni, Angiolo 189
 Mazzonis, Filippo 75
 Mazzucchelli, Anna Maria 204n
 Mazzucchetti, Lavinia 132n, 133, 144, 145, 146, 147, 147n, 149
 McDonald, Peter C. 26, 26n
 McGann, Jerome 24, 24n
 McGregor, Hannah 15n, 16n
 McKible, Adam 18n
 McLaurin, Allen 164n
 McNeillie, Andrew 153n, 155n
 Medgyes, Ladislás 95
 Mehring, Franz 59
 Melato, Maria 143
 Melotti, Fausto 209
 Mencken, Henry Louis 107, 108
 Mercereau, Alexandre 40
 Mérimée, Prosper 57
 Meyer, Alfred Richard 41
 Michaels, Walter Benn 102n
 Michailov 120n
 Michelstaedter, Carlo 134
 Middleton Murry, John 29
 Miglio, Camilla 65n,
 Miró, Joan 142
 Modigliani, Amedeo 82
 Modiano, Guido 197-207
 Modiano, Gustavo 198n

- Modiano Marchi Bice 198n
 Moeller, Arthur van den Bruck 63-71
 Monnier, Adrienne 165
 Monroe, Harold 29
 Monroe, Harriet 20, 26
 Montale, Eugenio 10, 90n, 150, 150n, 177, 181, 192
 Monti, Augusto 135, 139
 Moore, Marianne 95, 101
 Morand, Paul 11, 102, 103
 Morante, Elsa 74, 89, 91n, 93
 Morasso, Mario 68n
 Moravia, Alberto 73, 74, 85, 89n, 90, 91
 Moréas, Jean 34
 Moretti, Franco 15n, 22, 22n, 23, 23n, 31
 Moretti, Marino 90
 Morley, Christopher 92, 92n
 Moroni, Mario 167n, 168n, 181, 181n
 Morra di Lavriano, Umberto 134, 135n, 141n, 142
 Morisson, Mark 17n, 29n, 97, 97n, 115n, 118n, 119n
 Mortensen, William 109
 Mueller, Dawn M. 16n
 Müller, Georg 143n
 Munson, Gorham 102
 Musil, Robert 59, 95
 Mussell, James 14, 15, 15n
 Mussolini, Benito 74, 76, 80, 91, 190, 194

 Nadotti, Anna 161n
 Nanetti, Vieri 172
 Nathan, George Jean 107
 Necco, Giovanni 144, 151n
 Negreiros, Almada 21
 Németh, Andor 86n
 Neri, Laura 131n, 168n
 Nicolson, Nigel 156n
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 9, 54, 63, 134, 143, 146, 149n, 150, 151
 Nobile, Paolo 82n
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 134, 148n, 151
 Noventa, Giovanni Claudio 196n
 Novikov, Olga 117n

 O'Connor, Thomas Power 27
 Oddis, Jakob von 63
 Ottingen, Hélène de 43
 Ojetti, Ugo 90, 140, 174, 174n
 Oppenheim, James 99, 100
 Orage, Alfred Richard 27
 Orlando, Francesco 87n
 Ortega y Gasset, José 17
 Ozenfant, Amédée 208, 208n

 Palazzeschi, Aldo 90, 173n
 Pancrazi, Pietro 140
 Panicali, Anna 177n
 Panzini, Alfredo 90, 140
 Papini, Giovanni 44, 133-139, 149, 173n, 174, 174n
 Parvus, Alexander (Alexander Elphand) 60
 Pascoli, Giovanni 83, 89n, 90n, 149
 Passerin d'Entrèves, Alessandro 146n
 Patellani, Federico 207, 209
 Patetta, Luciano 193n
 Paulhan, Jean 36, 155
 Pavese, Cesare 73, 74, 92n, 133, 152
 Pavolini, Alessandro 76, 77, 77n
 Pea, Enrico 144
 Pedio, Alessia 148n, 150n
 Péguy, Charles 10
 Pellini, Pierluigi 167n, 168n
 Pensabene, Giuseppe 82n
 Peressutti, Enrico 197, 201, 201n, 205n
 Péret, Benjamin 95
 Persico, Edoardo 142, 144, 148, 150, 200n
 Pessoa, Fernando 21, 22, 27, 29, 30, 31, 31n
 Pfemfert, Franz 64
 P.G.T. vedi Piero G. Tanca
 Philipson, Aldo 86, 86n
 Philpotts, Matthew 13, 13n, 14n
 Piazza, Isotta 167, 172n, 173n
 Piazza, Mario 198n
 Picabia, Francis 20, 30, 35, 39, 40, 40n, 41, 44, 46, 47
 Picasso, Pablo 30, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 100, 103
 Pilar Blanco, Maria del 13n
 Pinthus, Kurt 145, 150

- Pintor, Giaime 78, 78n, 151
 Pintor, Santa-Rita 21
 Pio X (Giuseppe Melchiorre Sarto) 33
 Pirandello, Luigi 75, 80, 81, 90, 91, 91n, 93, 95, 103, 175, 178, 179, 181, 192
 Piromalli, Antonio 83n
 Pisaneschi, Rosina 143n
 Piscopo, Ugo 185, 185n, 187n, 190n
 Pittavino, Arnaldo 135
 Pizarro, Jerónimo 27n
 Pizzi, Amilcare 199n
 Pocar, Ervino 133
 Polledro, Alfredo 131, 138n, 142, 152
 Polledro, Rachele 152
 Pollini, Gino 198n, 200n, 201n, 205n
 Polti, Georges 40
 Ponzi, Mauro 55n, 63, 63n
 Pope, Alexander 163, 163n
 Porfirio, Carlos Filipe 21
 Potenza, Leonardo 143n
 Pound, Ezra 10, 19, 24, 26, 26n, 29, 33, 44, 47, 89, 89n, 99n, 105, 105n
 Pousin, Frédéric 194n
 Powys, Theodor Francis 92n
 Prampolini, Enrico 96, 100
 Prampolini, Giacomo 143n
 Prassitele 78
 Prezzolini, Giuseppe 133, 134, 135, 136, 137, 138n, 139, 140, 152
 Prospero, Ada *vedi* Gobetti, Ada
 Proust, Marcel 11, 25, 75, 82, 84, 85, 86n, 87, 93, 142, 156, 175
 Purnell, Idella 20, 21n

 Quattrocchi, Luca 195n
 Quirt, Walter 109

 Rabaté, Jean-Michel 27n
 Radice, Mario 195n
 Rae, Debra 16, 16n
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 77
 Ramazani, Jahan 99n
 Ramondino, Fabrizia 147
 Raverat, Jacques 156

 Ray, Man 105
 Raynal, Maurice 44, 208n
 Razetti, Mario 170
 Re, Sara 184, 184n
 Rebora, Clemente 138n
 Renner, Paul 202
 Repaci, Leonida 87n
 Revelli, Marco 135n
 Reverdy, Pierre 47
 Ricci, Berto 81n
 Ricci, Paolo 90
 Ridge, Lola 100, 104, 111
 Riding, Laura 21
 Rifkind, David 194, 194n, 197, 197n, 198, 198n.
 Rilke, Rainer Maria 59, 132, 134, 143, 148, 148n, 149, 151
 Rimbaud, Arthur 36, 44
 Rivalta, Ercole 86
 Rivière, Jacques 36
 Rizzante, Massimo 174n
 Rocca, Enrico 76, 77n
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 149
 Rocha, Clara Crabbé 31, 31n
 Rodbertus, Johann Karl 59
 Rogers, Ernesto Nathan 201n
 Rogers, Gayle 17, 17n
 Rognoni, Eva 147n
 Rognoni, Luigi 147n
 Romain, Jules 35, 37, 38, 38n, 73, 74
 Rosa, Achille 147
 Rosenfeld, James 99
 Rousseau, Jean-Jacques 54
 Rubiner, Ludwig, 63
 Russolo, Luigi 63

 Saba, Umberto 150
 Sá-Carneiro, Mario de 22, 30, 30n
 Saccone, Antonio 172n
 Saffò 78
 Salinari, Carlo 182
 Salmon, André 38
 Saltikov-Ščedrin, Michail Evgrafovič 119, 120n
 Salvemini, Gaetano 134, 135, 144
 Sandburg, Carl 101

- Sanders, Emmy Veronika 98n, 101, 101n, 103, 103n
 Sant'Elia, Antonio 189
 Santoli, Vittorio 50n
 Sarfatti, Margherita 74, 74n
 Sartoris, Alberto 193n, 195n
 Sartini Blum, Cinzia 167n
 Savarese, Nino 90
 Savinio, Alberto 35, 44, 44n, 46
 Scheerbarth, Paul 64
 Schickele, René 63
 Schiller, Friedrich 54
 Schlaf, Johannes 52, 53
 Schlüter, André 65n
 Schmitz, Walter 53n
 Schnitzler, Arthur 142, 145
 Scholes, Robert 24, 24n
 Sciortino, Giuseppe 82
 Scolari, Antonio 141n
 Scott, Evelyn 95
 Scrivano, Riccardo 182
 Seeger, Alain 44, 44n
 Segre, Cesare 170, 170n
 Selvafolta, Ornella 209n
 Senghor, Léopold Sédar 21
 Serao, Matilde 90
 Sereni, Vittorio 133
 Serra, Renato 136, 174, 174n
 Servadio, Emilio 89, 89n
 Severini, Gino 63, 67
 Sheller, Charles 105
 Shillingburg, Peter 153n
 Shirazi, Roxanne 15n
 Silipo, Alfredo 92n
 Silva-McNeill, Patricia 27n, 29, 30n, 31
 Simonetti, Carlo Maria 172n
 Sini, Stefania 131, 168n
 Sitwell, Edith 155
 Slataper, Scipio 134, 139, 144
 Soffici, Ardengo 43, 44, 76, 77, 78n
 Sola, Emma 144, 151
 Solari, Gioele 135, 144, 145
 Soldati, Mario 73, 74, 83, 84, 93
 Somenzi, Mino 189
 Somigli, Luca 167n, 168n, 169n, 180n, 181, 181n, 182, 192, 192n
 Soukhotine-Tolstoi, Tatiana 83n
 Soupault, Philippe 45, 103
 Spaini, Alberto 133, 143n, 144, 146n
 Spencer, Herbert 54
 Sprecher, Thomas 57n
 Sprengel, Peter 53n
 Spriano, Paolo 134n, 136n
 Stearns, Harold 98, 99, 104, 104n, 106, 106n
 Stein, Gertrude 44, 95
 Steinbeck, John 92, 93
 Stendhal (Henri Beyle) 54, 57
 Stepniak (Sergej Michajlovič Kravčinskij) 117, 117n, 118, 119, 121
 Stevens, Wallace 95
 Stevenson, Robert Louis 10
 Stieglitz, Alfred 20, 41
 Storch, Simona 184, 184n, 191, 191n, 192, 194n
 Stramm, August 63
 Strand, Paul 96
 Strehler, Giorgio 147
 Streim, Gregor 53n
 Strindberg, August 146
 Survage, Léopold 35
 Sutton, Denys 155n
 Svevo, Italo (Ettore Schmitz) 75, 79n, 80, 81, 84, 90n, 93, 169, 169n, 173, 173n, 178, 179, 181
 Swinburne, Algernon 118
 Taddei, Domenico 138n
 Taine, Hippolyte-Adolphe 54
 Talarico, Elio 85, 85n, 86
 Tanca, Piero G. (P.G.T.) 193n
 Tarde, Gabriel 37
 Tashjian, Dikran 109n
 Tateo, Giovanni 52n, 59n
 Tecchi, Bonaventura 88, 88n
 Teige, Karel 197n
 Tentori, Francesco 195n, 197n
 Terracini, Enrico 171n
 Terragni, Giuseppe 190, 195n, 197, 197n
 Thibaudet, Albert 36
 Thiruvathukal, George K. 153n

- Togliatti, Palmiro 135
 Toller, Ernst 142, 145, 147, 148n, 149
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 10, 54, 79, 83n, 120n, 121, 129, 138n
 Tomea, Fiorenzo 203n
 Toomer, Jean 95, 105, 110
 Tortora, Massimiliano 80n, 167n, 168n, 169n, 181
 Tozzi, Federico 75, 82, 84, 90, 169, 169n, 178, 181
 Trautmann, Joanne 156n
 Traverso, Leone 151
 Treves, Emilio 137, 139
 Trincherio, Serena 196n
 Trockij, Lev (Lev Davidovič Bronštejn) 60, 60n
 Trombadori, Antonello 89, 91n
 Tschichold, Jan 196, 196n, 197n
 Turgenev, Ivan Sergeevič 54, 121, 129
 Tzara, Tristan 20, 32

 Ulrich, Carolyn F. 16n
 Unamuno, Miguel de 142
 Ungaretti, Giuseppe 80, 80n, 150, 173n, 181
 Unger, Joseph 147
 Unruh, Fritz von 132, 142, 144, 145, 146, 147
 Untermeyer, Louis 98, 100, 112, 112n
 Urzidil, Johannes 148n

 Vaget, Hans R. 57n
 Vagts, Alfred 148n, 149
 Valéry, Paul 142
 Valéry, Paul 25, 36, 155
 Vallecchi, Attilio 139
 Valle-Inclán, Ramón del 142
 Vasconcelos, Ricard 30, 30n
 Veblen, Thorstein 61, 61n, 62
 Veitch, Jonathan 108, 109n
 Venturelli, Aldo 49n, 55n, 58n
 Venuti, Roberto 49n
 Verdinois, Federico 137, 138n
 Verga, Giovanni 90
 Verhaeren, Émile 37
 Verlaine, Paul 59
 Veronesi, Giulia 200n
 Versari, Maria Elena 193n

 Viano, Carlo Augusto 61-62n
 Viano, Francesca Lidia 61n
 Vidusso Feriani, Marga 58n
 Vildrac, Charles 37
 Villeneuve, Pierre-Éric 164n, 165n
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste 45n
 Vinal, Harold 30
 Vincenti, Leonello 132, 144, 145, 146, 146n, 147, 148, 149, 151, 151n
 Vinti, Carlo 198n
 Virgilio Marone 158
 Visan, Tancrède de 40
 Vittorini, Elio 73, 74, 133, 152, 169, 171, 177
 Vivarelli, Pia 194n
 Voirol, Sébastien 40
 Volchovskij, Felix 120, 121,
 Volchovskij, Vera 122, 123
 Volta, Alessandro 67
 Vossler, Karl 146

 Wagner, Richard 54, 148n
 Walden, Herwarth 40, 41, 42, 44, 63, 64
 Walkowitz, Rebecca L. 97n
 Waller, Philip 27
 Walser, Robert 149n
 Ward, David 134n
 Watson, Robert Spence 117n, 120
 Wedekind, Frank 132, 143, 143n, 146, 149n, 151
 Weikop, Christian 13n
 Weisgerber, Jean 34, 34n
 Weiss, Ernst 148n
 Weiss, Volker 65n, 71n
 Welge, Jobst 182
 Wellershof, Dieter 69n
 Wells, Herbert G. 27
 Werfel, Franz 145 149n
 Werner, E. (Elisabeth Bürstenbinder) 134
 West, Geoffrey 19n
 West, Nathanael 109
 White, Eric 96n, 97, 97n, 98n, 99, 99n, 106n
 Whitman, Walt 37, 54, 98, 149
 Whitten, Wilfred 27
 Wilde, Oscar 78, 82, 82n
 Wilfert-Portal, Blaise 55n

Williams, William Carlos 44, 99, 105, 105n, 106n, 109, 110, 110n	Yeats, William Butler 10, 82n
Wilson, Edmund 103, 105	Zaccaria, Giuseppe 170
Wolff, Eugen 49, 49n, 51	Zacconi, Ermete 144n
Wolff, Kurt 51	Zagari, Luciano 69n
Wollaeger, Mark 17n	Zayas, Marius de 35, 46, 47
Woolf, Leonard 124, 125, 153	Zhook, Dora 122
Woolf, Virginia 10, 27, 29, 33, 73, 74, 75, 79, 82, 84, 85, 90n, 116, 122-130, 153-166, 169, 178n	Zhook, Vasilij 121
Wulfman, Clifford 24, 24n	Zola, Émile 54
Wunberg, Gotthart 53n, 59n, 60, 60n	Zurier, Rebecca 28
	Zweig, Stefan 79, 149n

Indice dei periodici

- 291 20, 47
391 20, 47
900. Cahiers d'Italie et d'Europe 75, 79, 80, 142, 175n, 182-192
- Adelphi 25
Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura 168n, 181, 192n
American Mercury 107, 107n
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 193n, 194n
Antologia 183
Arson 29
Arts and Letters 25
Avanti! 139
- Black Orpheus 23
Blast 14, 27, 30, 31, 43, 46, 121
Bollettino '900. Rivista elettronica di letteratura contemporanea 191, 191n, 194n
Bollettino del Milione 204n
Broom 20, 28, 95-113, 196, 196n, 197n
- Cabaret Voltaire 20
Camera work 41
Campo Grafico 202n, 204, 204n, 205
Casabella (segue La Casa Bella) 193n, 195, 196, 196n, 203
Circoli 10, 88
Close-up 20
Collier's 28
Commerce 10, 153-166
Comœdia 35, 146n
Contact 99
Contemporary Poetry and Prose 29
Corrente 88
Corriere della Sera 140
Coterie 29n
Critica fascista 75, 76, 77, 77n, 78n
- Dada 47
Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes 49n
Der Dada 20
Der Lootse 56
Der Sturm 40, 41, 43, 63n
Der Tag 65, 66n
Deutsch-Österreich Wochenschrift für Politik, Kunst und Kultur 66n
Die Aktion 64
Domus 196, 196n
Dyn 20, 21
- Edilizia moderna 196
Energie nove 134, 135, 136, 136n, 138n, 147n
Esquire 28
Études de langue et littérature françaises 44n
- Frankfurter Allgemeine 145
Free Russia 115-130
- Gargoyle 99
Gil Blas 38, 43
Good Housekeeping 29
- I libri del giorno 132n, 140, 145
Il Baretto 10, 131-152, 176n
Il Bargello 205, 205n, 206
Il Caffè 183
Il Conciliatore 133, 183
Il Convegno 76, 87, 88, 142, 145, 148, 148n
Il Giornale d'Italia 86, 86n
Il Lavoro 144
Il Mondo 145
Il Risorgimento grafico 197n, 202, 202n
Il Selvaggio 75, 81n, 88
Il Verri 169n
Italianistica 168n
- Jacket 19
Journal of Modern Italian Studies 147n

- Journal of Modern Literature 124n
 Journal of Modern Periodical Studies 14n, 15n, 27
 Klaxon 23
 L'Ambrosiano 201n
 L'Anima 133
 L'architettura. Cronache e storia 190n
 L'Effort 37
 L'Effort libre 37
 L'élan 30
 L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea 192n, 194n, 206n
 L'Industria della Stampa 200n
 L'Italia letteraria 75n
 L'Ordine Nuovo 132, 135, 143n, 144, 144n
 L'Unità 134, 135, 144
 La Campana 116
 La Casa Bella (poi Casabella) 184, 184n, 196, 200n
 La Critica 133, 139, 152
 La Cultura 132n, 152
 La difesa della razza 80
 La Fiera letteraria 75n, 140
 La Nouvelle Revue Française 17, 17n, 25, 25n, 29, 35-37, 155, 159
 La Phalange 38
 La Pléiade 18
 La plume 18
 La revue blanche 18, 22
 La Riforma letteraria 87
 La Rivoluzione liberale 135, 140, 144
 La Ronda 10, 11, 140, 141, 141n, 183
 La Voce 133, 134, 135, 139, 143, 151, 152, 175
 Lacerba 43, 143
 Ladies Home Journal 28, 29
 laletteraturaenoi 168n
 Le chat noir 18
 Le Festin d'Esopo 38
 Le Gay Sçavoir 42
 Le Scapin 18
 Légitime défense 21
 Les Bandeaux d'or 37
 Les Nouvelles Littéraires 140
 Les Soirées de Paris 30, 39
 Letteratura 87, 92n
 Letteratura e Letterature 173n
 London Mercury 16, 29n
 Masses 121
 McLure's 29
 Mercure de France 17, 36
 Meridiano di Roma 76, 89, 89n, 90n, 91, 92n
 Mezzosecolo 134, 140, 145n
 Montjoie! 43, 46
 Munsey's 29
 N.R.F. *vedi* La Nouvelle Revue Française
 Narrativa 168n
 Neueste Münchner Nachrichten 57
 New Statement 124
 New York Dada 20, 105n
 Nord Sud 47
 Nuova Antologia 149n
 Occidente 75, 80, 84-89
 Omnibus 88, 88n
 Orpheu 22, 29, 30, 31, 32
 Others 100
 Palms 20, 21, 21n
 Pan 38
 Pègaso 173, 174, 174n
 Poème et drame 40, 42, 43, 46
 Poesia ed Arte 141n
 Poetics Today 132n
 Poetry 20, 26, 26n, 28
 Poetry and Drama 29, 44
 Poetry Review 29
 Portugal Futurista 21, 22, 31
 Primato 76, 78, 78n, 89, 91, 91n, 92n, 93n
 Primo tempo 87
 Proletarier 196
 Prospettive 88
 Quadrante. Mensile di arte, lettere e vita 181-192, 193-209

- Quadriovio 75, 76, 80-83, 88
 Rassegna 193n
 ReD 197n
 Revista de Antropofagia 23
 Revue Anglo-Américaine 164, 164n
 Revue des deux mondes 36, 165n
 Revue de littérature comparée 50n
 Revue de Paris 36
 Revue du monde noir 21
 Ricerche di Storia dell'arte 197n
 Rivista di letteratura italiana 177n, 184n
 Saturday Evening Post 28, 28n
 Scena Illustrata 200
 Scottish Leader 117n
 Secession 102, 102n, 107
 Sic 47
 Solaria 76, 79n, 87, 88, 90, 90n, 167-180
 Studi Germanici 65
 Studi storici 152n
 Sur 23
 T.P.'s Weekly 26, 26n, 27, 27n, 28, 31, 31n
 Tambour 99, 99n
 Tempo 88
 The Academy 117n
 The Athenaeum 117n
 The Blind Man 20
 The Blue Review 29
 The Century Guild Hobby Horse 18
 The Cornhill Magazine 115
 The Criterion 10, 17, 17n, 25, 29
 The Dial 15, 18, 28, 29, 100, 107
 The Egoist 119n, 121
 The English Review 17, 17n
 The Fortnightly 115, 118
 The Freak 18
 The Germ 18
 The Ghorkhi 18
 The Glebe 100
 The Kenyon Review 19
 The Lark 18
 The Little Review 15, 15n, 22, 25, 26, 28, 29n,
 47, 105n, 107, 119n
 The London Bulletin 29
 The London Mercury 16, 29n
 The Masses 28, 121
 The Monthly Chapbook 29n
 The New Age 27
 The New Freewoman 26, 27
 The New Monthly Magazine 115
 The New Yorker 16
 The Owl 14, 29n
 The Saturday Review 117n
 The Seven Arts 98
 The Smart Set 16, 28, 29
 The Spectator 117n
 The Transatlantic Review 100n
 The Tyro 25
 The Yellow Book 18
 This Quarter 99, 99n
 Time 117
 Times Literary Supplement 81, 124
 Transalpina 184n, 191
 transition 99, 99n, 109
 Transition 23
 Tropiques Martiniques 21
 Vanity Fair 28, 29, 103n
 Vers et prose 38
 View 109
 Vogue 29n
 Voices 20

