

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

APOLLONIA STRIANO

NOVECENTISMO A NAPOLI
1926-1929

Elementi per la ricostruzione di un'avanguardia



LA CITTÀ DEL SOLE

APOLLONIA STRIANO

NOVECENTISMO A NAPOLI
1926-1929



APOLLONIA STRIANO

NOVECENTISMO A NAPOLI
1926-1929

Elementi per la ricostruzione di un'avanguardia



LA CITTÀ DEL SOLE
2000

*Questo volume è frutto di una ricerca promossa
dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.*

A mio padre

Copyright © 2000
by ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI
Napoli, Palazzo Serra di Cassano
Via Monte di Dio, 14

EDIZIONI «LA CITTÀ DEL SOLE»
Napoli

ISBN 88-8292-039-9

INDICE

I

NAPOLI, CROCEVIA DI CULTURA

- | | |
|--|-------|
| 1. Bontempelli e i giovani amici di Napoli | p. 11 |
| 2. Riviste filonovecentiste a Napoli e in Campania: «Ruota di Napoli», «Clackson», «Vesuvio», «Forche Caudine» | 20 |
| 3. La «Libreria del 900» | 24 |
| 4. La «Compagnia degli Illusi» | 28 |

II

LA POLEMICA NOVECENTISTA

- | | |
|------------------------|----|
| 1. Prodromi | 41 |
| 2. Napoli novecentista | 47 |

III

IL DIBATTITO «STRAPAESE - STRACITTÀ» A NAPOLI

- | | |
|-----------------------------------|----|
| 1. Napoli e Roma a confronto | 53 |
| 2. Curzio Malaparte agli «Illusi» | 69 |

IV
«NOVECENTISMO FASCISTA»

1. «Novecentismo fascista» a Roma e a Napoli p. 75
2. Epilogo del dibattito «Strapaese-Stracittà» a Napoli 86

V
LE CONCLUSIONI

1. Ultimi confronti critici 99
2. «Novecentismo»: una conferenza di Giovanni Artieri agli «Illusi» 101
3. Bontempelli agli «Illusi» 104
4. Novecentismo sui quotidiani di Napoli. Interventi di Massimo Bontempelli, Alberto Spaini, Pietro Solari, Marcello Gallian, Antonio Aniante, Corrado Alvaro 110

VI
TEATRO «NOVECENTISTA» A NAPOLI

1. *Nostra Dea e Minnie la Candida* di Bontempelli al Teatro Mercadante 123

VII
GIOVANNI ARTIERI

1. Prove di «realismo magico» 133
2. Giovanni Artieri e Ramón Gómez de la Serna, grossista in paradossi 147

VIII
FRANCESCO CIPRIANI MARINELLI

1. Percorsi di un novecentista p. 161
2. Collaborazione alle riviste novecentiste di Roma e Napoli 165
3. *Melusina sull'altro marciapiede. Racconto di una passeggiata*. Strutture e moduli del «realismo magico» nel romanzo novecentista di Francesco Cipriani Marinelli 177

BIBLIOGRAFIA 197

NAPOLI, CROCEVIA DI CULTURA

1. *Bontempelli e i giovani amici di Napoli*

Una sera d'autunno dell'anno 1926, sulla via di Toledo a Napoli, incontrai per la prima volta Bontempelli. Era col gruppo di amici che lo avevano ricevuto alla stazione, trascorrendo con lui la giornata a girare per le vie della città ..., e adesso, sul tardi, s'avviavano verso la riviera, per lasciarlo all'albergo. Ero stato fuori, quel giorno; non contavo di incontrare il portatore del messaggio novecentista, già considerato da quasi tutti noi, i nuclei di scrittori giovani di Roma e di Napoli, come un «caposcuola», un angelo liberatore, un magico portinaio del futuro¹.

Ancora oggi negato da certa consuetudine critica, che tende ad enfatizzare esiti realisti nella produzione letteraria di Napoli tra le due guerre, il Novecentismo rappresentò, per i giovani intellettuali ricordati, dopo quasi quarant'anni, da Giovanni Artieri, lo spazio franco, in cui era lecita la sperimentazione del rapporto arte-reale oltre i dogmi della verosimiglianza ed il confronto con elementi della cultura europea. Fino a quel 1926, l'unica avanguardia filtrata a Napoli era il Futurismo, il cui innestarsi in un contesto culturale fortemente connotato da moduli mimetici aveva generato ironici tentativi di (dis-)equilibrio tra il futuribile e la tradizione, ma

¹ G. Artieri, *Bontempelli e gli amici giovani*, «La Nuova Antologia», XCV, fasc. 1917, settembre 1960, p. 63. Il gruppo di amici era composto da Ugo Arcuno, Aldo Bizzarri, Gian Gaspare Napolitano, Diego Calcagno, Francesco Cipriani Marinelli, Marcello Gallian, Alberto Spaini, Guglielmo Peirce, Vittorio Guerriero.

anche reazioni di chiusura riconducibili, in parte, all'influenza di Croce, refrattario ad esperienze di estrema decadenza e di estrema vitalità².

Il Novecentismo, invece, riuscì ad ottenere proseliti in città, così come era già accaduto a Roma, proprio perché non si proponeva come scuola d'avanguardia, strutturata su manifesti e programmi. Prima ancora della comparsa della rivista «900» (il cui primo «Cahier» sarebbe apparso in francese appunto in quell'autunno del '26), progettata come organo divulgatore della poetica del «realismo magico», la prosa di Bontempelli, limpida, ironica e visionaria, aveva conquistato i giovani. Erano stati i racconti che lo scrittore aveva affidato, tra il 1923 ed il 1925, al «Corriere della Sera»³ ad affascinare, «pezzi» comprensibili (proprio perché destinati al veicolo del quotidiano) ed esemplari, «nei quali si assommavano tutte le virtù del narratore nuovo»⁴.

Bontempelli, stile trasparente, candido, levigato, riusciva ad evocare le suggestioni di teorie matematiche e fisiche sulle «dimensioni impensabili e inaccessibili all'arte pesante e coatta del vero per il vero, della realtà oggettiva»⁵.

² Nella seconda metà degli anni Venti, sullo sfondo di imminenti catastrofi economiche, covavano inquietudini e fermenti intellettuali. In questo periodo, «terminata la stagione delle sistemazioni filosofiche, il magistero di Croce si è come rifugiato nella tranquilla rada della ricerca erudita e delle grandi sistemazioni storiografiche. Un magistero che impone ammirazione e rispetto, ma che può apparire ... fin troppo solenne e sussiegoso, con la "Critica" che sembra eludere con puntiglio qualsiasi confronto con la modernità, dalla sociologia dell'arte alla psicanalisi, al dibattito sulla scienza» (S. Lambiase, «Clackson», «Vesuvio» e il Futurismo, in AA. VV., *Il Futurismo a Napoli*, Atti del Convegno di Studi, Napoli, 26-28 novembre 1990, a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Ed. Morra, 1996, p. 132).

³ I racconti furono poi raccolti sotto il titolo *La donna dei miei sogni ed altre avventure moderne* (Milano, Mondadori, 1925).

⁴ G. Artieri, *art. cit.*, p. 67.

⁵ *Ibidem*.

Ne derivava un'omogeneità da atmosfera poetica, che negava le ristrettezze, i vincoli, le gerarchie della scuola letteraria e suggeriva l'infrazione dei codici della consuetudine naturalista e realista, per edificare all'insegna di quel «costruttivismo» comune alle nuove esperienze artistiche europee. Bontempelli, infatti, aveva intuito che unica legittimazione al suo discorso era la contiguità con le tensioni estetiche d'oltralpe. Di qui, per la sua rivista, l'adozione del francese («Cahiers d'Italie et d'Europe») e di un comitato di redazione internazionale, formato da James Joyce, Ramón Gómez de la Serna, George Kaiser, Pierre Mac Orlan.

Scelte originali e tuttavia in linea col clima dell'Italia di Mussolini: scrivere in francese avrebbe consentito ad autori italiani esordienti, «spiriti nuovi» assetati di universale, europei «perdutamente romani»⁶, di confrontarsi con i valori delle altre nazioni, addirittura di premere sugli stranieri. Prospettive così ampie rispondevano profondamente alle aspettative e ai desideri dei giovanissimi Alvaro, Aniante, Artieri, Cipriani Marinelli, Frank, Gallian, Solari, Spaini e fornivano loro strumenti e punti di riferimento per evitare dispersione d'energie in una vaga tensione al rinnovamento.

«900» trovava, infatti, la propria identità nello spirito di edificazione sorto sulle macerie accumulate, in nome della modernità iconoclasta, dai recenti movimenti avanguardisti (cubismo, dadaismo, post-impressionismo), spettacoli folgoranti, caratterizzati unicamente da una scelta divagativa e assolutamente incapaci di determinare una produzione corrente, destinata a lettori comuni. Non prescindeva, però, dall'impegno rivoluzionario del Futurismo, che, nettamente e senza riguardi, aveva ta-

⁶ M. Bontempelli, *Justification*, «900», I, n. 1, «Cahier d'automne», 1926, p. 12.

gliato i ponti tra Ottocento e Novecento, liquidando filiazioni e ramificazioni dell'ultima arte romantica⁷.

Dell'esperienza futurista restava, sedimentato nell'immaginario novecentista, il valore risolutivo e definitivo ed il senso di un perpetuo invasamento distruttivo. Così, attraversare il Futurismo e procedere oltre si rivelava una scelta coraggiosa ed estrema, in linea con un'idea di tradizione non pensata come ripetizione, ma come rinnovamento:

Perché la tradizione c'è, sì, non è vero che sia una invenzione: ma è fatta della continuità intima, profonda, tra manifestazioni di inaspettata novità. Ognuno degli autori che la tradizione accoglie è un ribelle all'aspetto immediatamente precedente di essa⁸.

Soltanto di qua dal Futurismo comincia il Novecentismo, nel solco della forza e dell'energia del suo secolo antiromantico, antiborghese e popolare, il cui compito più urgente è la ricostruzione del tempo e dello spazio. Inizia con «900» un'era di narrativa e d'arte d'uso quotidiano, in cui, rifiutata «la realtà per la realtà, come la fantasia per la fantasia», è vivo quel «senso magico» scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose⁹. «Millenari», «cauti» ed «equilibratori»¹⁰, i novecentisti vengono ipotizzati da Bontempelli come letterati di mestiere, il cui «genio è l'accanimento al lavoro», il cui capolavoro «è la conquista del pubblico», la cui posterità è nel contemporaneo¹¹, che perseguiranno la colla-

⁷ M. Bontempelli, *Analogies*, «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, p. 9.

⁸ Cfr. M. Bontempelli, *Conseils*, «900», II, n. 3, «Cahier de printemps», 1927, pp. 7-13.

⁹ M. Bontempelli, *Analogies*, cit., p. 8.

¹⁰ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 56.

¹¹ *Ivi*, p. 74.

borazione ininterrotta tra scrittore e lettore, in uno scambievole, incessante gioco di azioni e reazioni¹². Costruendo il suo pubblico ed educandone il gusto, il vero scrittore novecentista si sarebbe rivelato «funzionale» e, dunque, *giornalista*, capace di comunicare ad una platea vasta e non scelta. In questa prospettiva la collaborazione giornalistica appare a Bontempelli, in assoluto, l'incentivo più efficace a una prosa in cui «*la parola diventi carne*, cioè a uno scrivere intimamente mitico»¹³. Di qui la convinzione che proprio dai quotidiani potesse partire il rinnovamento della letteratura italiana, con la nascita di una classe di validi romanzieri¹⁴. Nell'esercizio della «terza» pagina, infatti, il dilettantismo avrebbe trovato stimoli per evolversi e conquistare immediatezza di toni e libertà da ogni accademismo.

Con queste visionarie intuizioni ed ipotesi Bontempelli tracciava un percorso che, unico, era realisticamente alla portata dei giovani. Sugeriva, inoltre, la possibilità di un'autentica scelta di *antiletteratura*, di fuoriuscita vittoriosa dall'insolubile corto circuito Vita-Arte grazie all'appiglio del solido nucleo Novecentismo-Vita:

Il nostro orgoglio di letterati sarà nobilmente sazio, quando vedremo che tutte le discipline e le pratiche fondamentali più varie della vita d'oggi avranno potuto ordinarsi attorno a un ideale, che in partenza era puramente letterario¹⁵.

Il Novecentismo si sarebbe realizzato man mano nell'identificazione con l'epoca in cui nasceva ed in cui avrebbe proiettato il suo avvenire, ponendo al di sopra

¹² Cfr. M. Bontempelli, *Conseils*, cit.

¹³ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 75. I corsivi sono dell'autore.

¹⁴ Cfr. M. Bontempelli, *Conseils*, cit.

¹⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 514.

di tutto l'immaginazione vitale, rapida ed una retorica del «candore»¹⁶, dell'operosità, della magia, giovane e per i giovani, in tutte le sue implicazioni.

Per gli scrittori esordienti di Napoli il Novecentismo rappresentava, oltre a tutto questo, l'unica alternativa alla consueta rappresentazione dell'immagine socio-antropologica della loro città, dalla quale, fino a questo punto, la letteratura partenopea non aveva saputo distaccarsi. La ricerca di una pratica culturale differente, di coordinate e di nuovi referenti, li spinse ad un'immediata reazione alle sollecitazioni bontempelliane. Si trattò, però, di una risposta complessa, disomogenea, che produsse un «vago ed ... incerto clima novecentista napoletano»¹⁷, la cui indeterminatezza consente di ricondurvi quelle esperienze letterarie degli anni Venti e Trenta, contrassegnate da toni surrealisti o iperrealisti. In realtà, alcuni intellettuali come Diego Calcagno, Vittorio Guerriero, Guglielmo Peirce – ricordati tra i presenti in quella sera d'autunno del '26 – risolsero la loro esperienza «novecentista» in termini di un generico consenso alle posizioni di Bontempelli.

A Calcagno¹⁸ – poeta, dandy, conferenziere di grande fascino – il romanticismo lucido, ironico, talora scet-

¹⁶ Cfr. L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, p. 87.

¹⁷ G. Artieri, *art. cit.*, p. 65.

¹⁸ Diego Calcagno fu collaboratore, tra il 1928 ed il '29, del «Mattino», come inviato speciale dai luoghi balneari più in voga. In questi anni i suoi versi vengono proposti dalle pagine dei giornali «Il Mezzogiorno» e «Il Corriere di Napoli». Trasferitosi poi a Roma, scrisse sul «Messaggero» e sul «Tempo». Tra le sue raccolte di versi: *L'anima in camicia da notte*, Napoli, Morano, 1927; *Bordate del capriccio*, Napoli, Casella, 1928, con disegni di Guglielmo Peirce; *I canti di Capri*, ed. privata, s.d., ma 1928; *Il veleno delle penombre*, Napoli, Casella, 1930, con disegni di Carlo Cocchia; *Geografia sentimentale*, Torino, E.R.I., 1951; *La pesca miracolosa*, Torino, E.R.I., 1963. Nel 1950 pubblicò *Tempo di valzer* (Roma, ed. «Il Tempo»), una raccolta di riflessioni e appunti.

tico e la fantasia visionaria delle sue liriche avevano comportato la fama di «realista magico». Antonio Aniante, tra i protagonisti di «900», osservava che la poesia di Calcagno sapeva esprimere «con limpida trasparenza, i brividi e le aspirazioni dei novecentisti», rivelando «un'iperbolica ammirazione per tutto quello che è rumoroso, strepitoso, tumultuoso nella vita di oggi»¹⁹. Eppure Calcagno non si reputò un novecentista; in una conferenza, tenuta presso l'associazione culturale degli «Illusi» nell'aprile del 1928²⁰, dichiarava la matrice strettamente partenopea della sua poesia, affermando che «al di sopra di Stracittà e di Strapaese» poneva la «Supercittà ed il Superpaese Napoli»²¹.

Non propriamente «novecentista» anche Vittorio Guerriero. Giornalista tra il 1926 ed il 1929 del «Mattino», fu corrispondente da Parigi per «Il Mezzogiorno», poi, nei primi anni Trenta, redattore del «Roma» e del «Roma della Domenica». Guerriero coltivò la passione per il teatro, traducendo, per «Il Dramma» di Lucio Ridenti, opere di Tristan Bernard, Jules Renard, Paul Reboux, Henri Duvernois²², e quella di narratore,

¹⁹ A. Aniante, *Diego Calcagno*, «Il Tevere», Roma, 1° ottobre 1929, p. 3. Sulla poesia di Calcagno cfr. L. Pignatelli, *Breve Fanfara di cadenze solari*, «Il Mezzogiorno», 2-3 settembre 1927, p. 3; L. Pignatelli, *Di Calcagno ma sul serio*, «Roma della Domenica», VIII, n. 24, 10 giugno 1928, p. 4; M. Giordano, *Stroncatura di Diego Calcagno*, «Il Mezzogiorno», 21-22 luglio 1928, p. 3; A. Macchia, *Il Ponte dei sospiri. Poesie di Diego Calcagno*, «Roma della Domenica», XVI, n. 29, gennaio 1938, p. 4; A. M. Moriconi, *Sul Ponte dei sospiri*, «Corriere di Napoli», 29 luglio 1939, p. 3; G. Artieri, *Diego Calcagno in camicia da giorno*, «La Voce di Napoli», 23-24 gennaio 1971, p. 3.

²⁰ La conferenza si tenne il 16 aprile 1928. Fu annunciata dal «Roma»: *Calcagno agli «Illusi»*, 13 aprile, p. 4; *Oggi Calcagno agli «Illusi»*, 16 aprile, p. 3.

²¹ A. Guerriero, *Agli «Illusi», il poeta Diego Calcagno*, «Roma», 18 aprile 1928, p. 3.

²² La collaborazione al «Dramma» si svolse tra il '28 ed il '31.

che lo vide, tra l'altro, marginalmente impegnato su «900»²³.

Anche Guglielmo Peirce fu, in realtà, estraneo al Novecentismo. Assiduo frequentatore della «Libreria del 900» e della «favolosa» cantina-trattoria «Recreo» in via Ventaglieri²⁴, Peirce, benché manifestasse interesse per quanto di nuovo stava accadendo in letteratura, fu soprattutto un protagonista della breve stagione del Circumvisionismo.

Differente, invece, la posizione dei giornalisti Domenico Mancuso e Luciano Jacobelli, che si accostarono al Novecentismo soltanto quando l'avventura di «900» si era conclusa. Il percorso artistico di Mancuso²⁵ si svolse tra marginali rapporti con Bontempelli e il suo movimento e una certa militanza nel Futurismo dei primi anni Venti²⁶. Nel 1933 fondò «Ruota di

²³ Guerriero pubblicò su «900» *Mort de Pylade* (II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 131-148). Tra i suoi lavori: *La suprema perversità. Romanzo*, Piacenza, Ghelfi, 1921; *I giocattoli ossigenati: racconti*, Genova, Di Terlizzi, 1922; *Cento chili d'amore*, Milano, Maia, 1929; *Il cuore a destra*, Torino, Edizioni Le Grandi Firme, 1930. Su la rivista «Le Grandi Firme» pubblicò inoltre *L'amante obbligatorio* (VII, n. 146, 15 luglio 1930, pp. 14-17); *La grammatica dell'amore* (VIII, n. 176, 15 ottobre 1931, pp. 4-8).

²⁴ P. Ricci, *Gli amici del «Recreo»*, in AA.VV., *Per Gatto*, Salerno, Il Catalogo, 1976, p. 28. Nel «Recreo» Cipriani ambienterà il racconto *Aurora* («900», III, n. 5, 1° novembre 1928, pp. 208-11).

²⁵ Domenico Mancuso (Palmi Calabro, 1901 - Napoli, 1957), laureato in legge, giornalista collaborò al «Roma» e al «Vesuvio». Tra il 1928 ed il 1930 diresse la rivista beneventana «Forche Caudine». Nel 1938 esordì come poeta con *Oro del mio paese* (Napoli, ed. Stella del Sud). Nel marzo del 1939 «dà vita a un settimanale politico-letterario, «Belvedere», nell'intento di attirare i più irrequieti tra i giovani intellettuali nell'ambito della fronda di partito, all'insegna della «rivoluzione ininterrotta»» (A. Ghirelli, *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, Torino, Einaudi, 1977, p. 243).

²⁶ Mancuso aveva iniziato giovanissimo la sua attività di futurista collaborando ad «Alcione»; era stato inoltre in «quel gruppo futurista

Napoli», rivista che pur offrendo molto spazio a testi ed illustrazioni di ispirazione futurista, s'apriva, in maniera considerevole, alle collaborazioni dei novecentisti romani e napoletani²⁷. Affiancò Mancuso come redattore capo della rivista Luciano Jacobelli²⁸, che Marcello Gallian, novecentista romano, fondatore della rivista «2000», definiva «uno dei nostri», scrittore virtuoso e raffinato, capace, «con un colpo di coraggio», di approdare ad una letteratura moderna e fantastica²⁹. Tuttavia la contiguità tra Jacobelli ed il Novecentismo s'esaurisce nei modi della sua prosa.

Soltanto i poco più che ventenni Giovanni Artieri e Francesco Cipriani Marinelli, novecentisti legittimati dal maestro e dalla collaborazione a «900»³⁰, s'identificarono totalmente nel ruolo di «realisti magici», tentando di produrre romanzi e di divulgare, nel contesto in cui vivevano, tramite le pagine dei quotidiani e delle riviste, il messaggio di Bontempelli.

Tuttavia il loro impegno non riuscì a delineare, a Napoli, un'area novecentista sul modello di quella originaria romana, per quella autonomia da ogni possibile costrizione estetica, di metodi e di forme, fondamento

napoletano che nel novembre 1921 curò l'unico fascicolo della rivista «Fiammalta» (M. D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Napoli, Liguori, 1991, p. 523).

²⁷ Oltre ad alcuni scritti di Bontempelli e di Gallian, pubblicò le prove letterarie, già precedentemente apparse su «900», di Artieri e Cipriani.

²⁸ Luciano Jacobelli, napoletano, giornalista collaborò al «Mezzogiorno», «Il Messaggero» e, tra il 1930 ed il 1937, al settimanale «Roma della Domenica». Nel 1937 pubblicò *Nature vive. Pagine di giornale* (Napoli, Amodio, 1937), cui seguì, nel 1943, *Viaggio nel tempo. Napoli com'era, com'è* (Napoli, Conte).

²⁹ M. Gallian, *Sul prossimo numero: Luciano Jacobelli. Epicedio a Marga Cella*, «2000», I, n. 4, giugno-agosto 1929, p. 4.

³⁰ M. Bontempelli, *Qualche novecentiere in ordine scrupolosamente alfabetico*, «900», IV, n. 4, 4 aprile 1929, p. 146.

stesso di «900»³¹. Così le tensioni novecentiste finirono con l'incanalarsi in percorsi che, contemporaneamente, venivano scelti e sperimentati anche da altri movimenti d'innovazione, quali il Futurismo in letteratura, ed il Circumvisionismo in pittura.

La stessa matrice anarchico-avanguardista, che li accomunava, consentiva loro di stabilire, più o meno consciamente, contatti e di mettere in atto suggestioni reciproche, talora confluendo in riviste («Clackson», «Vesuvio», e, in seguito, la «Ruota di Napoli») disponibili a sovrapposizioni, talora adoperando i medesimi circuiti di divulgazione e frequentando gli stessi ritrovi.

2. Riviste filonovecentiste a Napoli e in Campania: «Ruota di Napoli», «Clackson», «Vesuvio», «Forche Caudine»

Nata quando le pubblicazioni di «900» erano già cessate da un pezzo, «Ruota di Napoli» è stata, per il limitato periodo (1933-1934) in cui è vissuta, punto di accentramento per quanti avevano partecipato al Novecentismo e ne assistevano ora alla dispersione insieme al disgregarsi del gruppo di «900». Nel 1934 fu soppressa per ordine del gerarca Starace, insoddisfatto della sua linea politica e culturale, «in continua oscillazione, soprattutto dal punto di vista politico, tra conformismo e rinnovamento, tra adeguamento e indipendenza propositiva»³².

³¹ «Al contrario il novecentismo non può avere un'«arte poetica» ed è così opposto, per quanto possibile, a ciò che si chiama «scuola»» (M. Bontempelli, *Analogies*, cit., p. 11).

³² M. D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*, op. cit., p. 523.

La rivista, a distanza di anni, viene descritta da Peirce come spazio privilegiato, cui affidarono le prime prove, i primi «pensieri, dubbi, ricerche, illusioni» tanti giovani: Gino Capriolo, Francesco Cipriani Marinelli, Giovanni Artieri, Costanzo Di Marzo, Paolo Ricci, Ernesto Grassi, Celestino Petrone, Piero Girace, Leo Paoloni, Vincenzo Meconio³³. Propaggine novecentista tutta partenopea, estrema ma vitale e ricca, «Ruota di Napoli» ha, per certi versi, un'esperienza corrispettiva nella rivista romana d'architettura «Quadrante», fondata da Bontempelli³⁴. Nell'editoriale di presentazione, del maggio 1933, lo scrittore ipotizzava «il presente» come l'unico centro, da cui osservare il «muoversi della speculazione filosofica, della espressione artistica, dell'azione politica, della curiosità scientifica, del linguaggio, del costume, della vita di ogni giorno»³⁵, proponendo, ancora una volta, una prospettiva dilatata di lettura del reale.

I primi anni Trenta sembrerebbero, così, essere percorsi da un sotterraneo ma costante interesse per il Novecentismo, nelle sue due capitali «storiche», Roma e Napoli. Qui, avevano contribuito alla ripresa delle sue teorie e suggestioni, già alla fine degli anni Venti, testate come «Clackson», «avvisatore quindicinale delle velocità letterarie», «Vesuvio» e «Forche Caudine».

«Clackson» fu fondata a Napoli nel gennaio del 1928³⁶, da Andrea Giovane di Girasole³⁷ e Costanzo Di

³³ Cfr. G. Peirce, *Nostalgia di Napoli*, Roma, Giovanni Volpe, 1984, p. 160.

³⁴ La rivista, fondata da Massimo Bontempelli e da Pier Maria Bardi, uscì regolarmente dal maggio del 1933 fino al '36, quando fu soppressa per ordine di Achille Starace.

³⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 106.

³⁶ Il primo fascicolo, numero di saggio cui seguirono altri sette, è del quindici gennaio, l'ultimo (n. VII), è del quindici maggio 1928.

³⁷ Andrea Giovane di Girasole (Napoli, 1904 - S. Agata dei Goti, 1995), laureato in legge, giornalista, conquistò uno straordinario suc-

Marzo³⁸, giovani scrittori timidamente orientati verso «900». L'editoriale apriva il numero di saggio, rivelando «il gusto dei redattori nel taglio goliardico e blandamente polemico»³⁹ e una generica volontà di rinnovamento:

Noi, senza soverchie pretese, con gli occhi liberamente aperti sul mondo letterario ... facciamo, in questo foglio, tranquillamente, il comodo nostro ... Il nostro clackson griderà per farci lo spazio indispensabile, urlando con la sonorità necessaria. E se peccherà talvolta dei peccati della giovinezza, saranno questi peccati i suoi veri titoli d'onore⁴⁰.

È evidente che la rivista non nasce per assecondare una delineata, precisa tendenza letteraria. Nello stesso numero di saggio, però, vengono fornite alcune coordinate – un riferimento critico alla polemica «Strapaese-Stracittà», «diluvio di banalità incolori», ed alcune «irriverenze» nei confronti di Longanesi e Malaparte – che consentono di cogliere «una qualche scelta di campo in favore del cosmopolitismo letterario bontempelliano»⁴¹.

Il settimo numero conclude l'esperienza di «Clackson»: la rivista «prende le distanze da se stessa, per

cesso in Europa, e soprattutto in Inghilterra, con la *Autobiografia di Giuliano di Sansevero*, opera in cinque volumi (Milano, Rizzoli, 1966-71). Cfr. V. Bonito, *Andrea Giovane di Girasole: un problematico e inquieto letterato da riscoprire*, «Critica Letteraria», XXVII, n. 102, 1999, pp. 147-162.

³⁸ Costanzo Di Marzo, nato a Napoli nel 1907, laureato in legge, svolse soprattutto attività giornalistica collaborando a «Clackson», «Ruota di Napoli», «L'Italia Letteraria», «La Tribuna», «Terra di lavoro».

³⁹ M. D'Ambrosio, *I Circumvisionisti. Un'avanguardia napoletana negli anni del Fascismo*, Napoli, CUEN, 1996, p. 22.

⁴⁰ *La solita presentazione*, «Clackson», I, numero di saggio, 15 gennaio 1928, p. 1, in S. Lambiase, «Clackson», «Vesuvio» e il Futurismo, cit., p. 131.

⁴¹ S. Lambiase, cit., p. 132.

annunciare l'imminente trasformazione in un organo più aperto alle collaborazioni esterne e più solido dal punto di vista finanziario»⁴².

Di lì a poco Giovane di Girasole e Di Marzo, «giovani di ferma tenacia e di salda preparazione»⁴³ annunciano «Vesuvio».

«Rivista di primissimo ordine» per «l'edizione magnifica», «le firme ottime», «la larghezza di vedute e di mezzi», «Vesuvio» era un segno palese del desiderio di riscossa del Sud. Ad aprire il primo numero (datato 15 luglio 1928), infatti, il *Manifesto del Movimento del Sud*, nel quale Giulio Costantini, Giovane di Girasole e Di Marzo esprimevano la volontà di svolgere nel Meridione una vasta azione per creare «un ambiente più adatto ad ogni sviluppo artistico»⁴⁴. Avrebbero collaborato alla rivista i protagonisti dei più importanti movimenti culturali del tempo ed esponenti illustri della tradizione culturale di Napoli: Bragaglia, Edwin Cerio, Consiglio, Gallian, Arturo Lagorio, Marinetti, Luigi Libero Russo, Malaparte, Mancuso, Antonino Procida, Ruggero Orlando. La bellissima copertina («raffigurante due Vesuvi incorniciati da una folgore di fumo»⁴⁵) era stata realizzata dal futurista Fortunato Depero; autori delle illustrazioni Peirce, Petrone, Grenet. Nell'intento di conciliare passato e futuro la rivista esaurirà le sue energie, tra difficoltà finanziarie ed inesperienza, cessando le pubblicazioni nei primi mesi del '29⁴⁶.

Quasi contemporaneamente a «Vesuvio», veniva fondata a Benevento, da Domenico Mancuso, «Forche Caudine». Il primo fascicolo (30 dicembre 1928), era

⁴² *Ivi*, p. 134.

⁴³ *Notizie bibliografiche: Vesuvio*, «Roma», 8 agosto 1928, p. 3.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ S. Lambiase, cit., p. 134.

⁴⁶ *Ivi*, p. 136.

stato accompagnato da un supplemento, datato 25 dicembre, che conteneva messaggi d'incoraggiamento di Malaparte, Artieri, Orlando. Nata come «organo di stampa della gioventù fascista beneventana», la rivista rappresentò soprattutto l'ambiente novecentista napoletano, dando spazio ad Artieri, Jacobelli, Cipriani Marinelli. I circumvisionisti Peirce, Cocchia e De Ambrosio s'occuparono delle illustrazioni⁴⁷.

3. La «Libreria del 900»

Tra i punti d'incontro era, alla Calata del Gesù Nuovo⁴⁸, la «Libreria del 900», minuscolo ritrovo frequentato dai novecentisti⁴⁹, dal commediografo Gino Capriolo, dal poeta Alfonso Gatto, da certa *intelligenza* di sinistra («l'ingegner Amadeo Bordiga, l'avvocato Eugenio Mancini, Eugenio Reale, lo Jantorni ed altri della "vecchia guardia rivoluzionaria"»⁵⁰), e dai Circumvisionisti Carlo Bernari, Guglielmo Peirce, Paolo Ricci.

La «Libreria» offriva possibilità di confronto nella coesistenza di prospettive diverse, né le indicazioni trotskiste sotto cui era nata sbarravano il passo ai clienti delle più varie estrazioni politiche. Accoglieva, insomma, giovani accomunati da un atteggiamento di rifiuto

⁴⁷ Cfr. M. D'Ambrosio, *I Circumvisionisti*, op. cit., pp. 23-24.

⁴⁸ Sull'ubicazione della libreria si sovrappongono più notizie, talora contrastanti. Se Guglielmo Peirce in *Libertà provvisoria* (Milano, Longanesi, 1955, p. 28) la ricordava in piazza San Domenico Maggiore, poco distante dalla casa di Croce, Artieri in *Napoli, punto e basta?* (Milano, Mondadori, 1980, p. 304) l'ha collocata alla Calata del Gesù Nuovo.

⁴⁹ A. Consiglio, *Vita letteraria a Napoli. Scrittori napoletani al caffè*, «Il Quadrivio», Roma, 17 settembre 1933, p. 7: «Ancora oggi, quando passano per la città del golfo, Bontempelli o Alvaro, o Napolitano, la sosta in quella che prima era la libreria del Novecento è una delle loro prime cure».

⁵⁰ G. Artieri, *Napoli, punto e basta?*, op. cit., p. 304.

del clima di conformismo, in cui ristagnava parte della cultura napoletana, e dalla rimozione dell'olimpica lezione crociana⁵¹.

Antifascisti, dunque, per duttilità, aperture, ricettività, tolleranza, tutti i protagonisti della vita della «Libreria» anche se, talora, si trattava di ragazzi iscritti al partito nazionale fascista⁵².

Oltre ogni pregiudizio ideologico Bontempelli era assiduo nel frequentare la «Libreria», «covo di congiurati». Bernari, nel ricostruire le tappe della loro amicizia, lo ha ricordato sinceramente e sensibilmente attento al lavoro di giovani alla ricerca di un «ruolo sociale e politico, oltre che intellettuale»⁵³.

Voluta già nel 1912 dall'avvocato Saverio Mastellone e da Ugo Arcuno, comunista militante, personaggio leggendario per aver «stretto la mano di Lenin e di Trostskij»⁵⁴, la «Libreria» era nata come centro di propulsione culturale, che affiancava all'attività editoriale quella espositiva. In un momento storico, cui erano estranee motivazioni politiche, il programma di rinnovamento della «Libreria» sosteneva la necessità di promuovere un movimento nazionale delle nuove forze artistiche. Venne così organizzata la prima esposizione di giovani talenti, in via dei Mille, nel 1912.

⁵¹ A. Ghirelli, *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, Torino, Einaudi, 1977, p. 233.

⁵² G. Amendola, *Un amico*, in AA.VV., *Per Gatto*, op. cit., pp. 17-18.

⁵³ C. Bernari, *Eva surreale*, «Il Mattino», 24 novembre 1988, p. 13.

⁵⁴ Arcuno, trasferitosi a Parigi subito dopo l'emissione delle leggi «eccezionali», fu costretto ad un periodo di detenzione per motivi politici. È stato poi redattore dell'«Unità» a Milano. Cfr. G. Peirce, *Libertà provvisoria*, cit., p. 87: «Strinsi amicizia con Ugo Arcuno. Lo ricordo alto, magro pallido, con una fronte enorme. Lo avevano da poco liberato dal carcere. Subito dopo le leggi eccezionali aveva vissuto in Francia per qualche anno. Ma si era sottoposto a un lavoro così intenso e frenetico che finì per ammalarsi gravemente ... Lo accompagnarono, portandolo quasi di peso alla frontiera dove venne arrestato».

La seconda esposizione, tenuta nel marzo del 1913 nella sala Tarsia, risultò un evento straordinario, grazie al quale, per la prima volta in Italia, l'arte era rappresentata da «tendenze nuove, da ardimentose composizioni avanguardiste, da temperamenti rivoluzionari»⁵⁵. Tra gli espositori: Cipriano Oppo, Nicola D'Antino, Guido Marlessig, Oreste Licudis, Attilio Selva, Edgardo Sambo, Ettore Beraldini, Antonio Maraini.

All'insegna della cifra-simbolo 900, a Napoli, si erano dunque anticipate di molto le proclamazioni di modernismo novecentista, poi sollevate, durante la metà degli anni Venti, da Margherita Sarfatti⁵⁶ e da Bontempelli.

L'attività espositiva della «Libreria» s'arrestò, tuttavia, in quell'anno, per riprendere soltanto nel febbraio del 1929, quando intorno ad Arcuno e Mastellone si raccolsero i «Sette» (Luigi Crisconio, Antonio De Val, Saverio Gatto, Vincenzo Meconio, Domenico De Vanna, Franco Girosi, Manfredi Franco) a formare il gruppo dei «9 del 900». Esplicite le dichiarazioni di assoluta autonomia dal «Novecento» della Sarfatti:

Nessuna intenzione c'è stata da parte dei nove della Libreria del 900 di tentare di formare un cenacolo con la specifica tendenza sbandierata da un determinato gruppo di artisti che fa capo a Milano; noi non siamo di questo parere perché non vogliamo accodarci a nessun

⁵⁵ M. Franco, *A proposito dei nove del 900*, «Il Mezzogiorno», 10-11 marzo 1929, p. 3.

⁵⁶ Margherita Sarfatti presentò alla Biennale del 1924, primo atto di pubblico riconoscimento, il movimento artistico «Novecento». In realtà il movimento s'era già iniziato a delineare nel '22, quando alla Galleria Pesaro di Milano si formò il primo raggruppamento con Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi, che esposero nella medesima sede l'anno dopo. Successivamente aderirono al «Novecento» la maggior parte dei pittori e degli scultori allora operanti in Italia.

movimento che non rispecchi la genuina, calda e limpida anima meridionale. Siamo ben persuasi che imporsi una tendenza senza sentirla val quanto fare dell'accademismo⁵⁷.

I «Nove», piuttosto, s'impegnavano a riprendere quanto già accennato nel '12, con «un ardore» rinnovato, consono alle esigenze del momento politico che si stava vivendo. Contemporanea alla loro esperienza era quella dei Circumvisionisti, il cui manifesto (datato «Capri, maggio 1928») affermava una pulsione, altrettanto forte ed inappagata, ad identificare risultati artistici e realtà:

Noi crediamo l'arte circumvisionista un prodotto del nostro tempo, una conseguenza necessaria della nostra civiltà, non paga dei sentimenti delle espressioni parziali, ansiosa alla ricerca di conoscenze e di espressioni artistiche o scientifiche le più vaste⁵⁸.

Le prospettive ideologico-politiche dei due gruppi, evidentemente agli opposti, riuscivano a convivere nel laboratorio irrelato, sperimentale e anarcoide di Arcuno e Mastellone, la cui straordinaria atmosfera derivava dalla felice commistione di spunti e di idee, nel solco del moderno. Ne era dichiarato programma il «Catalogo della I mostra», in cui i «Nove» affermavano che «900» era, per loro, esclusivamente sinonimo di nuovo.

⁵⁷ M. Franco, *art. cit.*

⁵⁸ «Noi pittori circumvisionisti sentiamo le cose nella loro totalità e vogliamo esprimerle pittoricamente in questa totalità, rendendo così compiutamente la nostra intuizione artistica». Firmatari del Manifesto furono Carlo Cocchia, Antonio De Ambrosio, Guglielmo Peirce. A questi artisti s'associarono successivamente Carlo Bernari, Luigi Pepe Diaz, Gildo de Rosa, Mario Lepore, Paolo Ricci, Vero Roberti. Cfr. M. D'Ambrosio, *I Circumvisionisti*, op. cit., pp. 31-33.

Tuttavia, da un punto di vista editoriale è innegabile l'impegno della «Libreria» in direzione «novacentista». A proposito della Fiera del Libro, allestita nella Villa Comunale di Napoli nel maggio del '28, in un articolo viene riportato che lo stand della «Libreria» proponeva esclusivamente opere di Bontempelli, fascicoli di «900», libri di autori «stracittadini»⁵⁹.

Tra le poche pubblicazioni della «Libreria» è da segnalare, nel 1932, *Isola*, la prima raccolta di poesie di Alfonso Gatto.

4. La «Compagnia degli Illusi»

Ulteriore crocevia culturale era la «Compagnia degli Illusi», fondata nel 1919, la cui lunghissima attività, protrattasi per circa un ventennio, si svolse in un ampio salone al pianterreno del vecchio Hotel Nobile («al numero quarantotto dell'attuale via Francesco Crispi»⁶⁰), consentendo il confronto tra cultura partenopea e le voci più interessanti del mondo intellettuale italiano ed europeo. La «Compagnia» nasceva dalle ambizioni, un po' velleitarie, di certa borghesia colta, attenta a quanto accadeva intorno a sé. I «sette» fondatori, nobili, poeti, dame colte, professionisti⁶¹, che si dilettavano di letteratura, avevano compiuto, nel selezionare i membri del

⁵⁹ *La celebrazione della Festa del Libro*, «Il Mezzogiorno», 22-23 maggio 1928, p. 3.

⁶⁰ M. Stefanile, *La letteratura a Napoli*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, X, Napoli, E.S.I., 1970, p. 667.

⁶¹ «I sette fondatori furono Giuseppe Azzariti, avvocato ma appassionato di lettere, autore di un volume di novelle; Alfredo Catapano, poeta di indubbio valore e avvocato di grido; due dame colte: Margherita Compagna e Maria de Sanna; un distintissimo ufficiale di marina, che aveva da poco lasciato il servizio, Gianni Serra dei duchi di Cassano; il poeta Venditti e Salvatore Gaetani di Castelmola» (*ibidem*).

consiglio onorario (Salvatore Di Giacomo, Matilde Serao, Vincenzo Gemito, Francesco Cilea, Gabriele D'Annunzio) una inequivocabile scelta di contiguità alla produzione artistica più celebrata ed acclamata. Eppure la «Compagnia», mantenendo inalterata l'impostazione cultural-mondana, seppe svolgere audacemente, nel corso degli anni, il ruolo di un cenacolo di retroguardia proiettato verso il futuro e coraggiosamente curioso del nuovo, ospitando le conferenze di Valéry, Marinetti, Savinio, Bragaglia, Maurois⁶². Tra il 1926 ed il 1929 agli «Illusi» si confrontarono Antonio Aniante, Giovanni Artieri, Massimo Bontempelli, Curzio Malaparte sui temi del vivacissimo dibattito «Strapaese-Stracittà»⁶³.

⁶² Tra le conferenze riportate, tra il '26 ed il '29, dai quotidiani di Napoli: *Agli «Illusi»: le teorie e le poesie di Valéry*, «Il Mattino», 8-9 gennaio 1926, p. 3; *Agli «Illusi»: Il 12 Marinetti parlerà dell'arte futurista di Lionello Balestrieri*, «Il Mattino», 13-14 gennaio 1926, p. 3; *Savinio agli «Illusi»*, «Il Giorno», 10-11 marzo 1926, p. 3; *Marinetti agli «Illusi»*, «Il Giorno», 19-20 marzo 1927, p. 3; *A.G. Bragaglia agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 13-14 gennaio 1928, p. 3; *Marinetti e i Circumvisionisti agli «Illusi»*, «Il Mattino», 2-3 dicembre 1928, p. 3; *La conferenza di Maurois agli «Illusi»*, «Il Mattino», 1-2 maggio 1929, p. 3.

⁶³ Cfr. *Malaparte oggi agli «Illusi»*, «Il Mattino», 10-11 dicembre 1927, p. 3; *Aniante agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 20-21 gennaio 1929, p. 3; *Artieri agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 6-7 marzo 1929, p. 3; *Bontempelli agli «Illusi»*, «Il Mattino», 13-14 marzo 1929, p. 3.

LA POLEMICA NOVECENTISTA

1. *Prodromi*

Sin dall'uscita, nel settembre del 1926, del primo «Cahier» di «900», la risonanza alle progettualità estetiche che Bontempelli affidava alle sue pagine fu assicurata da numerosi interventi critici. Della rivista, del resto, ancora prima che fossero iniziate le pubblicazioni, avevano discusso i personaggi più autorevoli della critica e della letteratura italiane, dando vita ad una vivace polemica, che fu condotta dalle pagine culturali dei quotidiani «Il Tevere», «La Tribuna», «Il Mattino», «Il Mezzogiorno», «Roma» e di altri periodici, tra cui «La Fiera Letteraria», «Critica Fascista».

Bontempelli ultimò il progetto di «900» probabilmente nella primavera del '26. A Nino Frank, che avrà il ruolo di segretario di redazione da Parigi, scriveva entusiasta, schematizzando caratteri e prospettive della sua creatura:

Ho fondato una rivista: uscirà ogni tre mesi, si intitola «900». Non ci saremo che io, tu, Alvaro, Vergani, e 5 o 6 altri ancora ignoti: più i francesi tipo che va da Morand a Aragon, spagnoli Ramón Gómez, tedeschi tipo Sternheim ecc. E uscirà in francese. Nella giustificazione preliminare spiegherò che siamo antilirici, antisurreali, antipsicologi, ecc. e – che per noi il criterio di un'opera d'arte è d'essere traducibile e raccontabile: e che perciò rinunciamo al vantaggio che ci può dare lo scrivere nella nostra lingua, e ci presentiamo tradotti: così otteniamo anche maggior diffusione. In ogni nazione voglio avere un gruppo di 2 rappresentanti: uno un

autore di quella nazione (più che altro per il nome): l'altro uno che lavori a propagandare la rivista ecc. — P. es. in Francia Aragon e Frank (e vedi tu se sia meglio altri invece di Aragon). Preparami qualche bell'articolo, o novella, o altro, raccontativo, fantastico, nitido, misterioso; che sia insomma «900».

Inutile e impossibile spiegare i limiti, che non ci sono: si tratta di dare il senso di un'atmosfera in formazione. Editrice è la libreria della Voce, che ora si è rifatta, a Roma, ed è in mano del mio amico Suckert¹.

Più complesso, nei fatti, il ruolo che gestirà Suckert-Malaparte.

Figurerà, infatti, nei primi quattro «Cahiers» come cofondatore di «900», nonostante fosse estraneo e all'oscuro delle sue più autentiche progettualità.

Presentata al pubblico come strumento per la «formazione di un'atmosfera poetica nuova»², la rivista avrebbe suggerito modalità letterarie generatrici di miti moderni e di un prodotto artistico solido, autonomo dal mondo reale e traducibile.

Queste proclamazioni d'intento, la dichiarata non circoscrivibilità dell'avventura novecentista alla sola vita di «900», suscitavano nel mondo intellettuale italiano reazioni di curiosità³. Del resto, la ambigua natura bi-

¹ M. Bontempelli, *Lettera a Nino Frank*, senza data, scritta tra il 15 marzo e il 5 luglio 1926, in M. Mascia Galateria, *Alvaro-Bontempelli-Frank. Lettere a «900»*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 106.

² Cfr. *La polemica intorno al «900»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 35, 29 agosto 1926, p. 1.

³ È interessante riportare le osservazioni di Arnaldo Frateili sulla natura pettegola, attaccabrighe e provinciale dei letterati italiani: «È incredibile come in Italia ... ogni iniziativa letteraria o artistica debba dar luogo a chiacchiere e polemiche da non finir mai! Il caso della rivista "900", che prima ancora di nascere ha tirato già sul capo del suo ideatore Bontempelli tutti i guai e le preoccupazioni che un'intera figliolanza mal nata e mal cresciuta può tirare addosso a un genitore disgraziato» (A. Frateili, *Polemiche*, «Critica Fascista», 15 agosto 1926, p. 320).

lingue della rivista sollecitava facili accuse di «internazionalismo in patria e di fascismo all'estero»⁴. Bontempelli, in risposta, non si sottraeva a considerazioni di tipo ideologico e politico, ribadendo che la grande era «antiromantica», iniziata dal 1922, imponeva all'arte coerenza al corso nuovo della storia; l'Italia, assolvendo ad un compito europeo ed imperiale, si sarebbe impegnata a formulare gli schemi estetici «da sviluppare»⁵. Se l'*immaginazione inventiva*, la facoltà di creare miti, favole personaggi «così vivi da mantenere il solido della loro vita anche tradotti», avrebbe offerto strumenti per ricostruire spazio e tempo in chiave magica⁶, con il francese ed il comitato di redazione internazionale si sarebbero valicati i confini, contribuendo alla lenta edificazione dell'Europa letteraria⁷.

A ben guardare, i nomi degli autori stranieri indicati da Bontempelli nella lettera a Frank, evidenziano la volontà di una scelta precisa all'interno di «quella fascia d'avanguardia o vicina all'avanguardia, in particolare al Surrealismo, ben nota a Frank, che aveva trovato a Parigi, dal primo dopoguerra, un terreno fervido d'interrelazioni e di sviluppo»⁸. Louis Aragon, Paul Morand e Carl Sternheim sono autori dai percorsi diversi, ma ugualmente rappresentativi di una ricerca comune e sovranazionale di nuove forme espressive. Tuttavia nessuno di loro parteciperà a «900».

Un intellettuale come Frank, realmente addentro alla cultura europea, indirizzerà Bontempelli verso altri scrittori, più disponibili e di maggiore notorietà (anche se di

⁴ M. Mascia Galateria, *op. cit.*, p. XII.

⁵ *La polemica intorno al «900»*, art. cit.

⁶ Cfr. M. Bontempelli, *Justification*, cit.

⁷ M. Bontempelli, *Perché «900» sarà scritto in francese*, «Il Tevere», 18 maggio 1926, p. 3.

⁸ M. Mascia Galateria, *op. cit.*, p. 4.

orientamenti non strettamente novecentisti), come Pierre Mac Orlan, Gómez de la Serna, Joyce, Kaiser, che avrebbero potuto garantire effettivamente la diffusione internazionale della rivista e accreditarne la prospettiva europea.

Nel segno opposto le dichiarazioni sull'uso del francese e sulle aperture di «900» rilasciate da Malaparte⁹, che, in un'intervista realizzata da Arnaldo Frateili, in qualità di amministratore delegato e direttore de «La Voce», casa editrice di «900», ne anticipava gli impegni e le direttive. «900» avrebbe operato per una rinascita letteraria del nazionalismo; la scelta del francese non doveva trarre in inganno o alimentare equivoci. Si trattava, piuttosto, di un espediente straordinario per dare alla Francia, in cui era diffusa la convinzione di essere avanti in fatto di letteratura, la netta sensazione che dell'ingegno novatore in Italia ce ne fosse «da vendere», e che ci fossero «scrittori, specialmente giovani, degni di questo nome». Malaparte metteva poi in evidenza altre motivazioni, di carattere pratico:

L'italiano è letto poco in Italia ...; ed è parlato pochissimo fuori Italia. La nostra lingua non è perciò uno strumento di conoscenza e di propaganda ... Perciò in attesa che l'italiano sostituisca il francese e l'inglese come lingue imperiali ... occorre che ci facciamo conoscere con i nostri mezzi, cioè traducendoci da noi stessi¹⁰.

«900» avrebbe presentato agli stranieri, «tradotti in una lingua accessibile a due terzi delle classi colte di tutto il mondo»¹¹, i saggi migliori e inediti della moder-

⁹ A. Frateili, *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova «Voce»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 31, 1° agosto 1926, p. 1.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

na lingua italiana, quelli più rappresentativi dello spirito dei tempi nuovi.

Queste dichiarazioni, estranee al progetto di Bontempelli, confermavano ulteriormente una certa ostilità malapartiana per le caratteristiche di impresa personale di «900». In una lettera a Frank, nel gennaio del '27, Bontempelli ricostruiva motivi e retroscena dell'intervista di Malaparte:

Si arrivò al punto, ch'egli a mia insaputa fece pubblicare sulla Fiera Letteraria un'intervista (1 agosto) in cui si parla del futuro «900» 1) senza neppure fare il nome di me che solo l'avevo ideato in ogni suo particolare; 2) esponendo propositi assolutamente estranei o addirittura contrari ai miei; 3) annunciando iniziative contrarie alle mie intenzioni e allo spirito con cui avevo immaginato la rivista; 4) e perfino facendo nomi di scrittori ch'egli sapeva io avrei accuratamente esclusi dalla mia scelta¹².

L'uscita del primo numero della rivista, non solo non ne chiarì fisionomia e progettualità, ma provocò giudizi contrastanti. Alfredo Gargiulo la percepì come una raccolta antologica di autori europei, infarcita di pretenziose dichiarazioni di programma, fumosa, incerta, affatto destabilizzante, la cui sorte era inevitabilmente affidata all'abilità della squadra dei traduttori¹³. Altri, invece, nonostante ne fosse costantemente ribadita la natura imperiale al di sopra di qualsiasi sospetto d'ambiguo europeismo, non riuscivano a ritrovare nell'este-

¹² M. Bontempelli, *Lettera a Nino Frank*, datata «10 gennaio 1927», in M. Mascia Galateria, *op. cit.*, p. 143. Malaparte aveva annunciato su «900» le traduzioni, in francese, degli scritti di Baldini, Cecchi, Cardarelli, Soffici, Bontempelli, Linati, Solari, Barilli, Viani (Cfr. A. Frateili, *Il programma della rivista «900»*, art. cit.).

¹³ A. Gargiulo, *Il «900»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 46, 14 novembre 1926, p. 1.

tica del Novecentismo un'ispirazione di sincera matrice italiana.

Dalle pagine del «Selvaggio»¹⁴ e dell'«Italiano»¹⁵ si esprimevano forti dissensi. Nate quasi contemporaneamente, le tre riviste avrebbero testimoniato, con il rumoroso dibattito «Strapaese-Stracittà», fratture e tensioni della cultura italiana, oscillante tra affermazioni della

¹⁴ «Il Selvaggio» fu fondata a Colle Val d'Elsa, in provincia di Siena, nel luglio del 1924. Redattore tuttofare della rivista, finanziata e diretta da Angiolo Bencini, vinaio e «ras» di Poggibonsi, era il giovane senese Mino Maccari. Da «striminzito foglio politico» a tiratura limitata e di carattere provinciale, che adottava i «toni rissosi dello squadristo toscano» nella satira contro il costume e la vita borghese di città, «Il Selvaggio» diventò nel '26 un periodico a grande tiratura, con sede a Firenze, orientato verso l'arte e la letteratura, e finalmente lontano dalla «politica spicciola» (A. Panicali, *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1978, p. 25). Da quel momento fu Maccari a guidare la rivista, tra ripetuti cambi di sede e complicati rapporti con il regime. Nel 1943, dopo alcuni sequestri, cessarono le pubblicazioni.

¹⁵ «L'Italiano» fu fondato a Bologna il 14 gennaio 1926, come «settimanale della gente fascista» da Leo Longanesi, ex uomo di legge. Longanesi pensò non solo ai contenuti della rivista (che ebbe periodicità irregolare, trasformandosi prima in quindicinale e quindi in mensile) ma anche alla sua realizzazione grafica e tipografica, rivoluzionaria e raffinata. Riguardo alle scelte letterarie, «L'Italiano» diede ampio spazio anche ad autori come Alberto Savinio, Alberto Moravia e David H. Lawrence, che partecipavano alla rivista «900». Dal 1936 inizierà la lenta decadenza dell'«Italiano», sia perché il suo fondatore stava dedicando le sue energie ad un nuovo settimanale («Omnibus»), sia per i complessi rapporti con il potere politico. Longanesi, lucidamente consapevole del fatto che la sua iniziativa potesse «continuare soltanto con l'imprimatur fascista», tentò di conservare nei limiti del possibile «una ... indipendenza, più o meno recondita» (L. Troisio, *Strapaese e Stracittà - Il Selvaggio - L'italiano - «900»*, Treviso, Canova, 1979, p. 21) compromettendo, però, l'autentica natura del suo foglio. Dal 1939 fino al 1942, anno della chiusura, «L'Italiano» esce «una o due volte l'anno in grossi fascicoli tripli o quadrupli in cui si assiste a una vera e propria frantumazione degli argomenti e dei linguaggi che sfociano in lunghe registrazioni di modi di dire, definizioni, glossari ... sempre ad alto livello grafico, ma ormai privi di mordente, della carica polemica, della capacità dialettica, poiché non può sfuggire il presentimento della tempesta imminente» (*ivi*, pp. 23-4).

superiorità della tradizione nostrana e desiderio giovane di sprovvincializzazione. La polemica ebbe inizio con gli strali lanciati dal «Selvaggio», mutato, in quel 1926, da foglio di provincia del fascismo squadrista in rivista culturale¹⁶. Maccari interveniva contro le idee bontempelliane indicando nel vigore del carattere rurale e paesano della gente italiana il naturale ostacolo al pensiero ed al modernismo di influenza straniera. Le posizioni di Maccari erano pienamente condivise da Ardengo Soffici¹⁷, che mentre garantiva «al giornale l'autorità del suo lungo impegno nel campo dell'arte» dava tuttavia «l'apporto negativo della sua posizione politica duramente conservatrice»¹⁸. Riteneva necessario, infatti, che il partito fascista s'assumesse il compito di portare ordine e disciplina anche nell'arte, così come faceva in tutti i campi della vita nazionale. Questa convinzione generava una irrisolvibile contraddizione tra le posizioni dei due maggiori collaboratori del «Selvaggio», in cui va individuata l'origine degli atteggiamenti incerti che la rivista assumerà nei confronti del regime. Se Maccari,

¹⁶ Nato immediatamente dopo il delitto Matteotti, quando molti fascisti abbandonarono il partito, «Il Selvaggio», che difendeva e diffondeva la fede squadrista contro la tradizione borghese ed i fascisti addomesticati, fu, in quel periodo, strumento utile per Mussolini. Successivamente il fascismo diventò regime di Stato, e, in questo contesto, lo squadristo provinciale dei «selvaggi» non poteva che essere emarginato. Maccari prese atto di questo cambiamento e diede un taglio culturale alla rivista, facendovi entrare la politica solo indirettamente, attraverso la satira di costume. Cfr. F. Petrocchi D'Auria, *Il «Selvaggio»: dallo squadristo a «Strapaese», (1924-27)*, «Critica Letteraria», IV, nn. 15 e 16, 1977, pp. 326-354 e pp. 538-570.

¹⁷ Ardengo Soffici (Rignano sull'Arno, 1879 - Poggio a Caiano, 1965) pittore, scrittore, giornalista, collaborò alla «Voce» e fondò con Papini «Lacerba». Dopo un glorioso passato di anarchico sperimentatore ed avanguardista, aveva abbracciato con convinzione l'istanza fascista del «ritorno all'ordine».

¹⁸ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 118.

«interprete di una esigenza revisionistica», testimoniava l'impegno polemico delle forze nuove della provincia nei confronti del «conformismo ufficiale»¹⁹, giungendo alla formulazione «di un programma preciso» che isolava «in una posizione assai originale il gruppo strapaesano all'interno del fascismo»²⁰, Soffici inquadrava le intemperanze del «provincialismo» innovatore in un'operazione d'imborghesimento revisionista, ben lontana dall'apertura popolare e paesana di Maccari. Ne derivava un programma di nazionalismo angusto, imperialista e cattolico, mentre l'essenza più vera delle proposte «selvagge» era nell'affermazione della priorità del recupero dello spirito italiano contro il decadente costume del fascismo borghese e pantofolaio. I «selvaggi», del resto, evidenziavano la propria diversità rispetto al gruppo che gravitava intorno al foglio di Longanesi, prendendo le distanze soprattutto dai «rondisti». Nell'articolo *L'omino di bronzo - Adagio Biagi* sul «Selvaggio» Maccari affermava:

Non bisogna dimenticare che Strapaese è nato nel 1926 sul «Selvaggio» e quivi cresciuto e irrobustito non come una formuletta letteraria o artistica, ma come affermazione alta e sonora di mentalità e sentimento ..., come un modo d'intender la vita unitaria e complessa della Nazione²¹.

¹⁹ G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 156.

²⁰ *Ivi*, p. 160. Il programma che Maccari esprimeva con gli articoli contro «900» firmati «Orco Bisorco», basato sull'amore per la terra ed il paese, per il carattere rurale della gente italiana, svelava l'«ingenua illusione», l'«impulso rinnovatore» che, di lì a poco, si sarebbe trovato «tradito e isolato». Da questa condizione, secondo Luti, Maccari avrebbe tratto la forza per attuare una opposizione polemica al regime, di cui erano «esemplificative le posizioni antigentiliane in sede culturale e antigermaniche in sede politica».

²¹ M. Maccari, *L'omino di bronzo - Adagio Biagi*, «Il Selvaggio», IV, n. 21, 24 novembre 1927, p. 2.

Impossibile, dunque, riconoscere nel «rondista» Cardarelli «il poeta maestro di Strapaese, o nell'Italiano il portavoce dell'autentico messaggio strapaesano»²². Contro «900» Soffici si espresse, nel commentare la lettera-articolo di Bontempelli *Perché «900» sarà scritto in francese*, pubblicata sul «Tevere» nel maggio del '26, ponendo sotto accusa non solo la scelta della lingua straniera, ma anche la «traducibilità» dell'opera d'arte, considerata in «900» nuovo valore letterario e unica garanzia dell'ampia diffusione delle conquiste della nuova civiltà culturale italiana. È interessante rilevare che lo stesso Soffici, evidentemente contrario alla formula della rivista italiana in lingua francese, soltanto nel febbraio del 1919 aveva fondato a Firenze, con Papini, il foglio «La Vraie Italie», per i tipi della Vallecchi, le cui *Déclarations* introduttive annunciavano, tra gli impegni, quello di far conoscere la realtà italiana all'estero²³. Contro «900», invece, sette anni più tardi, Soffici argomentava che «l'opera d'arte italiana *traducibile* è quella che non è italiana, che è fatta di pensiero internazionalistico, ebraico, liberal-bolscevico, decadente»²⁴. Bontempelli e Malaparte, insomma, lavoravano, paradossalmente, per accreditare in Italia forme d'arte che «precisamente in seguito al nuovo modo di vedere, di pensare o di giudicare comandato al mondo del Fascismo» cominciavano ad essere abbandonate²⁵. Lungo questa linea si schieravano anche i collaboratori dell'«Italiano», dichiarando il loro sostegno agli ideali del fascismo ed alle forze squadriste, contro ogni tentativo di corruzione del patrimonio culturale e civile italiano.

²² *Ibidem*.

²³ *Déclarations*, «Le Vraie Italie», I, n. 1, febbraio 1919, pp. 4-5.

²⁴ A. Soffici, *Obiezioni*, «Il Tevere», 8 giugno 1926, p. 3.

²⁵ *Ibidem*.

Tuttavia la rivista, più moderata e misurata rispetto al rumoroso «Selvaggio», configurando la sua opposizione come critica interna, denunciava «un desiderio (che tale rimarrà) di non uscire dal gioco, di non assumere vere responsabilità, tuffandosi nella critica – da destra – alla borghesia»²⁶.

La pluralità delle forme e dei modi della polemica consente di ipotizzare per i due fogli settori di pubblico ben diversi. Del resto, se «Il Selvaggio» risulta costruito sul sapore aneddotico e rustico, «L'Italiano», che media la posizione di «Lacerba» e della «Ronda» «è un po' più raffinato e dai caratteri regionali, anziché provinciali»²⁷. La rivista tende a combattere sul «terreno del costume e del linguaggio contro gli arrivismi, la retorica, la megalomania, il cattivo gusto, i luoghi comuni», battagliando, in effetti, contro «tutti i difetti o gli eccessi che erano propri del regime»²⁸. Così, con una precisa vocazione al «buon gusto» ma senza una posizione ideologica coerente, «L'Italiano» si poneva ambiguamente nei confronti del fascismo. Inoltre, il preciso richiamo alle tradizioni indigene espresso dagli «italiani» si risolveva, ben diversamente da come era avvenuto per i «selvaggi», in un «conclamato riferimento alla Ronda», che, in alcune proposizioni aveva anticipato quelle degli «strapaesani»²⁹. La rivalutazione «rondista» della tradizione, il richiamo ad essa al di

²⁶ L. Troisio, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ A. Panicali, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ G. Manacorda, *op. cit.*, p. 122. L'autore evidenzia la libera posizione ideologico-politica degli «italiani» che, in nome di un certo rigore di gusto, attaccavano non solo alcuni uomini rappresentativi della cultura (Missiroli, Ciarlantini, Orano, Tilgher, Piacentini) ma anche gli istituti di cultura fascista.

²⁹ *Ivi*, p. 123. Il foglio nato «all'interno del fascismo e per sostenerlo e migliorarlo» seguirà una «tipica linea di evoluzione» nella direzione del «fascismo di sinistra».

sopra delle degenerazioni della recente letteratura preludevano «ad un voler restringersi a quell'Italia letteraria, imprecisa e misera di interessi e di aperture, che sarà propria di *Strapaese*»³⁰.

Del resto, quasi tutti i «rondisti», Cardarelli in testa, collaborarono alla rivista. Nel settembre del '26, mentre si attendeva l'uscita del primo «Cahier» di «900», Cardarelli inviava da Parigi al «Tevere» un articolo³¹ in cui contestava la nuova, annunciata rivista, esplicitando la posizione degli scrittori che seguivano «la tendenza neo-classica».

«La grandezza del nostro secolo» – ironizzava Cardarelli – «sarà caratterizzata da questa rivista in francese, dove d'italiano non ci saranno che le cifre arabe del titolo, da una letteratura che si dice europea in omaggio al cinematografo, agli occhiali di tartaruga e alle macchine da scrivere»³². Le spinte internazionalistiche cresciute all'interno dell'estetica novecentista si traducevano in provinciale europeismo, mentre già da tempo alla vecchia contrapposizione dell'Europa all'Italia era stata data risposta contrapponendo l'Italia a se stessa. Era questo, per Cardarelli, «il solo modo di essere moderni e universali»:

³⁰ R. Scrivano, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni Editore, 1965, p. 18.

³¹ V. Cardarelli, *A proposito di «900»*, «Il Tevere», 20 settembre 1926, p. 3. Le osservazioni qui espresse da Cardarelli saranno poi riportate da Arnaldo Frateili nell'articolo *Rondisti e novecentisti* («La Fiera Letteraria», II, n. 39, 26 settembre 1926, p. 1). Cardarelli era stato tra i fondatori della «Ronda», che nacque a Roma nell'aprile del 1919 e durò fino al 1922. La rivista esprimeva, dopo la guerra e la sua opera di dissoluzione, un profondo bisogno di restaurazione e di ricomposizione. Cardarelli abbraccia il disegno strapaesano, poiché in esso riconosce una vigorosa spinta costruttiva, nel rispetto della tradizione italiana (cfr. R. Scrivano, *op. cit.*, p. 27).

³² V. Cardarelli, *art. cit.*

Credevamo, con ciò di aver toccato un porto sicuro... di aver attuato, in altri termini, una specie di fascismo in letteratura³³.

Invece «900» compiva un passo indietro, a partire dal disprezzo, implicito nell'uso del francese, di ciò che più gelosamente, naturalmente è italiano, e cioè la lingua.

Se i «rondisti» contestavano le indulgenze novecentiste ai miti di un «europeismo da strapazzo», Bontempelli battaglia polemicamente su più fronti e attaccava non solo il verismo e lo psicologismo decadente, ma anche la letteratura formalistica ed estetizzante che con «La Ronda» del 1920 aveva creduto opporsi ai tentativi di dinamismo vitalistico del Futurismo³⁴. Si soffermava sull'ossessiva paura del modernismo e dell'«americanismo», che spingeva gli avversari a rinnegare la portata innovativa del suo movimento:

Non c'è niente di più lontano dallo spirito nostro quanto lo spirito americano. Noi siamo dei millenari: cauti, equilibratori, difficili; gli americani sono dei primigenii: imprudenti, esageratori, semplicisti³⁵.

Il recupero del classico, impegno primo dei rondisti e reazione istintiva al moderno, si stava svolgendo in modi ambigui. Rifletteva Bontempelli:

Sento parlare ... di «ritorno al classico». Certi per *classico* intendono il *classicismo* ... Ogni epoca vuole il classico *suo*. Non parliamo di «ritorni»; parola equivoca, anzi imbecille. La nostra epoca, uscita dalle esperienze avanguardiste (che furono il brillante rogo degli ultimi

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. M. Bontempelli, *Fondements*, «900», I, n. 2, «Cahier d'histoire», 1926, pp. 7-13.

³⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 56.

reliqui del romanticismo) sta avviandosi verso *il suo proprio classico*. I segni se ne vedono da tutte le parti. L'abbandono del cromatismo in musica, la parete liscia in architettura, l'abborrimento dell'aggettivo nell'arte dello scrivere. E soprattutto lo spirito, che cerca di scavare in profondo: l'arte non più come divertimento, ma come *religione del mistero*³⁶.

In realtà per Bontempelli era necessario andare oltre sia le sterili «funebrità» da accademia, da arcadia, da neoclassicismo praticate da quanti si erano accorti che «le avanguardie dell'anteguerra erano ormai rancide»³⁷, sia i funambolismi futuristi, ultimi avanzi ancora vitali del romanticismo, per poter rintracciare l'unico, eterno ufficio dell'arte: «creare, anzi ... ricreare all'infinito gli aspetti delle verità fondamentali, perenni» tramite modi – e cioè stili – perpetuamente mutevoli nel tempo³⁸.

E «900» tentava di rispondere alle urgenze del momento storico proponendo esempi di «modi» letterari obiettivi, narrativi, popolari e dunque costruttivi. Dal canto loro gli «strapaesani» cercavano soprattutto di verificarne la coerenza al progetto mussoliniano dell'Italia fascista.

Osservatore consapevole di questa pericolosa sovrapposizione di piani di giudizio, Bontempelli cercava, da una parte, di riportare la discussione intorno a problemi di natura esclusivamente letteraria, dall'altra di legittimare il Novecentismo sollecitando il consenso del regime.

³⁶ *Ivi*, pp. 64-65. I corsivi sono dell'autore.

³⁷ *Ivi*, p. 278.

³⁸ «Perciò gli argomenti ... dell'arte sono trasversali ai secoli sempre gli stessi. L'arte d'un tempo non si distingue da quella d'un altro se non per i modi – cioè gli stili – modi perpetuamente mutevoli, con la quale il poeta raggiunge immutevoli verità» (*ivi*, pp. 279-80).

Il 7 settembre 1926 fu ricevuto in udienza particolare da Mussolini. «La Fiera Letteraria» riportò particolari dell'incontro:

Il Duce ha voluto conoscere particolarmente gli scopi che la rivista si propone, i nomi dei collaboratori italiani e stranieri, nonché le vicende polemiche che hanno seguito l'annuncio della nuova pubblicazione ... S.E. Mussolini ha ascoltato con grande attenzione e interesse la minuta esposizione di Bontempelli ed ha dichiarato che approva tutte le direttive di «900»³⁹.

Il 5 settembre Bontempelli aveva scritto a Frank:

Domani vedo il presidente: anche qui andremo incontro a un'incognita; cioè le dichiarazioni che mi farà, e che saranno pubblicate, se saranno tali da stroncare tutta la campagna nemica all'interno, - potranno all'estero far credere alle panzane delle «riviste di propaganda fascista in francese»! Vedi come è difficile la situazione⁴⁰.

Bontempelli, se da un lato non escludeva la formula del Novecentismo come arte fascista, dall'altro si adoperava per garantire ai collaboratori stranieri la piena autonomia della rivista da ogni tipo di implicazione politica. Del resto, le dichiarazioni di Malaparte sulla scelta del francese, riportavano pericolosamente «900» in un'ottica nazionalista, nella quale i confronti con le esperienze d'oltralpe servivano per confermare la superiorità della situazione nostrana⁴¹.

Così, se Bontempelli trovava necessario puntualizzare che la rivista di cui Malaparte aveva parlato era «ben diversa, sia nello spirito, sia negli atteggiamenti, sia nei nomi» da quella da lui ideata ed annuncia-

³⁹ Massimo Bontempelli ricevuto dall'onorevole Mussolini, «La Fiera Letteraria», II, n. 37, 12 settembre 1926, p. 1.

⁴⁰ Cfr. M. Mascia Galateria, *Lettere a «900»*, op. cit., p. 111.

⁴¹ A. Fratelli, *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova «Voce»*, art. cit.

ta⁴², nello stesso tempo, in una lettera a Nino Frank, segretario della redazione parigina, si poneva il problema di dissolvere le perplessità espresse da alcuni degli stranieri con rassicurazioni:

Certissimo che «900» non si occupa di politica; e non so di cosa abbiano paura. Poi dovrebbero aver visto che qui in Italia, mentre alcuni fascisti lo [«900»] combattevano o sui nomi ..., o sulla collaborazione internazionale, - e gli uni e l'altra sono rimasti intatti⁴³.

In realtà, la polemica contro la rivista rivelava limiti e debolezze, essendosi sviluppata, più che altro, come un dibattito tra tre testate d'impronta fascista, integrate nelle strutture del regime, che enunciavano programmi estetico-politici. Mostrava, insomma, un'inconsistenza di fondo, individuabile nella sostanza e nella forma della contrapposizione tra i due blocchi⁴⁴. Nella forma, in quanto non ci fu una netta frattura tra le tre riviste, visto che i collaboratori (anche quelli stranieri) con grande scioltezza passarono dall'una all'altra⁴⁵; nella sostanza, perché «non esisteva nella realtà un modello urbano come quello auspicato da «900», come non corrispondeva all'Italia rurale la provincia degli strapaesani»⁴⁶. Inoltre, i novecentisti, perseverando nella posizione iniziale, continuarono a negare, nel corso degli anni, qualsiasi intento costruttivo agli argomenti e ai modi della polemica. Non vi furono, dunque, né vinti né vincitori, ma un fallimento comune ad entrambi i gruppi, comprensibile alla luce di un'ana-

⁴² *La polemica intorno al «900»*, art. cit.

⁴³ M. Bontempelli, *Lettera a Nino Frank*, datata «Roma, 14 settembre 1926», in M. Mascia Galateria, op. cit., p. 117.

⁴⁴ L. Troisio, *Strapaese e Stracittà - Il Selvaggio - L'Italiano - «900»*, op. cit., pp. 32-33.

⁴⁵ *Ivi*, p. 48. Oltre a Malaparte, tra gli autori che parteciparono ad entrambi i movimenti troviamo Alberto Moravia, Giovanni Comisso, Luigi Bartolini, Corrado Alvaro.

⁴⁶ *Ivi*, p. 33.

lisi delle loro progettualità letterarie imbastite su miti difficilmente fruibili dal pubblico, nonostante si dichiarasse, da ambo le parti, la ricerca di un'arte popolare. La sconfitta di «Strapaese» e di «Stracittà» è nella contraddizione di «voler essere popolari, vicini al popolo, nel voler fare cioè dell'arte per il popolo, mentre i loro prodotti sono aristocratici e fruibili da un' *elite* di poche centinaia di persone»⁴⁷. Il comune riferimento al pubblico attesta ulteriormente la innegabile complementarietà delle due tesi, che hanno proceduto parallelamente alla «teorizzazione dei ruoli» e dei «modi di organizzazione degli intellettuali», in base all'evoluzione «in senso capitalistico-industriale da cui vengono investite le strutture della produzione e della regolazione dei rapporti sociali nella nuova forma di Stato e di regime borghese (di massa) che è il fascismo»⁴⁸.

Se il regime, valorizzando la massa-pubblico, offriva agli intellettuali nuovi ruoli e nuove responsabilità riconoscendoli collaboratori indispensabili alla costruzione dello stato in formazione, è pur vero che alcune categorie della cultura ufficiale fascista risultavano inaccettabili tanto agli «strapaesani» quanto agli «stracittadini». L'insofferenza alla dittatura, individuabile nel percorso delle tre riviste e nell'avventura intellettuale di Longanesi, Maccari e Bontempelli, si tradurrà in dissenso alla retorica littoria e alla sua vuota magniloquenza e,

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ «Si ha talvolta l'impressione, investigando le direzioni della disputa, di trovarsi di fronte ad una sola ideologia individuale a due diversi livelli che si mimano e si doppiano, per la gamma di connessioni che quella disputa fa esplodere, per cui le due posizioni, candidandosi all'omologia con le oscillazioni delle scelte culturali del fascismo, sembrano intrecciarsi, attraversarsi, e ricongiungersi paradossalmente sul terreno dell'opposto, inibendo ogni reciproca intenzionalità antagonistica» (A. Saccone, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979, p. 116).

nello stesso tempo, nell'affermazione dell'autonomia dell'arte dalle ingerenze della politica. L'intervento censorio del fascismo ostacolò non solo «900», cui impose una differente fisionomia, ma anche la libera evoluzione dell'«Italiano» e del «Selvaggio». Nel ricordare le cause dell'atteggiamento di chiusura maturate dal potere politico verso il progetto di Bontempelli, Artieri ha voluto chiarire che il Novecentismo «in un primo momento approvato da Mussolini come atto di espansione della cultura e della letteratura nuova d'Italia», apparve poi «ambiguamente confinante con l'internazionalismo della sinistra, anche marxista»⁴⁹. L'apertura all'Europa perse dunque agli occhi del Duce ogni valenza romano-imperiale, svelando inaccettabili somiglianze con le estetiche cosmopolite delle avanguardie straniere.

2. Napoli novecentista

Il discorso di Bontempelli intersecava, a Napoli, un mondo letterario fortemente ancorato ad un atteggiamento di fondo veristico, raramente in senso progressista perché privato dei più aspri accenti sociali⁵⁰, da cui, però, non sembrava riuscire a trarre vitalità di spunti.

⁴⁹ G. Artieri, *Lettera a chi scrive*, datata «Santa Marinella, 3 febbraio 1993».

⁵⁰ Sulla produzione culturale partenopea di carattere verista e realista tra fine Ottocento e Novecento cfr. M. Stefanile, *La letteratura a Napoli (1939-1970)*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, X, Napoli, E.S.I., 1971; A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1974; P. Giannantonio, *Letteratura e meridionalismo*, «Critica Letteraria», III, n. 7, 1975, pp. 233-260; R. Giglio, *Campania*, Brescia, La Scuola, 1988; R. Contarino, *Napoli*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, III, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 701-710; E. Giammattei, *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonovecento*, Cosenza, Periferia, 1990; R. Giglio, *La letteratura del Sole. Nuovi studi di letteratura meridionale*, Napoli, E.S.I., 1995.

Le proposte novecentiste solleccarono molteplicità di risposte critiche, sia in relazione alle loro valenze ideologico-politiche, sia a quelle estetico-letterarie, e partecipazione attiva al dibattito «Strapaese-Stracittà», cui davano grande risonanza puntuali interventi sulle terze pagine dei quotidiani cittadini.

Si sentivano coinvolti non solo quei giovani intellettuali che desideravano difendere e spiegare le posizioni di «900», ma tutti quanti avvertivano prepotentemente, quali che fossero le disposizioni verso i due poli a confronto, la necessità di abbandonare posizioni periferiche rispetto al circuito culturale nazionale. Non mancò chi seppe prontamente proiettarsi, dalla propria città, nel '900 europeo. Sul «Mattino», nel novembre del '26, recensendo il primo «Cahier» il giornalista che si firmava «Miles» constatava, controllato il decesso del Romanticismo, l'opportunità di inaugurare un nuovo corso dell'arte, oltre il reale, il «vero a priori, comunale, sempre quello», recuperando il mistero delle cose e dell'uomo, nel segno dell'avvento di un tempo nuovo.

Senza essere un programma d'arte, né uno dei «centomila *ismi* più o meno rimbombanti», il Novecentismo prometteva di liberare la letteratura dalle anguste prigioni dello scrivere frammentario.

Così «il *momento* qualsiasi, anche il più banale, dell'anima umana» poteva proclamare, ad alta voce, le sue infinite possibilità di stupefazione. Ecco che l'arte viene sentita come un inaspettato miracolo e non più come un teorema noioso. Questo è il Novecento:

Ricerca di una realtà esasperata che è più reale della realtà ... un camminare maschio e senza bussole di navigatori decisi, nel loro grande cabotaggio spirituale, a riscoprire l'uomo⁵¹.

⁵¹ Miles, *Novecento*, «Il Mattino», 31 ottobre-1° novembre 1926, p. 3.

A nulla sarebbero serviti gli estremi tentativi di ritornare al passato:

Novecento è l'alitarsi della nuova atmosfera estetica, è l'urlo maschio, deciso, annunziatore di un magnifico stormo di falchi sicuri del superbo loro volo. Il dilemma che rimane è molto semplice: o volar con loro o finire sottoterra⁵².

L'intervento, manifestazione di piena adesione al movimento bontempelliano, rappresenta tuttavia un episodio isolato. I critici partenopei, infatti, nel periodo di breve vita di «900», assumeranno per lo più atteggiamenti di chiusura verso le tesi novecentiste, che se a molti risultavano talmente estranee alla propria formazione e frequentazione letterarie da essere difficilmente comprensibili, ad altri apparivano frammentarie e velleitarie, tanto provinciali nei risultati quanto si proclamavano europee nei propositi.

Lorenzo Giusso⁵³, occupandosi sul «Mattino» nel novembre del '26⁵⁴, del Novecentismo lo inquadrava in quel contesto di crisi letteraria che l'Italia aveva co-

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Lorenzo Giusso, (Napoli, 1899-1947), di famiglia nobile, si formò nel periodo tra le due guerre nel cenacolo crociano, uscendone però presto «animato da spiriti combattivi ed eretici» (cfr. G. Artieri, *Lorenzo Giusso, ultimo romantico*, in *Penultima Napoli*, Milano, Longanesi, 1963, pp. 115-126). Giornalista dalla «prosa ricca e ondata, piena di lucidi slanci e di rotondità scultoree» (*Ivi*, p. 118), Giusso collaborò alle terze pagine dei quotidiani «Il Mattino», «Il Tempo», «Il Messaggero». Fu autore di alcuni libri di versi (*Don Giovanni ammaliato*, Napoli, Guida, 1932; *Musica di piazza*, Napoli, Tirrenia, 1956) che danno la misura, secondo Artieri, «della sua esistenza romantica, della sua vita da Bohème» (*ivi*, p. 120). Critico letterario ma soprattutto filosofo, pubblicò nel 1943 *G. B. Vico e l'età barocca* (Napoli, Perrella) e *Filosofia e immagine cosmica* (Napoli, Perrella).

⁵⁴ L. Giusso, *La crisi letteraria*, «Il Mattino», 28-29 novembre 1926, p. 3.

minciato a vivere dal 1914. La grande guerra aveva squassato i tranquilli orizzonti della vita europea con i nuovi miraggi morali e sociali. In Italia questo vento rivoluzionario aveva provocato il superamento dell'estetica del Naturalismo e della letteratura «verista e borghese», specchi fedeli della «società democratica». Rovesciata l'idea dell'arte-trascrizione di una «realtà oggettiva a se stante», s'era aperta la via alla marcia incontrastata del grottesco, dell'arbitrario, dell'eccentrico, dell'illogico.

Erano penetrate proposizioni negatrici e nichiliste; gli scrittori italiani si erano trovati a dover scegliere tra le estetiche straniere dell'Impressionismo, del Cubismo, del Dadaismo, del Surrealismo e la tradizione. S'era poi aggiunto, ai molteplici appelli alla sprovincializzazione dello stato delle lettere italiane, quello di Bontempelli, «con il suo miraggio di arte superante il naturalismo». Tuttavia Giusso non riusciva a rintracciare nelle sue opere, costruite su «piccole combinazioni ingegnose che brillano e si spengono come fuochi d'artificio»⁵⁵, né forza dissolvitrice, né ironia rivoluzionaria. Il Novecentismo, cui era affidato il compito di esprimere il tempo nuovo, altro non era che un'esperienza estrema, «l'ultimo episodio della vecchia letteratura italiana giunta alla rarefazione negatrice di se stessa»⁵⁶. Accademico e non rivoluzionario Bontempelli era un giocoliere piacevole, un caricaturista «alla Mac Orlan», un illusionista da caffè⁵⁷.

Più che funambolo «professore ben agguerrito di concorsi», Bontempelli non riusciva ad essere l'antiletterato, ma, piuttosto, l'esponente più rappresentativo

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

della vecchia Italia letteraria, che si trincerava in oziosi e placidi giochi letterari, «nelle ombre sonnolente di una nuova arcadia»⁵⁸, mentre nel paese emergeva, prepotente, la necessità di un'estetica chiarificatrice e di una letteratura fatta delle «grandi sintesi morali e religiose di un'epoca»⁵⁹.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

III

IL DIBATTITO «STRAPAESE-STRACITTÀ» A NAPOLI

1. Napoli e Roma a confronto

Il ritorno al Naturalismo, continuava a profetizzare Giusso, nel gennaio del '27, dalle pagine del «Mattino», sarebbe diventato un imperativo irrecusabile dopo l'infacchimento della scrittura, in bilico tra «sociologismo» e «*fumisterie* decadente», «neoclassicismo accademizzante» e «gioco paradossale anarchico e funambolesco»¹. Proiettata verso l'irreale, per seguirne le stupefacenti chimere, la letteratura si era privata della sua forza d'attrazione e di dominazione, riducendosi al «bamboleggiamento stanco di Massimo Bontempelli»². Tuttavia la stessa natura contraddittoria ed equivoca delle formule novecentiste avrebbe lavorato per contribuire al recupero dei modi del realismo.

Su quello stesso numero del «Mattino» veniva pubblicata, tradotta in italiano, *Fondamenti*, l'introduzione di Bontempelli al secondo «Cahier» di «900», in cui s'affermava la necessità che, conclusa l'epoca romantica, l'arte evolvesse, allontanandosi dall'estetismo e dallo psicologismo, verso lo «spirito dell'architettura», cioè verso la tensione a costruire un mondo autonomo da quello reale³.

¹ L. Giusso, *Tornare al naturalismo*, «Il Mattino», 27-28 gennaio 1927, p. 3.

² *Ibidem*.

³ M. Bontempelli, *Fondamenti*, «Il Mattino», 27-28 gennaio 1927, p. 3.

Con grande entusiasmo Artieri, sul «Mezzogiorno»⁴, commentava le proposizioni del secondo «Cahier» intraprendendo così un percorso lungo il quale avrebbe fatto «eco alle giustificazioni, ai fondamenti, ai consigli, alle premesse» di Bontempelli, che «accendeva e ... infiammava con la foga della sua convinzione»⁵. Convinzione di giovane che credeva nel «900» esprimendo, «a ben ascoltare», un «atto di fede nella vita, nel futuro della vita»⁶.

Nel rispondere a quanti vedevano nel Novecentismo una sorta di antifascismo, l'intervento di Artieri ribadiva la completa rispondenza del movimento a tutte le direttive del regime:

Quello che il più gigantesco politico contemporaneo applicava alla pubblica vita, Massimo Bontempelli volgeva alla letteratura. Nell'essenza di quegli eleganti paradossi che Massimo premette ai suoi cahiers, c'è la perentorietà degli ordini del giugno che il Duce affisse al quadro della vita nazionale. Il «900» è impregnato dell'alto possente della personalità di Mussolini, egli, come in ogni ritmo della vita nazionale è presente in questo palpito nuovo del cuore giovine dell'Italia giovanissima⁷.

Nuovo evento e svolta propositiva del mondo della letteratura, il Novecentismo era nell'aria dalla conclusione della guerra, da quando, cioè, «si cominciò a pensare che dannunziani per tutta la vita non si poteva restare»⁸. Dopo «la parentesi rivoluzionaria di Mussolini» e poi «un periodo profondo lungo e intenso di

⁴ G. Artieri, *900 - fascicolo secondo*, «Il Mezzogiorno», 1-2 marzo 1927, p. 3.

⁵ E. Falqui, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, Torino, E.R.I., 1953, p. 98.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. Artieri, *art. cit.*

⁸ *Ibidem*.

preparazione» vi era stata la nascita di «900», evento accaduto, dunque, sotto l'influsso magico di una parola immessa dal Duce in Italia come «moneta corrente»: «costruire»⁹.

Quanti auspicavano un veloce ritorno al Naturalismo invocavano anacronisticamente una pratica letteraria che rifletteva quella politica della socialdemocrazia:

C'è chi parla di naturalismo, di ritorno a Zola e Verga, ad altri pontefici massimi del «vero per il vero» ... Non si può per malafede o disorientamento - contro il «900» - invocare una moda letteraria che rifletta la pratica politica della socialdemocrazia, in tempi come i nostri, in cui l'arte, anche l'arte, va con andatura rivoluzionaria, con passo giovane ed energico verso la porta spalancata del duemila¹⁰.

Compito di «900», invece, integrare e caratterizzare compiutamente l'epoca in cui viveva, ordinata secondo la serie naturale dei numeri per «inflexibile riflesso» della matematica. Risultava impensabile ritornare indietro per «mordersi la coda», per «chiudere in cerchi inesorabili la vita e il destino», quando la curva dell'oggi, la curva dell'epoca mussoliniana tracciava «una miracolosa iperbole scagliata come un ponte contro l'infinito»¹¹.

Così, anche l'Italia letteraria, oltre i retaggi della recente tradizione, si sarebbe allineata col suo tempo:

Un'estetica è come la bussola. Guida un secolo fino alle sponde di un altro: il Novecentismo, questo neo-roman-

⁹ *Ibidem*. È interessante riportare l'atteggiamento di Bontempelli in proposito: «Oggi dunque ... si tratta di costruire. Badate che io dico costruire e non ricostruire ... perché la storia non si ricostruisce mai» (cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 278).

¹⁰ G. Artieri, *art. cit.*

¹¹ *Ibidem*.

ticismo che caratterizza l'epoca nostra avventuriera, meccanica ed elettrotecnica dirigerà verso il nord dell'estetica del duemila, l'arte proclamata dall'europismo contemporaneo¹².

Inserendosi nel dibattito, Alberto Consiglio osservava, innanzitutto, che i giovani partecipanti ad un movimento d'avanguardia ne subivano pericolose conseguenze, compromettendo molto della propria esistenza e, il più delle volte, smarrendo i propri sogni nel labirinto ingannatore¹³. A questa premessa seguiva la considerazione della vacuità della polemica su «900», tutta orchestrata su temi di secondaria importanza: la paternità del titolo, la redazione in francese, l'europismo.

L'analisi e la valutazione di un'avanguardia, svolte nella prospettiva di tutelare i giovani, avrebbero dovuto indagare altri aspetti: la «fede dell'autore», per esempio; l'originalità e la novità dei canoni fondamentali del manifesto. Le asserzioni di Bontempelli nei preamboli ai primi due quaderni¹⁴ non solo prescindevano del tutto da simili riflessioni ma rivelavano imbarazzanti analogie con le formule del Cubismo, nonostante il Novecentismo fosse stato dichiarato prodotto dell'antitesi tra lo spirito cubista e lo spirito futurista e dello sforzo di reagire ad entrambi¹⁵.

I postulati da cui erano partiti Max Jacob e Jean Cocteau, «non solo per compiere le loro esperienze artistiche ma per disegnare una teoria esauriente e detta-

¹² *Ibidem.*

¹³ A. Consiglio, *Pamphlet sul «Novecento»*, «Il Mattino», 5-6 marzo 1927, p. 3.

¹⁴ Consiglio non fa alcun riferimento al terzo «Cahier» di «900», introdotto dai *Conseils* ed uscito nel marzo del 1927.

¹⁵ *Ibidem.*

gliata», erano stati ripresi da Bontempelli e semplicisticamente ridotti a «due o tre concetti base»¹⁶.

Già nella prefazione del suo *Le cornet à dés*, Jacob aveva definito l'opera d'arte oggetto vivente a sé, di sua propria forza, che non serba più «rapporti spirituali con il suo autore», anticipando quella caratteristica autonomia del prodotto artistico, di cui Bontempelli rivendicava la primogenitura. Non solo. Il teorico di «900» affermava che la scelta dei mezzi di scrittura è affare individuale e imprevedibile; Cocteau, nel *Secret professionnel*, raffigurava, in modo originale, l'artista al lavoro come un «uomo nuovo» al mare che, caduto in acqua, deve inventare il nuoto per salvarsi¹⁷.

E ancora, se Bontempelli condannava le scuole d'avanguardia, poiché in un fatto individuale come la tecnica d'arte non si esercita proselitismo, Cocteau aveva già compreso che non solo non possono esistere gruppi estetici, ma al più esistono degli «individui contagiosi»¹⁸. Il «realismo magico» – concludeva Consiglio – era semplice «pacchianismo» letterario, che riciclava estetiche maturate oltralpe nella società culturale italiana, sicuramente non onorata da «simili facezie»¹⁹.

Non discordava di molto l'opinione di Giusso²⁰. Personaggio mediocre ed incoerente, Massimo Bontempelli, nel 1911 o 1912, era stato uno strenuo milite del classicismo, che si affannava a combattere le novità bandite da Benedetto Croce e dai «vociani» di Firenze.

Negli anni maturi, invece, sembrava compiacersi nel recitare la parte del pioniere e del ribelle. Spiri-

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ L. Giusso, *Scomposizione di Bontempelli*, «Il Mattino», 13-14 luglio 1927, p. 3.

to «avido e scettico», Bontempelli con «teatrali colpi di scena» e «voltafaccia», oscillava tra il classicismo accademico e l'innovazione avanguardista, esercitando – «fenomeno pericoloso» – il suo fascino ambiguo e la sua influenza sulle nuove leve del giornalismo e della letteratura. Paladino dei classici divenuto rivoluzionario, proponeva se stesso quale estremo traguardo della modernità più avanguardistica, cosicché attorno alla sua piccola, bonaria persona si alternavano i ditirambi degli ammiratori, il «crepitiò fischiante» degli avversari, il tumulto delle discussioni. Ex-domenicano dell'ortodossia classica, anti-crociano, anti-idealista, anti-romantico, tetràgono pretoriano di una cultura oltrepasata, Bontempelli aveva doppiato la linea displuviale della guerra per passare, pubblicando i versi di *Purosangue*, al fronte futurista, anarchico e barbarico²¹.

Si era cimentato poi nell'avventura novecentista, nel perseguire astrattezza informe e grigia, costruendo un'altra realtà possibile, con un'ironia fredda e astratta, senza forza corrosiva. Il suo Novecentismo riusciva ad ottenere facili consensi poiché proponeva un'arte che, libera dagli ingombri delle introspezioni psicologiche e dagli obblighi di tesi morali e sociali, si realizzava in «puro gioco fantastico»:

Oggi Bontempelli patrocina l'avvento di un'arte nuova. E cioè d'un'arte che non trascini più nel suo corpo flaccido i tumori della psicologia, gli ingombri dell'introspezione analitica, i calcoli delle tesi morali e sociali; un'arte che sia gioco fantastico, impreveduto e avventura, affratellata al cinematografo e al romanzo d'avventura²².

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

Ma un'arte rarefatta fino a tal punto appariva un'evanescente utopia. Inoltre, s'appoggiava su coordinate estetiche che, proprio perché non volevano costituire una «salda ossatura etica», potevano essere adoperate dai dilettanti della letteratura come facili espedienti per travestire un «romanzaccio d'appendice» da capolavoro di fantasia immaginifica²³.

Per Giusso, dispensare lo scrittore dal produrre un narrato imbastito su di una trama ben progettata e da qualsiasi tipo di impegno morale, voleva dire deprimere la letteratura a «una crepuscolare debolezza». Il «bontempellismo», elegante malattia che attecchiva presso i giovani letterati, li induceva, pericolosamente, all'irresponsabilità di un'estetica senza etica:

Una generazione educata a questi canoni estetici non potrebbe che altalenare sui tappeti di un ozioso decadentismo, sarebbe, insomma, una generazione di frammentari, decadenti ed arcadi, per sempre incapaci ad incastrarsi nella realtà sociale che ci fluttua attorno e a scoprirne i segreti e a rispecchiarne le luci²⁴.

Queste riflessioni critiche saranno poi riproposte nel capitolo *Scomposizione di Bontempelli*, della raccolta di saggi dal titolo *Il viandante e le statue*, pubblicata nel '28²⁵.

Artieri, che nel '29 recensisce il volume, considera Giusso «strano cervello in cerca di fede», in una posizione acrobatica e pericolosa di fronte all'arte e al pensiero moderno²⁶. Per il critico, che individua il fine ultimo dell'arte nell'azione moraleggiante e civilizzatrice, si deve supporre in essa un contenuto di pensiero

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ L. Giusso, *Il viandante e le statue*, Milano, Il Corbaccio, 1928.

²⁶ G. Artieri, *Giusso critico*, «Il Mattino», 28 marzo 1929, p. 3.

fatto «d'umanità tutta intera» ed uno scrittore «medico dei mali sociali».

Tuttavia, pur scrutando le opere e gli autori da questa prospettiva etica ed idealistica, Giusso non era riuscito ad elaborare una condanna definitiva della letteratura dell'irrazionale, rivelando nella sua attività di critico-scrittore impensate affinità, per «varietà brillanti delle immagini», «libera trattazione del pensiero» e «forza polemica», con le posizioni novecentiste²⁷.

Nell'autunno del '27 Artieri annuncia un importante mutamento nel percorso di «900»: la rivista assumerà periodicità mensile e sarà pubblicata da un altro editore²⁸. Non più «La Voce», né Malaparte, poiché la casa editrice fiorentina «era troppo crociana», e il comportamento del «turbolento» Suckert-Malaparte²⁹, che «tirava stoccate al Novecentismo sul foglietto di Longanesi», contrastava inaccettabilmente con il ruolo di editore dei quaderni bontempelliani³⁰.

Sul «Mezzogiorno» del 18-19 ottobre giunge una conferma di quanto già riferito:

La rivista «900» sarà assunta dalla casa editrice «Sapientia» di Roma sempre sotto la direzione di Massimo Bontempelli e con indirizzo e redazione immutati³¹.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Artieri, *I miei amici novecentisti*, «Il Mezzogiorno», 11 settembre 1927, p. 3.

²⁹ Una volta conclusa l'esperienza novecentista, Curzio Suckert cambiò il suo cognome nel più italiano Malaparte. L'uso ironico da parte di Artieri del duplice cognome sta a dimostrare l'esistenza di un piano particolare su cui si svolgeva la polemica: l'origine più o meno italiana dei partecipanti al dibattito. Così il novecentista partenopeo tentava di scalfire la dichiarata straitalianità di Malaparte, che non esiterà ad accanirsi, soprattutto per motivi razziali, contro l'ebreo svizzero Frank, segretario di redazione, fino al 1927, di «900» a Parigi.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Il nuovo editore di «900»*, «Il Mezzogiorno», 18-19 ottobre 1927, p. 3.

Si comunicava, inoltre, che la rivista fino ad allora incentrata solo su arte e letteratura, avrebbe pubblicato «una serie di saggi politici intesi a far conoscere all'estero la nuova politica italiana»³².

In realtà, dopo il «Cahier d'automne» del '27 «900» uscirà con frequenza irregolare fino al luglio del '28, quando assumerà una nuova veste, in lingua italiana. Il cambiamento della casa editrice era risultato inevitabile dopo una serie di episodi di boicottaggio operati dalla «Voce». Nel gennaio del '27, in una lettera a Frank, Bontempelli farà il punto di una situazione di equilibri irrimediabilmente deteriorati:

Tra gli editori di «900», e me autore (cioè inventore, organizzatore e direttore della rivista stessa) si è venuta formando una situazione assurda, che rende improbo e assai meno fecondo il lavoro comune. Il quale lavoro dovrebbe consistere, per parte mia nel preparare i fascicoli e curarne la stampa, e per parte degli editori, non soltanto nel sostenere le spese della rivista, ma nell'amministrarla, diffonderla nel miglior modo, sfruttarne tutte le possibilità economiche. Questo secondo compito è stato del tutto trascurato dagli editori di «900». Le deficienze dell'opera loro sono tali e tante, da rivelare in essi una precisa volontà di nuocere alla rivista ... La mia accusa si rivolge particolarmente all'azione svolta ai danni di «900» dal Consigliere Delegato della «Voce» Curzio Malaparte Suckert. Ciascuno dei suoi atti a questo riguardo può apparire talvolta in sé di poco conto; ma il loro assieme e la loro continuità ha generato in me la persuasione del deliberato proposito di danneggiare al possibile la vita di «900»³³.

La storia dell'ostilità di Malaparte viene retrodatata sin all'annuncio di «900» e circoscritta ad un ambito di

³² *Ibidem*.

³³ M. Bontempelli, *Lettera a Nino Frank*, datata «10 gennaio 1927», in M. Mascia Galateria, *Lettere a «900»*, op. cit., pp. 141-142.

motivazioni personali. Troppo segnata dalle idee di Bontempelli, troppo riflessiva della sua figura intellettuale, la rivista sfuggiva al controllo dell'editore. Bontempelli ne era osservatore consapevole:

La questione Malaparte è patologicamente curiosa ... È un temperamento femminile, perciò assai geloso. Per es. è molto geloso di «900» e dei suoi successi, perché sono di «900» e non della «Voce»! ... Vorrebbe dare a «900» una sua impronta, che sarebbe disastrosa, e soffre trovando in me un macigno incrollabile ... Inoltre è mentalmente al polo opposto di «900»³⁴.

Malaparte aveva preso definitivamente le distanze da «900», di cui denunciava lo spirito «borghese» e «pariginale», con l'articolo *Strapaese e Stracittà*³⁵. Il suo gesto contribuiva ad alimentare il dibattito polemico, che, tra il novembre ed il dicembre del '27, si svolse soprattutto sulla terza pagina del quotidiano romano «La Tribuna», nello spazio intitolato «Polemiche per una nuova letteratura». Sin dalle prime battute Malaparte indicava tra le principali cause della rottura l'incompatibilità tra la sua salda fede nel fascismo e le incerte posizioni politiche dei novecentisti³⁶.

Contestava a Bontempelli il credito e la fiducia investiti in un personaggio come Nino Frank che, ebreo e suddito svizzero, aveva osato diffamare, in un'intervista concessa in quei giorni alla rivista francese «Comoedia», Leopardi e Foscolo, glorie nazionali della nostra letteratura, e criticare Mussolini e l'Italia fascista³⁷.

³⁴ *Ivi*, p. 132.

³⁵ C. Malaparte, *Strapaese e Stracittà*, «Il Selvaggio», IV, n. 20, 10 novembre 1927, p. 3. Con lo stesso titolo, l'articolo verrà poi proposto dalla «Tribuna».

³⁶ C. Malaparte, *Malaparte risponde a Bontempelli*, «La Tribuna», 24 novembre 1927, p. 3.

³⁷ Cfr. N. Frank, *Paris reste le tremplin du monde*, «Comoedia», 10 novembre 1927.

Il contrasto Malaparte-Frank rivelava, però, antiche origini. Il 6 dicembre del '26 Bontempelli riteneva opportuno indirizzare il comportamento di Frank in proposito; gli scriveva:

Verso te [Malaparte] è in diffidenza, poiché sente che tu sei totalmente con me. – Si offese un po' perché lo chiami Suckert, e si è straordinariamente offeso perché lo hai definito giornalista. Il consiglio che ti davo, di scriverne una volta in modo da piacergli, è opportuno³⁸.

Anche nella «questione Frank» Malaparte procedeva sovrapponendo a motivazioni d'ordine personale elementi di ideologia, aiutato, in questo senso, dagli appigli offerti nell'intervista di «Comoedia». Adoperava, insomma, una strategia, grazie alla quale riusciva ad assicurare al suo comportamento integrità e coerenza politica.

L'antifascismo del movimento bontempelliano, invece, era implicitamente affermato dalla presenza di un personaggio come Frank³⁹.

Seguirono, sulla «Tribuna», altri pareri e prese di posizione. Alberto Spaini, con l'articolo *Strasobborgo*⁴⁰, denunciava il doppio gioco condotto da Malaparte. Novecentista, Spaini partiva dall'analisi di un'incomprensibile e diffusa volontà di schematizzare le recenti esperienze letterarie in due scuole, l'una schierata in bell'ordine, secondo i dettami della tradizione nazionale, l'altra alla rinfusa, in un insieme, dagli incerti confini, di modernisti, poeti del nuovo, di città, di telefoni e di fili dei tram, stretti in un fascio larghissimo, europeo.

³⁸ M. Bontempelli, *Lettera a N. Frank*, 6 dicembre 1926, in M. Mascia Galateria, *op. cit.*, p. 132.

³⁹ C. Malaparte, *Malaparte risponde a Bontempelli*, art. cit.

⁴⁰ A. Spaini, *Strasobborgo*, «La Tribuna», 24 novembre 1927, p. 3.

All'origine di questa presunta contrapposizione era Malaparte-Suckert, che, da autentico capitano di ventura, necessitava di guerre per lanciarsi nelle sue imprese. Così, aveva cominciato con Bontempelli, creando «900», ma spinto dal bisogno di comandare tutto, iniziava ad organizzare le brigate di malcontenti in partito, regalando loro idee, spirito di conseguenza, e se non proprio l'esattezza storica, la logica connessione con la realtà. Per l'artificiosità dell'origine, Spaini non riesce a dare credito alla polemica stessa, avvertendo il rischio di una battaglia da *strasobborgo* ⁴¹.

Nel 1941 lo stesso Malaparte, in una lettera a Giancarlo Vigorelli, avrebbe rivelato e rivendicato l'importanza del suo ruolo nella polemica:

Se è vero che ho inventato Strapaese, non è men vero che ho inventato anche Stracittà e che la polemica tra Strapaese e Stracittà fu scatenata da me al solo scopo di muovere le acque della letteratura italiana, solitamente morte ⁴².

Bontempelli, già all'origine del contrasto, aveva lavorato per scardinare la costruzione di Malaparte, giungendo a rifiutare anche la sola affermazione dell'esistenza di due correnti contrarie, a confronto ⁴³. Piuttosto, al gruppo operoso di «900» si era opposto un «nugolo di tafani» che cercavano di dare fastidio, senza riuscirvi ⁴⁴. Riguardo al resto, i simboli «strapaese» e «stracittà» erano creazioni intellettuali, affatto rappresentative di una scelta letteraria o di chi, in qualche modo, la praticasse. Così,

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. L. Troisio, *Strapaese e Stracittà - Il Selvaggio - L'Italiano - «900»*, op. cit., p. 46.

⁴³ M. Bontempelli, *Novecentismo*, «La Tribuna», 25 novembre 1927, p. 3.

⁴⁴ *Ibidem*.

una forzatura critica ed interpretativa voleva l'arte di «900» «meccanica, tabarinesca, negrista, jazzbandista, imitata di Francia» ⁴⁵, quando non rappresentava altro che la risposta italiana ad una tendenza di tutta Europa.

Malaparte invece vi individuava ⁴⁶ elementi spuri, di modernità alla francese, alla anglosassone, alla tedesca, ed una natura perversa di *complesso di negazioni*, che non può esistere, né come scuola poetica, né come avanguardia. Coglieva, inoltre, in essa l'ambizione personale di Bontempelli di dare corpo ad un'atmosfera poetica nuova, la volontà di farsi, ormai anziano, maestro e caposcuola, e di indurre, partendo dalla propria concezione estetica, un gruppo di giovani a sperimentare pseudo-modernismi letterari ⁴⁷.

Se i mediocri si erano trincerati dietro la velleitaria e suggestiva formula del «realismo magico», gli ingegni migliori avevano manifestato un loro «carattere letterario, una propria originalità, un'immaginazione e una fantasia personalissime attraverso modi d'espressione tutti propri» ⁴⁸.

La diffusa volontà di rinnovamento dei giovani invece poteva trovare naturalmente spazio nel programma «strapaesano», nella conciliazione senza traumi della preziosa tradizione italiana con la modernità:

Strapaese tien duro, rifiuta i relitti dell'800, di quello nostrano e di quello fuori via, tra i quali il novecenti-

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Che cosa ha in comune con quella di Bontempelli, l'arte di Pietro Solari, di Orio Vergani, di Antonio Aniante, di Achille Campanile, di Corrado Alvaro? Ha in comune il titolo della rivista diretta in francese da Bontempelli. E chi di loro si sentirebbe di sottoscrivere quelle quattro prefazioni programmatiche?» (C. Malaparte, *Strapaese e Stracittà*, «La Tribuna», 26 novembre 1927, p. 3).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

smo, e tenta, per arrivare alle nuove, le strade antiche. Regionalismo? Anche in fondo a Leopardi c'è Recanati. In fondo ai provinciali c'è New York⁴⁹.

Malaparte rilanciava con precisione le accuse di antinazionalismo, alle quali Bontempelli opponeva la certezza che, se la tendenza a fare letteratura di fantasia era presente in tutte le nazioni europee, sarebbe stata l'Italia, «fuoco di quel Mediterraneo che un volere misterioso ha destinato a sorgente degli inizi e delle riprese di ogni civiltà»⁵⁰, a produrre da siffatta tendenza «l'arte meglio rappresentativa del secolo nuovo»⁵¹.

A queste affermazioni rispondeva anche Maccari, il cui intervento bloccava il corso dialettico della polemica, essendo tutto incentrato sulla celebrazione dei valori di «Strapaese», «cosa viva e non formuletta letteraria», né «frutto di estetismo»⁵². Espressione ideale e pratica di quella Italia rurale, la vera Italia classica, operosa, volitiva e saggia, «Strapaese» difendeva la gente perbene dalla «fumisterie», dagli esibizionismi e dai trasformismi della «invadente civiltà straniera», opponendo ad essa la civiltà italiana⁵³. Accanto alle riflessioni di Maccari sullo stesso numero della «Tribuna» compariva la attesa risposta di Nino Frank alle violente accuse di Malaparte. Oltre a chiedere di non travisare l'intervista rilasciata a «Comoedia» e di riportare direttamente i brani incriminati, Frank aggiungeva:

E per Malaparte ripeto: che non sono scemo, voglio dire che se fossi quello che lui vuol dare a credere, non mi

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ M. Bontempelli, *Novecentismo*, art. cit.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² M. Maccari, *Da Strapaese (quello vero)*, «La Tribuna», 29 novembre 1927, p. 3.

⁵³ *Ibidem*.

sarei smascherato con tanta ingenuità! ... Preferisco lavorare ... per il fascismo come cento, mille altri: da anonimo⁵⁴.

Malaparte rispose il 1° dicembre, eseguendo quanto gli era stato suggerito. E concludeva:

E ora che cosa vuole da noi questo Nino Frank? Povero svizzero! Vorrebbe darcela a bere. Beviamo pure alla sua salute. Credo n'abbia bisogno dal momento che gli comincia a puzzar la testa⁵⁵.

Preoccupato dalla violenza dei toni, Arnaldo Frateili, caporedattore della «Tribuna», intervenne esercitando il proprio ruolo di moderatore, per placare gli animi e riportare la polemica nell'ambito di competenza letteraria. Il suo appello ad uscire dall'*impasse* politico non trovò accoglienza in nessuno dei due schieramenti⁵⁶.

Anche il novecentista Marcello Gallian⁵⁷, contravvenendo alla linea di estraneità alla polemica tracciata da Bontempelli, si rapportava al fascismo, offrendo la propria esperienza di giovane, chiamato alla vita nel 1919, coraggioso «partigiano e sicario» del suo tempo:

⁵⁴ N. Frank, *Le rettifiche di Nino Frank*, «La Tribuna», 29 novembre 1927, p. 3.

⁵⁵ C. Malaparte, *Molte lettere e qualche punto sugli «i»*, «La Tribuna», 1° dicembre 1927, p. 3.

⁵⁶ In difesa del fronte «strapaesano» interviene Giorgio Vecchietti: «La politica fascista è la base, la essenza di Strapaese, il quale essendo "il paese più paese del mondo" e cioè l'unico rifugio o porto dell'italianità, non può che avere nera e nerissima la propria bandiera. A Strapaese si difende una civiltà, a Stracittà si fa della cattiva letteratura e ci si avvia verso una "internazionale non meno trista di quella rossa"» (G. Vecchietti, *Italia e antitalia*, «La Tribuna», 6 dicembre 1927, p. 3).

⁵⁷ M. Gallian, *Politica del Novecentismo*, «La Tribuna», 8 dicembre 1927, p. 3.

In arte confermo la posizione di partigiano e di sicario, dinanzi a tutta una tribù di placidi, di rassegnati, di temporeggiatori, di stabiliti, di mansueti, di puri di cuore, di pesci in barile, di acque chete che rovinano i ponti⁵⁸.

Nel Novecentismo, secondo Gallian, il fascismo si risolve totalmente: diviene materia letteraria, che informa di sé profondamente la vita spirituale italiana. A «900», inoltre, il merito di essere la prima antologia che promuoveva scritti di giovani, garantendoli con la personalità artistica di un autore riconosciuto quale Bontempelli. Italianissimi di indiscussa fede fascista, i suoi collaboratori (Gian Gaspare Napolitano, Giulio Santangelo, Emilio Radius, Giovanni Artieri, Francesco Cipriani, Alberto Moravia) si confrontavano, sulle pagine della rivista, con gli stranieri creando i «termini d'un paragone» dal quale sarebbero usciti in modo vantaggioso. Ne derivava propaganda della nostra letteratura all'estero. Gli attacchi a «900», dunque, non erano altro che «incensamenti, autopropaganda, esibizionismi di ogni sorta»⁵⁹.

Frateili decise di concludere la stagione del '27 vivacissima di interventi su «Strapaese» e «Stracittà» interpellando Bontempelli ed offrendogli la possibilità della replica. Bontempelli misconosceva, ancora una volta, la polemica, gazzarra artificiosa creata sul niente:

Si sono ostinati a menar colpi contro quella idiota immagine di «stracittà», che nulla, né le teorie né i tentativi artistici di «900» giustifica ... Ma quando mai ho detto che per modernità debba intendersi la città affollata, il grattacielo, il cocktail? L'arte vuol dire risolvere ... il proprio mistero, e ogni secolo trae speciali conseguenze e forme da questo travaglio⁶⁰.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ M. Bontempelli, *Italianità di «900»*, «La Tribuna», 9 dicembre 1927, p. 3.

L'atteggiamento autenticamente «antitaliano», conclude lo scrittore, è il vivere con la continua paura dell'influsso straniero:

Questa è scarsa fede nella propria italianità, che ognuno di noi deve sentire come qualcosa di incorruttibile⁶¹.

2. Curzio Malaparte agli «Illusi»

Nel dicembre del '27 Napoli diventò centro del dibattito «Strapaese-Stracittà». «Il Mezzogiorno» annunciò che il giorno 9 la sede della «Compagnia degli Illusi» avrebbe ospitato una conferenza di Malaparte sulla «lotta di tendenze letterarie agitatasi recentemente tra gli scrittori italiani»⁶².

Evento molto atteso dal mondo giornalistico e letterario partenopeo, l'intervento di Malaparte era presentato come momento chiarificatorio delle tesi del gruppo «strapaesano» e fase risolutiva della battaglia contro il Novecentismo⁶³. La scelta da parte dell'ex editore di «900» di rivolgersi, nel momento culminante della polemica⁶⁴, alla platea partenopea, sottintende una

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Agli Illusi*, «Il Mezzogiorno», 6-7 dicembre 1927, p. 3.

⁶³ «Che cos'è strapaese? Che cos'è stracittà? La risposta non è facile né ci assumiamo la responsabilità di chiarire il problema senza aver sentito prima le ragioni che Malaparte esporrà a Napoli contro i novecentisti» (*Alla Compagnia degli «Illusi»*, «Roma», 7 dicembre 1927, p. 3).

⁶⁴ «Possiamo dichiarare, tuttavia, che la polemica in corso fra i letterati strapaesani e quelli stracittadini è destinata ad assumere, secondo ciò che ne pensano Umberto Fracchia, direttore de «La Fiera Letteraria», Arnaldo Frateili, critico della «Tribuna», Lorenzo Gigli della «Gazzetta del Popolo» e Giuseppe Ravegnani della «Stampa», un'importanza non minore di quella che ebbe nell'Ottocento la famosa polemica tra classici e romantici» (*ibidem*).

realtà culturale cittadina attenta e partecipe alle tensioni dell'universo letterario italiano, in cui lavorava un folto gruppo di simpatizzanti per Bontempelli, che s'aggiungeva al battagliero nucleo dei novecentisti a tutti gli effetti.

Nella nota apparsa sul «Roma» s'ipotizza pertanto un incontro-dibattito animatissimo, con un Malaparte che, «sceso in campo armato di tutto punto darà del filo da torcere agli avversari novecentisti»⁶⁵.

Il pubblico degli «Illusi» – si evidenzia sul «Mezzogiorno» – chiamato a giudicare e a decidere, avrebbe dato un verdetto importante per l'esito finale di una battaglia, che ricca di «colpi di scena, di colpi di testa, e di colpi di mano», di imprevisti e di *boutades*, di rivelazioni sensazionali e di scandali più o meno politici e più o meno letterari, si stava concludendo⁶⁶. Il simpatissimo e temibile Malaparte si sarebbe fatto conoscere, nella sua complessa personalità di giovane, che «all'ingegno e alla cultura unisce lo spirito di un uomo di mondo»⁶⁷.

Viene sottolineata, inoltre, la grande attesa nei confronti dell'evento, «data la sicura fama del Malaparte e il clamore che suscita ... in tutta Italia la sua polemica letteraria contro gli stracciadini del "900"»⁶⁸.

Artieri, accennando a questo episodio, in una lettera del febbraio del '93, cortesemente inviata a chi scri-

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Curzio Malaparte agli Illusi, «Il Mezzogiorno», 7-8 dicembre 1927, p. 3.

⁶⁷ «Per chi non lo sapesse diremo che la vita di Curzio Malaparte, sebbene egli abbia appena ventinove anni, è tra le più interessanti. Volontario di guerra a sedici anni, ufficiale degli arditi, decorato al valore, ferito, vice-comandante delle squadre fiorentine durante la Marcia su Roma, direttore de "La conquista dello stato", egli è oggi Delegato della Società Anonima Editrice "La Voce"» (*ibidem*).

⁶⁸ *Ibidem*.

ve, ricordava che la conferenza, grazie ai suoi interventi, si era trasformata in un contraddittorio «civile quanto vibrato», in cui aveva contestato a Malaparte non solo il presunto antinazionalismo e dunque antifascismo novecentista, ma soprattutto la recidiva sovrapposizione di sovrastrutture politiche alla critica letteraria⁶⁹.

Il ruolo di «arcitaliano», assunto frettolosamente, aveva offerto a Malaparte l'opportunità di rompere il sodalizio con Bontempelli, reso insopportabile da personali e forti conflitti di ambizione.

Una breve recensione di Augusto Cesareo, pubblicata sul «Mezzogiorno», non dà alcuna notizia di quanto segnalato da Artieri, ma riferisce di una straordinaria partecipazione del mondo giornalistico e letterario partenopeo alla manifestazione e di «una significativa unanimità di consenso» espressa dal pubblico alle conclusioni malapartiane⁷⁰.

Più indicativa delle tematiche affrontate nella conferenza è l'intervista realizzata da Cesareo a Malaparte e pubblicata insieme alla recensione. Affermando la volontà di non pregiudicare la sua valutazione estetica con idee politiche, Malaparte iniziava col riconoscere a Bontempelli innegabili qualità di scrittore, ma non quelle del «caposcuola». Si soffermava, poi, sulle abilità di tutti i collaboratori di «900»:

Io voglio dimostrare con nomi alla mano che gli scrittori italiani del «900» sono tutti buoni italiani, più o meno, se bene non siano tutti, più o meno, buoni fascisti: il

⁶⁹ G. Artieri, *Lettera* a chi scrive, cit.

⁷⁰ «Tutto il nostro mondo giornalistico e letterario era in gran fermento nella sala della massima associazione culturale napoletana, ma ha ascoltato con molta simpatia e con serrata attenzione la parola del capitano dell'esercito letterario di "Strapaese" applaudendone ... le interessanti conclusioni» (A. Cesareo, *Curzio Malaparte parla al «Mezzogiorno» di «Strapaese»*, «Il Mezzogiorno», 10-11 dicembre 1927, p. 3).

che non conta assolutamente nella valutazione puramente letteraria dei loro atteggiamenti e voglio dimostrare che gli scrittori stranieri che collaborano a «900» alcuni sono da rigettarsi sia perché scrittori più che mediocri, sia perché indegni di scrivere non dico in una rivista fascista ma in una rivista italiana⁷¹.

Proponeva quale esempio di pessima prova letteraria *Le Café Florian* di Il'Ja' Eherenburg⁷², «funzionario del ministero degli esteri di Mosca» e «propagandista ufficiale della letteratura bolscevica»⁷³, venendo evidentemente meno ai suoi propositi di obiettività politica.

Malaparte trovava paradossale che la novella, in cui il protagonista è un gerarca del fascismo veneziano, dipinto con toni offensivi per tutti i fascisti italiani («i quali non si sono mai sognati né di farsi prendere dal "delirium tremens" per tutti gli "Evviva Lenin" che – secondo lui – apparirebbero ancora oggi – in pieno anno VI – su tutti i muri di Murano e, cancellati, riapparirebbero, né di uccidere, in pieno "Caffè Florian" una povera Miss americana») ⁷⁴, potesse apparire su una rivista che si dichiarava fascista.

In merito agli scrittori italiani di «900», Malaparte tentava di individuare, tra i loro tratti caratterizzanti, irrisolti retaggi del passato. Bontempelli gli appare un autore non più giovane, immerso fino ai capelli nella tradizione. Bruno Barilli, Alberto Cecchi, Achille Campanile, Pietro Solari⁷⁵ sono sporadici collaboratori della

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*. La novella di Ehrenburg è nel «Cahier de printemps» («900», III, n. 3, 1927, pp. 54-65).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ «Ripeterò ... che gli altri scrittori buoni del "900" non c'entrano col Novecentismo. Infatti Bruno Barilli ed Alberto Cecchi, ottimi scrittori nel senso solito, appartenevano alla "Ronda", che è la bestia nera del Novecentismo» (*ibidem*).

rivista bontempelliana, estranei ai suoi progetti. Corrado Alvaro, «un calabrese che in tutte le tasche dei suoi calzoni custodisce gelosamente la sua Calabria e la mette fuori a dosi calcolate, in ogni suo articolo, in ogni sua novella, in ogni suo romanzo»⁷⁶, ed Antonio Aniante, che «non sa più dove ficcare la nativa Catania»⁷⁷, gli sembrano novecentisti «sui generis», così fortemente legati alle loro realtà regionali da poter essere definiti «strapaesani». Tutti gli altri sono imitatori di Bontempelli, incapaci di scrivere «un rigo da prendersi sul serio», giovani ostili alla grande tradizione nostrana, in nome della letteratura «novecentista», moderna, che si occupa «di macchine, di automobili, di aeroplani, di "tabarins"»⁷⁸, di avventure straordinarie. Questi autori, per lo più esordienti, descrivono i miti della modernità metropolitana «senza aver mai guidato né una "citroën", né essere mai saliti in aeroplani, né aver mai visto un "tabarin", per la semplice ragione che in tutta Italia non ce ne sono, né aver udito un vero "Jazz", se non attraverso il grammofono»⁷⁹. Piuttosto, puntualizza Malaparte, la coerenza con le loro reali esperienze moderne imporrebbe che scrivessero delle passeggiate in «tramway» e in bicicletta, poiché a tanto si limita la loro esperienza di realisti magici. Il rischio intrinseco al novecentismo e al suo immaginario è la «pacchianeria», il provincialismo mal celato. Al contrario, mantenendosi salda ai dettami della tradizione la letteratura strapaesana riesce a compiere, nel contesto di un'«esplosione nazionalistica generale a tutti i paesi del mondo», un atto di difesa della civiltà artistica italiana⁸⁰.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

La conferenza non segnò comunque, nell'ambiente partenopeo, la fine della polemica. Sul «Roma» del 12 dicembre⁸¹ si annunciava, infatti, una prossima manifestazione, che sarebbe stata altrettanto battagliera, nella medesima sede degli «Illusi», voluta da Artieri per difendere «i baluardi della conquista novecentista»⁸²; sarebbe intervenuto Bontempelli e un gruppo di scrittori romani del fronte stracittadino.

Il progetto verrà però realizzato soltanto due anni dopo, nel 1929.

⁸¹ Dopo Strapaese, *Stracittà*, «Roma», 12 dicembre 1927, p. 3.
⁸² *Ibidem*.

IV

«NOVECENTISMO FASCISTA»

1. «Novecentismo fascista» a Roma e a Napoli

Dopo la pubblicazione del racconto di Ehrenburg e l'allontanamento, peraltro quasi contemporaneo, di Malaparte, «900» subì l'intervento censorio del regime, che impose la soppressione del comitato di redazione internazionale, l'uso esclusivo della lingua italiana e la trattazione di argomenti politici. Il «Cahier d'automne» del 1927 fu pubblicato dalla casa editrice romana «Sapientia», in doppia versione, italiana e francese. Nell'introduzione Bontempelli dichiarava:

Abbiamo la testa ben dura. È quasi un miracolo che questa rivista sia ancora in vita ... Lo [«900»] hanno malmenato, calunniato, dilapidato, trafugato, commemorato pubblicamente per morto¹.

Nel corso del 1928 venne ultimata la ristrutturazione definitiva della rivista. La casa editrice «Sapientia» stabilì uscite mensili nella sola edizione italiana. In questa forma durò un anno, durante il quale uscirono dodici fascicoli, da quello del mese di luglio 1928, fino a quello del giugno 1929, che fu l'ultimo.

L'inizio della radicale crisi del Novecentismo coincide con l'imposizione di limiti a «900», colpita nelle

¹ Cfr. M. Bontempelli, *Reprise*, «900», II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 9-10.

sue aspirazioni europeistiche e costretta ad incanalarsi nei binari della cultura fascista.

Del resto, in questo stesso periodo, nascono a Roma, espressioni del Novecentismo di regime, le riviste «I Lupi» di Aldo Bizzarri, Gian Gaspare Napolitano, Marino Pacelli e «L'Interplanetario» di Libero de Libero e Luigi Diemoz.

L'annuncio dei «Lupi», foglio maturato in otto mesi di preparazione, viene dato da Bizzarri e Napolitano sulla «Tribuna»². Fascisti, poiché il fascismo appare loro una forma di libertà retta da una gerarchia, i giovani dei «Lupi» vivono nell'epoca nuova prescindendo dalla *tradizione*, che pure rispettano, senza però riconoscerla la «norma» dell'esistenza.

Dichiarano in proposito:

Essa [la tradizione] agisce in noi profondamente, duramente, anche senza volerlo. La latinità, per intenderci, non s'impara sui libri! È un segno della razza³.

Risuonano certe riflessioni sulla tradizione che Bontempelli elaborava incessantemente nel veloce corso di quegli anni, evidenziandone la natura duplice e contraddittoria, erede del passato e, nello stesso tempo, pronta a violarlo⁴.

Così i «Lupi» – come gli altri giovani novecentisti – sentivano di agire, legittimati, sperimentando liberamente le insolite combinazioni di una letteratura popolare ed insieme poetica, né cronaca né fiaba: «Perfettamente: "realismo magico"»⁵.

² A. Bizzarri - G. G. Napolitano, *Novecento contro Stracittà e Strapaese*, «La Tribuna», 9 dicembre 1927, p. 3. La rivista, «quindicinale del Novecentismo Fascista», esce nel gennaio del 1928 e chiude, col terzo numero, alla fine di febbraio. È un foglio di quattro pagine.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 63.

⁵ A. Bizzarri - G. G. Napolitano, *art. cit.*

Per progetti ed ambizioni simili nasce «L'Interplanetario»⁶. Diemoz e De Libero intendono dare voce a quegli intellettuali, per lo più esordienti, protagonisti di una fase fondamentale della storia, in cui si scontrano un mondo in disfaccimento ed uno in formazione⁷.

La guerra era stata snodo epocale, da un lato distruggendo in un incendio colossale la spessa rete di principi fissi, in cui il vecchio mondo era impigliato, dall'altro producendo estetica del vuoto.

A compensare la crisi dei valori era sorto il fascismo, ideologia della rivoluzione perpetua e totalitaria, sovvertitrice della logica esistente. L'affermazione dell'assoluta inscindibilità dell'equazione «arte fascista» – «realismo magico» era il tema che programmaticamente si ripeteva con più fervore negli editoriali e che accompagnava gli intenti delle due testate.

Sul primo numero dell'«Interplanetario», nell'articolo intitolato *Antilogica*⁸, Diemoz sottolineava che l'arte fascista era stata addirittura scoperta da Bontempelli, rivoluzionario assertore della vitale necessità di creare al di fuori di restrittive leggi estetiche.

Ostile al culto della parola ed esaltatore del cinematografo, lo scrittore aveva saputo assecondare il prepotente desiderio di doppiare qualsiasi legge, realizzando un'efficace ribellione – alla quale i giovani tutti erano chiamati a partecipare – contro l'eterno vizio della frase rotonda e ben fatta. Così, quella forza creatrice e rivoluzionaria, in moto continuo e senza dog-

⁶ La rivista, di quattro pagine, dura dal febbraio del 1928 fino al giugno dello stesso anno. Ha uscite quindicinali (fino al mese di marzo) e poi mensili. In tutto ve ne sono sei numeri, più l'ultimo, doppio.

⁷ Cfr. E. Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano, Franco Angeli, 1980, p. 80.

⁸ L. Diemoz, *Antilogica*, «L'Interplanetario», I, n. 1, 1° febbraio 1928, p. 1.

mi, che animava il fascismo, trovava il suo correlativo letterario nel Novecentismo, espressione della nuova civiltà artistica italiana⁹. L'esordio dei «Lupi» è invece caratterizzato dalla significativa risposta di Bontempelli alla richiesta di approvazione e di collaborazione formulata dai due giovanissimi caporedattori Bizzarri e Napolitano¹⁰.

Lo scrittore, dichiarando «appassionata adesione» alla formula del «novecentismo fascista», sottoscriveva in pieno i propositi dei suoi seguaci:

Caro Napolitano, la sua lettera mi riempie di una piacevole sorpresa, e anche di una indefinita inquietudine. Lei vuol fare un giornale «novecentista»? Io non ho dunque sbagliato col credere che un «novecentismo» esista tutt'intorno a noi, nell'aria che respiriamo ... Voi invece, lei e i suoi impavidi amici, mi avete capito. Dirò assai meglio: voi mi avete dimostrato che io avevo capito voi, perché il novecentismo è vostro, e non mio¹¹.

Bontempelli conclude con riflessioni sul «novecentismo fascista»:

Quanto al «*novecentismo fascista*», le do la mia piena ed appassionata adesione. E sono pienamente d'accordo con lei, che il «novecentismo fascista» deve essere non un gruppo, ma un compito.

Accogliendo gli imperativi del Fascismo, è ben naturale che ognuno di noi faccia più intensa l'opera propria in quel campo in cui essa può riuscire più efficace¹².

Sul secondo numero dei «Lupi» Artieri, che con l'altro novecentista napoletano Francesco Cipriani Ma-

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ M. Bontempelli, *Massimo Bontempelli ai «Lupi»*, «I Lupi», I, n. 1, 20 gennaio 1928, p. 1.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

rinelli collaborò attivamente alle nuove testate romane, ritornò sul tema del legame con la tradizione¹³. Un intellettuale che ne subisce il fascino magnetico «è sbalottato tra fasci di forze elettriche, in una tempesta elettrica»¹⁴ e, se non avrà la forza di nuotare lungo e rapido, sarà sicuramente inghiottito e sepolto in «un mare di carta e di genio».

Lo scrittore nuovo, novecentista in quanto del suo secolo, pur amando il passato letterario, deve essere pronto a dominarlo. Conosce la tradizione, ha letto i capolavori della letteratura di tutti i paesi e di tutte le epoche; ha approfondito, per dovere di nazionalità, gli autori italiani, approdando ad un giudizio suo per ognuno ad «una «sua» ripulsa o una «sua» predilezione»¹⁵. Del resto, nei grandi della storia letteraria è la sua origine, «perché solo la fenice nasce da se stessa»¹⁶. Davanti al foglio bianco, però, lo scrittore del '900 saprà (ri-)creare la vita, il tempo, lo spazio, esprimere «il suo segreto del mondo e delle cose», rappresentare la realtà contemporanea così come la percepisce:

Egli non avrà tradizione nell'attimo in cui la punta della sua penna tocca la carta e si mettono in moto i delicati rotismi del cervello. O se ne avrà una questa sarà lo spirito dell'epoca sua, che egli tanto meglio interpreterà e tanto più grande sarà l'arte sua¹⁷.

Polemico, Alberto Consiglio, sul «Mattino»¹⁸, ridimensiona l'enfasi retorica delle dichiarazioni di fe-

¹³ G. Artieri, *Natura magnetica della tradizione*, «I Lupi», I, n. 2, 10 febbraio 1928, p. 4.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ A. Consiglio, *I provinciali*, «Il Mattino», 15-16 marzo 1928, p. 3.

de novecentista, che riconduce ad una imitazione della «modernità spontanea di qualche celebrato autore straniero»:

Buoni italiani questi infatuati della modernità credevano sinceramente di contribuire alla rigenerazione pratica dell'Italia nuova ... ponendola nel concerto dei grandi successi librari, creando opere che fossero almeno nell'intenzione, dell'ordine di Ramón [Gómez de la Serna] o di Giradoux¹⁹.

Ai «bollori giovanili» degli scrittori entusiasti della letteratura straniera Consiglio contrappone la pratica artistica del consapevole provincialismo degli «strapaesani», più coerente al sistema politico e alla realtà. Del resto, al di là delle evidentissime differenze tra i due gruppi, v'era una diffusa e comune volontà di proporre, sia pure con modalità differenti, l'arte italiana nel contesto europeo. Una certa superiorità della linea «strapaesana» era testimoniata dalla veloce produzione, a pochi mesi dall'inizio della polemica, di un gruppo di opere, che mostravano «qualcosa di più concreto che una battagliera virtù di polemica»²⁰.

In difesa della fecondità degli autori «bontempelliani» interviene, sempre sul «Mattino», la scrittrice Ester Lombardo²¹, che recensisce *Donna nel sole ed altri idilli*²²

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*. Nell'articolo sono recensiti alcuni lavori «strapaesani», di Longanesi, Maccari, Malaparte.

²¹ E. Lombardo, *Novecentisti di stile*, «Il Mattino», 29-30 marzo 1928, p. 3. La Lombardo fu legata da sincera amicizia a Bontempelli, che fu testimone alle sue nozze con Giovanni Artieri.

²² M. Bontempelli, *Donna nel sole ed altri idilli*, Milano, Mondadori, 1928. Questa raccolta di racconti, scritti tra il 1925 ed il 1927 per i quotidiani «Corriere della Sera», «Il Secolo», «La Stampa», «Il Mattino», testimonia – secondo Pullini – la conclusione di un «cammino verso l'oggettivazione della fantasia, del caso stravagante che

di Bontempelli e *Amore mortale*²³ di Antonio Aniante.

Prima di inoltrarsi nell'indagine delle due opere, la Lombardo si sofferma sulle scelte compiute dallo scrittore che si proclama «novecentista»: scrivere e fare dell'arte «senza curarsi della tradizione, sia nello stile che nella costruzione architettonica»²⁴ del testo; lasciare libera la fantasia nel regno del magico e del fiabesco, iniziando sempre da un riferimento all'«epoca elettromeccanica», cui appartiene:

Si parte da un punto che può essere reale, una città, un velivolo... e si giunge per un giuoco di fantasia e di mezzi di trasporto irreali – proprio come nelle fiabe – al paradosso, all'irrealizzato – se non all'irrealizzabile – al magico²⁵.

È una letteratura i cui limiti possono essere individuati in un certo cerebralismo e che può non piacere proprio perché troppo distante dal gusto corrente. Alla Lombardo *Donna nel sole* appare comunque un testo utilissimo per rintracciare il rituale procedimento di un novecentista al lavoro: il fatto vero o verosimile viene trasportato, pian piano, nello svolgimento e nell'epilogo del mondo irreali. Episodi fantastici animati dalle illogiche, assurde, ingenuie eroine²⁶ di Bontempelli, i rac-

sconvolge la realtà normale». Bontempelli, superata la fase del grottesco e della favola stupefacente, presenta il «miracolo» «con tutti i caratteri di un normale e naturale episodio» (G. Pullini, *Massimo Bontempelli*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, I, Milano, Marzorati, 1963, p. 360).

²³ A. Aniante, *Amore mortale*, Roma, Iris, 1928.

²⁴ E. Lombardo, *art. cit.*

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Elena Ugnani si è a lungo soffermata sulle figure femminili bontempelliane: «Bontempelli muove da un'immagine di donna che ancora ricalca i modelli della letteratura ottocentesca, attraversa la fase futuristica nella quale preferisce caratterizzare superficialmente il per-

conti di *Donna nel sole* nascono da un «naturalismo fantastico che ha bisogno della materia della vita o della verità» per viaggiare, con maggiore facilità ed intensità, nel mondo della fantasia, dentro il quale l'autore si nasconde, scomparendo.

Non è celata, invece, tra le acrobatiche novelle di *Amore mortale*, la sicilianità di Aniante, che la Lombardo non esita a definire «meridionale internazionalizzato, il cui occhio critico vede inesorabilmente i limiti della tradizione, ma il cui cuore ed il cui istinto sono ancora attaccati ad essa»²⁷.

Dell'ultimo libro di Bontempelli s'occupò anche Artieri, sul «Mezzogiorno»²⁸. Opera palesemente costruita sulle «teorie estetiche dell'imprevisto e dell'avventura quotidiana», questa raccolta di idilli rappresenta la finale rarefazione dei mezzi di straniamento fantastico dell'autore. Insoddisfatto delle avventure «terrestri», Bontempelli guarda verso l'infinito, stemperando le creature del suo mondo «fino all'incredibile». Tuttavia, come in tutti gli altri suoi lavori, è sempre percepibile una «intuitiva ragione di umanità», oltre il purismo stilistico e l'ossessiva ricerca dell'iperbolico, ben oltre, insomma, quella pratica d'un'estetica senza etica presunta dalla critica. Spiega, infatti, Artieri:

È che egli [Bontempelli] appartiene a quella categoria di scrittori per i quali l'ermetismo delle proprie finalità

sonaggio, non si sofferma ad approfondirne la psicologia, ed approda ad una sorta di comprensione del personaggio femminile soltanto più tardi, praticamente negli anni della maturità. In generale, tuttavia, quasi tutte le sue eroine non sono personaggi veri e propri, ma personificazioni di psicologie astratte, o di virtù morali» (Cfr. E. Ugnani, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo Editore, 1991, pp. 117-118).

²⁷ E. Lombardo, *art. cit.*

²⁸ G. Artieri, *L'ultimo libro di Bontempelli*, «Il Mezzogiorno», 10-11 aprile 1928, p. 3.

significa riserbo aristocratico, e la custodia gelosa dei propri fini etici un tal quale sprone per gli altri, alla ricerca di un fondo meno superficiale nella lettura delle proprie opere²⁹.

L'«etica» bontempelliana è dunque nel paradosso e nella fantasia, che sanno indurre il lettore a meditare sul reale, partendo dal «binario del meraviglioso». Tutto è sostenuto da una logica serena, applicata ad una valutazione equa degli avvenimenti. Questa letteratura, dallo stile perfetto e mai violentemente propositiva di tesi, che evoca e seduce sottilmente, non si piega a toni esasperati nella ricerca della meraviglia³⁰.

«Il Mattino» propose anche il punto di vista di Alberto Spaini³¹.

Collaboratore di «900», Spaini valuta, con tono velatamente polemico, l'ultima fatica di Bontempelli, dopo averne ricostruito l'iter intellettuale ed il progetto letterario. Il suo Novecentismo si inseriva nel rinnovato contesto letterario italiano, in cui, conclusa definitivamente con Verga la stagione della letteratura rivolta a tutti, «i letterati ... s'erano dati a coltivare generi d'eccezione, destinati ad una, a due, a tre categorie, ma destinati anche a non essere mai letti, né capiti, né amati, né stimati»³² da tutte le altre.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Sulla prosa di Bontempelli Artieri si sofferma a lungo: «Da questa intimità e sobrietà incredibilmente perfetta (e quanti oggi in tutt'Italia da Strapaese e Stracittà sanno dire col minimo possibile il massimo possibile) nasce una prosa di suono di metallo argenteo che è tra le più perfette e squisite che io conosca, da che l'uso della lingua ... dovrebbe diventare quello de' cenciaiuoli e bifolchi di Val d'Arno» (*ibidem*).

³¹ A. Spaini, *Bontempelli, ovvero della letteratura*, «Il Mattino», 11-12 maggio 1928, p. 3. Spaini, dopo aver partecipato all'avventura futurista ed essere stato, per qualche tempo, legato al Dadaismo, s'avvicinò al «900» di Bontempelli.

³² *Ibidem.*

Lo straordinario successo di Bontempelli derivava sia dal rifiuto di quell'«innaturale» strada percorsa dai colleghi, sia dall'avvertimento della necessità poetica di essere un ponte, non un ostacolo, fra le muse e l'umanità³³. Costantemente in equilibrio tra la ricerca del consenso del pubblico e la fedeltà a se stesso e alle leggi interne alla propria arte, lo scrittore appare però imbrigliato nel mestiere di uomo di lettere, che lo porta a riprodurre all'infinito gli stessi elementi: «trucco, macchinismo, fabbrica, formula»³⁴.

Rifiutando lo psicologismo, «cancro» dell'Ottocento, Bontempelli cadeva in quella malattia che in tanti gli avevano diagnosticato: «l'astrattezza inanimata». All'abuso di «avventure dell'anima» contrapponeva, insomma, l'abuso della negazione dello spirito. Se fino a questo punto era riuscito a mascherare cautamente il «suo spaventoso vuoto di cuore e di cervello in certe macchine astratte, così lisce e compatte che ... i critici un'unghia non riuscivano a ficcarcela»³⁵, gli idilli di *Donna nel sole* rivelavano un autore artificioso, meccanico nei virtuosismi. Nelle opere di Bontempelli non c'è nessuna attenzione all'umanità mascherata dall'uso del paradosso e dell'irrazionale, ma la semplificazione dell'uomo a marionetta e «clown», espediente sicuro per il «vecchio mestierante» che mira soprattutto a costruire il suo prodotto senza incrinature.

³³ Spaini si riferisce, in maniera particolare, ai fortunatissimi volumi de *La vita intensa* e *La vita operosa*, pubblicati nell'immediato dopoguerra dalla Vallecchi di Firenze. Il successo delle *Vite* confermava la scelta popolare dell'autore.

³⁴ «Oh che fine letterato è il nostro Bontempelli! Conosce il mestiere come solo i nostri vecchi lo conoscevano, almeno trecento anni fa» (*ibidem*).

³⁵ *Ibidem*.

Le prospettive di valutazione di Spaini ne rivelano la tensione polemica e contestataria verso il modello Bontempelli. Il giovane, per qualche tempo novecentista, lo contrastava misconoscendone volutamente dichiarazioni e propositi. Infatti Bontempelli, nell'affermare la coincidenza tra arte e immaginazione, non aveva affatto inteso sostituire questa all'«umanità»; piuttosto aveva individuato nell'immaginazione «la garanzia che l'umanità è data come poesia e non come episodio empirico»³⁶.

Spaini, invece, approda ad una valutazione semplicistica e a conclusioni, per certi versi, facili ed ambigue: più che un vero scrittore, il caposcuola di «900» gli si rivelava straordinario maestro e animatore delle nuove generazioni, che conquistava predicando e praticando la «lievità di tocco», il «bello slancio di fantasia», il «bando alle malinconie» ed «un tantino di tepismo». Ai giovani, però, sarebbe spettato il compito non semplice, una volta sbolliti i facili entusiasmi, di valutare oltre le suggestioni affabulatorie e di trovare da sé le strade³⁷.

Proprio da un giovane, il solito attivissimo Artieri, partiva il tentativo di prosciogliere Bontempelli dalle accuse di essere autore di opere inconsistenti, aeree, spettrali, destinate, con il passare del tempo e delle mode, a dissolversi³⁸. *La donna del Nadir*³⁹, la più re-

³⁶ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 284.

³⁷ A. Spaini, *art. cit.*

³⁸ G. Artieri, *La donna del Nadir*, «Il Mattino», 7-8 agosto 1928, p. 3. Dopo la pubblicazione di *Eva ultima*, che aveva suscitato «un uragano di invettive e di polemiche», l'arte di Bontempelli era stata, secondo Artieri, considerata erroneamente come «un'inafferrabile materia gelatinosa», destinata a sciogliersi presto. Le battaglie novecentiste, invece, smentivano la presunta inconsistenza del «realismo magico».

³⁹ M. Bontempelli, *La donna del Nadir. Pagine 1922-1924*, Roma, La Terza Pagina, 1924; poi (seconda edizione accresciuta) Milano, Mondadori, 1928. È un libro di meditazioni, aforismi, paradossi.

cente fatica bontempelliana, si rivelava infatti un'opera «mediterranea» e di «fervida solidità», le cui impalcature erano piantate sul «granito della grande tradizione italiana del Rinascimento». Miscuglio di arte pura, di filosofia e di vita, *La donna del Nadir* risultava un concentrato della personalità dello scrittore, di serenità nitida proveniente da «lontane fonti umanistiche», di meditazione e di fantasia riconducibili all'aforistica:

Una prosa limpida e tagliente ci pone in contatto di idee volta a volta affascinanti, false, incredibili, ridevoli, vere e qualche volta – come quelle espresse sulla rivoluzione fascista e la decadenza del parlamentarismo italiano [...] – così gravi, impegnative e profetiche che metterebbe conto di rileggerle ai professionisti della facile denigrazione⁴⁰.

2. Epilogo del dibattito «Strapaese-Stracittà» a Napoli

Tra il settembre e il dicembre del '28 si susseguirono sul «Mattino» una serie di interventi critici che, riprendendo le tematiche più importanti della polemica «Strapaese-Stracittà», ne tentavano approfondimenti ulteriori. Con l'articolo *Malaparte, l'anti-europeo*⁴¹, Lorenzo Giusso proponeva un ritratto della personalità dello scrittore e, soprattutto, cercava di mettere in rilievo le coordinate politiche ed estetiche del suo impegno.

«Terragnolo» e «barbaro», Malaparte, nel suo ultimo lavoro *Italie contre l'Europe*⁴², aveva difeso energicamente la vecchia civiltà italiana legata alla Controri-

⁴⁰ G. Artieri, *art. cit.*

⁴¹ L. Giusso, *Malaparte, l'antieuropeo*, «Il Mattino», 1-2 settembre 1928, p. 3.

⁴² C. Malaparte, *Italie contre l'Europe, préface de Benjamin Cre-mieux*, Paris, Ed. Alcan, 1928.

forma tridentina e all'arte classica, suggerendo, parallelamente, una spericolata «identificazione del Fascismo con l'Antiriforma»⁴³. Gli strali polemici di questo controriformista condottiero della rivoluzione fascista colpiscono i partiti di sinistra e, in filosofia e in arte, l'«imbarbarimento» e «l'inquinazione del verace genio italiano», derivati dal Romanticismo e poi dalle sue degenerazioni: l'Impressionismo ed il Futurismo⁴⁴.

Il recupero della sana italianità, di uno spirito «oggettivo e naturalistico e paesano che non si perde a cantare grattacieli o forni o bar internazionali o cinematografici halls»⁴⁵, sarebbe stato l'unico baluardo da contrapporre alla corruzione delle estetiche francesi, russe e tedesche. La polemica di «Strapaese» e le battaglie degli «arcitaliani», il cui esito finale Giusso non riesce ancora a prevedere, nascevano dalle idee, dalla lucida consapevolezza di Malaparte, efficace interprete del suo ruolo di «dissodatore di idee» e di «agitatore di spiriti»⁴⁶. Ruolo che smise, di fatto nel '29, in concomitanza con l'interruzione delle pubblicazioni di «900».

Nell'ottobre del '28 Malaparte annunciava, sul «Mattino», la «rinascita della civiltà italiana»⁴⁷.

L'ordine politico, la pace sociale, la fine delle fazioni interne, il senso di sicurezza, di stabilità e di maturità, cui era finalmente pervenuto lo spirito pubblico italiano favorivano, secondo Malaparte, la restaurazione dei valori letterari.

⁴³ L. Giusso, *art. cit.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ «A mio giudizio, che è poi il giudizio di un osservatore interessato ma attentissimo e pronto, è innegabile che stiamo oggi assistendo a una rinascita vera e propria dello spirito letterario» (C. Malaparte, *Rivoluzione letteraria*, «Il Mattino», 25-26 ottobre 1928, p. 3).

Le nuove generazioni, per niente appagate da Idealismo, Futurismo, Classicismo, Neoclassicismo, Novecentismo, lottavano evidentemente per liberare il campo delle lettere da ogni ingombro del passato, ma soprattutto per ricavare possibilità di accoglienza delle loro prove nel sistema culturale del paese. Poiché gli editori e le riviste letterarie risultavano poco disponibili, il percorso obbligato per i nuovi scrittori conduceva alla terza pagina dei quotidiani⁴⁸.

Simili valutazioni erano state elaborate anche da Alberto Consiglio:

L'Italia non ha riviste giovanili a larga diffusione ... Questo, per ora, non è un difetto ed è originato soprattutto dalla importanza letteraria della terza pagina, ove critici e scrittori si preparano al libro o proseguono la loro opera. Tale fenomeno, esclusivamente italiano, che consente di offrire quotidianamente ad un immenso pubblico tutta una serie di articoli per un prezzo molto modico, contribuisce come niun altro ad elevare il livello della cultura e a rendere popolare l'arte e la discussione letteraria⁴⁹.

Bontempelli stesso si era a lungo soffermato sul valore dell'esperienza giornalistica, patrimonio inesauribile, autentica fucina di stimoli, idee, stili. Scriveva in proposito:

Ai giovani che vogliono darsi all'arte dello scrivere, consiglio due cose. La prima: entrare nella redazione di un

⁴⁸ «Per non parlare degli editori, poiché non si può certo pretendere che un editore arrischi 5000 lire per far conoscere un giovane ignoto ..., che dire dei fogli e delle riviste di letteratura?» (*ibidem*).

⁴⁹ A. Consiglio, *I provinciali*, art. cit. Consiglio sottolinea il ruolo svolto dalla «Fiera Letteraria», il primo foglio nel quale tutti i giovani, per quel che valgono, sono apparsi in una compagine di significato nazionale.

giornale e cercare di farsi mettere alla cronaca. Ogni giorno dovranno scegliere in un mucchio di fatti scolari e banali, coglierne due o tre, dar loro una parvenza di meraviglia, la vita, la possibilità di avere un titolo, la forza d'interessare centomila lettori esigentissimi. L'altra: frequentare con attenzione il cinematografo, perché l'arte del cinematografo è la quintessenza dell'arte dello scrivere⁵⁰.

Per i giovani intellettuali del Sud i giornali costituivano l'unica possibilità di entrare nel contesto nazionale e far sentire la propria voce, di partecipare a quel mondo culturale, che gli indirizzi di rinnovamento espressi dalle testate di tutto il paese stavano alimentando.

Riconoscendo la globale evoluzione delle strutture formali e dei contenuti della letteratura, e quella dei canali di divulgazione e di ricezione, Lorenzo Giusso⁵¹ individuava nella Grande Guerra lo snodo epocale, il momento in cui s'abbandonava il passato per proiettarsi nel presente e nel futuro. Naufragate le certezze ideologiche, morali, politiche e sociali che avevano guidato l'umanità dell'anteguerra, demolite certe credenze generali, come, ad esempio, la fede nel progresso, nella storia e nella stessa ragione umana, era logico che la «nuova letteratura» dovesse riflettere questi «oscuramenti» e questi capovolgimenti.

Il Naturalismo, l'arte che rispecchiava realtà e tradizioni regionali, era stato travolto dal Futurismo, dal

⁵⁰ Cfr. M. Bontempelli, *Conseils*, cit.

⁵¹ «Chi ripercorre a volo d'uccello il panorama letterario degli ultimi quindici anni non può fare a meno di avvertire il distacco che in certe zone è frana ed abisso, il quale separa la generazione dell'anteguerra e da quella di oggi. Fra queste due generazioni non v'è discendenza e parentela, ma guerra, attrito, insanabile irriducibilità» (L. Giusso, *La letteratura dell'irrazionale*, «Il Mattino», 16-17 novembre 1928, p. 3).

Cubismo, dal Surrealismo, da un'inarristabile attrazione verso l'irrazionale e l'incosciente. Queste nuove scuole, inneggiando ai liberi diritti della fantasia e assegnando alla letteratura il compito d'immergersi nella vita fluida, perpetuamente ostile all'immobilità, vibrarono violentissimi colpi all'arte veristica e borghese, trasportarono nel teatro e nel romanzo i mondi fino allora inesplorati «del possibile, dell'irreale» infondendovi «il gusto dell'avventuroso, del fantastico, del sopraterrestre»⁵².

Se l'idolo naturalistico del temperamento e del carattere era stato concepito come «un blocco monolitico e pensante», la tentazione più forte fu allora quella di creare esseri poliedrici, mutevoli, molteplici, scoprendo «le gallerie sotterranee del subcosciente»⁵³.

Da non confondere con la «letteratura dell'irrazionale», il Novecentismo rivendicava per sé, con piano imperialistico e brutale, l'onore di rinnovare «ab imis la decaduta arte italiana»⁵⁴.

L'atteggiamento di Bontempelli verso tutti gli altri scrittori non iscritti al suo cenacolo, equivaleva, evidentemente, ad una condanna totalitaria.

Invece, prima di Bontempelli e contemporaneamente a lui, Giusso riesce ad individuare altri autori (Borge-se, Cavacchioli, Govoni, Palazzeschi, Pirandello, Rosso di San Secondo), che avevano iniziato ad imprimere inquietudini e miraggi diversi alla letteratura, indirizzandola verso nuove particolari navigazioni. L'operazione della rivista «900» non aveva alcuna priorità, né originalità

⁵² *Ibidem.*

⁵³ «Il Naturalismo aveva insegnato a guardare l'anima umana e il mondo come un insieme governato da ferree, inderogabili leggi materialistiche e organiche e gli uomini soprattutto come temperamenti, ... il temperamento ... era un blocco massiccio e compatto, che precipitava a determinate azioni» (*ibidem*).

⁵⁴ *Ibidem.*

d'intenti rispetto ad un innegabile movimento di innovazione portato avanti da scrittori, ben diversi l'uno dall'altro, non accomunati da alcuna bandiera di scuola⁵⁵.

Contro le tesi espresse da Giusso si sollevarono le obiezioni di Arnaldo Frateili⁵⁶.

Sulla «Tribuna», il critico sosteneva che raggruppare le più recenti e diverse tendenze letterarie, confondere «Stracittà» e «Strapaese», l'arte «degli alti forni e dei bar internazionali, con quella degli ozi domenicali delle provincie e delle giostre di paese» in un unico movimento novecentista, voleva dire ignorare i contrasti e le polemiche, vivacissime ed animatissime, che, segnando il panorama artistico degli ultimi anni, avevano portato a delle scelte estetiche importanti nel percorso lungo e difficile verso l'elaborazione dell'arte fascista⁵⁷.

Sul «Mattino» del 25-26 novembre veniva pubblicata la risposta di Giusso⁵⁸.

Negare che la forte tensione a superare le regole dell'estetica del verismo fosse nata già nell'anteguerra, era impossibile; quell'irrazionalismo essenziale, che si risolveva nell'inneggiamento alla vita veloce e meccanica («nucleo centrale del futurismo») e nella tradizione, era diventato l'anima della nuova letteratura⁵⁹.

Il successo della letteratura «irrazionale» era maturato dopo, negli anni successivi al conflitto, come se esso avesse ingigantito e fatto esplodere tendenze che, come il futurismo, «brontolavano sordamente». Così il «reali-

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ A. Frateili, *Passaggi a livello. Tutti novecentisti*, «La Tribuna», 21 novembre 1928, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ L. Giusso, *Alla ricerca del Novecentismo. Ad Arnaldo Frateili*, «Il Mattino», 25-26 novembre 1928, p. 3.

⁵⁹ *Ibidem.*

smo magico» esprimeva, evidentemente, un'autentica aspirazione, coltivata da molti, a spezzare le impalcature della letteratura folkloristica e veristica, per lasciar libere le forze irrazionali e primitive della vita⁶⁰.

Il Novecentismo, cui allude Giusso, s'articola nella restaurazione dei liberi diritti della fantasia dopo la sovrapproduzione, durata cinquant'anni, di letteratura sociologica e scientifica. A buon diritto risultavano «novecentisti» quanti avevano saputo trasferire questi nuovi modi e atteggiamenti all'arte; dunque era «novecentista» anche l'ormai strapaesano Malaparte⁶¹.

Le flessibili sovrastrutture della critica «filosofica» consentivano all'idealista Giusso queste ed altre audaci manovre di interpretazione e valutazione. Arnaldo Frateili, nel dibattito col critico del «Mattino», non prescindeva da osservazioni in questo senso:

A discutere coi filosofi in materia di letteratura, i filosofi hanno sempre ragione perché guardano le cose da tutt'altro punto di vista. Volevamo solo rilevare come la critica filosofica riesca a mandar d'amore e d'accordo cose che la critica letteraria non ha mai potuto neppure avvicinare tra loro⁶².

Dichiarando, in tono polemico, di non comprendere che cosa di preciso s'intendesse per «critica letteraria», Giusso⁶³ sottolineava la propria incapacità a rea-

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ «Quale meraviglia che fra questi io abbia incluso il nome di Malaparte? La Toscana di Malaparte, barbara, maschia ed energetica, con il suo zelo per i capitani delle milizie popolari e gli eroi delle zuffe di piazza, è un paese di sogno, altrettanto fantastico e distante dalla realtà quanto le città a quattro dimensioni di Bontempelli» (*ibidem*).

⁶² A. Frateili, *art. cit.*

⁶³ L. Giusso, *Alla ricerca del Novecentismo. Ad Arnaldo Frateili*, *art. cit.*

lizzare il lavoro di analisi d'un testo se non tenendo conto del momento nella storia in cui esso è nato:

A tutt'oggi non mi riesce concepire se non una sola critica, e cioè la critica filosofica: in conformità del generale moto idealistico io non so immaginare altra critica se non quella che risolve una storia, e cioè la critica letteraria, nella più vasta storia dello spirito umano⁶⁴.

Impossibile giudicare senza riferire l'arte ad un vasto compendio di attività religiose, pratiche, morali, filosofiche che ne accompagnano il fiorire e ne determinano gli atteggiamenti. Vagheggiare il ripristino della «critica letteraria» voleva dire – conclude Giusso – auspicare il ritorno dei precetti della vecchia retorica e la odiosa distinzione dei generi, oppure dare credito all'attività confusionaria dei «filologi accademici e cruscanti»:

La «critica letteraria» che il Frateili mi oppone è per me qualcosa di nebuloso e di indistinto; salvo che non si conclami come tale quella dei puristi, dei rondisti, dei custodi della tradizione, dei predicatori del disciplinato ritorno all'ordine classico⁶⁵.

Il richiamo all'ordine – esercitato prepotentemente dal Fascismo nella spinta ad incanalare ogni attività intellettuale nell'arte di Stato – s'infrangeva anche contro queste contrapposizioni polemiche tra diverse scuole e metodologie di critica letteraria. Così, le *Considerazioni* di Soffici, pubblicate sul «Mattino» quasi a conclusione del lungo dibattito, cercavano di individuare le cause delle oscillazioni contraddittorie del mondo

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

culturale italiano⁶⁶. Se l'idea di un unico principio informatore veniva universalmente accettata come dogma del fascismo, la generale tendenza ad agire dando «credito a tutto ciò che quell'ordine nega e offende» generava fortissime incongruenze e debilitazione all'interno del sistema. Risultava così arduo conciliare tutte le manifestazioni spirituali con i principi essenziali del fascismo e con le premesse dottrinali, prescindendo dalla certezza che «una volta accettato un principio, bisogna negare e combattere tutto quanto è contrario a tale principio»⁶⁷. Riconoscere la necessità di una cultura nazionale e «far poi l'occholino a tutte le buffonate o ciurmerie straniere, che implicitamente scalzano e minacciano i fondamenti di tale cultura»⁶⁸ innescava pericolose incongruenze. Il letterato italiano, invece, preso da ambizioni personali, polemico e attaccabrighe, trascurava ogni atteggiamento coerente e ogni autentico impegno, trincerandosi semplicisticamente dietro l'immagine di «fumiste» e di «ironista alla francese»⁶⁹.

Lorenzo Giusso, con considerazioni esclusivamente letterarie, profetizzava che era lontano il risarcimento di tante, profonde fratture e che il dilemma letterario tra legame col passato e desiderio di «tumultuosa emancipazione dai freni della Ragione», ormai radicato dall'anteguerra, non era di prossima soluzione⁷⁰.

⁶⁶ A. Soffici, *Considerazioni*, «Il Mattino», 12-13 dicembre 1928, p. 3.

⁶⁷ «Fascista è solo chi è tutto sostanziato di spirito d'ordine, chi dai principi fondamentali del Fascismo trae ogni suo elemento fino a non concepire altro modo di vita» (*ibidem*).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ L. Giusso, *Polemica novecentista*, «Il Mattino», 25-26 dicembre 1928, p. 3.

La rivoluzione dell'arte italiana avvenuta dopo il Futurismo, vera catastrofe sismica che ha spinto al più rigoroso paradosso il concetto dell'arte come pura intuizione e che «ha ingoiato nel sulfureo dinamismo le compatte forme tradizionali del romanzo»⁷¹, imponeva la riedificazione della letteratura. L'opera era stata tentata da vari gruppi di scrittori, che, da differenti prospettive, si erano innanzitutto dovuti confrontare nel problematico rapporto con il reale.

I «Neo-classici», ovvero quei rondisti capeggiati da Cardarelli, che «non ebbero mai profonda e concreta conoscenza di ciò che implicava ritornare ai classici»⁷², avevano fallito, rivelandosi incapaci a concepire, «con Aristotile e la Scolastica», gli uomini ed il mondo come realtà solide, corpose, concrete, «governate da leggi divine», da non contraffare o deformare. Anche «strapaesani» e «stracittadini» si erano adoperati per elaborare una nuova estetica, approdando a due ipotesi, ancora in embrione: da un lato, un disciplinato ritorno alla tradizione, dall'altro, la marcia inesorabile verso una totale e tumultuosa «emancipazione dai freni della ragione e dell'autorità»⁷³. Nessuna delle nuove «scuole d'arte» sembrava al critico in grado di sollevarsi a «concezioni fondamentali del mondo», di superare i frustranti limiti del cenacolo letterario. «Strapaese», ad esempio, appariva incapace di «mirare, oltre alla restaurazione dei valori della tradizione letteraria, alla restaurazione di quei

⁷¹ *Ibidem*. Al Futurismo Giusso attribuisce un grande valore, evidenziando, di questo movimento, la piena consapevolezza di creare una frattura con il passato. Dal Futurismo in poi il corso della nostra letteratura è stato, infatti, segnato da una serie di scuole e di movimenti che si riproponevano la domanda sul compito dell'arte e sul suo rapporto con il reale.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

valori morali e religiosi che fecondavano e irrobustivano quella tradizione»⁷⁴. Per essere credibile, invece, l'azione strapaesana si sarebbe dovuta svolgere nel segno di una «crociata totalitaria» contro la decadenza, non solo artistica, ma anche civile della società italiana, come antitesi della «civiltà capitalistica, divinizzatrice dell'Oro e del Piacere», prescrivendo come strumenti di satanica propaganda «l'automobile, il tabarin, l'officina della macchina colossale e il vagone letto, lo stadio o il palace»⁷⁵.

Non solo: soltanto recuperando in pieno la concezione «classica» dell'arte come imitazione della natura, gli «strapaesani» sarebbero potuti uscire vittoriosi dal confronto con l'Idealismo crociano, il Romanticismo, il Novecentismo.

Dal canto suo «Stracittà», osserva Giusso, non era stata capace di riconoscere di non essere altro che una «suprema filiazione del moto idealistico degli ultimi anni»⁷⁶. Le posizioni novecentiste, infatti, rivelavano analogie con quelle degli idealisti, soprattutto nella concezione della «realtà come creazione incessante e gioia dello spirito» e in quella della convenzione del «fantoccio della natura da imitare»⁷⁷. Così «900» avrebbe dovuto, anziché rinnegarle iconoclasticamente, rivendicare energicamente le parentele con gli artisti decadenti del secolo romantico, che per primi divinizzarono l'idea d'un'arte fatta puro gioco e «capriccio d'immaginazione»⁷⁸.

Il Novecentismo, infine, avrebbe dovuto trarre conseguenze dai propri postulati estetici, e svolgere da sé

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Giusso si riferisce a «Baudelaire, Nietzsche, Wilde».

una «morale superumana e attivistica, inneggiante all'io anarchico e avventuroso»⁷⁹ e contrastare, oltre che in arte anche in morale e nel costume sociale, ogni disciplinato ritorno al passato. L'avvenire dei due movimenti ancora incerti e tentennanti, e dunque il futuro dell'arte italiana, sarebbe infatti dipeso, profetizzava Giusso, dalla loro capacità di «prendere definitiva coscienza di sé»⁸⁰.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

LE CONCLUSIONI

1. *Ultimi confronti critici*

Nel 1929, anno in cui la rivista di Bontempelli cessò le pubblicazioni, il dibattito sul Novecentismo e, più in generale, sulle nuove tendenze letterarie, continuò a svolgersi animatamente. «Il Mezzogiorno» pubblicò, quasi a fornire uno spunto per riflettere ulteriormente sulle finalità e sui risultati di «900», un articolo di Benedetto Migliore¹. I novecentisti, sintetizzava il critico, avevano assunto il non facile compito di cogliere nel campo dell'arte, «ammasso di vitale e di mal morto», di sterile e di fecondo, quanto potesse contribuire a determinare «l'atmosfera respirabile e atta a creare le forze per la ... vita di domani»². Adoperavano la fantasia e i modi del «realismo magico» per costruire la rinnovata arte italiana, mediterranea, solare, del '900. Tuttavia Migliore non riusciva a trattenersi dall'esprimere dubbi sulla possibilità di una reale coincidenza dell'atmosfera magica con «la tendenza delle generazioni più giovani a sviluppare le proprie energie attive»³. Inoltre, se l'avvento dell'«epoca virile» imponeva valori logici e pratici, prosaici e poetici talmente solidi da non poter essere chiamati ad agire in una «sfera metafisica», risultava

¹ B. Migliore, *Dopoguerra letterario. «900», mito dell'età moderna*, «Il Mezzogiorno», 19 gennaio 1929, p. 3.

² *Ibidem*. Il critico riprende delle riflessioni proposte da Bontempelli nelle *Analogies*.

³ *Ibidem*.

difficile affermare la completa rispondenza del «realismo magico» a quel desiderio comune, fortemente avvertito dai nuovi uomini di lettere, di costruire «per cose e per oggetti».

Questa esigenza non sembrava poter essere facilmente risolvibile con la produzione di miti ed immagini cerebrali. Del resto, anche il Futurismo, prima d'arrivare agli intonarumori e alle parole in libertà, aveva fallito proponendo favole ed eroi, che non furono sentiti propri né dal pubblico né dagli intellettuali⁴. Da autentici «uomini del nostro tempo» – proseguiva Migliore – non si poteva che essere consapevoli di una realtà che ha «sopravanzato le ideazioni e le costruzioni della fantasia letteraria»⁵. Anche per il critico, come per Bontempelli, il vero banco di prova dello scrittore moderno rimane il momento dell'invenzione. Ma l'ideologo di «900» s'era spinto oltre, auspicando che, nell'atto della creazione, l'autore sapesse, guidato esclusivamente dalla sua immaginazione, evadere da ogni regola. Ipotizzava per l'arte novecentista queste modalità:

L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio di ogni momento. Non essere mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti di ispirazione ma di trucco ... Nessuna norma, nessun dato di confronto per giudicare i risultamenti. Non sarà possibile combinarvi sopra nessun aristotelismo. Siamo sempre sulla corda tesa, o sulla cresta di un flutto ... Nessuna legge; ma ogni opera, ogni capitolo, ogni pagina, detterà a se stessa la propria ferrea legge unica, che non deve più servire un'altra

⁴ *Ibidem*. Anche il Futurismo, secondo Migliore, aveva creduto di inventare i miti di «un'età virile». Tuttavia «non sempre la letteratura riesce ad esprimere o ad appagare compiutamente i bisogni dell'epoca propria».

⁵ *Ibidem*.

volta. Ecco la regola di vita e d'arte per cent'anni ancora: avventurarsi di minuto in minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita⁶.

Questa proposizione novecentista appare a Migliore ambigua, generatrice di «anarchia estetica»: una letteratura il cui stato d'animo sia l'indefinito e l'incompiuto rinuncia, implicitamente, alla «precisione realistica di contorni», divenendo, invece, una «formula per scorribande»⁷.

L'estetica di «900», flessibile, per la sua dichiarata opposizione alle norme, a molteplici interpretazioni e adattamenti, finiva col sagomarsi perfettamente su autori diversi tra loro, producendo opere che, nonostante la comune impronta del «magismo», risultavano troppo distanti⁸. Il bando ad ogni rigida norma estetica poteva tramutarsi in faciloneria ed il rischio più evidente era che i giovani avanguardisti potessero fare letteratura senza quella meditazione responsabile ad essa necessaria⁹.

2. «Novecentismo»: una conferenza di Giovanni Artieri agli «Illusi»

Spinto dal desiderio di dissipare dubbi e dalla volontà di chiarire i punti più importanti del programma bontempelliano, Artieri organizzò nel marzo del 1929

⁶ Cfr. M. Bontempelli, *Justification*, cit.

⁷ B. Migliore, *art. cit.*

⁸ *Ibidem*. A questo proposito il critico evidenzia le palesi differenze tra autori novecentisti come Alvaro e Vergani, «i due sui quali l'influenza di Bontempelli ... pare più chiara», e altri come Aniante, Gallian e Solari, «che sembrano più restii a una disciplina mentale e si o no hanno molto a cuore il conflitto storico tra l'Ottocento e il nostro secolo».

⁹ «L'arte non si fa in fretta e inconsapevolmente, ma colla precisa consapevolezza della propria esigenza interiore e con la perfetta conoscenza dello strumento d'espressione» (*ibidem*).

agli «Illusi» una conferenza intitolata «Novecentismo». Nella breve storia del movimento, segnata da evidenti richiami e connessioni interne, questa manifestazione è da leggersi come risposta all'intervento su «Strapaese e Stracittà» tenuto da Malaparte nel dicembre del '27, sempre nell'ospitale sede degli «Illusi». Risposta che era stata, del resto, già allora annunciata¹⁰. Una prima segnalazione della conferenza, che fu tenuta il 6 marzo, era stata data dal «Mezzogiorno»¹¹. Si prevedeva un «incontro di fine intellettualità», in cui Artieri avrebbe presentato al pubblico napoletano Massimo Bontempelli e la sua teoria letteraria. In realtà Bontempelli non vi prese parte ma affrontò, da solo, qualche giorno dopo, la platea degli «Illusi».

Tuttavia la conferenza di Artieri era servita a spianargli la strada. Infatti, tentando una lettura storica del movimento, ne aveva evidenziate le conquiste nel percorso di superamento dell'arte del passato. Nel resoconto pubblicato sul «Mezzogiorno»¹² si sottolineava che il giovane novecentista aveva avvertito la necessità di collocare il novecentismo nell'ambiente letterario in cui era nato e si era sviluppato. L'ultima parte della conferenza («che fu tutta densa e pervasa di allusioni polemiche e di puntate di acuta e tagliente mordacità»¹³) era stata impiegata per ricostruire tutta la vecchia e nuova letteratura strapaesana delle regioni itali-

¹⁰ La conferenza di Malaparte era stata tenuta il 9 dicembre 1927. Sul «Roma», l'articolo *Dopo Strapaese, Stracittà*, (cit.) annunciava: «La conferenza di Malaparte trova un imprevisto "pendant" in un'altra manifestazione parimenti polemica e irruente. Il collega Giovanni Artieri risponderà a Malaparte difendendo i baluardi della conquista novecentista».

¹¹ Artieri agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 3-4 marzo 1929, p. 3.

¹² Giovanni Artieri agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 7 marzo 1929, p. 3.

¹³ *Ibidem*.

che e per indicare, con «velocissimi accenni», i maggiori esponenti delle letterature straniere¹⁴.

Artieri aveva individuato in Dante il «primo e più grande degli strapaesani», mentre aveva presentato come esponente più rappresentativo del «novecentismo puro» il castigliano Ramón Gómez de la Serna.

Nel resoconto, inoltre, veniva messo in particolare rilievo l'audace tentativo di tracciare l'«orbita bontempelliana di Napoli», costringendo in essa, senza esitazione, «due o tre poeti», non nominati ma ritenuti dal giornalista del «Mezzogiorno» tanto lontani dall'alone novecentista quanto «Sirio ed Aldebran dal magnetico influsso di Saturno»¹⁵.

Giusso, nel resoconto pubblicato dal «Mattino»¹⁶, non accenna minimamente ai poeti segnalati da Artieri; si sofferma invece sullo spirito della conferenza proposta, secondo lui, non tanto come difesa del movimento, ormai affermato nel panorama letterario italiano, quanto come «vivace chiarificazione» dei suoi principi estetici. Il discorso era stato particolarmente interessante ed avvincente perché condotto da un giovane che aveva parlato «alternando i cromatismi svagati delle rievocazioni personali con valide argomentazioni critiche»¹⁷. Nell'ambito di una complessiva visione del recente passato culturale, il Novecentismo era posto dal giovane Artieri, sulla scia della lunga onda rivoluzionaria

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*. Si dà anche notizia di come si concluse la conferenza: «La fine della lettura, acuta e vibrante, ha rinnovato a Giovanni Artieri il caldo e augurale saluto che lo ha accolto sonante all'apparire e ha confermato la simpatia del pubblico».

¹⁶ L. Giusso, Artieri agli «Illusi», «Il Mattino», 8-9 marzo 1929, p. 3.

¹⁷ Giusso sottolinea che nessuno più di Artieri, «fra i più ardenti e convinti seguaci del nuovo movimento», aveva il diritto di «parlare» del Novecentismo.

del Futurismo, come superamento del Naturalismo e dello psicologismo dell'arte decadente. Nella parte finale dell'incontro, inoltre, Artieri si era sforzato, con strategia conciliatrice, di dissipare l'urto inevitabile tra «Strapaese» e «Stracittà», ricollocando i due movimenti nella rinnovata volontà italiana di costruzione oggettiva e di realismo. Riguardo a quelle che, secondo il critico, erano le debolezze del «900», ovvero lo scarso approfondimento di motivi etici, religiosi e sociali che ne inquinava la «costituzione senza farne un rinnovamento spirituale», e il distacco artificiale della fantasia dal pensiero logico e dalla volontà morale, non s'era discusso¹⁸.

Giusso riconosce comunque ad Artieri, oltre alla lucida capacità di inquadrare il movimento in una prospettiva storico-letteraria, un temperamento fertile di scrittore «rigoroso ed immaginoso, saturo di fantasia e di chiarezza intellettuale»¹⁹.

3. Bontempelli agli «Illusi»

Pochi giorni dopo la conferenza di Artieri, Bontempelli incontrò l'attento ed interessato pubblico degli «Illusi».

Mentre la breve stagione di «900» s'avviava alla conclusione, il Novecentismo continuava a sollecitare attenzione, rivelando una insospettabile vitalità, che ne avrebbe garantito la lunga sopravvivenza nell'immaginario del pubblico. Infatti, anche quando cessarono del tutto le pubblicazioni della rivista, il movimento rimase e, unico fra tutti quelli contemporanei, si radicò in una

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

coscienza comune, proseguendo la sua vita «fino a divenire popolare»²⁰.

L'annuncio della conferenza era stato dato dal «Mezzogiorno»²¹ con una nota in cui si riassumevano gli argomenti sui quali Bontempelli si proponeva di imbastire il suo discorso. Innanzitutto si riservava di sciogliere e negare «l'impostura che identificava "novecentismo" con stracittà», per poi ribadire l'indiscutibile italianità di «900» ed il suo incolmabile divario col Futurismo²².

Anche sul «Roma»²³ si segnalava la scaletta dei temi e si accennava, come già nella nota del «Mezzogiorno», allo straordinario interesse che l'avvenimento aveva suscitato nel mondo culturale cittadino. Particolarmente indicativo appare l'annuncio, riportato alla fine di entrambe le note, che la segreteria degli «Illusi» metteva a disposizione alcuni biglietti anche per i non soci²⁴.

La conferenza fece registrare una massiccia presenza di pubblico, che tributò entusiastico favore a Bontempelli. Il resoconto presentato dal «Mezzogiorno»

²⁰ U. Dettore, «Novecento», in *Dizionario letterario Bompiani. I movimenti spirituali*, I, Milano, Bompiani, 1947, p. 184.

²¹ *Bontempelli agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 10-11 marzo 1929, p. 4.

²² *Ibidem.* Bontempelli si riservava di tenere in questa circostanza, un discorso «polemico», che chiarificasse la autentica natura del Novecentismo.

²³ *Oggi: Bontempelli agli «Illusi»*, «Roma», 12 marzo 1929, p. 3; oltre a quanto già comunicato da «Il Mezzogiorno», vi si segnala che Bontempelli avrebbe tracciato «la storia della rivista "900", spiegandone l'evoluzione da foglio trimestrale a mensile».

²⁴ La conferenza era, dunque, attesissima dal pubblico partenopeo. Nella nota del «Mezzogiorno» (*Bontempelli agli «Illusi»*, art. cit.) si comunicava infatti che «data l'eccezionalità dell'avvenimento» alla porta degli «Illusi» si sarebbero potuti trovare «pochi biglietti per i non soci». Anche l'annuncio del «Roma» conclude comunicando questa disponibilità.

lo descrive avvincentemente polemico nei confronti degli avversari, impegnato a proporre le sue conclusioni su un dibattito da troppo tempo prolungatosi²⁵. Riteneva, infatti, che dopo la letteratura romantica e gli ultimi avanzi delle scuole dell'Ottocento, al di là di ogni restrittivo campanilismo letterario, fosse necessario lavorare per costruire un classicismo nuovo. Le sterili battaglie tra letterati, invece, ostacolavano ogni proposito costruttivo: la contrapposizione «Strapaese-Stracittà» era inutile e fittizia, progettata per ridurre il Novecentismo ad una scuola con proprie normative estetiche, mentre intrinsecamente il movimento rifiutava programmi e limiti e tendeva ad un'arte «dinamica, spaziente, magnifica»²⁶.

Lo spirito d'avventura dell'impresa «900» non poteva essere imbrigliato dalle schematizzazioni letterarie e dalle etichette di carattere politico ritagliate dagli «arzialiani». Inoltre come ulteriore, inconfutabile prova dell'italianità fascista del suo progetto, Bontempelli ricordava che il suo racconto *La vita intensa*, primo embrionale esempio di «realismo magico», era stato pubblicato da «Ardita», la rivista «voluta e creata» da Benito Mussolini²⁷.

A conclusione della conferenza lo scrittore presentò al pubblico i napoletani Giovanni Artieri e Francesco Cipriani Marinelli ed il romano Marcello Gallian, tra i suoi più validi, giovani collaboratori. Marcello Gallian, fascista ed antiborghese, personaggio molto noto nell'ambiente dell'avanguardia capitolino degli

²⁵ Bontempelli agli «*Illusi*», «*Il Mezzogiorno*», 13-14 marzo 1929, p. 3.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Dal marzo al dicembre del 1919 «Ardita», supplemento del quotidiano milanese «Popolo d'Italia», aveva pubblicato a puntate mensili *La vita intensa*.

anni Venti, era approdato al Novecentismo intorno al 1927. Cipriani e Artieri, in questa circostanza autorevolmente investiti dal caposcuola del titolo di novecentisti, già da qualche tempo avevano debuttato sia su «900»²⁸ che sulle riviste «bontempelliane» di Roma. Mentre il primo era noto soprattutto come giornalista, il secondo era conosciuto probabilmente soltanto nel ristretto ambiente dei seguaci di Bontempelli ed è infatti segnalato nell'articolo del «*Mezzogiorno*» come un nome nuovo del Novecentismo²⁹. Questi giovani, assicurava Bontempelli alla platea degli «*Illusi*», si sarebbero impegnati a produrre «un romanzo all'anno per la durata di dieci anni», affinché il «realismo magico» non restasse pura teoria, ma offrisse opere esplicative della direzione che l'arte italiana aveva scelto di percorrere.

È da evidenziare che già nel febbraio del '28, sul secondo numero dei «*Lupi*», viene pubblicata una *manchette* con l'elenco di romanzi, novelle, lavori teatrali dei novecentisti, che, a cominciare dalla primavera dello stesso anno, sarebbero stati pubblicati nelle Edizioni «900», dirette da Bontempelli, della casa editrice «Sapientia» di Roma³⁰. Tra le opere annunciate, *L'isola decapitata* di Giovanni Artieri e *Melusina sull'altro marciapiede* di Francesco Cipriani Marinelli.

²⁸ Sia Artieri che Cipriani iniziarono a collaborare a «900» dal «*Cahier d'été*», II, n. 4, 1927, continuando fino all'ultimo fascicolo.

²⁹ «Bontempelli è poi passato alle presentazioni: Artieri (già lo conoscevamo egregiamente); Marcello Gallian (già ce lo ha fatto conoscere Bragaglia); Marinelli (Finalmente! Eccone uno nuovo!)» (*Bontempelli agli «Illusi»*, art. cit.).

³⁰ *Risposta a tutte le polemiche*, «*I Lupi*», I, n. 2, 10 febbraio 1928, p. 4. L'avviso pubblicitario era così articolato: «Con la primavera del 1928 si inizieranno a cura delle case editrici «Sapientia» di Roma e «Lucerna» di Ancona, le Edizioni «900», dirette da Massimo Bontempelli». Tra gli autori di prossima pubblicazione: Alvaro, Aniante, Bizzarri, Gallian, Moravia, Solari, Napolitano, Spaini.

Nel giugno del '29 sul «Mattino» si tornava a parlare di Bontempelli. La scrittrice Ester Lombardo recensiva³¹, infatti, *Il figlio di due madri*³². Il funambolista, l'ironico, l'ermetico cultore del «realismo magico», che fino a quel momento era sembrato incapace di affrontare il «romanzo», s'era voluto cimentare con questo genere letterario.

Senza rinnegare le proprie posizioni di avanguardista e di ostinato smantellatore delle tradizionali categorie letterarie, Bontempelli era riuscito a trasportare il bagaglio delle «sue fantasticherie» nella struttura romanzesca producendo un lavoro avvincente e commovente come «la più umana delle vicende». Oltre l'architettura tecnicamente perfetta, il romanzo ha «un'anima», commenta la scrittrice, che non può non disvelare un Bontempelli scrittore completo, lontano da ogni frammentismo. La vicenda «fantastica e teosofica» della reincarnazione del bambino Mario-Ramiro si svolge in un'atmosfera di mondo rarefatto, in cui passioni e sentimenti umani sono come filtrati. In questo assemblaggio di reale e surreale Bontempelli riesce a produrre arte purissima, senza tradire la sua personalità di *fumiste*³³.

L'intervento della Lombardo conferma che a Napoli il discorso su Bontempelli ed il Novecentismo,

³¹ E. Lombardo, *Il primo romanzo di Bontempelli*, «Il Mattino», 21 giugno 1929, p. 3.

³² M. Bontempelli, *Il figlio di due madri*, Roma, Sapientia, 1929. Il romanzo s'incanta sulla storia di un prodigioso caso di reincarnazione. Baldacci ha evidenziato che in questo lavoro Bontempelli punta tutte le sue forze sul giuoco del mistero: «È il mistero che unicamente lo interessa e lo affascina quasi in un'estrema istanza romantica» (L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, op. cit., p. 76).

³³ E. Lombardo, *art. cit.* Secondo la scrittrice dopo una prova simile, da «vero scrittore di razza» capace di costruire le impalcature di un vero romanzo, Bontempelli era sicuramente da collocarsi tra gli autori più validi ed originali d'Italia.

dopo gli episodi chiarificatori e, in un certo senso, conclusivi degli «Illusi», non era affatto esaurito. In realtà, proprio mentre lo scrittore rinunciava alla sua rivista, l'ambiente intellettuale partenopeo iniziava ad elaborare più profondamente gli spunti e le ipotesi di «900». In questo senso va vista la scelta «filonovecentista» del «Mattino»³⁴, testimoniata dalla presenza ininterrotta, tra il '29 ed il '30, in terza pagina, di novelle di Bontempelli, Artieri, Alvaro, Aniante, Gallian, Spaini, Solari. La redazione del quotidiano decise di caratterizzare le pagine culturali con una marcata disponibilità verso il nuovo, attirando quei giovani, vivacissimi intellettuali che fino alla fine, nel dicembre del '28, avevano partecipato all'avventura del «Mezzogiorno».

L'esperienza del «Mezzogiorno», audace, straordinaria, innovativa, restò a lungo nell'immaginario di chi vi prese parte e si formò in quegli anni. Al giornale, il cui redattore capo era l'abile Carlo Nazzaro, collaborò anche Giovanni Artieri:

Lassù, «fra Toledo e San Ferdinando» ... si vedevano le grandi tabelle del «Mezzogiorno», un giornale. Il resto si capisce: su quel giornale, in quelle stanze vissi anch'io, quand'ero pallido e magro e tentavo le prime scritture e le prime avventure³⁵.

³⁴ Dopo il fascista moderato Riccardo Foster, che aveva diretto «Il Mattino» dal 1925 fino ai primi del 1928, il giornale fu affidato, fino al 1931, a Francesco Paoloni e a Nicola Sanselli. Sotto la loro direzione il quotidiano abbracciò pienamente l'ideologia del regime fascista. Riuscì, tuttavia, a conservare una terza pagina quotidianamente dedicata ad articoli di buon interesse culturale, spesso con firme di grande prestigio (cfr. A. Sassi, *Il Ventennio* in AA.VV., *Il Mattino*, 1982-1992, supplemento de «Il Mattino», 16 marzo 1992).

³⁵ G. Artieri, «Il balcone sulla piazza», in *Napoli scontraffatta*, Milano, Mondadori, 1984, p. 468.

Nelle fumose stanze della sede del quotidiano si era riusciti a realizzare una repubblica letteraria napoletana ed europea, nella quale si componeva il culto dell'antico e del passato recente e si affrontavano coraggiosamente le nuove esperienze.

Al «Mezzogiorno» facevano capo i protagonisti di quel mondo letterario e artistico napoletano, ancora vincolato all'Ottocento (Di Giacomo, Galdieri, Murolo, Bovio, Nicolardi; Gemito, Mancini, Casciaro, Balestrieri, La Bella, Postiglione) e gli esponenti della modernità italiana (Marinetti, Cangiullo, Bontempelli) e straniera (Cocteau, Cendrars, Delteil, Mac Orlan, Mauriac, Maurois, e i filosofi Boissier e Bergson). In questo clima libero e coraggioso si «serviva la religione della cultura e della civiltà», tenendo ben presenti «lo spirito di Napoli» e la lezione del «maestro non ancora irrimediabilmente crucciato, operante e ghignante a Palazzo Filomarino»³⁶.

4. *Novecentismo sui quotidiani di Napoli. Interventi di Massimo Bontempelli, Alberto Spaini, Pietro Solari, Marcello Gallian, Antonio Aniante, Corrado Alvaro*

Sin dal 1927 «Il Mattino» aveva incominciato a pubblicare scritti di Bontempelli. Si trattava di riflessioni, aforismi, racconti, oppure dei preamboli con cui introduceva i «Cahiers»³⁷. La collaborazione al quoti-

³⁶ *Ivi*, p. 471.

³⁷ L'esordio di Bontempelli sul «Mattino» fu con *Fondamenti*, introduzione al secondo fascicolo di «900», pubblicato il 27-28 gennaio 1927 in terza pagina. In quello stesso 1927 seguirono altri interventi (*Viaggio sull'arcobaleno*, 31 luglio - 1° agosto, p. 3; *Ritorno dall'Atlantico, ovvero medicina delle passioni*, 18-19 agosto, p. 3; *Virtù della ricchezza*, 2-3 settembre, p. 3; *Contro molti letterati*, 16-17 settembre, p. 3; *La passeggiata pericolosa. Idillio*, 23-24 settembre, p. 3; *Antinostalgia*,

diano proseguì, anche se in maniera saltuaria, fino al 1932, anno in cui lo scrittore condusse la rubrica «Cose che accadono», con tre uscite settimanali, di grande presa sul pubblico. Gli argomenti di cui s'occupava erano molteplici: dalle riflessioni sul costume, sulla moda, sulla musica (sul jazz, soprattutto) a quelle più strettamente letterarie. Bontempelli affidava agli articoli molto del suo pensiero, delle sue valutazioni ideologico-estetiche, continuando ad alimentare, con riflessioni più mature, l'intuizione novecentista degli anni precedenti.

Nel 1927 Alberto Spaini³⁸, già firma del «Roma della Domenica»³⁹, pubblica sul «Mattino», intraprendendo un rapporto che terminerà nel 1930⁴⁰.

gia, 19-20 ottobre, p. 3; *Epistolario*, 23-24 novembre, p. 3). Nel 1928 la collaborazione s'interruppe, per poi riprendere, con frequenza saltuaria, nel 1929: *Della moda (spiegazioni e una previsione)*, 3 marzo, p. 3; *Lavori notturni*, 16 aprile, p. 3; *Del jazz (estetica ed etica)*, 15 giugno, p. 3; *Segno del cancro*, 20-21 luglio, p. 5; *Paese di Circe*, 23-24 agosto, p. 3; *Preparazione per scrivere un romanzo d'amore*, 6-7 ottobre, p. 3; *Attualità*, 4-5 dicembre, p. 3.

³⁸ Alberto Spaini (Trieste, 7 luglio 1902 - Roma, 23 gennaio 1975), giornalista e scrittore, frequentò gli ambienti letterari fiorentini scrivendo sulla «Voce». Si trasferì poi a Berlino, dove conobbe Hans Richter e Hugo Ball, seguendo le attività di «Der Strum». Incontrò poi Marinetti e partecipò alla vita della sua avanguardia. Nel 1917 si recò a Zurigo per conoscere il dadaista Tristan Tzara, che mise in contatto con giovani poeti italiani come Raimondi e Meriano. Nel '18 si trasferì a Parigi, dove soggiornò a lungo prima di andare a Roma. Collaborò, oltre che a numerosi quotidiani, a molte riviste («La Fiera Letteraria», «Nuova Antologia», «Il Dramma»), occupandosi di arte, letteratura, teatro. Alcune delle sue novelle furono pubblicate, tra il 1927 ed il 1929, sulle «Grandi Firme». Tra i suoi romanzi *I viaggi di Bertoldo, avventure fantastiche* e *La carovana di François Villon*.

³⁹ La collaborazione di Spaini al «Roma della Domenica» iniziò nel 1926 (*Violini e campane*, VI, n. 1, 3 gennaio, p. 21; *Il bel volto scomparso*, VI, n. 6, 7 febbraio, p. 2) e proseguì poi nel 1927 (*Il primo capello bianco*, VII, n. 46, 6 novembre, p. 6; *La morte del contadino*, VII, n. 52, 25 dicembre, p. 12) e nel 1928 (*Film per musica*, VIII, n. 26, 24 giugno, p. 2).

⁴⁰ Alla fine del 1927 «Il Mattino» incominciò ad ospitare, sulla terza pagina, alcuni interventi di Spaini (*Gesù e il poeta*, 25-26 novem-

Anton Giulio Bragaglia, in un articolo sul «Matti-
no» del gennaio del '27, descrive il giovane Spaini come
eterno dilettante di talento, «mancato giornalista per-
ché troppo intellettuale, mancato poeta perché troppo
irrequieto e impaziente, mancato letterato perché trop-
po artista»⁴¹, tuttavia abile nel destreggiarsi in ognuno
di questi ruoli. Un certo atteggiamento ambiguo di Spaini

bre, p. 3; *Rapimento in Sabina*, 4-5 dicembre, p. 3; *Roberto Longhi
all'opera*, 23-24 dicembre, p. 3). Nel 1928 la collaborazione s'intensifi-
cò e il quotidiano ne pubblicò, quasi con frequenza settimanale, brevi
racconti e articoli di critica (*Pratiche sospese*, 4-5 gennaio, p. 3; *Sulla
traccia di Dio*, 13-14 gennaio, p. 3; *La fedeltà*, 29-30 gennaio, p. 3; *Violini
e campane*, 12-13 febbraio, p. 3; *Dante massone*, 25-26 febbraio, p. 3;
L'arte del medico, 1-2 marzo, p. 3; *Cambiamento di stagione*, 7-8 marzo,
p. 3; *Bontempelli, ovvero della letteratura*, 11-12 maggio, p. 3; *Viviani*,
5-6 giugno, p. 3; *Baciarsi*, 13-14 luglio, p. 3; *Scenografia moderna*, 1-2
agosto, p. 3; *Fulcieri Paulucci di Calboli*, 10-11 agosto, p. 3; *Pigiadini*,
29-30 agosto, p. 3; *Il miracolo*, 9-10 settembre, p. 3; *Voci e ombre*, 3-4
ottobre, p. 3; *Lettere d'amore*, 10-11 ottobre, p. 3; *Re Ernesto I*, 14-15
ottobre, p. 3; *Pittura senese*, 17-18 novembre, p. 3; *Amor senza interes-
si*, 27-28 novembre, p. 3; *Balliamo soli*, 8-9 dicembre, p. 3; *Signora in
aeroplano*, 15-16 dicembre, p. 3). Gli articoli di Spaini proseguirono
anche nel 1929 (*Sosta a Caffè Morgano*, 6-7 gennaio, p. 3; *Ora che vien
carnevale*, 11-12 gennaio, p. 3; *Viterbo, ovvero la paura*, 22-23 gennaio,
p. 3; *Servire il passato ma preparare l'avvenire*, 5 febbraio, p. 3; *Il fakiro
in imbarazzo*, 17 marzo, p. 3; *Ritorno dall'Africa* (novella), 7 aprile, p.
3; *La scelta di uno sport*, 19 aprile, p. 3; *La donna fatale*, 5 maggio, p.
3; *Il vecchio rigattiere*, 23 maggio, p. 3; *Dama scultrice*, 2 giugno, p. 3;
L'ora dei rimorsi, 20 giugno, p. 3; *Odalische*, 25 giugno, p. 3; *Conca
d'oro*, 10-11 luglio, p. 3; *Bambole*, 18-19 luglio, p. 3; *La porta di casa
Peters* (novella), 4-5 agosto, p. 3; *La linea dei fianchi*, 23-24 settembre,
p. 3; *Storielle morali*, 9-10 ottobre, p. 3; *Saetta e i violoncelli* (novella),
27-28 ottobre, p. 3; *Nuovi biglietti galanti*, 16-17 novembre, p. 3; *Il
culto della bellezza* (novella), 24-25 novembre, p. 3; *Bragaglia autore*,
20-21 dicembre, p. 3; *Centauri* (novella), 31 dicembre-1° gennaio, p. 3)
e nel 1930 (*Il grano nei sacchi* (novella), 26-27 gennaio, p. 3; *La chiro-
mante*, 26-27 febbraio, p. 3; *La gatta sacra*, 20-21 marzo, p. 3; *Ritratto
incompiuto*, 26-27 aprile, p. 3; *Fichi d'India*, 1-2 giugno, p. 3; *La novel-
la di Donna Grazia*, 3-4 luglio, p. 3; *La strega* (novella), 17-18 agosto,
p. 3; *Mitologia mediterranea. Io e i gatti di Capri*, 28-29 settembre, p.
3; *Origine dell'arte italiana. Non Bisanzio, Roma*, 30-31 ottobre, p. 3).

⁴¹ A. G. Bragaglia, *Lettere dal Parnaso. Alberto Spaini*, «Il Matti-
no», 8-9 gennaio 1927, p. 3.

emerge anche nel rapporto che instaura con «900». In
un articolo del 1928⁴², pur non rinnegando la propria
adesione al Novecentismo, rifletteva sulla accessibilità
della formula del «realismo magico», alla portata di tut-
ti, sull'uso privo di scrupoli che ne faceva il mestierante
Bontempelli. Spaini sembrava, insomma, volersi porre
al di fuori delle leggi di produzione e consumo del rin-
novato mondo letterario. In realtà, non si sentì scritto-
re, quanto, piuttosto, un traduttore (dal francese, dal
russo e dal tedesco), e, soprattutto, un uomo di teatro,
autore di commedie e curatore di adattamenti⁴³.

Il romano Pietro Solari⁴⁴ propose, tra il '28 ed
il '30, alcune sue prove giornalistiche e narrative ai
quotidiani di Napoli. Nel '28 collaborava, infatti, al
«Roma», al «Roma della Domenica» e al «Mezzogiorn-
no»⁴⁵. Tra il '29 ed il '30, «Il Mattino» pubblicò alcuni
suoi racconti⁴⁶.

⁴² A. Spaini, *Bontempelli ovvero della letteratura*, art. cit.

⁴³ Spaini fu autore del dramma *La cattura di Sansone* messo in
scena nel 1923 da Bragaglia, al teatro degli «Indipendenti», a Roma.
Curò, inoltre, le riduzioni sceniche del *Pierrot fumista* e dell'*Amleto* di
Laforgue, destinate anch'esse allo Sperimentale romano. Sulla rivista
«Il Dramma», tra il '28 ed il '29, oltre alla corrispondenza da Berlino
sull'attività teatrale in Europa, venne pubblicata la sua *Pamela divor-
ziata* (IV, n. 36, 15 febbraio 1928, pp. 7-38), già rappresentata agli
«Indipendenti».

⁴⁴ Pietro Solari, come molti altri giovani di «900», oltre a collabo-
rare a quotidiani e a riviste («Il Mattino», «Roma», «Roma della Do-
menica», «Il Mezzogiorno», «Il Dramma», «900», «I Lupi», «Le Gran-
di Firme») fu autore di teatro e scrittore di romanzi.

⁴⁵ Solari firmò sul «Roma della Domenica» *Tragedia per burattini*,
VIII, n. 12, 18 marzo 1928, pp. 1-2; *L'eterno inganno*, VIII, n. 15, 8
aprile 1928, p. 4; *Sogno in vagone letto*, VIII, n. 30, 27 luglio 1928, p.
4. La sua collaborazione al «Roma» (*Vite degli uomini illustri, Adolfo
o dell'amore*, 16 febbraio 1928, p. 3) e al «Mezzogiorno» (*Come non
entrai all'Accademia*, 23-24 giugno 1928, p. 3; *Vera storia del sosia*, 27-
8 settembre, p. 3) si limitò a questi pochi interventi.

⁴⁶ La collaborazione di Solari al «Mattino», iniziata nel 1929 (*Noz-
ze di Don Giovanni* (racconto), 1-2 dicembre, p. 3; *Guerra d'amore*,
racconto, 5-6 gennaio, p. 3) s'intensificò nel 1930 (*Notturmo con fanta-*

Atmosfera più che scuola poetica, per il giovane Solari il «realismo magico» rispondeva perfettamente alla sua concezione dell'arte e della vita. Bontempelli ne descriveva con queste parole la vocazione novecentista:

Lo so che sul tuo tavolino tieni la buona rivoltella novecentesca; ma se una Grazia è venuta chi sa donde a battere alla tua porta, per non spaventarla nascondi la rivoltella buttandoci sopra uno dei dieci fazzoletti che Casanova si portava sempre in tasca per ogni evenienza. Offri alla Grazia antica il tè con la menta e con il rum, la diverti mostrandole dalla finestra passare il cambio della Guardia, insieme fate il saluto romano. Poi la voce s'è sparsa, e le Grazie vengono tanto di lontano a raccontarti i loro timori ... Le lasci parlare, e hai sorriso con benignità quando esse ti hanno chiamato «Eminenza» e ti hanno eletto morbido Cardinale del Novecento⁴⁷.

L'attività di autore novecentista di Solari è confermata anche dalla *manchette* pubblicitaria delle Edizioni «900», della casa editrice romana «Sapientia», riportata sul secondo numero dei «Lupi». Lo scrittore avrebbe visto uscire, nel '28, il romanzo *Cuorignola*⁴⁸.

Venticinque anni dopo la conclusione dell'avventura di «900», in un'intervista realizzata da Falqui, Solari rievocava sentimenti e motivazioni di quell'esperienza:

smi (novella), 13-14 aprile, p. 3; *Una tremenda vendetta* (racconto), 11-12 maggio, p. 3; *Fecondatore di Siviglia* (racconto), 15-16 giugno, p. 3; *L'esattore*, 10-11 agosto, p. 3; *Enea nel Lazio* (racconto), 19-20 ottobre, p. 3).

⁴⁷ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 521.

⁴⁸ Il romanzo sarebbe stato poi pubblicato dall'editore Carabba, Lanciano. Nel 1928 inoltre sarebbero dovute uscire, sempre con l'editrice «Sapientia», le *Quattro Commedie*. Sull'*Arcilibro, ovvero la luna delle muse* (Milano, Alleanza Nazionale del libro, 1928, p. 412) si annunciava *La coda del diavolo* (Roma, La Voce) ultima fatica di Solari. Il romanzo fu recensito da Gian Gaspare Napolitano sul primo numero dei «Lupi».

Pure nessuno più di me accettava la teoria del «realismo magico». Tutto è miracolo, tutto è magia, come non lo sarebbe l'arte?⁴⁹.

Anche Marcello Gallian⁵⁰, nel 1929, era tra i collaboratori della pagina culturale del «Matti-

⁴⁹ E. Falqui, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, op. cit., p. 116. Guardando «da un quarto di secolo di distanza» alle tensioni che nella seconda metà degli anni Venti avevano spinto novecentisti e strapaesani a polemizzare, e alle conclusioni di questa battaglia, Solari ha osservato: «Mi pare di poter constatare che la spinta del "900" duri tuttavia vigorosa: mentre Strapaese "più non parve fuori"».

⁵⁰ Marcello Gallian (Roma, 1902-1968) dopo aver seguito D'Annunzio a Fiume, giovanissimo abbracciò con entusiasmo il nascente fascismo che alimentava il mito della guerra e della fuga dall'ambiente borghese. Di lì a poco lo scrittore fu sansepolcrista, squadrista e nel 1912 partecipò alla «marcia su Roma». Negli anni Venti fu tra i maggiori animatori della vivace e pluralistica attività dell'ambiente avanguardistico capitolino. Infatti, tra il 1925 ed il 1926 fondò e diresse con Alfredo Pionelli «Spirito Nuovo», battagliero foglio dal quale, oltre a parlare di surrealismo, Gallian lanciava violenti attacchi alla cultura borghese, proclamando l'urgenza di un'arte nuova. Oltre ad aderire al progetto «900», Gallian fu presente su tutte le testate di area novecentista («I Lupi», «L'Interplanetario», «Ruota di Napoli»). Collaborò, inoltre a «Lo Spettacolo d'Italia», «Il Raduno», «Roma Fascista», «La Fiera Letteraria», «Quadrante», «Quadrivio», e ai quotidiani «Corriere della Sera», «Gazzetta del Popolo», «Il Tempo». Nel febbraio del 1929 agli «Indipendenti» fu rappresentato il dramma *La casa di Lazzaro*, il cui successo costituì la prima grande indiscussa vittoria dello Sperimentale romano. Seguì poi la rappresentazione di *Fine del mondo*; in quello stesso periodo nasceva, voluto da Gallian, Ghelardini e Guadenzi, «2000», «giornale della rivoluzione artistica». «Irriducibile fascista e antiborghese», Gallian che, secondo Umberto Carpi, con i suoi romanzi *Dramma nella latteria*, *Vita di sconosciuto*, *La donna fatale*, *Pugliatore di paese*, *L'uomo che rimase in aria*, *Un dramma nell'oceano*, si rivela «il più forte scrittore dell'area bontempelliana e "novecentista", l'unico capace di autentiche accensioni e suggestioni surrealiste» (Cfr. U. Carpi, *Prefazione*, in P. Buchignani, *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Roma, Bonacci, 1984, pp. 9-12), restò tuttavia emarginato dell'*establishment* culturale fascista prima, dai settori vincenti della letteratura post fascista moderata poi. Cfr. anche C. Salaris, *Marcello Gallian*, «Alfabeta», VII, n. 90, novembre 1986, pp. 19-22, e C. D'Alessio, *Marcello Gallian: un espressionista in nero*, «Critica Letteraria», XXII, n. 83, 1994, pp. 377-390.

no»⁵¹. Agli inizi degli anni Trenta scriverà, come inviato speciale e corrispondente di guerra, sul «Roma»⁵². Come molti altri, Gallian approda, dopo molteplici esperienze nell'ambiente dell'avanguardismo capitolino degli anni Venti⁵³, a «900». Renderà, con queste parole, il senso di quel momento di idee e di attività:

Non posso dimenticare ... il periodo che passò sotto il titolo della rivista «900». La quale fu un'argine, una costruzione ed un'isola. Isola: l'Europa ... Ma fu anche uno stato d'animo, fatto di vigilia, di fame, di vagabondaggio, di tensione, di ribellione⁵⁴.

In Gallian la fede novecentista si mescolava a quella fascista, in una accentuata opposizione al tranquillo conformismo borghese⁵⁵.

⁵¹ La collaborazione al «Mattino» risulta tuttavia limitata a pochi interventi (*Eruzione del vulcano* (racconto), 7-8 agosto, p. 3; *Pinocchio sullo schermo*, 21-22 agosto, p. 3; *Scoperta della terra natia*, 14-15 novembre, p. 3; *Città di mare*, 26-27 ottobre, p. 3).

⁵² Nel 1933 la firma di Gallian ricorre con una certa frequenza sul «Roma»: *Le donne che perdono i figli*, 2 settembre, p. 3; *A quattro ore da Capo Matapan*, 12 settembre, p. 3; *Elogio della nave e di Napoli*, 14 settembre, p. 3; *Due giorni a Rodi italiana*, 19 settembre, p. 3.

⁵³ I primi passi Gallian li aveva mossi allo Sperimentale romano degli «Indipendenti», zona franca per le tensioni avanguardiste di una certa intellettualità inquieta. Lo scrittore fu, inoltre, molto vicino al gruppo degli «immaginatisti» (Dino Terra, Vinicio Paladini e Umberto Barbaro), che professavano una fede estetica (l'irrealismo onirico) ed una vocazione ideologico-politica (la lotta al conformismo borghese), che rispecchiavano molte delle sue convinzioni. Cfr. G. Lista, *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini*, Salerno, Ed. Il Cavaliere Azzurro, 1988.

⁵⁴ E. Falqui, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, op. cit., p. 115

⁵⁵ Gallian dichiarava con convinzione: «Noi giovani scrittori sentiamo un bisogno atroce e urgente di lasciare le vecchie strade della stampa solita e accademica e della solita arte commerciale, per tuffarci in un'arte necessaria, forte ... E che cosa facciamo noi in Italia, oggi, quando c'è tutto un mondo da rivelare all'Italia e un'Italia da affermare a tutto un mondo?» (Cfr. P. Buchignani, op. cit., p. 24).

Nel febbraio del '29 con Ghelardini e Gaudenzi, aveva fondato «2000», «giornale della rivoluzione artistica» dichiaratamente d'impronta fascista, edito da «Atlas»⁵⁶, che in prossimità dell'esaurirsi della vicenda di «900», si proponeva di sostenere le ipotesi bontempelliane. La connessione, per quanto possibile evitata da Bontempelli, tra impegno artistico-letterario e impegno politico, fu vissuta fino in fondo da Gallian⁵⁷. Sostenitore della portata rivoluzionaria del fascismo nei confronti della quiescenza dello stato liberale e borghese, lo scrittore tentò coraggiose ipotesi di assimilazione tra ideologia politica ed estetica, fino ad essere escluso, una volta crollato il regime, dal sistema culturale, ansioso di rimuovere il recente passato⁵⁸. Gallian fu comun-

⁵⁶ «2000», nata nel febbraio del 1929, cesserà le pubblicazioni, dopo soli quattro numeri, nell'estate dello stesso anno. La rivista era pubblicata dalla casa editrice «Atlas», di Ghelardini, che intendeva far conoscere, grazie alla collezione «Sintesi», i nuovi scrittori italiani. Nel 1929 pubblicò il romanzo di Gallian *Nascita di un figlio ed altri scritti*. La collezione, nelle intenzioni del promotore, si presentava come «la sintesi del pensiero, delle arti e di tutta l'attività intellettuale del mondo». Nell'aprile del 1929 Gallian, Ghelardini e Gaudenzi, fondarono il «Teatro 2000», a Roma, in via Santo Stefano del Cacco.

⁵⁷ «La carica eversiva dell'antiborghesismo gallianiano e la sua funzione di denuncia della negatività del reale si esprimono attraverso elementi profondamente stranianti e deformanti: un'atmosfera tra il fiabesco e l'onirico, una dimensione extratemporale e metastorica in cui sono calati gli avvenimenti, un disperato scatenamento delle energie individuali nei personaggi, un linguaggio oscillante tra il sensuale, l'espressionistico, il grottesco» (P. Buchignani, op. cit., p. 28).

⁵⁸ Buchignani ha ricostruito il singolare destino di un autore costantemente emarginato per la sua dichiarata, coerente fede politica. Dal '35 al '36 le sue opere sono puntualmente sottoposte alla censura fascista, perché Gallian è ormai un personaggio scomodo per il regime, «nella misura in cui denuncia la contraddizione tra le dichiarazioni rivoluzionarie del fascismo al suo nascere e il "fascismo reale", affermatosi e consolidatosi nell'Italia degli anni Trenta». Nel dopoguerra Gallian vive a Roma «nella più triste miseria e nel più angoscioso isolamento»; se tanti altri intellettuali, che avevano aderito al regime, sono

que, per un lungo periodo di tempo, un sicuro referente del Novecentismo per gli intellettuali partenopei. Ancora nel '37 Luciano Jacobelli, giornalista molto sensibile alle suggestioni del «realismo magico» ed ex-redattore capo della «Ruota di Napoli» (l'unica rivista di forte impronta novecentista della storia letteraria cittadina), in un articolo sul «Roma della Domenica»⁵⁹, enfatizzava con affettuoso entusiasmo il ritorno di Gallian a Napoli, tra i suoi vecchi amici novecentisti.

Nel dicembre del '28 Antonio Aniante e Corrado Alvaro saranno ospitati dal «Mattino». Collaboratori di «900», i due giovani scrittori esprimevano nelle loro opere una felice combinazione di Novecentismo ed orgogliosa e «strapaesana» memoria della loro origine meridionale⁶⁰. Aniante⁶¹, catanese, che già nel 1925,

stati riabilitati senza difficoltà, «per Gallian ... l'essere stato fascista ha significato l'impossibilità di continuare a svolgere la sua attività di scrittore e giornalista» (*Ivi*, pp. 15-16).

⁵⁹ L. Jacobelli, *Ipotetico passaggio del Gallian Marcello*, «Roma della Domenica», XVI, n. 26, 27 giugno 1937, p. 2.

⁶⁰ Si può ricordare il già citato giudizio di Malaparte, che senza alcuna perplessità riconduceva Aniante e Alvaro al fronte «strapaesano» (Cfr. A. Cesareo, *Curzio Malaparte parla al «Mezzogiorno» di «Strapaese»*, art. cit.).

⁶¹ Antonio Rapisarda, in arte Antonio Aniante (Viagrande [Catania], 2 gennaio 1900 - Ventimiglia, 1963) appena quindicenne diede alle stampe il suo primo libro di versi *Costellazioni* e fece rappresentare, con esito non felice, il dramma sacro in cinque atti *Solafugo*. Nel 1920 si trasferì a Milano, dove scrisse *La vita di Bellini*, pubblicata nel '25. Sempre in quest'anno uscì *Sara Lilas*, cui seguiranno *Amore mortale* (Roma, Iris, 1928) e *Venere Ciprigna* (Roma, Tiber, 1929) e *Il paradiso dei 15 anni* (Milano, Ceschina, 1930). Con *Sara Lilas* (Torino, Gobetti, 1925) Aniante preannunciava, in un certo senso, le modalità letterarie del «900», realizzando un intreccio tra realtà e fantasia. Nel '26 aderì al movimento di Bontempelli. Collaboratore di «900», e tuttavia novecentista non di stretta osservanza, Aniante fu autore di commedie d'avanguardia, rappresentate al teatro di Braglia (*Gelsomino d'Arabia*, 1926; *Bob-Taft*, 1927). Conclusa l'avventura novecentista senza aver conseguito molta notorietà, giunse nel 1930

con *Sara Lilas*⁶² aveva iniziato a sperimentare l'intreccio tra reale e surreale, sottoscrisse il programma di Bontempelli pur non essendo, così come non lo furono Alvaro, Gallian, Solari e Spaini, un «novecentista ortodosso». È lo stesso Aniante a spiegare le ragioni del suo «novecentismo»:

Sul piano locale, cioè circoscritto ai nostri naturali confini, il «900» fu una via di mezzo tra Futurismo e Rondismo ... Le due tendenze sembrarono, a noi «novecentisti», due poli opposti: all'«avvenirismo» futurista, al «passatismo» rondista opponemmo il presente ... preoccupandoci però di evitare la sfrenatezza, l'indisciplina da un lato e la staticità dall'altro. Essere *à la page* fu il nostro costante chiodo, e non soltanto fra noi italiani, ma fra noi italiani e gli europei e gli stranieri tutti⁶³.

In un equilibrio di sovrapposizione (e non di integrazione) fra realtà e fantasia⁶⁴, la scrittura di Aniante riesce a coltivare la sicilianità, bagaglio di informazioni che, pur non traducendosi solo in moduli veristici, pro-

a Parigi, dove restò fino al 1946. A questo punto Aniante, «nel tentativo di reinserirsi nel filone della letteratura contemporanea da cui era rimasto praticamente escluso, ricomincia da capo» (Cfr. M. Grillandi, *Antonio Aniante*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, op. cit., pp. 506-519). Tra i lavori più interessanti della seconda fase *La rosa di zolfo* (1957), maturo recupero di «realismo magico», e *Figlio del sole*, (1965), che gli valse il «Campiello».

⁶² Massimo Grillandi osserva che *Sara Lilas* è il libro in cui, prima ancora che venissero divulgate le teorie di Bontempelli, surrealità e cronaca si fondono. Lo scrittore rivela «capacità di trasfigurazione» e «estro inventivo», non riuscendo tuttavia «a governare la traboccante materia». Ha il merito comunque, prosegue Grillandi, di avere costruito un personaggio convincente: Sara, la ballerina di Algeri, capace di fare impazzire «una parte di Parigi ritratta a tinte granguignolesche, con la sua sconcertante carica erotica» (M. Grillandi, *op. cit.*, p. 511).

⁶³ Cfr. E. Falqui, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁶⁴ M. Grillandi, *op. cit.*, p. 510.

duce archetipi, ancestrali e reali, della meridionalità. In questo senso è particolarmente indicativo il giudizio di Bontempelli:

Aniante, nei tuoi racconti la vita è una continua festa del Santo Patrono. Il mare s'è messo la cravatta rossa e paga da bere al cielo che racconta le sue avventure di caccia. Uno sguardo d'amore accende una girandola, che dà fuoco alle case della città. In mezzo alla piazza il sole batte la grancassa coi piedi e i piatti con le mani sopra la testa. In quella baldoria, gli uomini e le donne si dimenticano di morire⁶⁵.

Già nel 1926 «Il Mezzogiorno» aveva fatto conoscere Aniante per i suoi articoli di critica⁶⁶. Tra il '28 ed il '29, «Il Mattino»⁶⁷ ne proporrà i racconti surreali. Il rapporto tra Aniante ed il pubblico partenopeo, che si protrasse lungo tutto l'arco dell'esperienza novecentista, fu consolidato da un incontro.

⁶⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 519.

⁶⁶ Nel 1926 Aniante fu una presenza costante sul quotidiano (*Nella Regini*, 7-8 gennaio, p. 3; *Viaggi di Mario Appellius*, 13-14 febbraio, p. 3; *Umoristi italiani, Frattini*, 12-13 maggio, p. 3; *Inno al dittatore*, 16-17 luglio, p. 3; *Scrittori fascisti, Annibale Bianco*, 19-20 agosto, p. 3). Nel 1927 gli interventi dello scrittore catanese furono meno frequenti (*Il deputato del libro*, 6-7 luglio, p. 3; *Editori fascisti, Franco Paladino*, 5-6 agosto, p. 3; *Scrittori fascisti, Zangara*, 7-8 agosto, p. 3). La collaborazione si concluse nel 1928 (*Giulio Cesare a Taormina (nostra intervista col Gr. Uff. Carlo Parisi)*, 23-24 febbraio, p. 2):

⁶⁷ Il debutto dello scrittore sul «Mattino» è con *Petrosino ovvero: il peccato mortale della mano nera*, 11-12 dicembre 1928, p. 3. Aniante non si discosta da quella commistione tra realtà e fantasia già sperimentata. Le vicende del celebre Petrosino e della mafia saranno riproposte nel romanzo *La rosa di zolfo*, ultimato a Nizza nel luglio del 1956, intrecciate a quelle della bellissima Rosalia, maga e zolfatara. Nel 1929 la collaborazione al quotidiano prosegue per lo più con racconti (*Il castigo di Pallade*, 1° maggio, p. 3; *Il mal d'amore è incurabile* (novella), 25-26 agosto, p. 3; *La pensione economica* (novella), 29-30 settembre, p. 3).

Nel gennaio del 1929, infatti, il novecentista lesse agli «Illusi»⁶⁸ un capitolo del suo romanzo *Il paradiso dei 15 anni*, soffermandosi poi ad illustrare «le sue nuove idee di "stracittà"» e a presentare alcuni giovani di «900»⁶⁹.

Dal dicembre del 1928 fino al 1930, Corrado Alvaro⁷⁰ pubblicò alcuni racconti sul «Mattino»⁷¹. Novecen-

⁶⁸ *Aniante agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 20-21 gennaio, 1929, p. 3. La conferenza si svolse il giorno 22.

⁶⁹ «Aniante ha messo in tavola le sue idee di "stracittà", esponendo i propositi del caposcuola Massimo Bontempelli che alla rivista si propone di infondere. Il conferenziere ha presentato ... gli interessanti scrittori romani che ora fanno parte di "900": Marcello Gallian, Mario Massa, Ruggero Orlando e Raul Baldoni» (A. Cesareo, *Aniante agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 23-24 gennaio, 1929, p. 3).

⁷⁰ Corrado Alvaro (San Luca [Reggio Calabria], 1895 - Roma, 1956) nel 1917 iniziò l'attività giornalistica, collaborando al «Resto del Carlino», al «Corriere della Sera», al «Mondo» e alla «Stampa». Sempre nel '17 fu pubblicato il volume *Poesie grigioverdi*, nato dall'amara esperienza della guerra. Nel 1926 aderì al «900» di Bontempelli, affascinato dalle ipotesi di trasfigurazione del reale tramite la fantasia. Dopo alcune prove minori, fra cui la raccolta di racconti *L'amata alla finestra* (1929), giunse ad una piena originalità tematica e di linguaggio con *Gente in Aspromonte* (1930), in cui il riferimento alla tradizione veristica meridionale s'accorda ad un'ispirazione lirica. Dopo *L'uomo è forte* (1938) romanzo con tematiche allegorico-politiche, e i racconti *Incontri d'amore* (1940), il filone veristico-regionale prosegue con *L'età breve* (1946), *Mastrangelina* (1960), *Tutto è accaduto* (1961).

⁷¹ Alvaro esordì nel dicembre del 1928 sul quotidiano con *La strada di casa*, 20-21 dicembre, p. 3. La collaborazione s'intensificò nel 1929 (*Il nipotino*, 20-21 gennaio, p. 3; *Ragazzi alla finestra*, 16 marzo, p. 3; *Fuga* (novella), 14 aprile, p. 3; *Gioia*, 26 aprile, p. 3; *Mezzogiorno* (racconto), 16 maggio, p. 3; *Alfabeto*, 26 maggio, p. 3; *Narciso e Margherita*, 16 giugno, p. 3; *Rivelazione*, 27 giugno, p. 3; *Musonero*, 17-18 luglio, p. 3; *Le favole delle foreste*, 31 luglio-1° agosto, p. 3; *Il rubino*, 11-12 agosto, p. 3; *Memoria e fantasia*, 31 agosto-1° settembre, p. 3; *Angelino*, 15-16 settembre, p. 3; *Teresita*, 28-29 settembre, p. 3; *Amore fatale* (novella), 20-21 ottobre, p. 3). Anche nel 1930 furono pubblicati i racconti di Alvaro (*Felicità*, 19-20 gennaio, p. 3; *La signora di Elfrida*, 20-21 aprile, p. 3; *Incontri*, 4-5 maggio, p. 3; *Denari* (novella), 18-19 maggio, p. 3; *Signorina* (novella), 22-23 giugno, p. 3; *Il primo ballo* (novella), 29-30 luglio, p. 3; *Cosima* (novella), 12-13 ottobre, p. 3; *Amiche* (novella), 29-30 ottobre, p. 3).

tista «sui generis», l'eterodossia al «magismo» bontempelliano dello scrittore calabrese viene colta ed indagata da Giusso nel '30⁷². Il «realismo magico» diviene in Alvaro, il punto di partenza per un'avventura verso il «realismo psicologico», cioè verso il sentimento della durata del tempo «interiore».

Il procedimento di cui si serve consiste nel non proiettare più avvenimenti in serie ordinata, ma nel farli apparire come momenti successivi d'una scansione di esperienze; in ogni sua novella è protagonista un uomo che si china sul proprio passato e «trascrive l'affluire delle sensazioni, dei ricordi e dei sussulti di cui è composta la trama della propria esistenza»⁷³. Il riferimento per una tale metodologia di lavoro si può trovare, secondo Giusso, in Proust. Dalla lezione proustiana Alvaro aveva tratto insegnamenti per dissolvere il racconto tradizionale «in mobili durate concrete, in scorci fuggitivi di stati d'animo, in tessuti variopinti di tempi ritrovati»⁷⁴.

Un'esperienza novecentista così strutturata e vasta, per molteplici possibilità di combinazioni letterarie, occupa un posto centrale nel percorso di Alvaro. Contiene, *in nuce*, i successivi sbocchi della sua storia narrativa: il simbolismo, l'utopia e la «prospettiva metapolitica», il realismo mitico dell'archetipo del ritorno alle origini⁷⁵.

⁷² L. Giusso, *Connotati di un narratore*, «Il Mattino», 15 febbraio 1930, p. 3.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. A. Palermo, «Dal Novecentismo all'utopia», nel suo *Corrado Alvaro. I miti della società*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 63-84; cfr. L. Reina, *Alvaro e «Novecento»*, in AA.VV., *Letteratura italiana. 900. Gli scrittori e la cultura nella società italiana*, V, Milano, Marzorati, pp. 4284-91.

TEATRO «NOVECENTISTA» A NAPOLI

1. «Nostra Dea» e «Minnie la Candida» di Bontempelli al Teatro Mercadante

Il «teatro novecentista» approdò a Napoli nell'autunno del '27, quando la compagnia di Luigi Pirandello¹ portò in scena al «Mercadante» *Nostra Dea*² di Bontempelli con Marta Abba³ nel ruolo della protagonista. La commedia, ultimata nel gennaio del '25, era stata sollecitata per accrescere il repertorio del «Teatro degli Undici»⁴ di Roma.

¹ Dopo aver affidato i suoi drammi alle maggiori compagnie del tempo, Pirandello «dal 1926 al 1934 si valse di una propria compagnia, che diffuse il suo repertorio anche all'estero e fu animata specialmente da Marta Abba» (G. Macchia, *Luigi Pirandello*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento*, IX, Milano, Garzanti, 1984, p. 387). *Nostra Dea* fu l'unico titolo, repertorio pirandelliano a parte, conservato in cartellone della Compagnia di Pirandello. Su *Nostra Dea* si veda A. Saccone, *Il simulacro della scena e «l'industria dello spettacolo»: il modello di Nostra Dea*, in «*La trincea avanzata*» e la «*Città dei conquistatori*». *Futurismo e dintorni*, in corso di stampa presso Liguori, Napoli.

² Bontempelli incominciò a sviluppare la trama di *Nostra Dea* già dall'estate del 1922. La nascita della commedia è strettamente legata alla creazione del «Teatro degli Undici» e all'esigenza di produrre un ricco repertorio per la sua compagnia.

³ Con la rappresentazione di *Nostra Dea* al «Teatro d'arte» degli «Undici» il 22 aprile 1925, a Roma, si rivelò al pubblico la straordinaria capacità artistica della Abba.

⁴ Fin dai primi mesi del '24 Stefano Landi ed Orio Vergani idearono il «Teatro degli Undici». Bontempelli, nella *Nota a Nostra Dea*, ricordava: «Stefano ed Orio insieme con altri nove (o dieci) fondammo nel settembre di quell'anno la compagnia degli Undici, con un capitale di cinquantacinquemila lire. Si prese in affitto il teatrino di via Odescalchi ... Chiedemmo timidamente consigli e aiuto a Pirandello; il quale si buttò a tutt'uomo nell'avventura, preparò un vario e ricco repertorio, incitò

Come per ogni replica dello spettacolo, Pirandello pronunciò, anche la sera del 21 ottobre, un breve discorso dalla ribalta per introdurre il pubblico partenopeo alle particolarità del testo⁵.

Accolto calorosamente ed ascoltato con grande attenzione⁶, si era soffermato soprattutto sulla natura di *Nostra Dea*, lavoro improntato sull'«arte novecentesca di Bontempelli», che non rifletteva la vita, ma consentiva che la vita si rispecchiasse in essa. Da questo rapporto speculare, la realtà veniva restituita in forme ambigue ed inquietanti, e però verosimili, poiché non ne può mai essere esaustiva una lettura rigorosa ed unilaterale. A conclusione dell'introduzione, Pirandello proponeva *Nostra Dea* come emblematica «tragedia della personalità», forzando il pubblico a questa prospettiva di interpretazione e valutazione.

Nonostante i suggerimenti di Pirandello, le reazioni che seguirono alla rappresentazione furono negative, soprattutto verso il testo cerebrale ed intessuto di simboli. Per i novecentisti partenopei l'inevitabile fallimento dell'impatto teatrale significava, implicitamente, il fallimento di tutta l'incessante attività divulgativa e propagandistica svolta intorno a «900».

In una lettera a Bontempelli, del 22 ottobre, Giovanni Artieri cercava spiegazioni e cause, attribuendo un effetto negativo al discorso pirandelliano:

Il discorso preliminare di Pirandello produsse un certo senso nel pubblico che valse a porlo a priori contro.

più d'uno ... a preparare copioni, scelse la compagnia e fu il regista ... di tutte le rappresentazioni» (M. Bontempelli, *Nostra Dea ed altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Torino, Einaudi, 1989, p. 161-162).

⁵ Cfr. A. Tinterri, «Bontempelli e il teatro», in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, op. cit., p. 265.

⁶ «*Nostra Dea*» di Massimo Bontempelli al Mercadante, «Roma», 22 ottobre 1927, p. 3.

Poiché le dichiarazioni del Maestro, lusinghiere e precise nell'essenza, avevano il tono di presentare una commedia per lo meno ponderosa ... Ora quest'aspettativa tradita dall'iridescente e maliziosa trama di «*Nostra Dea*» leggera come un chiffon, produsse un disagio e una reazione di quella parte del pubblico che ha una mentalità troppo ancora barbata⁷.

Le recensioni riportate sui quotidiani non tacciono la disapprovazione del pubblico. Questo il commento sul «Roma»:

Il pubblico questa volta disapprova nella quasi generalità; pochi che insistono negli applausi, per far comparire alla ribalta gli esecutori, i quali se li sono meritati davvero gli applausi, perché hanno recitato la commedia del Bontempelli come non si può meglio. Specialmente Marta Abba ha dovuto nelle diverse espressioni del personaggio di Dea essere interprete sempre diversa e sempre precisa, nel gioco scenico ha saputo essere attrice preziosa⁸.

Vicino per innovazioni a quel movimento teatrale italiano «iniziato di recente», questo tipo di teatro, sperimentale ed intellettualistico, rivelava i suoi limiti nel cercare la propria giustificazione in una incessante ostilità verso il passato⁹. Inoltre, un lavoro come *Nostra Dea*, tutto costruito sulla ripetizione continua degli artifici del paradosso, sulla «deformazione di ogni espressione di vita», finiva col creare assuefazione e noia nel pubblico. Non solo. La annunciata «tragedia

⁷ G. Artieri, Lettera datata «Napoli, 22 ottobre 1929», in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, op. cit., p. 266.

⁸ «*Nostra Dea*» di Massimo Bontempelli al Mercadante, art. cit.

⁹ «Crediamo solo che voler essere innovatori a qualunque costo per proclamare poi che ogni altra espressione d'arte è stata a teatro sorpassata, sia una pretesa eccessiva» (*ibidem*).

della personalità», che doveva essere portata in scena con mezzi adatti, comprensibili a quanti avevano seguito «con amore l'esplicazione artistica voluta dare al concetto informativo del lavoro»¹⁰, non era stata realizzata affatto, tanto che gran parte del pubblico non era riuscita a comprendere.

La recensione di Leone Cipolletta¹¹ apparsa sul «Mattino»¹² differisce di molto. Probabilmente, ipotizza il critico, il significato profondo di *Nostra Dea* va ricercato nella rappresentazione della «tragedia» della personalità umana ristretta, non di rado, alla vacuità della foggia dell'abito, oppure nella visione della mutevolezza, della instabilità, della contraddittorietà, dell'«inconsistenza femminile»¹³.

Ma oltre a tutto ciò, Cipolletta individua un piano narrativo ulteriore, quello di una «commedia a fondo gaio, con intenzioni paradossali e caricaturali». Se la trovata centrale, ovvero Dea che s'identifica con ciò che indossa, si esaurisce già nel primo atto, Bontempelli è abile nell'inserire, a questo punto, una sceneggiatura rapida e disinvolta, un dialogo tutto a «sprazzi e a scintille», che cattura l'attenzione del pubblico, e la presenza di tipi e macchiette forse non del tutto nuovi ma «gustosamente comici»¹⁴. Al di là di alcune insistenze e ripetizioni, della stessa esiguità tematica, l'interpretazione

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Leone Cipolletta era tra i «personaggi ... coinvolti, in periodi diversi e a vario titolo nelle vicende del futurismo napoletano» (M. D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*, op. cit., p. 392).

¹² L. Cipolletta, *Teatri R. Mercadante. Nostra Dea commedia in quattro atti di Massimo Bontempelli*, «Il Mattino», 23-24 ottobre 1927, p. 3.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*. Le macchiette cui allude il critico sono quelle del vecchio servo, della sarta, del dottore.

straordinaria della Abba aveva composto perplessità e contrasti¹⁵.

Dopo il fortunato esito romano di *Nostra Dea* Pirandello raccomandava a Bontempelli di scrivere qualche altra cosa per il suo repertorio¹⁶. Mosso da questa autorevole sollecitazione, lo scrittore cercò tra le sue novelle quella che meglio potesse essere adattata per il teatro. *Giovine anima credula*, scritta nel '24 a Parigi, per il «Corriere della Sera», fu trasformata in commedia grazie ad una rilettura drammatica con la quale l'autore, pur conservando immutata la serie degli eventi, ne ebbe chiarificato il senso:

Rimanendo immutata la serie degli eventi ..., il senso vivo di essi mi nacque nella nuova forma drammatica, dando solo allora un significato, la sostanza fonda, a quanto nel racconto era rimasto patetica cronaca. Di qui nacque spontaneo il mutamento del titolo. La trama esteriore, dicevo, identica, ma nuova l'atmosfera tutta, anzi la radice ... Quella che nel racconto era credulità nel dramma è «candore». La Minnie del racconto può anche essere una sciocca, la Minnie del dramma con la sua intelligenza elementare soverchia e semplificata tutto il mondo che le sta intorno¹⁷.

Minnie la candida fu portata in scena per la prima volta a Torino nel dicembre del '28, da Carolina Zopegni e dagli attori della «Compagnia Italianissima», diretta da Lucio D'Ambra e Alessandro De Stefani.

La rappresentazione di Napoli, avvenuta il 31 maggio al Mercadante, fu segnata da un colossale insuccesso.

¹⁵ «L'interpretazione che del personaggio di Dea diede ieri Marta Abba valse a riaffermare la fama bene assodata di questa giovane grande attrice; il pubblico ammirò soprattutto la versatilità prodigiosa dell'interprete» (*ibidem*).

¹⁶ Cfr. M. Bontempelli, *Nota a «Minnie la candida»*, in *Nostra Dea e altre commedie*, op. cit., pp. 217-218.

¹⁷ *Ibidem*.

so¹⁸ e da un'aspra polemica in sala, in cui le contestazioni assumevano le argomentazioni proprie del dibattito su «900».

Nell'annuncio pubblicato dal «Roma»¹⁹ si comunicava che alla prima napoletana avrebbe assistito lo stesso Bontempelli.

Il resoconto riportato sul quotidiano il 2 giugno²⁰, accenna, infatti, alla «breve prefazione che è grido d'allarme», che Bontempelli aveva fatto precedere alla rappresentazione. Tutto il teatro contemporaneo, quello di prosa e di musica, «tragedia, melodramma, dramma musicale, commedia o dramma in prosa d'ogni specie», risultava a Bontempelli superato e sorpassato, estraneo alla propria epoca e alle esigenze del pubblico, che sembrava ormai avvertire impellente la necessità di liberarsi dall'intellettualismo, esigendo un'arte più consona alla «nuova sanità», alla «ritrovata verginità» popolare.

Soltanto il cinematografo, parlando per cose e per azioni, per parole mai, poteva rappresentare una risposta valida al bisogno d'accostarsi ingenuamente all'arte, da «analfabeti»²¹. Per l'avvento del cinematografo, del resto, il teatro si trovava a vivere un momento di transizione importante, dal quale sarebbe potuto uscire vincente e vivo, producendo opere popolari, fedeli al loro tempo, dirette e fruibili. Tuttavia, si commentava nel-

¹⁸ Bontempelli ricordava che dopo il buon esito della rappresentazione torinese, le successive rappresentazioni incontrarono giudizi di pubblico e di critica piuttosto ostili, «fino a Napoli ove divenne un fiasco colossale» (*ibidem*).

¹⁹ «Grande avvenimento stasera al Mercadante con la prima di "Minnie la candida" di Massimo Bontempelli, che assisterà alla rappresentazione ... È sicuro un pienone» (*Teatri e concerti. «Minnie la candida» di Bontempelli*, «Roma», 31 maggio 1929, p. 3).

²⁰ G. Pan, «Minnie la candida» di Massimo Bontempelli, «Roma», 2 giugno 1929, p. 3.

²¹ *Ibidem*.

l'articolo, per quanto gli intenti fossero ben chiari, il «dramma» li aveva disattesi tutti, non riuscendo, nonostante l'attualità del tema affrontato, «il conflitto tra verità e finzione, natura ed artificio», a coinvolgere gli spettatori²².

Il pubblico, che urlava e rumoreggiava per tutto lo spettacolo, sviato dalla concettosità dell'argomento affidata a un personaggio fragile e senza alcuna «concretezza spirituale», aveva soprattutto apprezzato gli sforzi degli attori. Carolina Zopegni, in particolare, aveva dimostrato grande temperamento artistico nel «creare» una zona di umano interesse intorno allo strano personaggio di Minnie²³.

La recensione apparsa sul «Mattino»²⁴ individuava, invece, nelle reazioni ostili e polemiche degli spettatori a *Minnie la candida*, un atteggiamento di aprioristica chiusura verso i temi del nuovo teatro italiano:

Il Mercadante era, ieri sera, alla prima rappresentazione di *Minnie la candida*, colmo di pubblico vario. Quattro chiamate dopo il primo atto. Opposizioni, vivacemente controbattute e chiamate e acclamazioni durante e dopo il secondo e terzo atto a Massimo Bontempelli e agli attori²⁵.

²² *Ibidem*. Secondo il critico i termini del problema proposto da Bontempelli non risultano chiari «né dal punto di vista del pensiero, né da quello dell'arte». Bontempelli cade «in un empirismo» intellettualistico senza fondo di verità.

²³ «Con la sua squisita sensibilità, con una perfetta comprensione delle difficoltà da superare, senza mai perdere il controllo di se stessa, tra una bufera di pubblico tumultuante, ella è riuscita a mantenere la linea del personaggio con equilibrio perfetto. Il pubblico ne ha compreso e valutato giustamente i meriti ed al suo apparire alla ribalta ha mutato istantaneamente gli urli e le proteste in unanimi e calorosi applausi» (*ibidem*).

²⁴ R. F., *Le prime rappresentazioni, R. Mercadante. «Minnie la candida» di Massimo Bontempelli*, «Il Mattino», 2 giugno 1929, p. 3.

²⁵ *Ibidem*.

Come una cerebrale commedia di Pirandello o un dramma di Rosso di San Secondo, anche *Minnie la candida* meritava attenzione e rispetto particolari, e soprattutto quella serenità di valutazione che non poteva «venir fuori da un tumulto». In un intimo, rigoroso ordine regolatore, si combinano nel dramma di Minnie fantasia, finzione ed immaginazione per rappresentare quella inappagata tensione alla piena padronanza, reale e spirituale, all'assoluta conoscenza, fisica e metafisica, del «proprio io e del noi degli altri»²⁶. Il discorso di Bontempelli appare, così, in linea con quella sperimentazione utile e coraggiosa dell'arte, ai limiti del fantastico e dell'irreale, messa in atto per indagare a tutto tondo la realtà umana²⁷.

La recensione presentata dal «Mezzogiorno»²⁸ si contrappone totalmente alle inclinazioni verso il teatro nuovo espresse nell'articolo del «Mattino». Il dramma viene presentato come un rompicapo, inspiegabilmente e cocciutamente realizzato da un autore che, invaghito del cinematografo, dichiara odio verso «le forme di rappresentazione scenica che abbiano per mezzo trasmettente la parola»²⁹. Tuttavia neppure il pubblico «analfabeta» ed intelligente cui era rivolto il teatro novecentista, riusciva – insieme agli «intelligenti», agli «odiosi borghesi» e ai «letterati finissimi» – a comprendere la metafora della vicenda della candida Minnie. Tra riferimenti all'«ideologismo rancido per metà ibseniano e per l'altra

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «*Minnie la candida*» di Massimo Bontempelli, «Il Mezzogiorno», 1-2 giugno 1929, p. 7.

²⁹ «Bontempelli adora il cinematografo ma scrive commedie. E quando le ha scritte, è preso dalla rabbia contro se stesso. Chi paga poi le spese di questa furibonda contraddizione è l'ingenuo spettatore di teatro» (*ibidem*).

metà schiaviano» e i richiami al dramma cecoslovacco *Ruhr*³⁰, il pensiero poetico bontempelliano, ovvero «l'amore minacciato fra questo enorme ingranaggio moderno di artifici meccanici ed intellettuali», diventava «perlina nel marionettismo insopportabile» del dramma.

Singolare la reazione della sala, che piuttosto che indignarsi per le artificiose soluzioni, «rispose con una tutta propria alla burletta dell'autore»³¹. Il gruppo nutrito dei novecentisti presenti reagì con giovanile baldanza:

Qualche insolenza volò dal palco in sala, e viceversa; il Bontempelli – scorto in un pianterreno – salutò i fedeli che l'applaudivano, ma i rifischioni erano troppi per debellarli³².

La contestazione continuò per tutto il terzo atto, finché il suicidio della protagonista tacitò le «gole ferine». Bontempelli si presentò in ultimo «tra le raffiche a ringraziare». Il pubblico si placò con l'apparire sul palco della Zoepgni, cui tributò unanime consenso:

Un applauso ..., torrenziale, a sanzione d'una eroica fatica sostenuta con coscienza ed esemplare sentimento d'artista scoppiò in omaggio a Carola Zoepgni, la valentissima giovinetta che trasfuse ... calore, sincerità, vibrazione nel personaggio protagonista che avrebbe scoraggiato la più imperterrita prim'attrice lungamente avvezza alle battaglie³³.

³⁰ *Ibidem*. La trovata bontempelliana degli uomini e delle donne artificiali che invadono il mondo non appariva affatto originale: «[Bontempelli] ha forse letto il celebre dramma ceco-slovacco Ruhr con gli analoghi robot che si diffondono per il mondo e vogliono sostituirsi agli uomini forniti di spirito e di materia».

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

1. *Prove di «realismo magico»*

Artieri esordì nel 1925, appena ventunenne, come giornalista e scrittore novecentista¹. Fino ai primi anni Trenta, l'attività di pubblicista costituì un valido supporto alla divulgazione delle sue convinzioni letterarie. Collaborando, infatti, alla pagina culturale dei maggiori quotidiani cittadini, Artieri riuscì ad illustrare i principi del «realismo magico», a risvegliare interesse verso il dibattito letterario e a contribuire alla divulgazione delle opere di autori stranieri².

Le sue prove letterarie furono affidate a «900» e, talvolta, agli altri fogli romani del Novecentismo. Era stato coinvolto, insieme a pochi, scelti «novecentieri»

¹ Giovanni Artieri (Napoli, 1904 - Santa Marinella, 1995), dottore in lettere, membro delle Accademie dell'Arcadia e degli Incamminati, nella sua lunga carriera di giornalista ha collaborato al «Mezzogiorno», diretto da Carlo Nazzaro, al «Giorno», diretto da Matilde Serao e al «Mattino», diretto da Luigi Barzini senior, occupandosi, il più delle volte, di letteratura. Successivamente ha scritto sul «Tempo» ed è stato direttore dell'ufficio romano della «Stampa». Critico d'arte, nel 1929 ha pubblicato un'importante monografia su Gemitto, uscita con la casa editrice napoletana Trudi. Ha inoltre collaborato ad «Emporium» e alla «Nuova Antologia». Come opinionista o inviato speciale, Artieri si è occupato degli avvenimenti della grande crisi europea; è stato corrispondente dal fronte spagnolo tra il 1936 ed il 1939.

² Cfr. M. Stefanile, *La letteratura a Napoli fra il 1930 ed il 1970*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, X, op. cit., p. 597. Secondo il critico, in un clima di generale quiescenza della vita culturale partenopea, protrattosi dal 1915 fino al 1945, soltanto gli interventi di giornalisti come Artieri e Consiglio esprimevano desiderio d'apertura.

(Alvaro, Aniante, Bizzarri, Cipriani, Napolitano, Santangelo, Solari e Spain), nel progetto bontempelliano di produrre validi romanzi italiani, avvincenti e di presa sul pubblico, per sollecitare l'avvento di un'era narrativa. Sulla scrittura di Artieri così si esprimeva il maestro:

Prosa di sangue illuminato a giorno, mondo e vita sono uno spavento allegro, la natura è un abbraccio cordiale con mani enormi dal cielo alla terra; genti che non vanno ma si muovono, aspettando di partire, come barche in un porto³.

Bontempelli evidenzia i modi di una pratica letteraria che combina una visione sanguigna ed iperreale del mondo con atmosfere di sospensione incantata. Così, anche Artieri – come Alvaro, Aniante, Gallian – si pone lungo quella prospettiva di «eterodossia» novecentista connaturata al movimento stesso che, lungi dall'identificarsi in una scuola, rivendicava le vaste aperture di un'atmosfera poetica⁴.

Nel '27 Artieri iniziò a collaborare a «900»; gli fu affidato, all'interno della rubrica «Caravane immobili», uno spazio fisso intitolato *Astéroïdes*. Il debutto è sul «Cahier d'été» con *L'escalier en spirale, Poème décadent, L'homme qui rit*⁵. Nel primo episodio, la storia di un amore avvolgente e «curvilineo»⁶ sbocciato tra

³ M. Bontempelli, *Qualche novecentiere in ordine scrupolosamente alfabetico*, art. cit.

⁴ Cfr. M. Bontempelli, *Analogics*, cit.

⁵ G. Artieri, *Astéroïdes (L'escalier en spirale. Poème décadent. L'homme qui rit)*, «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 192-197.

⁶ G. Artieri, *L'escalier en spirale*, cit., pp. 192-193. In opposizione ad ogni rigore geometrico l'amore è un sentimento curvilineo: «Dès ce moment ils se trouvèrent pris par la redoutable passion rotatoire de leur amour ...; leur existence rectiligne s'incurva dans le seul mouvement légitime de la joie: la ronde».

due giovani americani in viaggio, su un aereo, per raggiungere Parigi, Artieri rende omaggio a quei moderni miti novecentisti, tacciati dai soliti detrattori di internazionalismo provinciale, di becero americanismo, di futurismo deteriore: il velivolo, i grattacieli, la metropoli, la dilatazione dello spazio-tempo.

Tuttavia, rappresentazioni del progresso, dei suoi prodigi meccanici e della razionalità del '900 ricorrono in maniera davvero marginale nelle sue scelte tematiche. Artieri tende, piuttosto, ad una caratterizzazione eccessiva ed iperbolica dei tratti del reale, ai limiti del grottesco e del decadente.

In *Poème décadent*⁷ sperimenta una soluzione narrativa singolare ed ironica, descrivendo con toni macabri l'idolatria bizzarra e morbosa d'un esteta per la sua mano sinistra, inutile soprattutto al suo lavoro di scrittore. Ma la mano, «animée d'une étrange vie autonome comme si elle avait appartenu à un autre corps»⁸, ricambia i sentimenti del proprietario derubandolo.

In altri racconti la dimensione surreale viene usata nella sua potenzialità simbolica; è il caso della storia di Aristofane (*L'homme qui rit*)⁹, che dopo essersi trattenuto per sei mesi dal ridere delle tragicomiche vicende umane, si lascia andare all'ilarità tanto da morire.

Ancora motivi simbolici, audacemente combinati alla rappresentazione folkloristica, letterariamente consueta, della folla che affluisce al Duomo di Napoli per assistere al miracolo di San Gennaro, sono in *Regard de l'oeil*

⁷ G. Artieri, *Poème décadent*, cit., pp. 194-195.

⁸ *Ivi*, p. 194.

⁹ G. Artieri, *Astéroïdes (L'homme qui rit)*, cit., pp. 195-197.

rouge¹⁰. La vicenda del sacrilego, che si intrufola tra la folla in attesa dello scioglimento del sangue, si sviluppa in maniera insospettabile, e culmina nella delirante sfida contro l'occhio vigile della teca.

Nel marzo del '28, anche Artieri iniziò a collaborare all'«Interplanetario», rivista fondata dal gruppo degli «immaginatisti» per divulgare e sperimentare l'«estetica del sogno»¹¹. Confrontandosi (così come capitò ad Alvaro, Bontempelli, Cipriani ed in particolare a Gallian) con i moduli dell'«irrealismo onirico», Artieri coltiva vaghe suggestioni immaginiste e surreali nell'esiguo gruppo di scritti che destina al periodico. È il caso di *L'armatura vuota*¹², in cui è narrata la straordinaria vicenda di un uomo che, navigando nel tempo, aveva creduto di difendere il suo corpo dalla dissoluzione «in voli d'atomi nella corsa pazzo lungo gli evi» con un'armatura realizzata da un famoso fabbro milanese del 1400. Al ritorno dal viaggio, in cui s'era spinto fino alle «colonne d'Ercole dell'eternità», l'«uomo del tempo» scopre che la corazza di ferro non aveva potuto salvarlo dai «tremendi corrosivi dei millenni».

¹⁰ G. Artieri, *Regard de l'oeil rouge*, «900», II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 108-113. La descrizione realizzata con forti tinte, è ricca di immagini singolari: «Là en face, une garden-party de roses rouges saignait sur la nappe d'autel immaculée; les fresques de la coupole, plus fraîches que les roses, étalaient leurs tableaux de cinéma».

¹¹ V. Paladini, *Estetica del sogno*, «L'Interplanetario», I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 4. Il sogno, sosteneva Paladini, dà la possibilità di creare un universo libero «da ogni costrizione logica, temporale e conoscitiva, ritrovando nel suo carattere quello che ci fa distinguere l'arte dalla filosofia e dalla scienza». Gli immaginatisti (Barbaro, Paladini, Terra) si proponevano, dunque, di porre il sogno a fondamento della propria arte.

¹² G. Artieri, *Tre meditazioni (L'armatura vuota. Veicoli. Organetti)*, «L'Interplanetario», I, n. 3, 1° marzo 1928, p. 3.

*Ribellione del ferro*¹³ è forse il racconto surreale più avvincente, completamente strutturato su un piano narrativo fantastico: il ferro «stanco di essere torturato, attanagliato, contorto da quel formidabile artefice dai muscoli invincibili e dal martello pesante come un pianeta», decide di riscattarsi sia dalla ferocia del battitore sia dalla schiavitù della sua duttilità. Matura, così, l'idea della ribellione:

La parola d'ordine corse su tutte le reti telegrafiche sottomarine e sotterranee del mondo; fin nelle ultime profondità delle miniere, gli atomi la mormorarono agli atomi e nel cuore dei minerali grezzi essa vibrò con una nota d'argento¹⁴.

La rivolta inizia a mezzanotte: nella fucina fredda e addormentata il ferro trafigge il Fabbro. In tutto il mondo accadono prodigi:

Da per tutto nel mondo avvenivano catastrofi: le rotaie s'irrigidivano distruggendo le curve e deragliando i convogli, le navi si spaccavano nel mezzo degli oceani, le locomotive esplodevano come bolle di sapone; in cielo scoppiavano i motori degli aeroplani, e crollavano i balconi dai quarti piani delle case¹⁵.

Infine, il disastro planetario:

L'Equatore, la grande fascia metallica del mondo, si spezzò lasciando cadere degli spicchi di globo nell'infinito, mentre gli altri si aprivano a melograno con il rumore grave e profondo delle doghe di una grossa botte crepata¹⁶.

¹³ G. Artieri, *Toccata, scherzo e finale (Paese. Farsa. Ribellione del ferro)*, «L'Interplanetario», I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 2.

¹⁴ G. Artieri, *Ribellione del ferro*, cit.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Il Novecentismo più entusiasta del moderno viene espresso nella breve meditazione *Veicoli*¹⁷, in cui la nuova crescente «popolazione» urbana di automobili, autobus, tram viene paragonata ai tipi della famiglia, oppure a «buoni esseri aristocratici» che riempiono l'umanità, collaborando con essa a rendere la vita facile¹⁸.

Nel solco del realismo mitico è il racconto *Paese*¹⁹ costruito sull'atmosfera di sospensione di un ancestrale ed assolato paese, che rimanda al sogno e al clima dell'eterna leggenda mediterranea. In questo luogo surreale, «nato ai primi tempi del mondo in quella valle aperta a tutti i venti e a tutte le luci»²⁰, che vive una scansione temporale rallentata, gli abitanti agiscono secondo rituali millenari: gli uomini «dalle mani d'argilla ritornano dalla pianura, dopo la giornata di fatica, scottanti e intrisi di calore». I fanciulli ed i bambini cercano di cappare tesori alle rugose nonne, che pregano al sole, sgranando «lunghi rosari massicci tutti di vecchia ambra». Quando il sole raggiunge lo zenit, le nuore s'affrettano a far rientrare le vecchie; quelle che vengono dimenticate bruciano e «lasciano un cumulo di cenere o un osso ancora acceso che un ragazzo afferra e si porta a casa per tracciare meravigliosi geroglifici rossi nell'ombra»²¹.

¹⁷ G. Artieri, *Veicoli*, cit.

¹⁸ *Ibidem*. Il tram è simile ad «una vecchia zia mormorosa e brontolante, che ama ripararsi con il vecchio ombrello, senza stoffa né stecché del trolley, dal sole e dalla pioggia; o pure, quando si decide ad abbandonare nel suo Palazzo del Deposito il decrepito arnese, esce incappellata di una ridicola carcassa a gabbia come un vecchio figurino del 1880». La bicicletta, invece, «passeggia con il piglio di signorina vergine, svelta e civetta che vuol brillare ad ogni costo dei raggi delle ruote»; la carrozza ricorda la «signora di recente maritata» prossima ad avere un bambino, «il carrozino», appunto, «che la seguirà a fianco, mano a mano nella passeggiata».

¹⁹ G. Artieri, *Paese*, cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Toni ironici e paradossali prevalgono in *Farsa*²², breve narrazione della morte di un grande attore, che aveva sempre recitato superbamente la parte del moribondo:

L'Attore era quello che in tutto il mondo aveva saputo «meglio morire». La sua impressionante potenza mimica arrivava ai limiti dell'inverosimile, sì che, ogni volta che egli si produceva in un dramma, in una tragedia od altro luttuoso fatto teatrale, il pubblico usciva con gli occhi pieni di lacrime e l'animo buio ... Era un prodigioso morituro e conosceva ad uno ad uno gli spasimi dell'agonia, le mezze tinte del coma, i sussulti dell'ultimo respiro²³.

La sua vera fine fu, però, simile allo spegnersi d'un fiammifero. Il pubblico, dittatore ed aguzzino, esplose in «un orribile putiferio e una fanfara di fischi», mentre il sipario calava a precipizio²⁴.

Nel luglio del '28 Artieri continuava a scrivere su «900» i suoi *Asteroidi*. Se in *Rissa*²⁵ rappresenta il rituale eterno e tragico del duello tra pretendenti sotto le finestre della donna contesa, nello spazio irrelato di un vicolo, in *Floricultura*²⁶ si serve di ambientazioni estreme, lo straordinario Oriente, per attivare i meccanismi evocativi del «realismo magico», nella ricostruzione di un mondo iperbolico.

Artieri userà scenari lontani ed esotici anche per *L'arcipelago degli atolli*²⁷ la fantastica storia delle isole

²² G. Artieri, *Farsa*, cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Artieri, *Asteroidi (Rissa. Floricultura)*, «900», III, n. 1, 1° luglio 1928, pp. 46-47.

²⁶ G. Artieri, *Floricultura*, cit. Qui si narra, proponendola come una testimonianza tratta da appunti di viaggio, della coltivazione, in Cina, delle teste dei giustiziati che, trattate come bulbi, producono «orchidee favolose».

²⁷ G. Artieri, *Asteroidi (L'arcipelago degli atolli. Il fiume equatoriale)*, «900», III, n. 3, 1° settembre 1928, p. 144.

di «0», abitate da «un popolo di infantili cannibali che mangia fiori nei mesi di pace» e baratta le sue enormi ricchezze con i commercianti della costa, in cambio di grandi mazzi di fuochi d'artificio, «pennacchi di diamanti verdi azzurri»²⁸ che incantano il loro animo selvaggio di poeti negri.

Su *Il fiume equatoriale*²⁹ è ambientata la vicenda di due tribù di negri avvezze a combattersi, con lanci di frecce, da una sponda all'altra. Quando «la Venere Tropicale», la più bella donna dell'Africa si pose «nuda sul cammino delle frecce già lanciate», i guerrieri corsero dietro alle loro saette, tentando di fermarle. Con l'aria «supplice e lieta di un San Sebastiano della razza africana», la dea restò immobile e dolcemente sofferente in mezzo al fiume³⁰.

L'atmosfera di un racconto di viaggio ha *Meduse*³¹, storia delle «donne enigmatiche», in un quartiere del porto di Londra. Completamente coperte, se ne potevano scorgere gli occhi «che stralucevano nello spessore malinconico, lasciavano allumascature di argento sulle stoffe». Per il canto improvviso del mozzo Giacomo viene svelato il loro segreto:

Le dodici fanciulle erano già nude e la loro carne di madreperla, in cui circolava il sangue delle meduse sottomarine, si vetrificò in una pasta molle che sotto i micidiali raggi della lampada elettrica si scioglieva in una informe e umida «gelatina»³².

²⁸ G. Artieri, *L'arcipelago degli atolli*, cit.

²⁹ G. Artieri, *Il fiume equatoriale*, cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ G. Artieri, *Asteroidi (Meduse)*, «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, p. 95.

³² *Ibidem*.

*Cyrano de Bergerac*³³ narra della paradossale storia d'amore, nella lontana foresta rodesiana, tra Arekikù e Aliù, «la più bella e originale negra dell'Africa», che aveva un debole per la poesia. Il giovane, «nel cui cuore ondeggiavano oceani di poesia», muto ed analfabeta si rivolse al pappagallo Simone, girovago e già laureato «all'università di Columbia in lettere filosofia e cricket»³⁴. Il pappagallo dedicò alla bella Aliù la «scena del balcone»:

Al quindicesimo martelliano la bella aprì la finestra. Al trentesimo dolcemente invitò l'esterrefatto Arekikù a salire, al trentesimo primo echeggiò un colpo di carabina e Simone cadde insanguinato. Il negro si precipitò sul corpo del fido amico, mentre la Bella ricciuta si ritirava precipitosamente³⁵.

Al secondo colpo di carabina il muto scappò. Poco dopo si fece avanti, nella radura illuminata da una luce elettrica, l'innamorato geloso, che si stupì di trovare sul terreno «un pappagallo morto, invece che un rivale agonizzante»³⁶.

Artieri sceglie invece Napoli per l'episodio di *Avventura nell'alba*³⁷, che narra il ritorno, nel giro della prostituzione cittadina, dell'americana, «ricoperta di sterline e di smeraldi riuniti in festoni vasti attorno al collo e ai seni». In questo caso, parte da una rappresentazione esasperata della realtà, resa magica dalle livide tinte di un'alba metropolitana, popolata dalle spettrali figure delle ragazze:

³³ G. Artieri, *Asteroidi (Cyrano de Bergerac)*, «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, p. 96.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. Artieri, *Avventura nell'alba*, «900», III, n. 6, 1° dicembre, 1928, pp. 254-256.

Le mie amiche dell'antelucano sono povere creature sperdute nella città immensa e grande, durante il momento dell'alba ... Calano le cortine di tenebre come nei teatri, al fischio del macchinista, gli ordini di veli che occultano progressivamente la scena³⁸.

Approda ad un finale costruito con tecnica cinematografica, in cui l'incontro tra il protagonista (io-narrante) e l'americana si svolge come la sequenza di un film:

Quando fu nuda, aprì finalmente la bocca e si trasse una cicca di chewing gum che filò come un bolide per la stanza. Mi afferrò per un braccio buttandomi sul letto violentemente, mi strinse e mi morse. Con ogni cautela, dovetti allora svincolare una mano e trarre la mia rivoltella. Gliela appuntai nel ventre, scostandomi. Al gelo dell'acciajo fremette e balzò indietro. Ma l'avevo sotto il mirino. Ella s'arrestò, alzando le mani, come vediamo spesso nei film polizieschi e avventurosi di Pearl White³⁹.

Su temi differenti Artieri costruisce *Foot-ball*⁴⁰, uno dei racconti più interessanti. La partita di calcio della domenica viene letta e amplificata, attraverso paragoni e metafore, per spiegare, al di là dell'immediata evidenza dell'evento sportivo, le emozioni che i tifosi traggono dall'infantile ed eterno gioco della sfida. Il «realismo magico» attiva in questo caso un'interpretazione sociologica ed antropologica dello sport, esemplare campo delle tensioni umane:

«Nei blocchi delle tribune si cantano allegri ritornelli per stornare l'angoscia dell'incertezza: volti pallidi af-

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ G. Artieri, *Asteroidi (Foot-ball)*, «900», III, n. 6, 1° dicembre 1928, pp. 278-279.

fiorano qua e là come crisantemi, la gente si stringe la mano guardandosi negli occhi, per leggersi la stessa speranza.

Al centro del campo quadrato è già la Palla guardata dall'occhio vigile del Sole, che ne illumina un emisfero secondo le buone regole dell'astronomia. Quel pianeta di gomma e di cuoio è oggi ben più importante di tutti gli altri del sistema copernicano⁴¹.

Attori di un ruolo differente i giocatori in campo:

I ventidue entrano salutati dal fragore delle gole e delle mani; sono lieti e tranquilli nelle loro maglie colorate e strette che rivelano fasce di muscoli sui petti pieni di fiato. Prima di disporsi fronte a fronte per la lotta fingono di non aver capito il loro ruolo di protagonisti. Si trastullano tirando dei brevi ed esili calci alla palla, o raccolgono, con gioia infantile le caramelle che piovono come gocce dalle tribune⁴².

È invocato l'imminente miracolo del gol, che fa salire fremiti di dolorosa gioia nel pubblico:

Nell'aria è sapore di cosa tonda e sanguinante, un profumo di meloni e d'aerostato⁴³.

La palla infine viene saettata nella rete. Il portiere resta, nel clamore infernale, stupito, mostrando un gran buco rotondo e chiaro «come l'oblò d'un transatlantico» nel petto⁴⁴.

L'ultimo racconto di Artieri apparso su «900» è *Il macinatore di cannella*⁴⁵, in cui descrizioni barocche,

⁴¹ *Ivi*, p. 278.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 279.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Artieri, *Il macinatore di cannella*, «900», IV, n. 6, giugno 1929, pp. 253-256.

dense di particolari⁴⁶, si mescolano ad elementi narrativi surreali, carichi di valenze simboliche, detentori della chiave interpretativa dell'episodio. Nella misera lotta per la sopravvivenza degli uomini in una grande città, scenario decadente, il macinatore di cannella, mefistofelico personaggio padrone del suo tempo e di quello degli altri:

Stritola cannella e pepe e dalla testa, come stille d'argento, gli colano lunghi pidocchi che vanno a macinarsi anch'essi e pongono tinte di platino nel fondo del vaso di bronzo. Egli non vuota mai il recipiente e batte col mazzuolo di ghisa fino a che non avrà sfondata la superficie della terra e attinto l'antipodo⁴⁷.

Figura plurisimbolica, il macinatore sembrerebbe rappresentare, insieme, il tempo incalzante, il fagocitante degrado della metropoli, l'inesorabile progredire delle macchine.

Nel gennaio e nell'agosto del '29 due racconti di Artieri, *Concerto delle stagioni*⁴⁸ e *Cantata a quattro voci*⁴⁹, furono pubblicati dal «Mattino». In entrambi gli episodi vi è una ulteriore sperimentazione delle tecniche del «realismo magico», partendo da elementi di autobiografismo. In *Concerto delle stagioni* è l'infanzia – di cui il «realismo magico» aveva messo a punto una

⁴⁶ «A mezzogiorno fuori delle botteghe, delle osterie, dei vicoli e dei chiassuoli, che sboccano nelle piazze circondate dalle bocche delle officine, la piccola gente espone enormi rotelloni di baccalari al sugo, montagne coniche di pesce fritto, ceste di frutta fradicia. Dalla canove entrano ed escono i piccoli meccanici unti di grasso minerale. Portano nelle teglie e nei cassetti, allineati, pezzi di pane più grandi o più piccoli che raccontano la fame quotidiana dei loro padroni» (*ibidem*).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ G. Artieri, *Concerto delle stagioni*, «Il Mattino», 3-4 gennaio 1929, p. 5.

⁴⁹ G. Artieri, *Cantata a quattro voci*, «Il Mattino», 17-18 agosto 1929, p. 3.

retorica – a filtrare con la sua prepotente fantasia, il reale, a caricarlo di suggestioni. I desideri dei fanciulli, in una squallida periferia, riescono ad evocare, anzitempo, l'atmosfera delle stagioni, i loro colori e sapori:

In quella strada dove il miracolo del desiderio infantile e della dolcezza materna aveva germinato con la musica ignota e misteriosa delle voci e delle grida del popolo, tutta una piccola fiera di venditori ambulanti, i bimbi scorgevano senza meraviglia, come i lor occhi guardavano per la prima volta la luce del giorno, nelle ceste fragranti le frutta d'oro e di rubino, lontane da tanti mesi dai loro desideri, le fragole spugnose come i capezzoli della mamma, i fiori di maggio, gli stecchi di mandorlo, le pesche mature, le erbe aromatiche, le uve pesanti⁵⁰.

In *Cantata a quattro voci*⁵¹, il ricordo dell'ambiente familiare di un interno borghese, vegliato dalla grande e dolce madre, intristita dalla morte di un figlio, è ampliato e trasfigurato nel clima del sogno. Il racconto è imbastito sul ripetersi di un rituale familiare: Giovanni, io-narrante, rincasa a notte inoltrata dopo aver girovagato con gli amici per la città deserta. Trova ad attenderlo la tavola preparata dalla madre. Alla sua cena notturna partecipano la anziana donna, che evoca, con ricordi affettuosi, l'altro figlio scomparso (cui prepara ogni notte una giara d'acqua fresca) e l'angelo della mensa. Gli effetti onirici e surreali sembrano ricercati attraverso la descrizione, volutamente pittorica, della natura morta sulla tavola imbandita, bianca del lino della tovaglia su cui spiccano i «rubini rossi» delle ciliegie⁵².

⁵⁰ G. Artieri, *Concerto delle stagioni*, cit.

⁵¹ G. Artieri, *Cantata a quattro voci*, cit.

⁵² *Ibidem*.

Fino al '35 Artieri continuò a svolgere la sua duplice attività di scrittore e di giornalista. Al di là dei racconti usciti su riviste e giornali, la sua storia di novecentista non è segnata da alcuna pubblicazione significativa. Infatti, annunciato dalle edizioni «Sapientia»⁵³, tra le opere dei giovani bontempelliani di prossima uscita, il suo romanzo *L'isola decapitata* rimase inedito. Curiosamente Artieri non vi ha mai fatto alcun riferimento, neppure sollecitato in proposito da chi scrive. Che il lavoro fosse poco più che un'idea abbozzata in uno stadio embrionale è un'ipotesi valida, che può spiegare perché non ne siano stati mai proposti stralci in rivista, nella forma di racconti.

Nella seconda metà degli anni Trenta, Artieri considera conclusa l'attività di scrittore e di critico, che lo aveva, tra l'altro, visto per tutto il '32 collaboratore assiduo della pagina culturale del «Mattino», e parte come inviato speciale per i fronti della Spagna. Fino al 1945 si occuperà degli avvenimenti della grande crisi europea⁵⁴. La sua successiva produzione letteraria fu, in un certo senso, influenzata da queste importanti esperienze. Infatti scriverà saggi di taglio storico-sociologico sull'Italia⁵⁵ e soprattutto su Napo-

⁵³ *Risposta a tutte le polemiche*, «I Lupi», art. cit.

⁵⁴ È legata alle esperienze di guerra la *Cronaca del fronte Nord*, Milano, Salocchi, 1937.

⁵⁵ Artieri si è occupato dettagliatamente della situazione politica e della storia dell'Italia. Tra le opere: *Il tempo della Regina e appunti per una biografia di Emanuele III*, Roma, Sestante, 1950; *Il Re i soldati e il generale che vinse*, Bologna, Cappelli, 1951; *Tre ritratti politici e quattro attentati*, Roma, Atlante, 1953; *La pulce nello stivale*, Milano, Longanesi, 1956; *Diario dell'Inquietudine*, Roma, Il Borghese, 1958; *Il Re (colloqui con Umberto II)*, Roma, Il Borghese, 1958; *Quattro momenti di storia fascista*, Napoli, Berisio, 1968; *Cronaca del Regno d'Italia*, Milano, Mondadori, 1977; *Mussolini e l'avventura repubblicana*, Milano, Mondadori, 1981; *Umberto II e la crisi della monarchia*, Milano, Mondadori, 1983; *Quarant'anni di Repubblica*, Milano, Mondadori, 1987;

li⁵⁶ «con la capacità di cogliere e trasfigurare la storia stessa»⁵⁷. D'altronde per Artieri Napoli è una città «dov'è impossibile cercare la poesia senza incespicare nella storia: dove ... la storia tende continuamente a uscire dal suo solenne rigore per assumere le aleatorie movenze della poesia»⁵⁸.

2. Giovanni Artieri e Ramón Gómez de la Serna, grossista in paradossi

Carattere di rottura e di provocazione ebbe la complessa operazione letteraria tentata sul «Mezzogiorno» da Artieri, sin dal maggio del 1926: divulgare da Napoli al resto dell'Italia⁵⁹ il messaggio frammentista ed ironicamente antiletterario di Ramón Gómez de la Serna⁶⁰.

Prima, durante e dopo Mussolini - Memorie del Novecento, Milano, Mondadori, 1990; *Italia mia*, Milano, Mondadori, 1992.

⁵⁶ Tra i saggi su Napoli si segnalano: *Funiculi, funiculà*, Milano, Longanesi, 1957; *Napoli nobilissima*, Milano, Longanesi, 1955; *Penultima Napoli*, Milano, Longanesi, 1963; *Napoli, punto e basta?*, Milano, Mondadori, 1980; *Napoli scontraffatta*, Milano, Mondadori, 1984.

⁵⁷ C. Di Biase, *La letteratura come valore*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 199-200.

⁵⁸ G. Artieri, *Napoli scontraffatta*, op. cit., p. 33.

⁵⁹ In Italia i primi a parlare di Ramón furono Artieri ed Ettore De Zuani, giovane collaboratore di «900», che occupandosi sulla «Fiera Letteraria» di letteratura spagnola, in particolare degli autori emergenti, intraprese un'operazione analoga a quella artieriana. Nel maggio del 1926, infatti, fece pubblicare dalla rivista una sua intervista allo scrittore spagnolo (E. De Zuani, *Scrittori europei: Ramón Gómez de la Serna*, «La Fiera Letteraria», II, n. 18, 2 maggio 1926, p. 5) e, in appendice, la traduzione di due capitoli di *Cinelandia*. La rivista pubblicò l'intero romanzo, dal giugno al novembre del 1926.

⁶⁰ Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963), terminati nel 1908 gli studi universitari di legge si occupò della rivista «Prometeo», fondata dal padre Javier. Tra il 1909 ed il 1911 fu più volte a Parigi, dove entrò in contatto con le avanguardie artistiche del tempo, di cui si farà portavoce in Spagna. La rivista, infatti, divulgò le

Ai primi contatti tra i due va fatta risalire l'intervista pubblicata sul «Mezzogiorno» nel maggio del '26⁶¹, in cui il trentacinquenne Ramón dichiarava di volersi trattenere per un breve periodo in città, per avere più tempo per scrivere. Napoli gli appariva, infatti, città «novellistica», capace di offrire fecondi spunti per il suo lavoro, «tipi e soggetti per novelle e romanzi, scenari ..., barlumi lirici»⁶².

Affascinato dall'iperbolico e dal surrealista germinati dalla poderosa fantasia dello scrittore, Artieri riusciva a coglierne il tratto più caratterizzante: la specularità alla sua epoca. Prolifico cultore dell'arte-prodotto tecnicamente scomponibile e riproducibile⁶³, Ramón «presenta i caratteri più diversi del secolo: è poeta, oratore e félibre ... è un contemporaneo della musica atonale che riesce a rivoluzionare una capitale per una

teorie del Cubismo, del Futurismo, del Novecentismo. Autore fecondo (scrive più di cento libri), cultore di tutti i generi letterari, oltre ai romanzi, alle novelle e alle raccolte di «Greguerias», scrisse le biografie di personaggi del mondo dell'arte e della letteratura (*Arzorin*, Madrid, La Nave, 1923; *Goya*, Madrid, La Nave, 1928; *Velazquez*, Buenos Aires, Poseidon 1943; *El Greco*, Buenos Aires, Losada, 1950; *Oscar Wilde*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1944; *Edgar Poe, genio de America*, Buenos Aires, Losada, 1953, etc.). Membro del comitato di redazione internazionale di «900», vi pubblicò *Fantasmagories* (I, n. 1, «Cahier d'automne», 1926, pp. 46-53) e *Ma naissance, ma mort* (II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 28-36).

⁶¹ G. Artieri, *Una nostra intervista col grande scrittore spagnolo*, «Il Mezzogiorno», 9-10 maggio 1926, p. 3; Gómez de la Serna soggiornò per un breve periodo a Napoli, «in un nudo vasto risonante appartamento in fronte agli oleandri della villa, alla Riviera».

⁶² *Ibidem*.

⁶³ A proposito della prolificità di Ramón, Artieri nella sua *Prefazione al «Dottor Inverosimile» di Ramón Gómez de la Serna* («Il Mezzogiorno», 10-11 ottobre 1926, p. 3), osserva: «È anche in questo un modernissimo, Ramón, anche in questo fenomeno di iperproduzione artistica egli è figlio del secolo di Thomas Mann, di James Joyce, di Gabriele D'Annunzio, di Marcello Proust».

novella»⁶⁴. È, insomma, il nuovo uomo di lettere, dotato di molteplici attitudini e, soprattutto, di una straordinaria capacità di percepire il reale.

Le «greguerias», epigrammi surreali⁶⁵, alcuni dei quali furono pubblicati sulla terza pagina del «Mezzogiorno» tra il maggio ed il giugno del 1926⁶⁶, nascono, del resto, da una diversa visione del mondo analitica, ultrasensibile, attenta alle sfumature impercettibili. Far conoscere le «greguerias» voleva dire, per Artieri, presentare tangibili esempi di un'estetica assai vicina al «realismo magico», alla nuova letteratura che avrebbe trovato spazio sulla rivista «900». Il discorso che Bontempelli andava elaborando sembrava, infatti, ad Artieri parallelo alla pratica letteraria di Ramón, «il patriarca di tutta l'avanzata e temeraria letteratura della modernità»⁶⁷, ma soprattutto assimilabile ad un orientamento comune a tutta l'arte moderna d'Europa.

⁶⁴ G. Artieri, *Una nostra intervista col grande scrittore spagnolo*, art. cit.

⁶⁵ Le «greguerias» sono state scritte copiosamente da Ramón lungo tutto l'arco della sua vicenda letteraria. La prima raccolta è del 1919 (*Greguerias*, Valencia, Prometeo, 1918). Ad essa seguirono molte altre fino alla imponente silloge *Total de greguerias*, Madrid, Aguilar, 1962. Secondo Laura Silvestrini «le greguerias costituiscono il nuovo genere che composto da battute fulminanti e da spazi vuoti, realizza l'ideale estetico di Gómez de la Serna: una prosa che ... possa far apparire tutto in equilibrio precario e tradurre così un modo di pensare ormai rassegnato a cercare la verità nella frammentazione e nella dissolvenza» (L. Silvestrini, *Il dizionario umoristico di Gómez de la Serna*, in AA.VV., *Dai modernismi alle avanguardie*, Atti del convegno dell'Associazione degli ispanisti italiani, Palermo, 18-20 maggio 1990, Palermo, Flaccovio, 1990, p. 104).

⁶⁶ *Le greguerias di Ramón Gómez de la Serna*, traduzione di Giovanni Artieri, «Il Mezzogiorno», 29-30 maggio 1926, p. 3; *Ramón de la Serna: greguerias*, traduzione G. Artieri, «Il Mezzogiorno», 12-13 giugno 1926, p. 3.

⁶⁷ G. Artieri, *Prefazione al «Dottor Inverosimile» di Ramón Gómez de la Serna*, art. cit.

L'«humor del paradosso»⁶⁸, lo straniamento scaturito dalla bizzarria di conclusioni derivate dall'inversione dei termini della logica del normale e del quotidiano erano certamente struttura portante del romanzo ramoniano *Il Dottore Inverosimile*⁶⁹. Ma, sottolinea Artieri, questa stessa forma di umorismo aveva fatto nascere le bontempelliane *Avventure*⁷⁰, *Eva ultima*⁷¹, *Siepe a nordovest*⁷², tra «le opere capitali del più importante scrittore modernissimo d'Italia»⁷³.

Il Dottore Inverosimile, tradotto da Artieri⁷⁴, fu

⁶⁸ *Ibidem*. Questa stessa forma di «umorismo matematico» era, secondo Artieri, elemento strutturante delle opere di Max Jacob e Gustav Meyerink.

⁶⁹ R. Gómez de la Serna, *Il Dottore Inverosimile*, Milano, Il Corbaccio, 1927. In Spagna *El Doctor Inverosimil* era stato pubblicato nel 1921, dalla casa editrice «Atenea» di Madrid.

⁷⁰ Con il titolo *Avventure* si indicava un ciclo di lavori bontempelliani (*La vita intensa, romanzo dei romanzi; La vita operosa, avventure del '19 a Milano, e Viaggi e scoperte, ultime avventure*) accomunati dallo stesso impianto narrativo, talvolta dichiarato nei sottotitoli, di romanzi d'avventure; nel 1938 la Mondadori ripropose questo gruppo di opere nel volume *Avventure, 1919-1921. La vita intensa* è un'indagine meta-letteraria in cui la funzione-ironia demistifica e destruttura le categorie tradizionali – i generi letterari e la onniscienza dell'autore – della pratica letteraria. Nel romanzo *La vita operosa* l'ironia è adoperata invece come stratagemma grazie al quale, dopo aver svelato le incongruenze del capitalistico mondo del dopoguerra, viene recuperato il valore dell'intellettualità, privilegiata prospettiva da cui guardare l'affannosa corsa alla produttività, al denaro, al successo.

⁷¹ M. Bontempelli, *Eva ultima*, Roma, Stock, 1923.

⁷² M. Bontempelli, *Siepe a nordovest*, Roma, Stock, 1924.

⁷³ G. Artieri, *Prefazione al «Dottore Inverosimile» di Ramón Gómez de la Serna*, art. cit.

⁷⁴ Artieri fu, con De Zuani ed Orio Vergani, tra i primi a cimentarsi nella traduzione di Gómez de la Serna. Recensedone, nel febbraio del 1928, sul «Mezzogiorno», *Seni* (Milano, Il Corbaccio, 1927) portato in italiano dal novecentista Mario Da Silva, Artieri affermava: «Tradurre un libro di Ramon è quasi come scriverne uno. Bisogna operare una fatica inversa della creazione, catturando la sfuggente melodia di quella prosa, disegnandola sul pentagramma della propria lingua».

pubblicato in appendice sul «Mezzogiorno» tra l'ottobre del '26 ed il gennaio del '27⁷⁵.

Le reazioni a «quel romanzo la cui arditezza indecente osava trarre partiti dalle ricette dei farmacisti e dalle analisi dei diabetici»⁷⁶ furono ostili. Segno, questo, di una coscienza letteraria corrente non ancora affrancata dai legami con la tradizione.

Sul «Mezzogiorno» del giugno del 1927 veniva annunciata una conferenza al Circolo della Stampa, intitolata «Ramonismo», con cui Artieri esordiva come oratore⁷⁷. Non è improbabile che l'incontro fosse motivato dal desiderio di superare le cause dell'insuccesso de *Il Dottore Inverosimile*. L'arte di Ramón doveva essere spiegata, la portata della sua innovazione resa esplicita. Le note apparse per l'occasione su alcuni quotidiani cittadini contenevano tracce utili per cogliere l'importanza dell'avvenimento. Nell'annuncio dato dal «Mezzogiorno» si sottolinea che lo scrittore di cui parlerà Artieri «è nei circoli più avanzati della letteratura europea, considerato come il fondatore

⁷⁵ La prima puntata de *Il Dottore Inverosimile*, accompagnata dalla *Prefazione al «Dottore Inverosimile» di Ramón Gómez de la Serna* di Artieri, uscì in appendice sulla terza pagina del «Mezzogiorno» del 10-11 ottobre 1926; l'ultima in data 20-21 gennaio del 1927. *Il Dottore Inverosimile*, sempre nella traduzione e con la prefazione (*Interpretazione di Ramón*) dello stesso Artieri, fu proposto in volume della casa editrice milanese «Il Corbaccio», nel maggio del 1927.

⁷⁶ G. Artieri, *Penultima Napoli*, op. cit., p. 253. Artieri ricorda che per la traduzione del libro di Ramon, il giornale perse quasi tutti gli abbonati.

⁷⁷ La conferenza, tenutasi il 9 giugno 1927 al Circolo della Stampa, fu annunciata con la nota *Una conferenza di Giovanni Artieri al Circolo della Stampa*, «Il Mezzogiorno», 3-4 giugno 1927, p. 3. A questa segnalazione ne seguirono altre, sia sul «Mezzogiorno», sia sul «Roma». «Il Mattino», invece, non dà notizia dell'avvenimento.

e il creatore delle più nuove e rinnovatrici correnti estetiche»⁷⁸.

Anche nella segnalazione data dal «Roma»⁷⁹ si anticipa che Artieri presenterà Ramón inserendolo nel «gran movimento della letteratura spagnola ed internazionale modernissima».

Ancora più indicativi i termini, con cui viene formulata una seconda nota del «Roma»: la conferenza vuole essere «una volgarizzazione dell'arte e della poetica del grande scrittore spagnolo»⁸⁰.

I resoconti della conferenza ne misero in risalto la piena riuscita:

L'Artieri ha assolto il suo compito brillantissimamente: la sua è stata una «causerie», una conferenza ed una lettura insieme ed anche dove la mole e la complessità del tema da svolgere imponevano un esame critico ed analitico di difficile ... digestione per il pubblico, il conferenziere con la vivacità della sua cultura e con la sapienza d'impostazione con cui ha inquadrato l'argomento è riuscito ad attrarre, divertire ed interessare»⁸¹.

Imbastita sulla figura di Gómez de la Serna quale «precursore della letteratura moderna» e sulle sue «greguerias», la cui dizione sortiva un immediato e positivo impatto sul pubblico⁸², l'incontro aveva permesso ad

⁷⁸ *Ibidem*. La nota è conclusa con una previsione: «Il convegno ... sarà dunque straordinariamente interessante ed avrà una nobile intonazione di intellettualità raffinata».

⁷⁹ «Ramonismo»: conferenza di Giovanni Artieri, «Roma», 7 giugno 1927, p. 3.

⁸⁰ Giovanni Artieri al Circolo della Stampa, «Roma», 9 giugno 1927, p. 3.

⁸¹ «Ramonismo» di Giovanni Artieri al Circolo della Stampa, «Il Mezzogiorno», 10-11 giugno 1927, p. 3.

⁸² «Giovanni Artieri ha lette le più significative tra le greguerias, le quali sono piaciute incondizionatamente all'uditorio» (*ibidem*).

Artieri di spaziare sulla situazione letteraria europea, individuando altri scandagliatori ed interpreti del «900» – Mac Orlan a Parigi, Joyce a Dublino, Ehrenburg a Mosca e Bontempelli in Italia – che lavoravano tutti per «preparare la rotta» e per «slanciare contro il cielo lucido, preciso, tutto acciaio cristallo e cemento il grattacielo dell'arte futura»⁸³. Simili le riflessioni espresse nel resoconto del «Roma»⁸⁴.

«Il Mezzogiorno», nel settembre del '27, ospitò la prefazione⁸⁵ di Orio Vergani⁸⁶ a *Seni*⁸⁷, già pubblicato in Spagna nel 1918, che veniva ora proposto dalle edizioni «Il Corbaccio»⁸⁸. Due mesi dopo, nella rubrica «Notizie letterarie» dello stesso giornale, si comunicava che, dopo il *Dottor Inverosimile* tradotto da Artieri (in quei giorni alla seconda edizione), la casa editrice «Il Corbaccio» aveva in programma di far uscire l'opera

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ La poesia e l'umorismo di Ramon nella conferenza di Giovanni Artieri al Circolo della Stampa, «Roma», 10 giugno 1927, pag. 3. Il successo di Artieri, nonostante avesse trattato un argomento che «richiedeva d'esser seguito con la massima attenzione», è confermato anche in questo resoconto: «Interrotto da applausi nei punti più salienti della sua conferenza, l'oratore alla fine del suo dire è stato fatto segno ad una ... manifestazione di simpatia da parte dei presenti».

⁸⁵ O. Vergani, *Il miracolo profano di Ramón Gómez de la Serna*, «Il Mezzogiorno», 21-22 settembre 1927, p. 3.

⁸⁶ Orio Vergani (Milano, 1889-1960), noto soprattutto per la sua attività giornalistica (corrispondenze di viaggio, critica, cronaca sportiva), collaborò a «900». Fu autore di teatro (*Un vigliacco*, 1923; *Il cammino sulle acque*, 1926) e scrittore (*L'acqua alla gola*, Milano, Il Primato, 1921; *Soste del capogiro*, Milano, Il Corbaccio, 1927; *Io, povero negro*, Milano, Treves, 1928; *Recita in collegio*, Milano, Garzanti, 1940; *Il vecchio zio*, Milano, 1947, etc.).

⁸⁷ R. Gómez de la Serna, *Senos*, Madrid, Beltran, 1918.

⁸⁸ *Seni*, tradotto in italiano da Mario Da Silva, fu stampato dalla casa editrice «Il Corbaccio», nel settembre del '27. Una seconda edizione è del febbraio del 1928.

omnia dello scrittore spagnolo⁸⁹. Dalla operazione intrapresa da Artieri, dunque, conseguiva una insperata attenzione a tutta l'attività di Ramón. Il risultato più interessante è da evidenziare nella scelta, da parte di una casa editrice milanese, di affiancare il temerario tentativo di divulgazione, partito da un quotidiano di Napoli e per opera di un giovanissimo e poco conosciuto giornalista, di un autore sotto molti aspetti non facile.

La fiducia che Artieri, sostenuto dalla redazione del «Mezzogiorno», aveva investito in un progetto grazie al quale si iniziava a far circolare, in Italia, la produzione letteraria di Ramón, trovava appoggio «nel raro buon gusto e nell'intuito finissimo»⁹⁰ dell'editore Enrico Dall'Oglio. Probabilmente le motivazioni che avevano spinto Dall'Oglio ad investire energie e denaro nella pubblicazione di uno scrittore allora in voga nel resto d'Europa erano diverse da quelle che il giovane Artieri aveva maturato. La «corsa a Ramón»⁹¹, nuovo filone aurifero su cui s'era gettata una folla europea⁹² di traduttori, di commentatori, di imitatori, era iniziata⁹³ non appena i «Cahiers verts» di Bernard Grasset proposero stralci

⁸⁹ «La casa "Corbaccio" si è fatta editrice dell'«Opera omnia» di Ramón Gómez de la Serna e ne annuncia un primo gruppo di dodici volumi, un volume ogni 55-60 giorni. A *Seni*, recentemente uscito, seguiranno *Il casino delle rose*, *Circo*, *Campionario*, anche tradotto da Artieri, *Il Rastro*, *L'incongruente*, *I morti*, *Il romanziere*, etc.» (*Notizie letterarie*, «Il Mezzogiorno», 13-14 novembre 1927, p. 2).

⁹⁰ G. Artieri, *Seni per tutti i gusti*, «Il Mezzogiorno», 14-15 febbraio 1928, p. 3.

⁹¹ O. Vergani, *Il miracolo profano di Ramón Gómez de la Serna*, art. cit.

⁹² A. Guerriero, *Seni*, «Il Mattino», 27-28 dicembre 1927, p. 3. Guerriero ricorda che il successo di Gómez de la Serna iniziò in Francia; successivamente s'estese anche in Germania, in Inghilterra ed in Italia.

⁹³ *Ibidem*. La fortuna di Ramón è qui così ricostruita: «Fino a 5-6 anni fa, nessuno sapeva che Ramón esistesse ... Ma un bel giorno in

delle sue opere. Senza dubbio alcuno, tutto questo pesò negativamente sul giudizio di valore espresso da alcuni critici. La recensione a *Seni* di Augusto Guerriero⁹⁴, sul «Mattino» nel dicembre 1927, era, ad esempio, caratterizzata da toni polemicamente polemici verso quanti, Artieri e Vergani in testa, con traduzioni, commenti, dibattiti, s'interessavano alla figura e all'opera dello scrittore madrileni⁹⁵. Le stravaganze di un libro «sciocco» e «volgare» come *Seni* si rivelavano, ad Augusto Guerriero, come artifici messi a punto per sorprendere e disorientare il lettore. Tuttavia anche per «fare dell'acrobazia intellettuale» è necessario che lo scrittore sappia adoperare «dell'eleganza, della leggerezza, della nobiltà», qualità estranee a Gómez de la Serna, imbrigliato tra «l'inguaribile goffagine del villico» e l'«enfasi pretenziosa dell'accademico»⁹⁶.

Termini sicuramente meno polemicamente polemici erano stati adoperati nell'articolo su *Seni* pubblicato dal «Roma» alcuni giorni prima⁹⁷. Al libro, prendendo le distanze dall'entusiastica definizione di «miracolo profano» data da Vergani⁹⁸, venivano imputati i limiti ed i difetti pro-

Francia si scoprì Ramón, precisamente lo scoprì Valery Larbaud. L'aveva conosciuto. Tradusse un paio di cento pagine scelte da *Variaciones*, *Senos*, e *Greguerias*, vi aggiunse una prefazione e pubblicò il tutto in uno dei «Cahiers verts» di Bernard Grasset».

⁹⁴ *Ibidem*. Toni polemicamente polemici vengono usati da Guerriero nei confronti di Vergani: «C'è chi ha osato chiamare capolavoro questo miserabile libro».

⁹⁵ «Il disgusto che queste pagine ispirano è solo superato dallo stupore di vederle prese sul serio e mirate da tanta gente» (*ibidem*).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *I libri della mia vetrina. Dai Seni di Ramón all'amore cieco dei damerini*, «Roma», 26 dicembre 1927, p. 3; l'articolo è firmato: «Tignola, libraio».

⁹⁸ *Ibidem*: «Vergani ha ingegno da vendere, ma mi pare che esageri un pochino ..., *Seni* è un'opera strana e interessante, insolita e ricca di fascino, ma non oso definirla un miracolo profano».

pri di ogni opera ramoniana. «Poligrafo incessante», Gómez de la Serna anche in questo caso era sembrato «schiavo della propria maniera» di scrittore abbondante ed esuberante che «non sa e non può esercitare il lavoro di lima»⁹⁹.

«Il Mezzogiorno» andava, invece, precisando una diversa linea critica. Sul numero del 9-10 febbraio 1928 usciva un'intervista¹⁰⁰ allo scrittore madrileni realizzata a Parigi da Vittorio Guerriero, legato per qualche tempo al movimento novecentista. Ramón non appare affatto mutato:

Sempre lo stesso, fisicamente, come quando lungo la meraviglia di via Caracciolo strappava greguerias a quel quadro quotidiano di Goya che è il tramonto napoletano: maschera da torero celebre, basette all'estratto doppio di Spagna, sorriso pieno di giocattoli giapponesi, occhi modello notte di Siviglia spinto¹⁰¹.

È lo stesso «rumoroso, vulcanico, esuberante» personaggio che Guerriero aveva conosciuto nella redazione del «Mezzogiorno», compreso a misurare «la febbre intima di Napoli con il meraviglioso termometro della sua sensibilità»¹⁰².

L'intervista di Guerriero trovava un ideale seguito nella recensione di Artieri a *Seni*, che confermava l'atteggiamento omogeneo e compatto della redazione del «Mezzogiorno», sia nel sostegno dei suoi collaboratori,

⁹⁹ E ancora: «Abbandonandosi alla foga creativa, Ramón non si è sorvegliato: ha scritto troppo. E così, nell'acciaio purissimo si finisce sempre col rintracciare scorie».

¹⁰⁰ V. Guerriero, *Ramón a Parigi*, «Il Mezzogiorno», 9-10 febbraio 1928, p. 3.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*. Napoli, secondo Ramón, rivelava una tragica contraddizione tra le sue solari, mediterranee bellezze e oscure realtà di sofferenze sociali.

sia nell'impegno ad un incessante confronto con le esperienze innovative della cultura contemporanea. A quanti avevano visto in *Seni* un libro volgare e di nessun valore, Artieri rispondeva:

L'arte ramoniana non è più da svelare; nemmeno in Italia dove questo grande lirico è stato lanciato dalle colonne della «Fiera Letteraria» e del «Mezzogiorno», da Ettore De Zuani e da me. Anche una stroncatura sarebbe ritardataria e ridicola dopo che l'Europa intera divora i suoi libri e li pone candidati a quel glaciale premio Nobel¹⁰³.

Concetto Pettinato, che sul «Mattino» del 3-4 aprile¹⁰⁴ recensiva *Circo*¹⁰⁵, riusciva invece a cogliere nella letteratura di Gómez de la Serna l'innovazione prodotta dall'utilizzo di una potente e visionaria fantasia, adoperata come lente attraverso la quale osservare e nello stesso tempo trasfigurare il reale in molteplici dimensioni del possibile¹⁰⁶. Sensibile come Cocteau, Achard, Mac Orlean, Delteil all'estetica del circo – scomposizione chimica, a base di reagenti umoristici, della vita di ogni giorno – Ramón vede in esso il mondo quale dovrebbe essere. Così, insieme ai «poeti dell'incongruo» di Francia, di Germania e d'Italia¹⁰⁷ si era schierato «al di sopra della tirannica quotidianità», a fondare «una specie di quaran-

¹⁰³ G. Artieri, *Seni per tutti i gusti*, art. cit.

¹⁰⁴ C. Pettinato, *L'arte di Ramón Gómez de la Serna*, «Il Mattino», 3-4 aprile 1928, p. 3.

¹⁰⁵ R. Gómez de la Serna, *Il Circo*, Milano, Il Corbaccio, 1928.

¹⁰⁶ «Il segreto della fantasia di Gómez de la Serna sta in ciò, che essa prolunga il reale, abbassa ... delle perpendicolari dei dati del reale, allarga, a guisa d'un pantografo, il profilo della natura, moltiplica come un ingranaggio la dimensione del possibile» (C. Pettinato, *L'arte di Ramón Gómez de la Serna*, art. cit.).

¹⁰⁷ «La Francia, l'Italia, la Germania posseggono ormai i loro Ramón di marca nazionale» (*ibidem*).

tena spirituale, un monastero di lebbrosi», alle cui porte s'accalcava, per accedervi, una generazione malata di «sfiducia nel reale, dissenso alla vita, fastidio di sé»¹⁰⁸.

A queste malattie del proprio tempo Ramón e i ramonisti rispondevano con incrollabile «fiducia nell'immaginario», unica risorsa per un'epoca che sembrava vivere problematicamente la realtà. Si trattava in un certo senso – conclude Pettinato – di un nuovo romanticismo, che non tendeva al «superreale», com'era accaduto nell'Ottocento, ma all'«antireale», a variazioni ironiche e consolanti sui temi della natura. Pettinato ritiene opportuno riportare alcune riflessioni in proposito, molto esplicative, dello stesso Ramón:

Il romanzo è fatto per contenere riaffermazioni insperate della vita, parole attese, situazioni in cui ameremmo trovarci e libertà che forse non avremmo giammai. Esso deve indicare qualcosa di quel che dovè capitare e qualcosa di quel che dovrebbe succedere. Combinazioni e conflitti attraverso cui il creatore non è riuscito a tessere il destino. Intrecciare quel che mancava al tappeto del mondo: ecco la unica cosa meritevole d'esser qualificata regalo letterario¹⁰⁹.

A fine settembre, sempre sul «Mattino», con l'annuncio dell'imminente uscita, per i tipi de «Il Corbaccio», di *Campionario*¹¹⁰, l'ultima raccolta di «greguerias» di Gómez de la Serna, si pubblicava la prefazione di Artieri¹¹¹. Opera ben ramoniana, *Campionario* confer-
mava, con le sue cento e più pagine capricciose e disor-

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ R. Gómez de la Serna, *Campionario*, Milano, Il Corbaccio, 1928; questa raccolta di «greguerias» fu tradotta da Artieri, autore, inoltre, della prefazione *Imbonitura*.

¹¹¹ G. Artieri, *Il libro delle greguerias*, «Il Mattino», 23-24 settembre 1928, p. 3.

dinate, la natura di «trucchista, prestidigitatore, illusionista, giocoliere, saltimbanco»¹¹² dell'autore. La sua singolare arte, oramai conosciuta anche in Italia, era riuscita a mutare perplessità e dubbi iniziali in autentica passione.

Affascinati, in molti ora s'accostavano ai lavori di Ramón come «a breviari e libri d'ore», trovandovi spunti fecondi per «costruire somiglianze», «impiantare analogie», e «risolvere equazioni immaginiste di grado superiore al possibile, al credibile e al matematicamente concepibile»¹¹³. Convinceva ed entusiasmava soprattutto quella semplice, nitida sintesi realizzata nelle «greguerias».

Non dissimili le osservazioni espresse da Pasquale Ruocco sul «Mezzogiorno»¹¹⁴.

Campionario, costruito su una prosa lirico-narrativa paradossale e fiabesca, nella quale le immagini «si assiepano e si accavallano», era reso appieno, appunto quale perfetto «breviario ramoniano», dalla sapiente traduzione di Artieri, straordinariamente vicino e sensibile, in virtù della «sua natura meridionale» e di «affinità di letterarie tendenze»¹¹⁵, alle formulazioni estetiche di Gómez de la Serna.

Affinità che, del resto, individuava anche Lorenzo Giusso, sul «Mattino»¹¹⁶.

Il giovane Artieri, «scrittore teso verso il nuovo e il diverso» inevitabilmente aveva dovuto scorgere in Ramón uno dei «maestri del suo temperamento ed uno dei

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ P. Ruocco, *Campionario*, «Il Mezzogiorno», 29-30 dicembre 1928, p. 3.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ L. Giusso, *I libri. Ramón, lirico puro*, «Il Mattino», 13-14 novembre 1928, p. 3.

direttori del suo cammino artistico»¹¹⁷. La sua arte, gioco e delirio immaginifico, restituiva alla letteratura spazi e prospettive che le erano stati sottratti e una poetica visione del mondo, tra «l'illuminazione dell'anima medianica delle cose» e la «stereoscopia dell'io profondo dell'universo». Per Artieri, e per molti altri giovani, il Novecentismo letterario era appunto questo, «una cura radicale di fantasia per rimediare ai disturbi della letteratura sociologica e scientifica» della fine dell'Ottocento. Nessuno, dunque, «più novecentista» di Ramón, che coraggiosamente sordo ai rigorosi richiami dell'ordine classico si faceva cantore di «uno sconfinato fluire di apparenze libere e felici», di «uno scrosciante inno alla bellezza del mondo»¹¹⁸.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

VIII

FRANCESCO CIPRIANI MARINELLI

1. *Percorsi di un novecentista*

Dopo aver esordito, nel '24, come autore di teatro, con due commedie scritte con l'amico fraterno Gino Capriolo¹, Francesco Cipriani Marinelli² s'avvicinò al «realismo magico». Artieri lo ricorda tra i giovani che nell'autunno del 1926 accolsero con entusiasmo la venuta di Bontempelli a Napoli³. Coinvolto dal progetto artistico di «900», fu affascinato soprattutto dalle possibilità di confronto con ipotesi di scrittura che aprivano squarci sull'Europa. Così, in un clima di entusiasmo e di ricettività, il poco più che ventenne Cipriani cercò di stabilire un contatto personale con Bontempelli⁴. Alcuni biglietti tra i due restituiscono gli equilibri d'un rapporto di stima reciproca e d'amicizia. Uno, senza data, è scritto su carta intestata dell'Hotel de Londres di Napoli:

Caro Cipriani, vicino al Londres – fatti vivo subito (se ci sei). Tuo Massimo Bontempelli.

¹ Le commedie erano *La mia piccola amica*, rappresentata nell'ottobre del '24, a Napoli, al Teatro Sannazaro, dalla Compagnia Ferrero-Rossi e *Corsa ad ostacoli*, portata in scena dalla Compagnia Margacella, al Teatro Fiorentini.

² Francesco Cipriani Marinelli nacque a Napoli, il 1° gennaio 1905.

³ Cfr. G. Artieri, *Bontempelli e gli amici giovani*, art. cit., p. 63.

⁴ Notizie e ricordi sugli anni «novecentisti» di Francesco Cipriani Marinelli sono stati dati, a chi scrive, dalla signora Erminia e dal figlio, l'avvocato Giuseppe, che hanno inoltre gentilmente permesso la consultazione di documenti e materiali letterari.

L'altro, probabilmente successivo, è datato Lugano, 16/III:

Caro Cipriani – ripeti a tutti gli amici quanto sono ancora commosso della festosa accoglienza che mi avete fatto a Napoli. Ci vieni, il 23 a Roma con Artieri e Lagorio? Lo spero. Se no, arrivederci il 6 seguente. Affettuosamente tuo Massimo.

Lo sconosciuto Cipriani sarà chiamato, di lì a poco, dal maestro tra i «novecentieri» italiani che faranno «900». A questo esiguo gruppo, negli anni della rivista, Bontempelli non aggiunse molti altri collaboratori per non alterare equilibri oramai consolidati e omogeneità poetica. Investito, da subito, del compito di partecipare all'edificazione della nuova letteratura, Cipriani mostra di sapersi muovere molto agevolmente tra i miti del Novecentismo, rielaborati dal suo immaginario di intellettuale napoletano. Di rimando, dalla collaborazione alla rivista e dall'esperienza di confronto con gli altri autori, gli deriva un'ancor più forte identità di «realista magico», che gli consentirà di sostenere la difficile prova dello spazio narrativo delle 153 cartelle del romanzo *Melusi-na sull'altro marciapiede*.

Tuttavia Cipriani non divenne noto per la sua attività di scrittore novecentista. Quando Bontempelli⁵ presentò al pubblico degli «Illusi» Artieri e Cipriani come i due suoi più validi seguaci in città, se il primo era conosciuto come il giovane, vivacissimo ed abile giornalista-promotore del Novecentismo, il secondo appariva un nome nuovo.

In seguito, la storiografia letteraria, che del movimento novecentista ha saputo recuperare, enfatizzando li e sottolineandoli, soltanto alcuni momenti d'esordio

⁵ Cfr. Bontempelli agli Illusi, art. cit.; Oggi: Bontempelli agli «Illusi», art. cit.

(quelli di Alvaro e Moravia, ad esempio) e pochi profili d'artisti «minori» (Aniante, Gallian), non ha mai indagato sui risultati prodotti in area partenopea. Soltanto Falqui, in una raccolta antologica della letteratura di «900», ha proposto alcuni racconti⁶ di Cipriani e di Artieri, nell'intento di evidenziare prove letterarie esemplari della messa in pratica delle formule del «realismo magico».

La notorietà di Cipriani comincia nel '34, quando, conclusa del tutto l'esperienza letteraria, tornò a scrivere per il teatro, nel momento in cui a Napoli si andava affermando un nuovo tipo di spettacolo, la «Rivista»⁷, sui testi di Mario Scarpetta, Michele Galdieri e Mario Mangini⁸.

Con quest'ultimo⁹ diede vita al binomio «Nelli-Mangini»¹⁰ che firmò, fin dal 1935, una lunga serie di successi¹¹.

⁶ Cfr. E. Falqui, *Antologia della rivista «900»*, Lucugnano, Edizioni dell'Albero, 1958; i racconti di Cipriani proposti sono *Caffelatte e Avvento del «Refrain»*; quelli di Artieri sono *Rissa e Il macinatore di cannella*.

⁷ Cfr. A. Ghirelli, *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, op. cit., p. 221.

⁸ Gli autori delle riviste sono per lo più «figli d'arte». A valorizzare i testi sulla scena «provvede l'incomparabile bravura di attori che sembrano usciti dalla commedia dell'arte: Vincenzino Scarpetta, Raffaele Di Napoli, Agostino Salvietti, Nino Taranto, la Scarano, la vecchia Giuseppina Bianco, e, i più dotati di tutti, i tre fratelli De Filippo, e Antonio De Curtis, in arte Totò, che cominciano appena adesso a gremire le platee» (*ibidem*).

⁹ Mangini, genero di Eduardo Scarpetta, fu uno degli autori più affermati del Teatro Nuovo. Cfr. V. Paliotti, *Morto Nelli, un grande della rivista*, «Il Mattino», 21 aprile 1990, p. 6.

¹⁰ Il binomio Nelli-Mangini firmò i successi di Nino Taranto, Renato Rascel, Peppino De Filippo, Titina De Filippo, Totò. Il sodalizio si sciolse nel 1956, quando la stagione della «grande rivista» si avviava a conclusione mentre iniziava l'epoca della «Commedia musicale», nuovo genere che incalzava spinto da Giovannini e Garinei (Cfr. G. Cipriani, *È calato il sipario (Applausi)*, «Il Settimanale», 15 maggio 1990, pp. 74-77).

¹¹ *Abbasso gli uomini*, Compagnia Molinari, Teatro Bellini, Napoli, 1935; *L'amore in vacanza*, Compagnia Molinari, Teatro Fiorentini, Napo-

Numerosi i riconoscimenti: nel 1936, per *Venticello del Sud*, e nel 1949, per lo spettacolo *Nuvole*, la «Maschera d'argento»; nel 1956, per la rivista *A prescindere*, di cui fu capocomico Totò-De Curtis, la «Maschera d'oro». Sempre con Mario Mangini, Cipriani realizzò le sceneggiature di alcuni film interpretati da De Curtis¹².

Nel 1956, ormai conclusa la fortunata stagione della «Rivista», il binomio Nelli-Mangini si sciolse. I successivi impegni di Cipriani saranno di tipo radiofonico e televisivo, improntati a quella stessa vena comico-ironica, che aveva segnato la fortunata produzione teatrale. Con Ada Vinti curò le «Radioriviste» *Le mille e una...*

li, 1936; *Sos...*, Compagnia Nino Taranto, Teatro Quattro Fontane, Roma, 1937; *Il diluvio n. 2*, Compagnia Taranto, Teatro Fiorentini, Napoli, 1938; *Finalmente un imbecille*, Compagnia Taranto, Teatro Quattro Fontane, Roma, 1939; *Sempre più difficile*, Compagnia Taranto, Teatro Quattro Fontane, Roma, 1940; *Noi ricchi*, Compagnia Taranto, Teatro Valle, Roma, 1941; *Tutto da rifare*, Compagnia Taranto, Teatro Lirico, Milano, 1942; *Sognamo insieme*, Compagnia Osiris-Dapporto, Teatro Alfieri, Torino, 1942; *Tutto è possibile*, Compagnia Rascel, Teatro Politeama, Napoli, 1942; *Il romanzo di un giovane povero*, Compagnia Taranto, Teatro Quattro Fontane, Roma, 1944; *Non mi ci raccapezzo*, Compagnia Rascel, Teatro Santa Lucia, Napoli, 1945; *Adesso è un'altra musica*, Compagnia Campanini-Rabagliati, Teatro Diana, Napoli, 1945; *Venticello del Sud*, Compagnia Taranto, Teatro Mediolanum, Milano, 1945; *Non sei mai stato così bello*, Compagnia Peppino De Filippo, Teatro Margherita, Roma, 1945; *Oggi sciopero io*, Compagnia Lucy D'Albert, E. Passarelli, Barnabò, Teatro Diana, Napoli, 1946; *Ma se ci toccano sul nostro debole...*, Compagnia Totò, Teatro Lirico, Milano, 1946; *Ora viene il '48...*, Compagnia Taranto, Teatro Lirico, Milano, 1947; *Nuvole*, Compagnia Taranto, Teatro Valle, Roma, 1948; *Appuntamento in palcoscenico*, Compagnia Taranto, Teatro Valle, Roma, 1949; *Appuntamento 1950*, Compagnia Taranto, Teatro Valle, Roma, 1950; *Cavalcata di mezzo secolo*, Compagnia Taranto, Teatro Politeama, Napoli, 1951; *Sciò, sciò*, Compagnia Taranto, Teatro Mercadante, Napoli, 1952; *B... come Babele*, Compagnia Taranto, Teatro di Via Manzoni, Milano, 1953; *Il terrore corre sul filo*, Compagnia Taranto, Teatro Nuovo, Milano, 1954; *A prescindere*, Compagnia Totò, Teatro Morlacchi, Perugia 1956.

¹² Si tratta di *Siamo uomini o caporali*, *Totò all'inferno*, *Il medico dei pazzi*.

Napoli (che gli valse nel '58 il «Premio Napoli»), e *Spaccanapoli*. Dal 1975 abbandonò ogni attività. Si spense nella sua città nell'aprile del 1990.

2. Collaborazione alle riviste novecentiste di Roma e Napoli

L'esordio di Cipriani «realista magico» è, nel 1927, su «900», con *Apothéose de Strafognina. Nouvelle mystique chantée et dansée*¹³, vicenda surreale e paradossale della misteriosa assenza di Strafognina, giovane e bionda etera, assopita in una remota camera di un postribolo.

Le amiche e gli amanti con improvvisa, crescente ansia, sono spinti da un irrefrenabile impulso di ricerca. Come in un sogno, inciampando in montagne scarlatte di cuscini, grovigli di lenzuola e di drappi, tutti s'agitano scomposti per raggiungere Strafognina, il cui nome, «sciopposo» ed «elastico», risuona ovunque, evocando immediate immagini contrastanti:

Oh Strafognina incomparable ... Strafognina, dépotoir et frottements, pinçons et morsures, Strafognina, ruffiane des étoiles ..., torchon du paradis¹⁴.

Già in questo primo esperimento di scrittura, Cipriani comincia a circoscrivere la propria retorica novecentista, individuando, tra le figure, quella plurievocativa e multisegnica della donna, chiave d'accesso ad un piano del narrato surreale. Il fascino fatale ed enigmatico di

¹³ F. Cipriani Marinelli, *Apothéose de Strafognina. Nouvelle mystique chantée et dansée*, «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 154-162.

¹⁴ *Ivi*, pp. 158-159.

Strafognina, in cui trovano conciliazione gli opposti, è rivelato da una cantilena ipnotica, costruita con le imperscrutabili, (il-)logiche leggi del non-senso, che va ripetendo, incessantemente, il più devoto dei suoi fedeli:

Vous ne sentez pas l'attrait immense
Des mots qui sont privés de sens!¹⁵.

Nell'autunno del '27 su «900», Cipriani ottiene uno spazio nella rubrica «Caravane Immobile», il cui titolo, *Cabale*¹⁶, è cifra di certa valenza simbolica che accomuna gli scritti ad esso destinati.

L'esordio è con *Nativité de Josè Padilla*¹⁷, celebrazione della nascita del musicista spagnolo, e con *Notes pour une vision d'apocalypse*¹⁸, visionaria descrizione dell'ultimo giorno del mondo e del primo di una nuova vita. L'apocalisse di Cipriani prelude, tra l'inabissarsi dei templi dell'ipocrisia, alla nascita dell'era dell'Uomo, in cui:

Chaque geste et chaque besoin humain sera reconnu
enfin un rite noble et nécessaire, qu'on célèbrera avec
amour et avec fierté¹⁹.

Nel luglio del 1928, con *Storia del sorriso e Metamorfofi del movimento*²⁰ incomincia il percorso novecentista in lingua italiana, nel quale, Cipriani raggiunge i risultati migliori.

¹⁵ *Ivi*, p. 161.

¹⁶ F. Cipriani Marinelli, *Cabale (Notes pour une vision d'apocalypse. Nativité de Josè Padilla)*, «900», II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 161-164.

¹⁷ F. Cipriani Marinelli, *Nativité de José Padilla*, cit., p. 161.

¹⁸ F. Cipriani Marinelli, *Notes pour une vision d'apocalypse*, cit., p. 163.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ F. Cipriani Marinelli, *Cabala (Storia del sorriso. Metamorfofi del movimento)*, «900», III, n. 1, 1° luglio 1928, pp. 45-46.

Il primo racconto, costruito con toni fiabeschi, è la storia millenaria dell'umanità, dalla primordiale incapacità di gioire, fino all'età del sorriso, il cui luminoso mistero viene rivelato da una Donna:

Pur ella non cantava, e non parlava, e non si moveva. E nessuna cosa era nel suo pensiero e nel suo sguardo, all'infuori di quel sorridere, che cominciava e finiva così; simile al suo corpo giovine, alla sua vita, ed al mondo; bello, perfetto e inutile come tutte le cose create con l'amore²¹.

Sull'impari lotta ingaggiata tra il battito di un orologio a pendolo e l'uomo è incentrato *Metamorfofi del movimento*²²:

Il movimento meccanico tenta di pigliar vantaggio su quello umano: una natura informe e rudimentale passa gradatamente e lentamente dal vuoto al pensiero; idea fissa, embrionale, istintiva: esistere²³.

Il tempo meccanico è posto a confronto con un uomo novecentesco ormai inerme, proteso in un estremo «sforzato spasmodico» di fuga per sfuggire al moto nemico, sempre più vivo, pensante, preciso. La scansione incalzante ed implacabile della vita viene proposta, in questo caso, come autentico anti-mito moderno, lasciandoci scorgere valutazioni critiche ed equidistanza dell'autore rispetto al culto, proprio della nuova era, della velocità.

Nel 1928 gli scritti che Cipriani fece arrivare a «900» furono, soprattutto, episodi del romanzo *Melusina sull'altro marciapiede*, ultimato da poco, adattati per l'uscita in rivista.

²¹ *Ivi*, p. 46.

²² F. Cipriani Marinelli, *Metamorfofi del movimento*, cit., p. 46.

²³ *Ibidem*.

Sul numero di settembre si pubblicarono, infatti, *Episodio*, in cui Cipriani recupera, con lievi modifiche, la parte centrale del terzo capitolo, intitolato «La Goccia», e *Un culto*²⁴ che, tratto dal quinto capitolo²⁵, rappresenta, nella versione per la rivista, un momento narrativo autonomo. Il «culto» cui allude lo scrittore è quello praticato verso le tasche, che, «più aderenti della loro casa e della ricchezza», custodiscono i segreti degli uomini. Non solo:

Esse rivelano un angolo miserevole di umanità elementare e primitiva, tormentata da necessità umilianti, da passioni istintive e brute, dal senso atavico della difesa e del predare, della superstizione e dell'idolatria²⁶.

In questi magici nascondigli, gli oggetti più banali subiscono una tacita consacrazione simbolica, conquistando l'intensità significativa degli archetipi. Infatti:

Sono le tasche una specie di reliquiario clandestino ...; un espediente escogitato dagli uomini per sottrarsi al terribile e invisibile isolamento della loro esistenza quotidiana²⁷.

Nel novembre del 1928, «900» propose il racconto *Aurora*²⁸. Ambientandolo nella cantina-trattoria «Recreo», nella realtà meta di intellettuali ed artisti napoletani²⁹, Cipriani dà all'impianto narrativo suggestioni ed

²⁴ F. Cipriani Marinelli, *Cabala (Episodio. Un culto)*, «900», III, n. 3, 1° settembre 1928, p. 143.

²⁵ Il capitolo è intitolato *Variété*.

²⁶ F. Cipriani Marinelli, *Cabala (Un culto)*, cit.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ F. Cipriani Marinelli, *Aurora*, «900», III, n. 5, 1° novembre 1928, pp. 208-211.

²⁹ Cfr. G. Artieri, *Penultima Napoli*, op. cit., p. 162.

atmosfera autobiografiche: come nella vita reale, anche in *Aurora* il «Recreo» ha le straordinarie caratteristiche del cronotopo irrelato e fantastico, rifugio incantato di una comitiva di giovani:

L'odore del moscato saliva in effluvi lentissimi nella penombra delle grotte immense, traspirava come un'essenza dalle tavole nere, proveniva come un canto lontano dalle cantine profonde, si dissolveva in volute di fumo, si condensava in bagliori improvvisi, qua e là, nell'oscurità delle volte. Magnifico e imponderabile era il Recreo, quasi adagiato sull'acqua, con le stalagmiti rosse dei suoi vecchi utensili di rame e le file di botti fuggenti in distanza in foggia di arcate romantiche³⁰.

Sospesi tra sogno e realtà, i ragazzi ascoltano dall'oste la nebulosa storia di una donna misteriosa ed irraggiungibile, che vive ai limiti dell'abitato. Decisi a scioglierne l'enigma, i giovani s'incamminano, in un passeggiare nomade e libero, nello scenario privilegiato della città notturna. Un prodigio di luminosità, di cadenze ondulate, di grazia anticipa l'apparizione d'Aurora, che sa evocare un miracolo eterno:

Il silenzio si gonfiava di qualche cosa più soffice e lieve di un suono. Un'ondulazione amplissima, piana, ovattata, saliva tutt'intorno: un immenso richiamo di galli si sollevava lentamente nell'aria, dai cortili, dalle terrazze, dai giardini, dai sotterranei, nelle nuvole³¹.

La sospensione onirica dell'alba (in cui coesistono, in equilibrio, segni opposti: buio e luce, fine e principio) è una categoria temporale particolarmente ricerca-

³⁰ F. Cipriani, *Aurora*, cit., p. 208.

³¹ *Ivi*, p. 211.

ta dai meccanismi di scrittura del «realismo magico». In particolare se ne servono i due novecentisti partenopei – ad *Aurora* seguirà, infatti, su «900» di dicembre, *Avventura nell'alba* di Artieri³² – adoperando un repertorio di figure comuni: l'alba, appunto, la città, il femminile, il mito metastorico.

Nel numero di «900» di dicembre fu pubblicata parte del quinto capitolo di *Melusina*, col titolo *Avvento del «Refrain»* ed una breve riflessione, *Mistero domestico delle sedie di Vienna*³³, esemplare lettura della realtà quotidiana in chiave magica.

Cipriani si sofferma, infatti, sulle fisionomie delle vecchie e fedeli cameriere, la cui vita è scandita dalle mansioni domestiche. La loro scomparsa – suggellata da un bel grembiule bianco indossato persino sul letto di morte – altera gli equilibri della casa, dando luogo a fenomeni singolari:

Si sente di tempo in tempo, come per furia di vento, sbattere un uscio o una finestra; e la cristalleria tintinnare sulle mensole; e la luce di sera abbassarsi e tremare, come all'avvicinarsi di un temporale³⁴.

Quando la vita riprende a scorrere serena, come dal niente appare una sedia nera di Vienna, che, per caso, cadendo con lo schienale sul suolo, suscita un inspiegabile senso di vergogna e di fastidio «per quelle magrissime gambe nere divaricate scompostamente»³⁵.

³² Cfr. G. Artieri, *Avventura nell'alba*, cit.

³³ F. Cipriani Marinelli, *Cabala (Avvento del «Refrain». Mistero domestico delle sedie di Vienna)*, «900», III, n. 6, 1° dicembre 1928, pp. 279-280.

³⁴ *Ivi*, p. 280.

³⁵ *Ibidem*.

Nel 1929, la collaborazione di Cipriani a «900» s'aprirebbe con *Caffellate*³⁶, episodio tratto dal settimo capitolo³⁷ del romanzo.

Seguiva *Teatri di Napoli*³⁸, racconto surreale, il cui titolo suggerisce l'idea di un articolo di carattere divulgativo-informativo. Ne deriva un effetto straniante, perpetrato dal contrasto tra i riferimenti realistici ed il piano fantastico, verso cui tende il narrato. La trasfigurazione visionaria ed allucinata produce, nella descrizione dell'interno del «nobile» e «solitario» teatro, nei pressi del Museo³⁹, risultati interessanti:

Non si avverte la presenza della folla: non se ne sente il respiro né la vita e l'impeto. Ogni oggetto è isolato e remoto: la distanza, l'altezza, una tetra composizione di luci e linee, danno alle teste posate sui parapetti dei palchi una fosforescenza medianica, una trasparenza incolore, una fisionomia confusa e trasognata di sopravvissuti⁴⁰.

La rifrazione del teatro – la cui duplice valenza retorica rimanda al luogo fisico oppure alla rappresentazione teatrale – produce, nella letteratura del giovane Cipriani, immagini fortemente allusive ed oniriche, in cui si verifica lo spettacolo perpetuo di una folla priva di logica vitale, «bestia» irrazionale (come nel *Variété* del romanzo) o spettrale entità.

Napoli (alla quale, per la prima volta in scritti «novecentisti», Cipriani fa, nel titolo, un esplicito riferimento) è palcoscenico onnicomprensivo ed accogliente, in

³⁶ F. Cipriani Marinelli, *Caffellate*, «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, pp. 67-71.

³⁷ Anche il settimo capitolo del romanzo è intitolato *Caffellate*.

³⁸ F. Cipriani Marinelli, *Teatri di Napoli*, «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, pp. 91-93.

³⁹ Probabilmente Cipriani si riferisce al Teatro Bellini.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 91-92.

cui ha senso la leggenda di un antico teatro sul mare, verso il quale, nelle sere di giugno, tutti i taxi della città corrono impazziti:

Il teatro si regge per equilibrio di abitudine e di tradizione su sostegni di scogli e di palafitte, di pontini e di pilastri: tutto il luogo, pieno di riflettori, di gelati e di donne dipinte, non è che un susseguirsi a sghimbescio di terrazze, terrazzini, passerelle, loggette, grotte, scafi di vecchie navi⁴¹.

Oltre le «proporzioni quotidiane dello spazio e del tempo», si scorgono, attraverso gli specchi d'acqua verde, le poltrone e l'orchestra e «uccelli notturni e gabbiani» che volano tra gli scenari. A metà dello spettacolo la brezza marina, forte e odorosa, vince con «un'improvvisa nostalgia», il pubblico, gli attori, l'orchestra, spingendoli ad abbandonare la sala e a dirigersi verso la scogliera «a cogliere frutti di mare e a cercare i lumi delle coste lontane»⁴². I termini «specchio», «acqua», «mare», «lumi», metafore della trasparenza e della luce, rimandano a tanta letteratura di Bontempelli⁴³, rispetto alla quale Cipriani, forse più di tutti gli altri novecentisti, non cessa mai puntuali confronti ed elaborazioni.

Con l'intervento del maggio del 1929, intitolato *Cabala*⁴⁴, un breve racconto tratto dall'undicesimo capitolo di *Melusina sull'altro marciapiede*⁴⁵, termina la sua collaborazione a «900».

⁴¹ *Ivi*, p. 92.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ In proposito cfr. F. Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979, pp. 77-80.

⁴⁴ F. Cipriani Marinelli, *Cabala*, «900», IV, n. 5, maggio 1929, pp. 235-236.

⁴⁵ *Cabala* è tratto dal capitolo *Spazio Vuoto*.

Cabala è una singolare ed ironica dissertazione – che nel romanzo è del protagonista Giulio Giovanni – sul sudiciume dei popoli, quale segno di cultura, di tradizioni, di vocazione e sulla «nettezza» degli Inglesi, che, al contrario, è unico tratto rivelatore della loro identità:

Ora, gl'Inglesi non sono riusciti a dare un colore, una fisionomia al loro sudiciume, ecco! Si sono accorti in tempo di questo, ed hanno trovato allora un rimedio geniale, grandioso, clamoroso: eccedere nel contrario. Ma guai se gli Inglesi un bel giorno divenissero un popolo sudicio ... L'inglese sudicio non è nulla. Principalmente non è più un Inglese, ma poi non è più un uomo, non è più un essere; è niente, insomma: specie di cencio bagnato⁴⁶.

Cipriani ottenne ampio spazio anche sulle riviste romane e campane di area bontempelliana. Sui «Lupi» uscì, nel gennaio del '28, il suo *Salmo domenicale*⁴⁷, racconto che sarà pubblicato, più tardi, anche dalla rivista beneventana «Forche Caudine»⁴⁸. In *Salmo domenicale* Cipriani ripercorre scelte narrative già verificate nel romanzo. Scenario privilegiato del suo «realismo magico», la città si riempie di sole e di musica, diventando sfondo variopinto sul quale rappresentare i piccoli, magici rituali della domenica: indossare l'«Abito Nuovo», compiere una «Passeggiata», essere partecipi della rivelazione del «Gelato».

Dal nucleo spazio-temporale del pomeriggio cittadino, i luoghi del quotidiano si espandono nella straor-

⁴⁶ F. Cipriani Marinelli, *Cabala*, cit., p. 236.

⁴⁷ F. Cipriani Marinelli, *Salmo domenicale*, «I Lupi», I, n. 1, 20 gennaio 1928, p. 3.

⁴⁸ F. Cipriani Marinelli, *Salmo domenicale*, «Forche Caudine», III, n. 1, 2 gennaio 1930, p. 6.

dinaria dimensione della festa: i caffè diventano «templi di deità misericordiose», in cui affluiscono moltitudini di avventori, le strade percorsi interiori per anime in cerca di sé. Al termine della giornata, tutti hanno acquistato la saggezza di «ripudiare i culti impossibili e di squarciare sorridendo tutti i misteri»⁴⁹.

Nel marzo del '28 Cipriani iniziò a collaborare all'«Interplanetario». Per il suo esordio sceglie *Emporio*⁵⁰, racconto ispirato alla descrizione del grande magazzino realizzata nel quarto capitolo di *Melusina*. Suggestioni «immaginarie» spingono Cipriani a esplorare un piano narrativo ulteriore, quello del «rapido miraggio» sognato dall'emporio, divenuto soggetto di focalizzazione. Come in un gioco speculare, nell'attività onirica il negozio percepisce se stesso come un palcoscenico, su cui gli avventori d'ogni giorno recitano, con «giochi sorridenti e silenziosi», una commedia di umana socievolezza. Il prepotente incombere del giorno e della realtà infrange la struttura fantastico-simbolica del sogno:

Sul levare dell'alba, le figure divengono più scure. Poi, d'improvviso, ad una ad una, si sollevano nell'aria, come i palloncini sfuggiti dalle mani dei bimbi, e spariscono per sempre, nella nebbia delle grandi vetrate opache⁵¹.

La breve collaborazione a «L'Interplanetario» si conclude con *Difesa di una fontana*⁵², racconto in cui le prospettive del «realismo magico» coincidono con la disposizione infantile a regalare inesplorate prospettive

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ F. Cipriani Marinelli, *Emporio*, «L'Interplanetario», I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 3.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² F. Cipriani Marinelli, *Difesa di una fontana*, «L'Interplanetario», I, n. 5, 1° aprile 1928, p. 4

al quotidiano. Nei giochi di un gruppo di ragazzini, la fontana diviene oggetto misterioso ed attraente:

Avvicchiati alla colonna esile, le ginocchia incrociate intorno ad essa, la stringevano, la palpavano, la carezzavano, si tendevano alla bocca cantatrice con un ardore rabbioso di innamorati, di poppanti, di maniaci ... Lasciavano che lo zampillo lucente cadesse loro sul volto, sul collo, sugli occhi e penetrasse furtivo ed aguzzo attraverso i panni laceri⁵³.

Oramai consacrati al loro magico totem, i bambini si schierano compatti a difenderlo da un vecchio che tenta di accostarvisi.

Contrastano il nemico con la forza, fino a farlo cadere al suolo. Ma all'improvviso vengono attratti da altro, un prodigio sulla ossuta fronte dell'uomo:

Ardeva, grande e luminosa ... una gemma vermiglia. Essa si irraggiava nel sole lucida, nuova, fastosa: risaltava, gonfiandosi e allargandosi in bagliori rosso dorati, sull'asprezza di quel volto sudicio e miserevole⁵⁴.

Affascinati dal nuovo mistero, i ragazzi sono subito pronti ad altre ludiche sperimentazioni.

Cipriani collaborò a «Ruota di Napoli» dal maggio del '33 fino al giugno del '34, pubblicandovi soprattutto pagine precedentemente già apparse su «900» – quasi tutte tratte da *Melusina*⁵⁵ – e due racconti inediti.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ L'esordio di Cipriani su «Ruota di Napoli» avviene con *Teatri del tempo che fu* (I, n. 19, 27 maggio 1933, p. 3) già pubblicato col titolo *Teatri di Napoli* su «900», nel febbraio del '29. Seguirono *Aurora* (ovvero una ragazza nella notte) (I, n. 24, 5 luglio 1933, pp. 4-5), già col titolo *Aurora* su «900» nel novembre del '28; *Al vero novecento. Caffelatte* (I, n. 28, 29 luglio 1933, pp. 3-4), già col titolo *Caffelatte* su «900» nel gennaio del '29; *Un inno ed un miserere. Episodio. Un culto* (I, n. 31, 19 agosto 1933, p. 5), già col titolo di *Cabala (Episodio. Un culto)* su «900» nel settembre del '28.

L'uno, *Camminare di notte*⁵⁶, è imbastito sulle straordinarie scoperte che può regalare un'avventura per le vie cittadine di notte, in un paesaggio trasfigurato dall'atmosfera rarefatta ed incantata. Oltre le similitudini, immediatamente percepibili (il tema simbolico del passeggiare, lo scenario urbano, l'esperienza nel grande negozio), con *Melusina*, Cipriani sperimenta formule di narrazione mai adottate nel periodo novecentista. La lettura del reale in chiave magica coincide infatti, in questo caso, con la percezione allucinata dell'io-narrante:

Avverto intorno a me in tutte le cose uno sconfinato bisogno di sonno: dormire vogliono, tutti questi oggetti, disfarsi per un'ora almeno nel buio completo soffice e immenso, riposarsi del loro colore, della loro forma, del loro esistere ... Penso che li faranno morire, così, come bestie troppo sfruttate, cui troppa fatica si chiede. Guardo una bottiglia di liquore giallo, un giallo che non è più giallo ... Se potesse stare per un poco al buio perfetto, se potesse dormire, come tutte le cose e tutti gli esseri, quel colore forse si salverebbe, forse prenderebbe un po' di vigore nuovo, di energia nuova⁵⁷.

L'altro racconto, *Sparizione del contrabbasso*⁵⁸, ripropone lo stesso scenario, quello della città notturna, ed il tema del peregrinare libero. Protagonista è un gruppo di musicisti ciechi, la cui menomazione, escludendo la realtà, diventa possibilità del fantastico. La singolare comitiva, che procede portando sollevato sulle spalle un «grande, tozzo, pesante» contrabbasso, viene contrastata da un'improvvisa, fitta pioggia. Dal niente, si

⁵⁶ F. Cipriani Marinelli, *Camminare di notte*, «Ruota di Napoli», I, n. 48, 23 dicembre 1933, p. 7.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ F. Cipriani Marinelli, *Sparizione del contrabbasso*, «Ruota di Napoli», II, n. 23, 9 giugno 1934, p. 3.

solleva un misterioso, gaio riso di donna, che sparpaglia il gruppo:

Chi è che ha riso? Si erano distaccati senza avvedersene, per la necessità di liberarsi l'uno dall'altro, per sofferarsi, per giungere prima⁵⁹.

La rivelazione, inconsapevolmente attesa da sempre, tocca all'uomo che porta il contrabbasso: sulle sue spalle, per magia, si anima un corpo femminile leggero e levigato. Così come in *Melusina sull'altro marciapiede*, la pioggia evoca, in città, miracolose apparizioni di creature silvane.

3. «*Melusina sull'altro marciapiede. Racconto di una passeggiata*». *Strutture e moduli del «realismo magico» nel romanzo «novecentista» di Francesco Cipriani Marinelli*

La retorica del «realismo magico», ovvero la nuova retorica del «candore»⁶⁰, contrapponendo sistematicamente il sentimento del mistero alle certezze dell'immaginario letterario ottocentesco, perseguiva l'idea d'una produzione letteraria alimentata da miti nuovi, moderna anche nella sua vasta potenzialità fruitiva. Tra le proposizioni bontempelliane vigeva, infatti, un nodo vincolante: raccontare il sogno come fosse realtà e la realtà come sogno, mediante il recupero del genere romanzo. Contro il lirismo «ultrasoggettivo», elitario e decadente, Bontempelli auspicava l'avvento di un'era narrativa:

Mi sono ficcato in testa che il nostro secolo ... debba riuscire, in arte, prevalentemente narrativo, e che in questo campo debba il novecento italiano acquistare la pre-

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ L. Baldacci, *op. cit.*, p. 87.

valenza europea che l'Italia tenne in altri secoli nei campi della musica e delle arti figurative⁶¹.

Al «realismo magico», dunque, il compito di fornire indicazioni e strumenti per poter passare da una pratica dilettaistica alla piena padronanza del «mestiere» letterario, per poter cioè generare una produzione artistica mediamente valida. Soltanto una letteratura di questo tipo, secondo Bontempelli, sarebbe riuscita a rispondere con più aderenza al gusto del pubblico e a generare una «quotidiana consuetudine alla lettura»⁶².

In questo contesto di teorizzazioni e di ipotesi va inserito l'importante progetto editoriale annunciato dalla *manchette* pubblicitaria, apparsa nel febbraio del 1928 sui «Lupi»⁶³, che dichiarava di imminente pubblicazione, da parte della casa editrice romana «Sapientia», un nutrito elenco di lavori di novecentisti esordienti. Era necessario che il «realismo magico» non restasse pura teoria ma dimostrasse di saper produrre opere esplicative di sé e della direzione che aveva deciso di percorrere.

A distanza di molti anni, in un studio sul movimento di Bontempelli, Enrico Falqui evidenziava che «un siffatto elenco di opere, se fosse stato compilato, avrebbe dovuto giovare al 900 e ai novecentisti e al Novecentismo, quel riconoscimento in solido che invece è stato loro negato»⁶⁴.

Il progetto dell'editrice «Sapientia», invece, non fu mai portato a termine, accreditando presso la storiografia letteraria l'idea dell'inconsistenza del movimento, incapace di produrre prove di sé. Di qui la svalutazione

⁶¹ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, op. cit., p. 71.

⁶² *Ivi*, p. 73.

⁶³ *Risposta a tutte le polemiche*, art. cit.

⁶⁴ E. Falqui, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, op. cit., p. 106.

dei «caratteri», dei «modi», delle «tendenze» e delle «esigenze» che i giovani realisti magici avevano in comune, pur senza rinunciare ciascuno «alla propria libertà né diminuire la propria originalità», «del clima e dell'ambiente in cui essi si formarono ed operarono»⁶⁵.

Tra i romanzi segnalati sui «Lupi»: *Melusina sull'altro marciapiede* di Cipriani Marinelli.

Cipriani aveva iniziato a lavorarvi sin dal 1925⁶⁶, contemporaneamente al suo avvicinarsi all'estetica novecentista. Bontempelli, che aveva espresso pareri favorevoli al lavoro⁶⁷, ne fece pubblicare alcuni brani su «900». Sempre sulla rivista, riferendosi molto probabilmente a Melusina, Bontempelli osservava:

Francesco Cipriani. Hai scritto il poema delle persone di cui non sappiamo il nome, tutto colore di perla. Credo che un mago sotto qualche forma morbida e inaudita, la forma di un gatto alato, per esempio, percorrendo in silenzio a mezz'aria la notte chiara e l'aurora, di là additasse gli uomini e le cose per dissolverle nei loro particolari più aerei, frantumarle in polverii stellari donde si spremono voci, i gemiti di lontane lascivie che si stiano consumando sulla Via Lattea⁶⁸.

È il riconoscimento di un'autentica disposizione al «realismo magico», della capacità di sperimentare, lungo itinerari narrativi in parte già tracciati, strutture tematiche e stilistiche tra Surrealismo e Simbolismo. Del

⁶⁵ *Ivi*, pp. 106-107.

⁶⁶ I riferimenti cronologici e tutte le altre utilissime indicazioni sono state gentilmente fornite dalla famiglia Cipriani Marinelli.

⁶⁷ Il sincero interesse nutrito da Bontempelli per il romanzo sperimentale di un autore poco più che ventenne era stato espresso in alcuni biglietti, purtroppo smarriti. È, comunque, sempre stato ricordato con emozione da Cipriani.

⁶⁸ M. Bontempelli, *Qualche novecentiere in ordine scrupolosamente alfabetico*, art. cit.

resto, oltre i limiti di un lavoro su cui il giovanissimo autore non è più tornato, *Melusina* è un romanzo che ha l'ambizione di contribuire alla definizione dei moduli del «realismo magico».

In quanto «novecentista» Cipriani, infatti, si confronta con quei miti, che Bontempelli andava definendo nei romanzi e nei racconti di quegli anni, ricercando quel «senso morale» e quella «lezione che è possibile estrarre dalla vita di tutti i giorni e di tutti», così che la vita possa diventare «naturalmente una favola»⁶⁹.

Un simile approccio rende il mondo quotidiano come un campo di simboli e segni, in cui si può realizzare «un'avventura permanente» ed un continuo scambio tra vita reale e vita riflessa, che, al pari del sogno, annulla qualsiasi «obiettivo utilitaristico»⁷⁰.

Così trasfigurata, la realtà chiede alla scrittura la puntualizzazione di archetipi, di soggetti, oggetti, azioni e scenari. Le riflessioni di un altro «bontempelliano», Marcello Gallian⁷¹, sono illuminanti per comprendere gli imperativi e le urgenze che guidano il lavoro di un «novecentista»:

In un secolo abitato da aeroplani e da automobili, da treni e da navi, da tram e da radiotelefonati, da rotative e da scariche di pubblicità, l'arte non può suscitare che visioni nuove, non si può che valere di quei mezzi caduchi e meravigliosi: i paesaggi ferrati ed anatomici delle officine, il cielo sventrato dagli ululati dei motori, le strade sollevate dalla *réclame* ... La sensibilità è un'altra: un vero artista giovane si trova di fronte ad un aeroplano come un primitivo di fronte alla folgore⁷².

⁶⁹ L. Baldacci, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁰ L. Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997, p. 65.

⁷¹ M. Gallian in E. Falqui, *op. cit.*, p. 90.

⁷² *Ibidem*.

L'era moderna, con le sue conquiste tecnologiche e contraddizioni, richiedeva interpretazioni, imponeva la necessità di un nuovo «realismo», ulteriore al «verismo», capace di dirigere, come immaginava Artieri, «verso il nord dell'estetica del duemila, l'arte proclamata dall'europeismo contemporaneo»⁷³. In questa prospettiva, il «realismo magico» assolveva ad un compito importante: era, infatti, atmosfera poetica speculare alla sua epoca, al cui interno potevano operare liberamente scrittori giovani, ispirati anche da Bontempelli e da quella sua visionaria immagine della città – sfondo dei due romanzi *La vita intensa* e *La vita operosa* – autentica allegoria paradossale, «pianura desolata in cui è impossibile orientarsi»⁷⁴, costellata di bar, caffè, ristoranti, stazioni, «occasioni ... di altrettante operazioni di mitizzazione verbale»⁷⁵. Bontempelli ne aveva compreso la valenza letteraria da terra promessa, da grande teatro urbano, abitato da cittadini-attori, in espansione. Quanto più la città diventa metropoli e impone al resto del territorio il suo modello culturale, «tanto più la scrittura domanda immagini, incorpora pubblico, attiva procedimenti sincretici»⁷⁶, fino a sostituire le categorie tradizionali di tempo e di spazio con una diversa percezione della vita.

Con un'ipotetica metropoli '900 si confronta coraggiosamente anche Cipriani, ambientandovi il suo romanzo. Ben oltre Napoli e la sua abusata immagine letteraria, Cipriani sa immaginare una città rarefatta, moderna, con le caratteristiche irreali del cronotopo, libera dal

⁷³ G. Artieri, «900» - fascicolo secondo, art. cit.

⁷⁴ F. Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁵ *Ivi*, p. 54.

⁷⁶ A. Abruzzese, *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1988, p. 19.

richiamo determinista dello *spiritus loci*. Lungo le sue vie, in un pomeriggio uguale a tanti altri, ha inizio la vicenda di Melusina.

Apparsa sul marciapiede opposto a Giulio Giovanni, normale «signore a passeggio», l'enigmatica figura della donna innesca desiderio di comprensione del suo mito-archetipo. L'uomo la segue in un cammino nomade ed incantato, che si svolge, in una dimensione emotiva straordinaria, nel labirinto della quotidianità cittadina. Per prima Melusina entra in un bar schermato da vetrate.

Scenario semi-aperto e semi-chiuso, il bar regala una duplice prospettiva: di qui è possibile osservare il movimento della strada e, nello stesso tempo, essere osservati; al suo interno l'io visionario può sovrapporre alla realtà metafore⁷⁷.

Già Bontempelli ne aveva enfatizzato le potenzialità surreali, dilatandone gli spazi con giochi di specchi e vetri e con atmosfere allucinate dall'«odore degli alcool» e dai «colori ipocriti», che avvelenano gli orizzonti⁷⁸.

Le fosforescenze ed i cristalli del bar riflettono, a Giulio Giovanni che osserva dal marciapiede, un'immagine di Melusina tanto evanescente quanto irresistibile. Con un giovane biondo ed un bambino «vestito alla marinara» – proiezioni del suo passato? – decide di oltrepassare le insidie multicolori ed i riflessi della porta a vetri, per raggiungere la donna:

Si muovono, infine, i due a braccetto, il bambino per mano. L'ampia strada li affonda fra veli di vento e pericoli sibilanti: insidie giocose da festival. Corrono im-

⁷⁷ Cfr. F. Airoidi Namer, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁸ Cfr. M. Bontempelli, *Un'anima in un bar*, in *La donna dei miei sogni ed altre avventure moderne*, *op. cit.*; *Pescecane*, in *La vita operosa*, *op. cit.*

moti e leggeri sul velluto di fango, tappeto girevole. Il bar si avvicina, tronfio e rovente: già si distinguono nelle vetrine i pupi scheletrici, dritti sulle mensole, in posizione d'allarme⁷⁹.

Il mondo del bar è raccontato dal punto di vista del bambino, libero in un'avventura onirica nel regno delle immagini, che rimanda alla favola di Bontempelli *La scacchiera davanti allo specchio*⁸⁰ e alla sua «poetica» della fanciullezza. Infilandosi carponi sotto i tavolini, il bambino sceglie un piano prospettico deformante, dal quale osserva un universo taciturno ed inferiore:

Piedi di seggiole e di tavole, scarpe, gonne, caviglie, gambe, pantaloni: vita in perplessità quasi vegetale, che affascinava e commoveva il bambino, era più vicina a lui, aderiva meglio alla sua intelligenza. Movimenti quasi meccanici, immobilità grave di misteriose energie, corrispondenza intelligente fra cose vive che diventano inerti e cose inerti che diventano vive. Popolazioni di succubi, di strumenti, di schiavi deformati dal lavoro, sacrificati per uno scopo soprastante che non conoscono. Gregge di reclusi dalle fisionomie immutabili, che raccontano, accusano, ricordano, si fidano con gli occhi stupiti di quel bambino e gli donano con facilità tragica confuse rivelazioni⁸¹.

Affine al sentimento del mistero del «realismo magico» è quella disposizione al fantastico, allo stupore propria dell'infanzia, che ripete e rinnova il miracolo d'un'umanità candida, primigenia e metafisica. Bontempelli l'aveva rappresentata come età del «primitivismo

⁷⁹ F. Cipriani Marinelli, *Melusina...*, capitolo primo («Signori a passeggio»).

⁸⁰ M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad, 1922.

⁸¹ F. Cipriani Marinelli, *Melusina...*, capitolo secondo («La bella serata»).

cosciente», in cui si sviluppa la «aspirazione romantica a ritrovare, se non lo stato di natura, almeno il senso della naturalezza»⁸².

In Melusina l'infanzia diviene, soprattutto, una modalità di percezione privilegiata rispetto a quella adulta. Sul frontespizio del dattiloscritto, in una nota scritta a mano, si legge:

Questo non è un libro scritto per le persone serie.
Questo è un libro scritto da un bambino che si sentiva un po' uomo per gli uomini che si sentono un po' bambini.

L'autore dà concretezza d'immagine a quel lettore ideale per cui ha scritto: ironico e candido, uomo-bambino che sappia stare al gioco, che non chieda altro alla scrittura. Allo scarto interno ad ogni azione letteraria, tra le intenzioni di scrittura e i risultati della lettura, Cipriani tenta di ovviare suggerendo la dimensione irrazionale e conciliatrice del magico, comprensivo di tutti i miti caratterizzanti la letteratura novecentista: il candore, appunto, l'ingenuità, la naturalezza.

È, del resto, Melusina ad impersonificare queste virtù perdute, secondo le modalità di un procedimento già sperimentato da Bontempelli, che aveva operato una puntuale identificazione del femminile con alcune tipologie morali⁸³. «Signora del passeggio» ed insieme «ninfa», «creatura silvana», – come afferma l'autore in una nota allegata al dattiloscritto – Melusina è anche simbolo di quel retroterra fitto di riferimenti antropologico-culturali legato al suo nome. Nella leggenda è, infatti, figura ambivalente, donna serpente, che attira e re-

⁸² G. Bosetti, *La poetica dell'infanzia nella narrativa di Bontempelli*, in AA.VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del Congresso, Trento, 18-20 aprile 1991, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 4.

⁸³ Cfr. E. Urganani, *op. cit.*, p. 118.

spinge, ma anche moglie ideale, miracolo di virtù, genitrice della stirpe di Lusignano⁸⁴. Una notevole diffusione del tema melusiniano si ebbe, nei paesi dell'Europa occidentale già alla fine del XII secolo⁸⁵. Rielaborata dai testi popolari la storia di Melusina diventò, in epoca romantica, un argomento ricorrente della letteratura tedesca⁸⁶.

Nel 1929, l'archetipo-Melusina è oramai consolidato nell'archivio dei temi del «realismo magico»: anche il «novecentista» Corrado Alvaro lo sceglie per un racconto della raccolta *L'amata alla finestra*⁸⁷. Venti anni dopo José Bergamín⁸⁸ – ex collaboratore di «900» – portò a termine la commedia *Melusina y el espejo, o Una muier con tres almas y porqué tiene cuernos el diablo*⁸⁹, in cui la figura di Melusina è, ancora una volta, emblema di stato d'innocenza e analfabetismo primordiali, eterno femminile indeciso, volubile, sfuggente, la donna, insomma, «priva di vita autonoma e di storia, più vicina – in negativo ed in positivo – al mondo della natura che a quello dell'uomo»⁹⁰.

⁸⁴ Cfr. C. Lecouteux, *Lohengrin e Melusina*, Milano, Xenia, 1989.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Goethe ne trasse la fiaba *Die Neue Melusine*, tradotta in italiano dall'ex-novecentista Alberto Spaini, in cui Melusina è l'ultima principessa della stirpe dei re nani.

⁸⁷ C. Alvaro, *Ritratto di Melusina*, in *L'amata alla finestra*, Torino, Buratti, 1929.

⁸⁸ Bergamín fu prosatore, critico, autore di teatro, poeta ed attivo organizzatore culturale. Ricoprì un ruolo importante nella crescita e nell'affermazione di quella intellettualità che diede forza nel 1931 alla «Repubblica degli Intellettuali».

⁸⁹ *Melusina y el espejo* fu ultimata e pubblicata in Uruguay intorno al 1950. Da allora non è stata più ripubblicata e rappresentata. Il I e II atto furono stampati sui numeri 8 e 9 della rivista «Escritura», Montevideo, 1950. La commedia intera fu pubblicata nel '52 e inviata agli abbonati della rivista come decimo numero.

⁹⁰ R. M. Grillo, *Bontempelli e Bergamín*, in AA.VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, *op. cit.*, p. 350.

Cipriani definisce, *ante litteram*, queste stesse caratteristiche per la sua Melusina, nata già nel 1925 al ruolo di creatura arcana e mitica. È la donna che incarna quell'atavica saggezza con cui Giulio Giovanni, l'uomo che ha saputo evocarla in un pomeriggio di città, cerca un confronto. Vengono in parte ricalcate le modalità del rapporto tra Evandro ed Eva, nel romanzo di Bontempelli *Eva ultima*⁹¹.

Pur contrapponendosi, nel tentativo di affermare la propria alterità dal femminile, Evandro rivela, già con il suo nome (Eva+Aner-Andros)⁹², di essere appendice e filiazione della donna. Tuttavia Eva, in quanto archetipo, non può innamorarsi di un uomo «portatore di un modello tradizionalista, ovvero dell'homo pater e mas»⁹³. Sarà invece attratta dalla marionetta Bululù, ovvero da una creatura sub-umana e sovra-umana, che può assecondarla ed amarla nelle sue contraddizioni di donna-simbolo. Melusina, invece, è grata a Giulio Giovanni che le attribuisce il ruolo di guida, nel difficoltoso viaggio verso la consapevolezza di sé. Infatti, esplorando il regno delle inquietudini maschili, Melusina riesce a conseguire la rivelazione della propria eccezionalità: è ella stessa l'enigma dell'unica dimensione possibile del vivere. Da un punto di vista narratologico, al suo personaggio è demandata la funzione di innescare i meccanismi del «realismo magico», attivando significati ulteriori a quello letterale. Per la sua presenza il quotidiano si estende e si moltiplica in immagini fantastiche. Principio e fine di tutto, Melusina-natura crea, dinanzi allo sbigot-

⁹¹ M. Bontempelli, *Eva ultima*, Firenze, Bemporad, 1922.

⁹² L. Fontanella, *Bontempelli tra mito e metafisica: una lettura di «Eva ultima»*, in AA.VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, op. cit., p. 103.

⁹³ *Ivi*, p. 102.

tito Giulio Giovanni, che continua a seguirla, sorprendenti scenari. Trasforma il parco della città in un eden incantato:

Ella si sentì felice e si raccolse per respirare devotamente. Tutto era lucido e fresco intorno a lei; cominciò a respirare l'aria lievissima con lentezza profonda, pensando a Dio. Il suo seno si rigonfiava e i suoi polmoni esultavano. La bocca socchiusa, gli occhi socchiusi, l'anima socchiusa, ella assorbiva il giardino etereo nel suo corpo immenso.

Beveva, con la testa riversa, i prati, gli alberi, i viali, la luce solare ardente e diffusa: figure morbide, colori liquidi, profumi di vento, sapori di frutta. Si sentiva distesa supina su un letto d'acque calmissime che la cullavano piano. Il suo grembo sconfinato e amorevole accoglieva l'universo in evaporazioni luminose⁹⁴.

Il peregrinare di Melusina, che è assalto e conquista, le consente di infrangere gli angusti confini della geografia urbana. Anche il Grande Magazzino, totem e tabù del moderno mondo occidentale acquista, nella percezione di entrambi i protagonisti, la vasta spazialità assiologica del luogo incantato, totalmente estraneo alla negatività del normale:

Giunsero a notte fatta dinanzi a un vastissimo emporio illuminato e deserto. Intorno era buio e squallore: la città sembrava scomparsa. L'emporio sorgeva nel mezzo delle tenebre come una reggia incantata in beatitudine e in silenzio: sottili cancellate di ferro battuto gli davano l'aspetto luminoso e triste di un parco primaverile pietrificato e fosforescente⁹⁵.

⁹⁴ L'episodio è tratto dal terzo capitolo, «La Goccia», pubblicato col titolo *Episodio* su «900» e poi, col titolo *Un inno ed un miserere. Episodio*, su «Ruota di Napoli».

⁹⁵ F. Cipriani Marinelli, *Melusina...*, capitolo quarto («Idillio»).

L'emporio diventa il labirinto in cui Melusina e Giulio Giovanni affrontano l'avventura dell'*iter tenebri-cosum*. La descrizione dell'interno del negozio seleziona specchi, scale, manichini, creando sospensione onirica. Il «transatlantico in terra ferma, al centro di una città»⁹⁶ perde ogni coordinata realistica:

Scaffali altissimi s'intrecciavano in fogge di siepi, formando viali, sentieri e labirinti seminascoati in misteriose penombre. Scale tortuose di marmo rosato si sollevavano a spirale, con eleganza di serpenti, verso sommità estasiate in arabeschi serafici di piume, di nastri, di veli. Grovigli di rasi, di velluti, di sete creavano ovunque riflessi mutevoli e nuovissimi. Le suppellettili domestiche, lucide e vergini, si abbandonavano in cascate immobili e scintillanti, imitando con i loro riverberi e i loro atteggiamenti le modulazioni del canto e i gesti della danza. Gli specchi distanti allargavano il paesaggio a dismisura attraverso vapori nebbiosi che andavano a disperdersi in tremolio di stelle sulle pellicce profonde distese in abbandono di praterie luminose⁹⁷.

Gli oggetti e i luoghi della vita cittadina sono celebrati, ma dissacrati nella loro funzione consueta, dall'esperienza visionaria dei protagonisti, pronti a trovare un significato sempre superiore ed inferiore a quello reale. Così per il *Variété*, in cui sono traghettati da un ascensore collegato all'Emporio. L'iperbolico *tabarin* è allucinato luogo di fascinazione, in cui si espliciterà pienamente la funzione salvifica di Melusina. Certe analisi di teoria del teatro realizzate da Bontempelli già nel 1923, poi raccolte nel volume del 1938 *L'avventura novecentista*, dovevano essere servite a Cipriani per circoscrivere la simbologia del *Variété*. Bontempelli aveva infatti pun-

⁹⁶ A. Abruzzese, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁷ F. Cipriani Marinelli, *Melusina...*, capitolo quinto («Variété»).

tualizzato che il teatro, nel senso di «teatro di prosa» e «d'opera», era finito col sorgere dell'arte nuova della cinematografia. Non vi era, dunque, più una pubblica necessità che lo nutrisse:

Il pubblico, che persegue nell'opera d'arte soprattutto la vicenda, e andava a teatro quando non trovava modo di leggere ... un romanzo d'avventura, oggi le vicende del romanzo e del dramma se le trova esposte nel cinematografo⁹⁸.

A soddisfare le pur esistenti esigenze di uno spettacolo luminoso e colorato bastavano le «scene varie e movimentate del Variété», che, in quanto sezione del teatro popolare, riusciva ad esprimere «sentimenti primordiali»⁹⁹. Si trattava, insomma, d'un teatro «applicato», candido ed elementare, risultato di una «felice commistione» di elementi: «la musica, il jazz, il cinema, le arti figurative, il cabaret, la fiaba, la danza, il circo»¹⁰⁰.

Il Variété, in cui s'inoltrano Melusina e Giulio Giovanni, corrisponde, in molto, all'ipotesi di Bontempelli. Pareti altissime, adornate di festoni di lampade rosse e verdi, e tenui lumi azzurri sospesi nell'aria come «colombelle», circondano una folla scomposta ed agitata. Un enorme ventre roteante domina dal piccolo cerchio luminoso del palcoscenico. Il suo movimento incalzante ipnotizza Melusina e gli astanti, che attendono ed invocano, con pratiche da rituale tribale, il liberatorio avvento del Refrain:

Nel Variété si aspettava il «Refrain». Era un'invocazione, una ricerca affannosa, una battuta notturna di cac-

⁹⁸ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, *op. cit.*, p. 346.

⁹⁹ *Ivi*, 347.

¹⁰⁰ L. Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, *op. cit.*, p. 48.

cia, una cerimonia demoniaca piena di riti e di tormenti. Tutti sapevano che doveva venire: sarebbe disceso dalla cupola d'ombra, o sorto con ampio fragore dal suolo squarciatosi d'improvviso: sarebbe comparso fulmineo e inatteso da un crepaccio del buio, da un solco dell'orchestra, da un grido incomposto di terrore o di amore sfuggito a qualcuno. Le danzatrici si contorcevano invasate, si gettavano al suolo, si avvolgevano a spirali, feline e anelanti; e lo invocavano chiamandolo per nome, cercavano di attrarlo con l'astuzia e la seduzione, formavano reti fittissime di braccia, di gambe e di capelli, per afferrarlo al suo passaggio invisibile e tenerlo strettamente prigioniero¹⁰¹.

Stimolati dal ritmo serrato della musica, si preparano a vivere l'evento straordinario, la riappropriazione del corpo nella sua essenza primigenia:

Le note disarticolate ed oscene salivano come lucertole i corpi contratti sulle sedie, s'infilavano fra le pieghe degli abiti corretti, raggiungevano la carne nuda, mordendola e solleticandola con dolore. Dai corpi affannati nella danza schizzava il sudore in gocce scintillanti, e colpiva in pieno volto gli spettatori taciturni; essi volgevano intorno i loro sguardi lentissimi e stralunati: un abisso di inattività, di calcoli, di affetti, di posti numerati, di timori, di punti di vista, di contromarche separava tutti loro dal palcoscenico gaudioso, precludeva loro l'arsura viva, cruda, singhiozzante, accesa al di là della ribalta¹⁰².

Gli «abiti corretti», l'aspetto grigio e quotidiano di cittadini, non potranno più continuare ad essere barriere; tutti si spogliano, in un epifenomeno collettivo sotto-

¹⁰¹ F. Cipriani Marinelli, *Melusina...*, capitolo quinto («Varieté»). L'episodio del Refrain, estrapolato dal capitolo, viene pubblicato su «900» col titolo *Avvento del «Refrain»*.

¹⁰² *Ibidem*.

lineato e recitato da una gestualità primitiva, proiettati verso il recupero di sé, della naturalezza, dell'incoscienza infanzia. Così la folla, «bestia corpulenta», e «ammorbata», maledetta dal «suo destino senza moto» e dannata dalla sua «esistenza senza olocausto»¹⁰³, mediante la nudità viene restituita allo stato originario. Dinanzi a Melusina, la cui presenza sapiente ha evocato il Refrain «dei cento anni», si compie «il salvataggio ritmico delle esistenze in pericolo»:

Tutti stretti, legati gli uni agli altri, agitavano senza più ritmo le braccia impazzite. Si sprigionavano dai loro corpi purificati, quasi scariche elettriche nell'oscurità, visioni confuse ed oblique: le case quadrate, i tram, gli orologi, i banchi della scuola, le strade piene di polvere, i caffè illuminati¹⁰⁴.

Il palcoscenico fumigante comincia a barcollare e come un grande aerostato si solleva, nella notte stellata, portando con sé i sogni più veri degli uomini.

La dimensione visionaria ed onirica dell'episodio è confermata dalla percezione dell'evento dei due protagonisti: attoniti e straniati, come dopo un lungo sonno, Melusina e Giulio Giovanni trovano al posto del Varieté un'immensa radura incolta. La natura si fa sentire con prepotenza: camminando calpestando terra «nuda, viva, incontaminata», mentre in lontananza odono muggiti e belati, il tremare sommesso e concorde di ruscelli e di fonti. Il circolo magico della loro passeg-

¹⁰³ Nei lavori novecentisti si può riscontrare, con una certa frequenza, l'immagine della folla trasfigurata mediante metafore. Fulvia Airoidi Namer evidenzia, inoltre, che Bontempelli si è spesso servito dei termini «fiume e mare» per rappresentare la massa umana (cfr. F. Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, op. cit., p. 74).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

giata li riconduce, però, sui larghi marciapiedi d'una città meridiana.

Vi si nascondono ulteriori, sorprendenti spazi per rituali di purificazione/salvazione, che Melusina, assolvendo al suo ruolo di guida, identifica. L'albergo diurno, «pavesato di raggi e di tariffe, con i suoi mille specchi illuminati a giorno»¹⁰⁵, le appare rifugio inespugnabile, consacrato al riscatto del corpo, in cui poter praticare il rituale del bagno che le restituirà la certezza di appartenere a tutto, di essere tutto:

Ella è sola, in una cabina da bagno: fra pochi istanti sarà nuda. Le sembra di soggiacere a una fatalità, una strana fatalità curiosa e ghiotta come un desiderio. Fra pochi istanti dovrà essere nuda. Forse anche questo è scritto nei libri delle origini e dei complimenti, dove è tracciato il percorso d'ogni rondine e il respiro di ogni creatura. Forse nei grandi messali dai leggi di nuvole che i profeti leggono sulle volte delle basiliche, una piccola sillaba indecifrabile e scandalosa annuncia che in quel tempo, a quell'ora, Melusina sarà nuda sulla terra¹⁰⁶.

Nell'acqua la donna si abbandona al sonno; al risveglio è pervasa da un senso di materna compassione per le infelicità degli uomini. Immagina e crea, nel desiderio di risarcire sofferenze, una città nuova, «intatta e fiammante», *locus amoenus* in cui ha senso celebrare il risveglio. Melusina e Giulio Giovanni seguono affascinati la vitale ripresa delle attività quotidiane:

Essi vedevano il sole innalzarsi sempre più, sontuoso arcivescovo dai paramenti gemmati, intonando con voce di bronzo un gran salmo di gloria. E tutti gli uomini si davano a festeggiare il risveglio, con un fervore affretta-

¹⁰⁵ F. Cipriani Marinelli, *Melusina...*, capitolo sesto («Controluce»).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

to ed elastico di provinciali al mattino di Pasqua, cercando di far molto chiasso in segno di allegrezza e di buon augurio¹⁰⁷.

Il rituale del risveglio viene portato a termine in un irreale, placido rifugio, una piccola latteria bianca. Melusina ordina del caffelatte, imitata da tutti gli avventori. Giulio Giovanni comprende di assistere all'Evento:

Mai, nella sua vita e nella sua fantasia, egli aveva assistito ad una scena più semplice e splendente. Aveva immaginato quella donna negli atteggiamenti più leggendari, nell'atto di dire le frasi più sorridenti. Ed ella lo superava con una parola insospettata; si rivelava tutta, diversa possente e spontanea, nell'espressione di un desiderio elementare e profondo, amplificazione armoniosa di tutte le voci mute delle piante che chiedono luce, della terra che anela la pioggia, delle stelle che cercano gli sguardi degli uomini¹⁰⁸.

Tutti riscoprono, nel sorseggiare la bevanda, tepore e sensazioni infantili:

Il caffelatte tremolava di riverberi lunati. Un caldo splendore si comunicava alle labbra, al petto, al cervello di ognuno: qualche cosa di primitivo, di soffice, di grasso, di riposato, di materno, dissolveva come un bel sonno profondo il loro pensiero e i loro sguardi¹⁰⁹.

Nella stanza, che, ammorbida in bagliori sferici e vaporosi, assume la bianca turgidità di una «mammella panoramica e universale», gli avventori ripetono, senza avvedersene, i movimenti dei neonati:

¹⁰⁷ L'episodio è tratto dal settimo capitolo, intitolato «Caffelatte». È stato pubblicato, mantenendo lo stesso titolo ma con rilevanti adattamenti, su «900» e su «Ruota di Napoli».

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Gli avventori nel fondo tacevano con la bocca socchiusa e gli occhi preparati al sorriso: i loro volti erano pieni di chiarezza, e i loro abiti assumevano inattesa gaiezza di tinte campestri¹¹⁰.

Infine un giovane, con «gioioso sospetto», inquieto ed esitante s'avvicina a Melusina:

Mi scusi, Signora ... dica la verità: oggi è festa governativa?¹¹¹.

Nella nota allegata al dattiloscritto, l'autore spiega il senso di questa domanda: «È un esprimersi impacciato, cieco, di chi sente in quella mattina, in quella luce, la natura come festa, come gioia, come liberazione».

Tuttavia, la magia salvifica di Melusina si scontra con le tetre sovrastrutture della razionalità, che negano le sue seduzioni ed il suo fascino. Nell'ottavo capitolo¹¹², Melusina misurerà i propri limiti in un grande ufficio, grigio tempio del lavoro. È un lungo androne su cui s'affacciano gli sportelli di operosi impiegati contrassegnati da numeri. Le stanze e le scale s'incrociano in fughe oblique, in una geografia di terre e di confini sconosciuti:

Cortine di vetro opaco si alzano e s'abbassano, si aprono e si chiudono da se medesime, senza rumore. Una folla senza entusiasmo, scura e densa, scorre dappertutto, simile al sangue nero rimasto nelle arterie di un cadavere enorme; si ramifica per tutti i passaggi stretti, si coagula negli angoli in nodi grumosi, presso gli sportelli illuminati¹¹³.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² Il capitolo ottavo è intitolato «Gelosia».

¹¹³ *Ibidem.*

Per difendersi da un pericolo che «non esiste», con sapiente ed inutile fatica, gli uomini hanno disseminato le città di uffici, in cui realizzano un'esistenza sommersa ed alienata, infestata dalle macchine:

Ogni stanza è piena di grigio candore e di trilli meccanici: è una piccola selva riprodotta in gesso ed in ferro, con alberi fatti di trucioli d'alluminio e il cielo di fogli da carta rettangolari e sottili¹¹⁴.

Oscuri sospetti evocano in Melusina le macchine, impenetrabili e tenaci nel dominare la dimensione emotiva e la fisicità:

Tutte le macchine erano là, di fronte a lei, sfrontate e trionfanti: avevano carpito il geloso segreto custodito da lei, nei secoli; ed erano pronte e ardite; e sapevano tutto, prendevano tutto, davano tutto, con un mirabile intuito di prostitute¹¹⁵.

Da questo nuovo, terzo sesso teme la sconfitta, la distruzione dell'antica leggenda del suo corpo di donna:

Ed il suo corpo, allora, le parve freddo terroso flaccido; si sentì molle scialba gelatinosa. Provò una strana vergogna, un livore atavico per i suoi nervi, per i suoi organi, per la natura inadatta e incompleta¹¹⁶.

E in una macchina si dissolverà il miracolo di Melusina. Nel breve tragitto della fuga «lievissima e sibilante» di un'automobile apparsa all'improvviso, il suo corpo si scioglie in un panorama confuso di valli, di boschi, di laghi. Il suo prodigio di donna-natura è an-

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

nullato dal prodigio meccanico e dagli ingranaggi della vita moderna.

Poetica della naturalezza, il «realismo magico», anche nell'interpretazione di Cipriani, rifugge da ogni facile celebrativismo del progresso del '900. Se Bontempelli riuscirà ad approdare, dopo aver lavorato per antropomorfizzare l'*eidolon* industriale, ad un risarcimento delle fratture prodotte dal confronto antagonistico tra macchina e uomo e macchina e natura¹¹⁷, Cipriani non approda a conciliazioni. Il mondo evocato nel suo romanzo è contraddittorio ed oscillante, scisso tra il mito del primigenio e le suggestioni di un presente metastorico e metafisico, tra la retorica del candore e dell'infanzia e le seduzioni dell'identità adulta; tra la atavica, naturale saggezza del femminile e il cerebralismo contraddittorio maschile. Soltanto nella dimensione del simbolico, Cipriani riesce a narrare questi spunti, seguendo le leggi di un romanzo autenticamente «novecentista». La pubblicazione di *Melusina sull'altro marciapiede* potrebbe consentire uno sguardo ulteriore nell'universo letterario partenopeo, indagato soprattutto nel richiamo esercitato dall'immagine della città, antropologicamente e socialmente forte, nelle celebrate stagioni del realismo e del neorealismo.

¹¹⁷ Cfr. A. Saccone, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, op. cit., p. 142.

BIBLIOGRAFIA

I. OPERE, SAGGI, STUDI

- AA. VV.
1928 *Arcilibro, overosia lunario delle muse*, Milano, Alleanza Nazionale del libro.
- AA. VV.
1980 *La metafisica: gli anni Venti*, a cura di R. Barilli e F. Solmi, II, Bologna, Comune di Bologna-Galleria d'Arte Moderna.
- AA. VV.
1987 *Napoli*, a cura di G. Galasso, Bari, Laterza.
- AA. VV.
1992 «*Il Mattino*», 1892-1992, Napoli, supplemento de «*Il Mattino*», 16 marzo 1992.
- ABRUZZESE A.
1988 *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori.
- AIROLDI NAMER F.
1979 *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia.
- ALVARO C.
1929 *L'amata alla finestra*, Torino, Buratti.
- AMENDOLA G.
1976 *Un amico* in AA.VV., *Per Gatto*, Salerno, Il Catalogo.
1977 *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli.
- ANIANTE A.
1925 *Sara Lilas*, Torino, Gobetti.
1928 *Amore mortale*, Roma, Iris.
1929 *Ultime notti di Taormina*, Milano, Treves.
1986 *La Rosa di zolfo*, Palermo, Sellerio.

- BALDACCI L.
1967 *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla.
1968 *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Firenze, Vallecchi.
- BÁRBERI SQUAROTTI G.
1973 *Massimo Bontempelli*, in AA.VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, I, Torino, UTET.
- BO C.
1943 *Massimo Bontempelli*, Padova, Cedam.
- BOSETTI G.
1992 *La poetica dell'infanzia nella narrativa di Bontempelli* in AA. VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del convegno, Trento, 18-20 aprile 1991, a cura di C. Donati, Roma, Editori Riuniti.
- BUCHIGNANI P.
1984 *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Roma, Bonacci.
- CALCAGNO D.
1927 *L'anima in camicia da notte*, Napoli, Morano.
1928 *Bordate del capriccio*, Napoli, Casella.
1930 *Il veleno delle penombre*, Napoli, Casella.
1950 *Tempo di valzer*, Roma, Ed. Il Tempo.
1951 *Geografia sentimentale*, Torino, E.R.I.
- CAPPELLO G.
1986 *Invito alla lettura di Bontempelli*, Milano, Mursia.
- CARUSO L.
1977 *Futurismo a Napoli, 1933-1935. Documenti inediti*, Napoli, Colonnese.
- CONTARINO R.
Napoli, in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, III, Torino, Einaudi.
- D'ADDEO R.
1980 *Sul concetto di storia letteraria in Bontempelli*, «Misure Critiche», X-XI, n. 37-39, 1980-81, pp. 177-185.
- D'ALESSIO C.
1994 *Marcello Gallian: un espressionista in nero*, «Critica Letteraria», XXII, n. 83, 1994, pp. 377-390.

- D'AMBROSIO M.
1991 *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Napoli, Liguori.
1995 *Futurismo a Napoli. Indagini e documenti*, Napoli, Liguori.
1996 *Circumvisionisti. Un'avanguardia napoletana negli anni del fascismo*, Napoli, CUEN.
- DE ANTONELLIS G.
1972 *Napoli sotto il Regime. Storia di una città e della sua regione durante il ventennio fascista*, Milano, Donati.
- DE DONNO A.
1934 *Ingresso al «900». Viaggio ideologico nella letteratura contemporanea*, Roma, Pinciana.
- DÉTTORE U.
1947 «Novecento», in AA.VV., *Dizionario letterario Bompiani. I movimenti spirituali*, I, Milano, Bompiani.
- DI BIASE C.
1978 *L'altra Napoli. Scrittori napoletani d'oggi*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
1993 *La letteratura come valore*, Napoli, Liguori.
- FALQUI E.
1953 *Il Futurismo. Il Novecentismo*, Torino, E.R.I.
1958 *Antologia della rivista «900»*, Lucugnano, Edizioni dell'Albero.
- FONTANELLA L.
1983 *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni.
1997 *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo.
- FOSSATI P.
1972 *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia. 1934-1940*, Torino, Einaudi.
- GALLIAN M.
1988 *Il soldato postumo*, Venezia, Marsilio.
- GHIARELLI A.
1975 *Napoli sbagliata. Storia della città tra le due guerre*, Napoli, Edizioni del Delfino.
1977 *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, Torino, Einaudi.

- GIAMMATTEI E.
1990 *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonovecento*, Cosenza, Periferia.
- GIANNANTONIO P.
1975 *Letteratura e meridionalismo*, «Critica Letteraria», III, n. 7, 1975, pp. 233-260.
- GIGLIO R.
1988 *Campania*, Brescia, La Scuola.
1995 *La letteratura del sole. Nuovi studi di letteratura meridionale*, Napoli, E.S.I.
- GIUSSO L.
1928 *Il viandante e le statue*, Milano, Il Corbaccio.
- GLIELMO R.
1994 *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, Alfredo Guida.
- GÓMEZ DE LA SERNA R.
1927 *Il Dottore Inverosimile*, Milano, Il Corbaccio.
1927 *Seni*, Milano, Il Corbaccio.
1928 *Campionario*, Milano, Il Corbaccio.
1962 *Total de greguerias*, Madrid, Aguilar.
- GRILLANDI M.
1963 *Antonio Aniante*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, I, Milano, Marzorati.
- GRILLO R.M.
1990 *José Bergamín in Uruguay: una docenza eterodossa*, Salerno, Edisud.
- GUERRIERO V.
1921 *La suprema perversità*, Piacenza, Ghelfi.
1922 *I giocattoli ossigenati: racconti*, Genova, Di Terlizzi.
1927 *Mort de Pylade*, «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 131-148.
1929 *Cento chili d'amore*, Milano, Maia.
1930 *Il cuore a destra*, Torino, «Le Grandi Firme».
1930 *L'amante obbligatorio*, «Le Grandi Firme», VII, n. 146, 15 luglio 1930, pp. 14-17.
1931 *La grammatica dell'amore*, «Le Grandi Firme», VIII, n. 176, 15 ottobre 1931, pp. 4-8.
- I NOVE DELLA LIBRERIA DEL 900
1929 *Catalogo della I Mostra*, Napoli, Libreria del 900.

- JACOBBI R.
1980 *L'avventura novecentista*, in AA.VV., *Letteratura italiana 900. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, V, Milano, Marzorati.
- JACOBELLI L.
1937 *Nature vive. Pagine di giornale*, Napoli, Amodio.
1943 *Viaggio nel tempo. Napoli com'era, com'è*, Napoli, Conte.
- LAMBIASE S.
1996 «Clackson», «Vesuvio» e il Futurismo, in AA. VV., *Il Futurismo a Napoli*, Atti del convegno di studi, Napoli, 26-28 novembre 1990, a c. di M. D'Ambrosio, Napoli, Morra, 1996.
- LISTA G.
1988 *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini*, Salerno, Il Cavaliere Azzurro.
- LUTI G.
1972 *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia.
- MANACORDA G.
1980 *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*, Roma, Editori Riuniti.
- MANCUSO D.
1938 *Oro del mio paese*, Napoli, Stella del Sud.
- MANDICH A. M.
1983 *Una rivista italiana in lingua francese: il «900» di Massimo Bontempelli. 1926-1929*, Pisa, Goliardica.
- MANGONI L.
1974 *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza.
- MASCIA GALATERIA M.
1986 *Alvaro-Bontempelli-Frank. Lettere a «900»*, Roma, Bulzoni.
- MIGLIORE B.
1929 *Bilanci e sbilanci del dopoguerra letterario*, Roma, Optima.

MONDELLO E.

1990 *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano, Franco Angeli.

PALERMO A.

1967 *Corrado Alvaro. I miti della società*, Napoli, Liguori.

1974 *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori.

PANICALI A.

1978 *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, G. D'Anna.

PEIRCE G.

1955 *Libertà provvisoria*, Milano, Longanesi.

1984 *Nostalgia di Napoli*, Roma, Giovanni Volpe.

PETROCCHI D'AURIA F.

1977 *Il «Selvaggio»: dallo squadristo a «Strapaese», (1924-27)*, «Critica Letteraria», IV, n. 15, 1977, pp. 326-354; n. 16, 1977, pp. 538-570.

PULLINI G.

1963 *Massimo Bontempelli*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, I, Milano, Marzorati.

QUIRICONI G.,

1983 *Il cruciale 1927: Aniante e dintorni fra «900» e avanguardia*, «Il Ponte», XXXIX, n. 2, 28 febbraio 1983, pp. 200-211.

REINA L.

1980 *Alvaro e «Novecento»*, in AA.VV., *Letteratura italiana. 900. Gli scrittori e la cultura nella società italiana*, V, Milano, Marzorati.

RICCI P.

1976 *Gli amici del «Recreo»*, in AA. VV., *Per Gatto*, Salerno, Il Catalogo.

RUSSO L.

1958 *I Narratori (1850-1957)*, II, Milano-Messina, Principato.

SACCONE A.

1979 *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori.

1992 *«La trincea avanzata» e la città dei conquistatori: Bontempelli e l'avanguardia futurista*, in AA.VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del convegno, Trento 18-20 aprile 1991, Roma, Editori Riuniti, 1992.

-- *Il simulacro della scena e «l'industria dello spettacolo»: il modello di Nostra Dea*, in «La trincea avanzata» e la «città dei conquistatori». *Futurismo e dintorni*, Napoli, Liguori (in corso di stampa).

SALARIS C.

1986 *Marcello Gallian*, «Alfabetà», VIII, n. 90, novembre 1986, p. 19.

SCRIVANO R.

1965 *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni.

SILVESTRINI L.

1990 *Il dizionario umoristico di Gómez de la Serna* in AA.VV., *Dai modernismi alle avanguardie*, Atti del convegno dell'associazione degli ispanisti italiani, Palermo, 18-20 maggio 1990, Palermo, Flaccovio.

STEFANILE M.

1971 *La letteratura a Napoli (1930-1970)*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, X, Napoli, E.S.I.

TROISIO L.

1979 *Strapaese e Stracittà - Il Selvaggio - L'Italiano - »900"*, Treviso, Canova.

URGNANI E.

1991 *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo.

II. MASSIMO BONTEMPELLI

OPERE, SCRITTI, ARTICOLI

L'avventura novecentista, Firenze, Vallecchi, 1938.

Racconti e romanzi, a cura di P. Masino, Milano, Mondadori, 1961, 2 voll.

Opere scelte, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1987 (I Meridiani).

Nostra Dea e altre commedie, a cura di A. Tinterri, Torino, Einaudi, 1989.

- Perché «900» sarà scritto in francese*, «Il Tevere», 18 maggio 1926.
- La polemica intorno al «900»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 35, 29 agosto 1926.
- Justification*, «900», I, n. 1, «Cahier d'automne», 1926, pp. 7-13.
- Fondements*, «900», I, n. 2, «Cahier d'hiver», 1926, pp. 7-13.
- Fondamenti*, «Il Mattino», 27-28 gennaio 1927, p. 3.
- Conseils*, «900», II, n. 3, «Cahier de printemps», 1927, pp. 7-13.
- Analogies*, «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 7-14.
- Reprise*, «900», II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 9-10.
- Novocentismo*, «La Tribuna», 25 novembre 1927.
- Italianità di «900»*, «La Tribuna», 9 dicembre 1927.
- Massimo Bontempelli ai «Lupi»*, «I Lupi», I, n. 1, 20 gennaio 1928, p. 1.
- Superbia*, «900», III, n. 1, 1° luglio 1928, p. 12.
- Qualche novecentiere in ordine scrupolosamente alfabetico*, «900», IV, n. 4, 4 aprile 1929, p. 146.

III. ARTICOLI APPARSI SULLA STAMPA QUOTIDIANA E PERIODICA

- Declarations*, «La Vraie Italie», I, n. 1, febbraio 1919, pp. 4-5.
- DE ZUANI E., *Scrittori europei: Ramón Gómez de la Serna*, «La Fiera Letteraria», II, n. 18, 2 maggio 1926, p. 5.
- Le greguerias di Ramón Gómez de la Serna, traduzione di Giovanni Artieri*, «Il Mezzogiorno», 29-30 maggio 1926.
- SOFFICI A., *Obiezioni*, «Il Tevere», 8 giugno 1926.
- Ramón Gómez de la Serna: greguerias, traduzione Giovanni Artieri*, «Il Mezzogiorno», 12-13 giugno 1926.

- FRATELLI A., *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova «Voce»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 31, 1° agosto 1926, p. 1.
- FRATELLI A., *Polemiche*, «Critica Fascista», 15 agosto 1926, p. 320.
- La polemica intorno al «900»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 35, 29 agosto 1926, p. 1.
- Massimo Bontempelli ricevuto dall'onorevole Mussolini*, «La Fiera Letteraria», II, n. 37, 12 settembre 1926, p. 1.
- CARDARELLI V., *A proposito di «900»*, «Il Tevere», 20 settembre 1926.
- FRATELLI A., *Rondisti e novecentisti*, «La Fiera Letteraria», II, n. 39, 26 settembre 1926, p. 1.
- «MILES», *Novocento*, «Il Mattino», 31 ottobre-1° novembre 1926.
- GARGIULO A., *Il «900»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 46, 14 novembre 1926, p. 1.
- GIUSSO L., *La crisi letteraria*, «Il Mattino», 28-29 novembre 1926.
- BRAGAGLIA A. G., *Lettere dal Parnaso. Alberto Spaini*, «Il Mattino», 8-9 gennaio 1927.
- GIUSSO L., *Tornare al naturalismo*, «Il Mattino», 27-28 gennaio 1927.
- CONSIGLIO A., *Pamphlet sul «Novocento»*, «Il Mattino», 5-6 marzo 1927.
- Una conferenza di Giovanni Artieri al Circolo della Stampa*, «Il Mezzogiorno», 3-4 giugno 1927.
- «Ramonismo»: *conferenza di Giovanni Artieri*, «Roma», 7 giugno 1927.
- Giovanni Artieri al Circolo della Stampa*, «Roma», 9 giugno 1927.
- La poesia e l'umorismo di Ramón nella conferenza di Giovanni Artieri al Circolo della Stampa*, «Roma», 10 giugno 1927.
- «Ramonismo» *di Giovanni Artieri al Circolo della Stampa*, «Il Mezzogiorno», 10-11 giugno 1927.
- GIUSSO L., *Scomposizione di Bontempelli*, «Il Mattino», 13-14 luglio 1927.

VERGANI O., *Il miracolo profano di Ramón Gómez de la Serna*, «Il Mezzogiorno», 21-22 settembre 1927.

Il nuovo editore di «900», «Il Mezzogiorno», 18-19 ottobre 1927.

Teatri e concerti: «Nostra Dea» di Massimo Bontempelli al Mercadante, «Roma», 22 ottobre 1927.

CIPOLLETTA L., *Teatri R. Mercadante. Nostra Dea commedia in quattro atti di Massimo Bontempelli*, 23-24 ottobre 1927.

MALAPARTE C., *Strapaese e Stracittà*, «Il Selvaggio», IV, n. 20, 10 novembre 1927, p. 3.

Notizie letterarie, «Il Mezzogiorno», 13-14 novembre 1927.

MACCARI M., *L'omino di bronzo-Adagio Biagi*, «Il Selvaggio», IV, n. 21, 24 novembre 1927, p. 2.

MALAPARTE C., *Malaparte risponde a Bontempelli*, «La Tribuna», 24 novembre 1927.

SPAINI A., *Strasobborgo*, «La Tribuna», 24 novembre 1927.

MALAPARTE C., *Strapaese e Stracittà*, «La Tribuna», 26 novembre 1927.

FRANK N., *Le rettifiche di Nino Frank*, «La Tribuna», 29 novembre 1927.

MACCARI M., *Da strapaese (quello vero)*, «La Tribuna», 29 novembre 1927.

MALAPARTE C., *Molte lettere e qualche punto sugli «i»*, «La Tribuna», 1° dicembre 1927.

VECCHIETTI G., *Italia e antitalia*, «La Tribuna», 6 dicembre 1927.

Agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 6-7 dicembre 1927.

Alla Compagnia degli «Illusi», «Roma», 7 dicembre 1927.

Curzio Malaparte agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 7-8 dicembre 1927.

GALLIAN M., *Politica del Novecentismo*, «La Tribuna», 8 dicembre 1927.

BIZZARRI A. - NAPOLITANO G.G., *Novecento contro Stracittà e Strapaese*, «La Tribuna», 9 dicembre 1927.

CESAREO A., *Curzio Malaparte parla al «Mezzogiorno» di «Strapaese»*, «Il Mezzogiorno», 10-11 dicembre 1927.

Dopo Strapaese, Stracittà, «Roma», 12 dicembre 1927.

«Tignola libraio», *I libri della mia vetrina. Dai Seni di Ramón all'amore cieco dei damerini*, «Roma», 26 dicembre 1927

GUERRIERO A., *Seni*, «Il Mattino», 27-28 dicembre 1927.

DIEMOZ L., *Antilogica*, «L'Interplanetario», I, n. 1, 1° febbraio 1928, p. 1.

GUERRIERO V., *Ramón a Parigi*, «Il Mezzogiorno», 9-10 febbraio 1928.

Risposta a tutte le polemiche, «I Lupi», I, n. 2, 10 febbraio 1928, p. 4.

PALADINI V., *Estetica del sogno*, «L'Interplanetario», I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 4.

CONSIGLIO A., *I provinciali*, «Il Mattino», 15-16 marzo 1928.

LOMBARDO E., *Novecentisti di stile*, «Il Mattino», 29-30 marzo 1928.

PETTINATO C., *L'arte di Ramón Gómez de la Serna*, «Il Mattino», 3-4 aprile 1928.

GUERRIERO A., *Agli «Illusi» il poeta Diego Calcagno*, «Roma», 18 aprile 1928.

SPAINI A., *Bontempelli, ovvero della letteratura*, «Il Mattino», 11-12 maggio 1928.

La celebrazione della festa del libro, «Il Mezzogiorno», 22-23 maggio 1928.

Notizie bibliografiche: «Vesuvio», «Roma», 8 agosto 1928.

GIUSSO L., *Malaparte, l'antieuropeo*, «Il Mattino», 1-2 settembre 1928.

MALAPARTE C., *Rivoluzione letteraria*, «Il Mattino», 25-26 ottobre 1928.

GIUSSO L., *I libri. Ramón, lirico puro*, «Il Mattino», 13-14 novembre 1928.

GIUSSO L., *La letteratura dell'irrazionale*, «Il Mattino», 16-17 novembre 1928.

FRATEILI A., *Passaggi a livello. Tutti Novecentisti*, «La Tribuna», 21 novembre 1928.

GIUSSO L., *Alla ricerca del Novecentismo. Ad Arnaldo Frateili*, «Il Mattino», 25-26 novembre 1928.

SOFFICI A., *Considerazioni*, «Il Mattino», 12-13 dicembre 1928.

GIUSSO L., *Polemica novecentista*, «Il Mattino», 25-26 dicembre 1928.

RUOCCO P., *Campionario*, «Il Mezzogiorno», 29-30 dicembre 1928.

MIGLIORE B., *Dopoguerra letterario. «900», mito dell'età moderna*, «Il Mezzogiorno», 19 gennaio 1929.

Aniante agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 20-21 gennaio 1929.

CESAREO A., *Aniante agli «Illusi»*, «Il Mezzogiorno», 23-24 gennaio 1929.

Artieri agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 3-4 marzo 1929.

Giovanni Artieri agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 7 marzo 1929.

GIUSSO L., *Artieri agli «Illusi»*, «Il Mattino», 8-9 marzo 1929.

Bontempelli agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 10-11 marzo 1929.

FRANCO M., *A proposito dei nove del 900*, «Il Mezzogiorno», 10-11 marzo 1929.

Oggi: Bontempelli agli «Illusi», «Roma», 12-13 marzo 1929.

Bontempelli agli «Illusi», «Il Mezzogiorno», 13-14 marzo 1929.

Teatri e concerti. «Minnie la candida» di Bontempelli, «Roma», 31 maggio 1929.

«Minnie la candida» di Massimo Bontempelli, «Il Mezzogiorno», 1-2 giugno 1929.

«G. PAN», *«Minnie la candida» di Massimo Bontempelli*, «Roma», 2 giugno 1929.

«R.F.», *Le prime rappresentazioni, R. Mercadante, «Minnie la candida» di Massimo Bontempelli*, «Il Mattino», 2 giugno 1929.

LOMBARDO E., *Il primo romanzo di Bontempelli*, «Il Mattino», 21 giugno 1929.

GALLIAN M., *Sul prossimo numero: Luciano Jacobelli. Epicedio a Marga Cella*, «2000», I, n. 4, giugno-agosto 1929, p. 4.

ANIANTE A., *Diego Calcagno*, «Il Tevere», Roma, 1° ottobre 1929.

GIUSSO L., *Connotati di un narratore*, «Il Mattino», 15 febbraio 1930.

CONSIGLIO A., *Vita letteraria a Napoli. Scrittori al caffè*, «Il Quadrivio», 17 settembre 1933, p. 7.

JACOBELLI L., *Ipotetico passaggio del Gallian Marcello*, «Roma della Domenica», XVI, n. 26, 27 giugno 1937, p. 2.

BERNARI C., *«Eva surreale»*, «Il Mattino», 24 novembre 1988.

PALIOTTI V., *Morto Nelli, un grande della rivista*, «Il Mattino», 21 aprile 1990.

CIPRIANI G., *È calato il sipario (applausi)*, «Il Settimanale», 15 maggio 1990, pp. 74-77.

PRISCO M., *«Italia mia» di Artieri, lessico della memoria*, «Il Mattino», 4 ottobre 1992.

AGNESE G., *Inviato speciale del Novecento*, «Il Tempo», 12 febbraio 1995.

CIUNI R., *Il reporter della Storia*, «Il Mattino», 12 febbraio 1995.

IV. GIOVANNI ARTIERI

OPERE, SCRITTI

Napoli nobilissima. Uomini, storie, cose di una città, Milano, Longanesi, 1955.

Penultima Napoli, Milano, Longanesi, 1963.

Napoli, punto e basta?, Milano, Mondadori, 1980.

Napoli scontraffatta, Milano, Mondadori, 1984.

Italia mia, Milano, Mondadori, 1992.

Lettera a chi scrive, datata «S. Marinella, 3 febbraio 1993».

RACCONTI

Astéroïdes (L'escalier en spirale. Poème décadent. L'homme qui rit), «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 192-197.

Regard de l'oeil rouge, «900», II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 108-113.

Tre meditazioni (L'armatura vuota. Veicoli. Organetti), «L'Interplanetario», I, n. 3, 1° marzo 1928, p. 3.

Toccata, scherzo e finale (Paese. Farsa. Ribellione del ferro), «L'Interplanetario», I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 2.

Asteroidi (Rissa. Floricoltura), «900», III, n. 1, 1° luglio 1928, p. 46-47.

Asteroidi (L'arcipelago degli atolli. Il fiume equatoriale), «900», III, n. 3, 1° settembre 1928, p. 144.

Asteroidi (Foot-ball), «900», III, n. 6, 1° dicembre 1928, p. 278-279.

Avventura nell'alba, «900», III, n. 6, 1° dicembre 1928, pp. 254-256.

Concerto delle stagioni, «Il Mattino», 3-4 gennaio 1929.

Asteroidi (Meduse. Cyrano de Bergerac), «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, pp. 95-96.

Il macinatore di cannella, «900», IV, n. 6, giugno 1929, pp. 253-256.

Cantata a quattro voci, «Il Mattino», 17-18 agosto 1929.

ARTICOLI

Una nostra intervista col grande scrittore spagnolo, «Il Mezzogiorno», 9-10 maggio 1926.

Prefazione al «Dottore Inverosimile» di Ramón Gómez de la Serna, «Il Mezzogiorno», 10-11 ottobre 1926.

900 - fascicolo secondo, «Il Mezzogiorno», 1-2 marzo 1927.

I miei amici novecentisti, «Il Mezzogiorno», 11 settembre 1927.

Natura magnetica della tradizione, «I Lupi», I, n. 2, 10 febbraio 1928, p. 4.

Seni per tutti i gusti, «Il Mezzogiorno», 14-15 febbraio 1928.

L'ultimo libro di Bontempelli, «Il Mezzogiorno», 10-11 aprile 1928.

La donna del Nadir, «Il Mattino», 7-8 agosto 1928.

Il libro delle greguerias, «Il Mattino», 23-24 settembre 1928.

Giusso critico, «Il Mattino», 28 marzo 1929.

Bontempelli e gli amici giovani, «La Nuova Antologia», XCV, fasc. 1917, settembre 1960, pp. 63-72.

V. FRANCESCO CIPRIANI MARINELLI

OPERE

Melusina sull'altro marciapiede, romanzo inedito.

RACCONTI

Apothéose de Strafognina. Nouvelle mystique chantée et dansée, «900», II, n. 4, «Cahier d'été», 1927, pp. 154-162.

Cabala (Notes pour une vision d'apocalypse. Nativité de José Padilla), «900», II, n. 5, «Cahier d'automne», 1927, pp. 161-164.

Salmo domenicale, «I Lupi», I, n. 1, 20 gennaio 1928, p. 3 (poi in «Forche Caudine», III, n. 1, 2 gennaio 1930, p. 6).

Emporio, «L'Interplanetario», I, n. 4, 15 marzo 1928, p. 3.

Difesa di una fontana, «L'Interplanetario», I, n. 5, 1° aprile 1928, p. 4.

Cabala (Storia del sorriso. Metamorfosi del movimento), «900», III, n. 1, 1° luglio 1928, pp. 45-46.

Cabala (Episodio. Un culto), «900», III, n. 3, 1° settembre 1928, p. 143 (poi col titolo *Un inno ed un miserere. Episodio. Un culto*, «Ruota di Napoli», 1, n. 31, 19 agosto 1933, p. 5).

Aurora, «900», III, n. 5, 1° novembre 1928, pp. 208-211 (poi col titolo *Aurora (ovvero una ragazza nella notte)*, «Ruota di Napoli», I, n. 24, 5 luglio 1933) pp. 4-5.

Cabala (Avvento del «Refrain». Mistero domestico delle sedie di Vienna), «900», III, n. 6, 1° dicembre 1928, pp. 279-280.

Caffellate, «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, pp. 67-71 (poi col titolo *Al vero Novecento. Caffellate*, «Ruota di Napoli», I, n. 28, 29 luglio 1933, pp. 3-4).

Teatri di Napoli, «900», IV, n. 2, 21 febbraio 1929, pp. 91-93 (poi col titolo *Teatri del tempo che fu*, «Ruota di Napoli», I, n. 19, 27 maggio 1933, p. 3).

Cabala, «900», IV, n. 5, maggio 1929, pp. 235-236.

Camminare di notte, «Ruota di Napoli», I, n. 48, 23 dicembre 1933, p. 7.

Sparizione del contrabasso, «Ruota di Napoli», II, n. 23, 9 giugno 1934, p. 3.

Finito di stampare dalle Arti Grafiche «Il Cerchio» - Napoli
nel mese di marzo 2000
per le Edizioni «La Città del Sole» della *Manes Editori* di Emiliano Manes
Napoli - Fax 081/293107