



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari "Aldo Moro"), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), ANNALISA BONOMO (Università di Enna "Kore"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari "Aldo Moro"), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma "Tor Vergata"), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma "Tor Vergata"), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II"), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma "Tor Vergata")

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Fàvaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Gennaro Sgambati

IL PROGETTO ROMANZO NELL'ITALIA FASCISTA:
UN CONFRONTO CON ARCHITETTURA E CINEMA

Nel saggio *Fascismo. Storia e interpretazione*, lo storico Emilio Gentile elabora una complessa definizione della parola fascismo. La definizione, composta da più punti in primo piano, si conclude in questo modo: l'obiettivo del fascismo è quello di «plasmare l'individuo e le masse attraverso una rivoluzione antropologica, per rigenerare l'essere umano»¹.

Spinto anche dalle reminiscenze futuriste, il fascismo – stando alle parole dello stesso Gentile – cerca di dar vita ad una società nuova, in opposizione alle dinamiche passatiste. In questo scenario, le espressioni artistiche assumono rilevanza primaria, non soltanto per questioni inerenti alla propaganda: l'arte, vista come identità culturale di un popolo e della sua storia, deve mostrare i caratteri fondanti di un'epoca rivoluzionaria.

Il rapporto tra arte e fascismo è stato a lungo al centro del dibattito sociopolitico, non solo durante gli anni del Secondo Dopoguerra. Il Ventennio, infatti, è stato caratterizzato da contributi ed interventi di intellettuali che spingevano per una presenza massiccia del potere temporale all'interno della sfera creativa. Queste le parole di Alessandro Pavolini:

Finalmente, ecco che degli artisti che espongono dei programmi politici, che si battono, che fanno di tutto per essere un elemento vistoso e primario della vita nazionale, della vita popolare [...], il fascismo [...] va sempre più riportando gli artisti italiani alle condizioni spirituali meglio adatte – secondo la tradizione italiana – al loro lavoro².

A tale voce farà eco quella di Mario Puccini:

Un'arte fascista sarà possibile nasca, perché lo spirito della razza è oramai essenzialmente fascista. [...] E questa è l'ora [...] di un'arte fascista, vale a dire un'arte che migliori la razza ed insieme la esprima³.

¹ E. GENTILE, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 68.

² A. PAVOLINI, *Dell'Arte Fascista*, in «Critica Fascista», n. 21, 1926, p. 395.

³ M. PUCCINI, *Un'arte fascista*, in «Critica Fascista», n. 23, 1926, p. 435.

Di «arte fascista» parla anche Massimo Bontempelli, sempre nel 1926 in un articolo pubblicato su *Critica Fascista*. Lo scrittore, definendo il fascismo non come «un partito o un atteggiamento politico [...], ma come un orientamento di vita»⁴, delinea i campi di intervento del Regime nella sfera delle arti. A partire dal 1925, il governo mussoliniano, dopo aver inaugurato la stagione dittatoriale, sente la necessità di sviluppare un'estetica inedita che possa essere garanzia di un percorso politico in rottura con le precedenti fasi storiche della nazione. Il fascismo, dopo essersi premurato della morte dell'uomo vecchio, si impegna a crearne uno nuovo a sua immagine e somiglianza.

Parlare di «arte fascista» è quindi più che mai lecito, considerando i tratti comuni che diverse esperienze creative ebbero lungo tutto l'arco degli anni Trenta.

Il vocabolo migliore per indicare la caratteristica principale per ogni forma di rappresentazione promossa dal fascismo – come sottolineato da Ruth Ben-Ghiat⁵ – è realismo. Il realismo si sviluppa «nei primi anni Trenta come un tentativo messo in atto dagli intellettuali italiani per la creazione di una cultura identificante il fascismo come “terza rivoluzionaria via” tra il capitalismo ed il Marxismo»⁶. Ancora, l'arte realista nasce come risposta «ai problemi contemporanei di stampo morale e sociale per promulgare nuovi valori antiborghesi ed un nuovo codice di comportamento». Il potere temporale sceglie, quindi, l'indirizzo realista per mettere in atto la sua opera di trasformazione dell'individuo, da cittadino italiano a cittadino fascista. Il pensiero dell'uomo non deve essere più focalizzato sugli ideali che hanno caratterizzato la società tra fine Ottocento ed inizio Novecento, ma deve sposare con entusiasmo il percorso inedito presentato e pubblicizzato dalla gerarchia mussoliniana.

Al realismo si ispirano i principali progetti artistici teorizzati dal fascismo per la nascita di una nuova estetica delle arti e per la creazione di una rinnovata identità civile. In studi attualmente in corso, Francesca Billiani e Laura Pennacchietti⁷ analizzano i punti in comune tra l'ampia produzione architettonica degli anni Trenta ed il disegno – rimasto tale – di un originale romanzo di stampo fascista. A questi due campi, è necessario aggiungere un terzo, il cinema, dato che in linea con il contributo delle avanguardie e con il successo sempre maggiore delle arti visive in Europa ed in Occidente, il fascismo cerca di creare anche una sua precisa e definita cultura cinematografica.

I tre progetti portati avanti dal fascismo – architettura, cinema e letteratura – hanno avuto esiti e fortune diverse. Non vi è alcun dubbio sul fatto che l'architettura rappresenti il successo maggiore del regime nel corso del suo ventennio. Non allo stesso livello, invece, furono gli esiti per produzione cinematografica e letteraria. A caratterizzare però

⁴ M. BONTEMPELLI, *Arte fascista*, in «Critica Fascista», n. 22, 1926, p. 416.

⁵ R. BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, in «The Journal of Modern History», n. 67, 1995, pp. 627-665.

⁶ Ivi, p. 631.

⁷ È attualmente in stampa il volume *Architecture and The Novel under the Italian Fascist Regime* curato da Francesca Billiani e Laura Pennacchietti per la casa editrice Palgrave Macmillan Ltd.

le tre esperienze vi fu un dibattito comune su numerose riviste di genere⁸ basato proprio sull'identificazione dei caratteri della cultura realista.

Sono due i dogmi principali sposati dall'arte fascista: la razionalizzazione della creazione ed un rapporto univoco tra lo spazio ed il tempo. Rinunciando ad ogni contributo estetico avanguardistico, l'arte fascista vuole essere un'arte asciutta in cui non vi sia alcun gusto barocco o ornamentale. La materia rappresentata – sia essa parola, immagine o costruzione edilizia – doveva essere poi incastrata nel presente con un'unione ben definita tra la categoria dello spazio e quella del tempo.

Principale esponente del movimento architettonico che si apre il Italia a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta è Giuseppe Terragni. Con il Terragni, prendendo in prestito le parole di Alberto Pireddu, la semplicità diviene «sugello di verità ed è al centro di una lunga ed incessante ricerca» il cui modello di riferimento non poteva non essere «il materialismo costruttivo degli antichi romani»⁹. L'ornamento viene rifiutato e «rivela la propria inadeguatezza, divenendo oggetto di un'apologia che si chiude con il riconoscimento di un'impossibilità»¹⁰. Il punto di partenza della ricerca artistica di Terragni è «il superamento di quel Novecento» in cui erano vivi «medievalismi e modanature»¹¹: in questo senso la Casa del Fascio di Como rappresenta, come espresso da Bruno Zevi, «la pietra miliare della nuova architettura fascista»¹² e del nuovo cittadino fascista. Costruita in un'area geometrica proporzionale ed assortita in base ai principi cardine della sezione aurea, la Casa del Fascio è l'infrastruttura simbolo della corrente razionalista: il progetto, come tutte le strutture edificate nel corso storico del Regime, ambiva alla maestosità e all'efficienza, eliminando ogni genere di ricercato manierismo. L'essentialismo della Casa del Fascio è caratterizzato da un utilizzo estremo delle proporzioni e del numero: l'intero progetto «si basa su rapporti geometrici e numerici che definiscono gli elementi principali della composizione»¹³. L'equilibrio tra le parti (il contorno della facciata, i vuoti delle finestre, l'altezza dei piani) deve essere perfettamente bilanciato. Il desiderio di creare spazi per la quotidianità si unisce quindi alla perfezione di uno stile asciutto, poco ornamentale e sfarzoso, basato su elementi concreti e oggettivi come numeri e forme geometriche.

Il successo del progetto architettonico italiano durante gli anni Trenta può essere giustificato proprio dalla nozione stessa che assume la parola architettura. Questa abbandona le sue istanze di espressività e diviene esercizio armonico e matematico. Il

⁸ Come indicato da Francesca Billiani, le principali riviste in cui prese vita il dibattito sul realismo furono *Saggiatore*, *Quadrante*, *Orpheus* ed *Occidente*. Cfr. F. BILLIANI, *Documenting the Real Across Modernity in the 1930s: Political and Aesthetic Debates Around and About the Novel in Fascist Italy*, in «Italian Studies», vol. 71, n. 4, 2016, pp. 477-495.

⁹ A. PIREDDU, *In Abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² B. ZEVI, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 70.

¹³ PIREDDU, *In Abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*, cit., p. 41.

fascismo non vede nell'architettura un fine, ma piuttosto un mezzo fondamentale per arrivare al vero fine: la costruzione. L'architettura, secondo lo stesso Pireddu può essere quindi definita come «il punto di arrivo di un percorso di ricerca che, indagando sul carattere dei materiali, sulle possibilità di nuovi schemi costruttivi, si avvale del ritmo e della geometria per organizzare gli spazi»¹⁴.

Il progetto architettonico fascista nell'Italia degli anni Trenta è quindi vincente, non soltanto per i grandi sforzi in termini di investimenti pubblici, ma anche per l'aver sposato dei caratteri fortemente identitari, caratteri che cinema e letteratura, al di là delle svariate postulazioni, non riuscirono mai ad esprimere.

Il cinema è per il fascismo, tra le varie arti, forse quella più rilevante per il suo essere contemporaneo, di immediato impatto, espressivo e popolare. Lo stesso Mussolini con la sua celebre sentenza – giornalistica più che politica – «il cinema è l'arte più forte» propone un chiaro indirizzo verso quello che doveva essere il rapporto del Regime con la prorompente corrente che si stava sviluppando nei primi anni del secolo in Europa ed oltre Oceano. Come ben definito da Giacomo Manzoli, «primo tra i dittatori novecenteschi ad aver compreso sino in fondo le potenzialità del nuovo mezzo», Mussolini «offrì sostegno a coloro che proponevano un uso sistematico del cinema a scopo propagandistico»¹⁵.

Nel 1924 il governo finanziò la nascita dell'Unione Cinematografica Educativa, meglio conosciuta come Istituto Luce, l'organo di «diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche»¹⁶. Nel 1932 si tenne la prima edizione della Mostra Internazionale d'arte cinematografica a Venezia: la mostra, che fu fortemente voluta dal gerarca Giuseppe Volpi de Misurata, rappresentò il primo festival di genere in Europa. Nel 1935, invece, fu creato il Centro Sperimentale di cinematografia in quel di Roma, «la prima grande scuola del cinema italiano»¹⁷ in cui prese vita l'elaborazione teorica del cinema fascista.

Nonostante questi e ben altri investimenti economici, a differenza del progetto architettonico, il progetto cinematografico del fascismo non può dirsi idealmente realizzato. Il dibattito su ciò che doveva essere il film fascista caratterizzò a lungo la fine degli anni Venti e tutti gli anni Trenta, ma non approdò mai in una sua piena realizzazione.

Il film del nuovo cittadino fascista doveva guardare, in linea con la direttrice comune del realismo, al mondo della quotidianità, della semplicità. La pellicola nel dibattito teorico doveva essere espressione degli spazi cittadini vissuti dall'individuo e doveva saper descrivere i suoi tempi e le sue azioni. La realizzazione concreta di una corrente «realista» del cinema non vide quindi mai la luce; piuttosto – anche grazie al forte impatto visivo – gli apparati statali che controllavano la produzione scelsero una più semplice e scontata forma di cinema autocelebrativo per il potere fascista. In quest'ottica si può spiegare la messa in scena di titoli come *Camicia Nera* di Giovacchino Forzano nel 1933

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. MANZOLI, *Cinema e Fascismo*, in «E-Review», n. 6, 2018, p. 1.

¹⁶ Regio Decreto Legge, 5 Novembre 1925, n. 1985, art. 1.

¹⁷ MANZOLI, *Cinema e Fascismo*, cit., p. 3.

e di *Vecchia Guardia* di Alessandro Blasetti nel 1934. Forti influenze sulla creazione cinematografica arrivano anche dagli impulsi imperiali del governo: si creò in tal senso una vasta produzione di lungometraggi a sostegno delle campagne coloniali. Nel 1935 iniziò la distribuzione di *Aldebaran* dello stesso Alessandro Blasetti, mentre nel 1938 fu il turno di *Luciano Serra Pilota* di Goffredo Alessandrini. Questi film, sottolinea ancora una volta il Manzoli, mettevano in risalto «le imprese belliche iscritte nella logica di un melodramma maschile» ed allo stesso tempo ponevano l'accento su quell'eroismo militare «che porta al riscatto di individui che in passato avevano smarrito la loro anima»¹⁸. A fronte di un successo discreto in termini di numeri e di incassi, tal genere di film non tenne fede a quella che era la tesi programmatica del fascismo sulla realizzazione di una stagione realista.

Le ragioni che hanno portato ad una non piena realizzazione del progetto cinematografico fascista sono essenzialmente due. La spinta eccessiva verso il fronte propagandistico dell'azione di governo e dei suoi protagonisti finì per sminuire la ricerca di una rappresentazione fedele del popolo e della sua quotidianità. In seconda istanza poi, in un'ottica di comparazione con quello che fu il destino del romanzo, non deve essere dimenticata la forte presenza straniera nel mercato cinematografico nazionale. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, i numeri indicano una massiccia ascendenza americana tra gli spettacoli trasmessi nei cinematografi. Il rapporto medio tra film italiani e film stranieri alla vigilia degli anni Trenta è di 100:1: solo nel 1931 il Regime interviene con politiche protezioniste verso le produzioni nazionali, ma ancora nel 1938, sostenuti anche da una massiccia opera di distribuzione globale, i film statunitensi rappresentavano il 73,5% degli incassi. Una virata verso un mercato esclusivamente nazionale si ha solo nel 1939 quando i lungometraggi stranieri scendono da 162 a 64 unità sino ad arrivare a quota 36 nel 1940¹⁹. Gli anni della Seconda Guerra Mondiale penalizzarono tutto il settore della cinematografia, portando al fallimento anche gli ultimi tentativi di un disegno identitario rappresentante il popolo fascista.

Il progetto romanzo, all'alba del fascismo, proprio come il cinema nasceva sotto i migliori auspici. Considerata l'arte per eccellenza del popolo italiano, il fascismo cercò in svariate occasioni di promuovere una stagione letteraria che potesse esaltare gli ideali del nuovo periodo politico, partendo dai fasti della tradizione. A differenza di architettura, cinema e delle altre arti visive, con la letteratura e con il romanzo non si cercò di rompere con il passato per creare qualcosa di nuovo. Ne sono testimonianza queste parole di Soffici:

¹⁸ Ivi, p. 5.

¹⁹ Nel 1939 entra in vigore la Legge Alfieri che censura difatti la distribuzione dei film stranieri. Dal 1939 molte case cinematografiche americane non diffondono più i loro lungometraggi in Italia. A causa della Legge Alfieri, film quali *Via col Vento*, *Il mago di Oz* e *Il conte di Essex* vennero presentati al pubblico solo nel Secondo Dopoguerra.

È la letteratura, è l'arte che non può dirsi reazionaria né rivoluzionaria perché riunisce in sé l'esperienza del passato e la promessa dell'avvenire; è la letteratura, è l'arte dell'equilibrio e della probità, è la letteratura è l'arte che si può insieme denominare materialistica e idealistica perché la materia e lo spirito vi hanno la loro parte quali termini imprescindibili di vita; che, né nuova, né tradizionalistica, né romantica, né classica, né pesante né leggera, né culturale, né tutta istintiva, contempera in sé gli estremi di ogni esperienza, e tonde così alla sincera espressione dell'anima del creatore, cioè allo stile, ed alla perfezione [...] la letteratura, e l'arte, in una parola, italiana, quale fu nei tempi antichi e moderni quale si rivela quando c'è – nell'opera dei contemporanei; quale riappare qua e là nelle produzioni odiernissime; e quale sarà sempre. Il Fascismo, che vuol dire Italia, ha posto implicitamente fra i principi del suo programma i principi di quest'arte²⁰.

Anche grazie ai numerosi intellettuali che appoggiarono da subito o in corso d'opera la causa del fascismo, il dibattito sulla letteratura, e nella fattispecie su ciò che doveva essere il romanzo del cittadino italiano, durò molti anni. Lo stesso Mussolini, a più riprese, entra nella questione: in un discorso pronunciato dinanzi alla Società degli Scrittori Italiani nell'Aprile del 1933, il capo del governo lodò il ruolo degli scrittori all'interno della società italiana ed incoraggiò gli stessi ad «immergersi nella vita e non a distanziarsi da essa»²¹. Le parole di Mussolini indicano una via e non a caso queste furono riprese anche da Quadrante, uno degli organi di stampa maggiormente attivi per la postulazione delle caratteristiche del nuovo romanzo nazionale²².

Il progetto per la creazione del romanzo, però, rimase tale, trovando spazio – solo in forma puramente teorica – all'interno di svariate riviste culturali della nazione. La rivista Occidente, ad esempio, per un periodo ampio a cavallo tra anni Venti ed anni Trenta, si impegna a dedicare almeno un articolo a pubblicazione sulla questione del romanzo. All'interno dei diversi numeri, ebbero grande portata i discorsi di Umberto Barbaro²³ i quali indicava per il romanzo una via di incontro con il cinema. Il novel, stando alle parole di Barbaro, non poteva non tener testo delle nuove tecnologie (tra cui proprio il cinema)²⁴ ed era chiamato ad una forma di adattamento, tanto nella trama quanto nella forma: la trama doveva rispecchiarsi alla quotidianità dell'essere, mentre la forma da rappresentare era quella di un tempo presente, di breve durata ed attuale²⁵.

Secondo il punto di vista di Barbaro «il nuovo romanzo deve entrare in contatto con il reale» e con la quotidianità del suo protagonista; allo stesso tempo il romanzo deve

²⁰ A. SOFFICI, *Arte Fascista*, in «Critica Fascista», n. 20, 1926, pp. 384-385.

²¹ BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, cit., p. 655.

²² *Ibidem*.

²³ BILLIANI, *Documenting the Real Across Modernity in the 1930s*, cit., p. 480.

²⁴ BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, cit., p. 647.

²⁵ Come si evince nel saggio di Ben-Ghiat, Umberto Barbaro, a differenza di illustri esponenti dell'ambiente letterario come De Micheli, non sposa mai in pieno la causa fascista. Le sue posizioni di comunista dissidente sono palesi lungo tutto l'arco del Ventennio ed anche nei primi anni del Dopoguerra. Cfr. *Ibidem*.

essere portatore di un'etica artistica che sia in grado di ricongiungere il lettore con una nuova moralità. Lo scrittore, d'altro canto, ha il solo compito «di infondere speranza nel suo lettore»²⁶.

I contributi di Barbaro e la sua ossessiva ricerca di quotidianità nel sistema romanzo furono avallati ed integrati anche da altri critici. Sempre su Occidente, in uno dei suoi interventi, Umberto Forti guarda a quelle che dovevano essere le tecniche guida dei nuovi spazi letterari, facendo notare che una cultura basata sulla ricerca strenua di elementi ricercati e manieristici era simile «alle vecchie case Umbertine, che avevano due salotti, molte cose di pretesa, ma nemmeno una stanzetta da bagno»²⁷. Anche Talarico segue questo indirizzo quando, sulla medesima rivista, indica che il romanzo fascista deve evitare di cadere in qualsivoglia «scivolone morale, intellettualismo o sentimentalismo» e che la sua struttura deve tenersi alla larga da una «mirabolante tecnica contrappuntistica». L'intervento del Talarico si chiude con una domanda, rivolta al lettore ma soprattutto ai colleghi: «Cosa si aspetta dunque, perché non costruire davvero, subito?»²⁸.

Le indicazioni teoriche sulla costruzione del nuovo romanzo italiano non trovarono vere proiezioni pratiche. Non è possibile identificare nel Ventennio fascista un romanzo che sia manifesto dell'ideologia mussoliniana e della sua azione politica. In una prospettiva più ampia però è possibile analizzare due testi che rispecchiano, almeno in parte, le nozioni guida per la creazione del nuovo romanzo.

Gli studi di Ben-Ghiat hanno approfondito le vicinanze formali tra il mondo del realismo preso a modello negli anni Trenta e gli *Indifferenti* di Moravia. In una storia costruita e vissuta da «due ultimi» come Carla e Michele, incapaci di reagire alla brutalità di una società spudoratamente borghese ed alla sua falsità, si delinea lo scenario di un racconto individuale in cui il singolo è portato a relazionarsi con quegli ideali corrotti facenti riferimento ad una totale mancanza di coscienza. Carla e Michele sono chiamati a sopravvivere contro il potere di una storia avversa, dominata da figure come quelle di Leo, uomini sublimati dal gusto della predominanza, dall'ipocrisia e dalla voglia di agire con furbizia secondo uno schema di azioni predeterminato. Nel pieno della loro indifferenza verso il mondo, Carla e Michele si fanno loro malgrado portatori della denuncia di «una moralità borghese»²⁹ che ha spinto l'uomo verso il totale estraniamento da ogni sentimento e da ogni passione.

Più che nella trama, sciolta da un legame reale con il regime fascista, il testo di Moravia si fa portatore delle tecniche del nuovo romanzo. Lo sviluppo narrativo si concentra sull'unità tra spazio e tempo – come previsto anche dall'architettura razionalista – grazie ad un intreccio concluso in tre giorni. Allo stesso tempo la scrittura adottata da Moravia evita ogni richiamo ai barocchismi ed alle scelte d'avanguardia, proponendo – in controtendenza rispetto al gusto artistico del tempo – uno stile scarno ed antilirico.

²⁶ U. BARBARO, *Considerazioni sul Romanzo*, in «Quadrivio», vol. I, n. 1, 1932.

²⁷ «Occidente», n. III, 9, 1934, p. 7.

²⁸ «Occidente», n. II, 3, 1933, p. 9.

²⁹ BEN-GHIAT, *Fascism, Writing and Memory: The realist aesthetic in Italy, 1930-1950*, cit., p. 643.

L'apparato narrativo messo in atto da Moravia indica chiaramente la «necessità di linearità e chiarezza»³⁰: ciò lo si evince anche dalla strategia di racconto. Il narratore giustappone monologhi interni e scene in terza persona al fine di delineare ciò che i personaggi pensano e ciò che i personaggi esprimono. La descrizione degli spazi interni, al tempo stesso, è necessaria per entrare in contatto con i caratteristi: se la stanza di Carla è iscritta in «una luminosa e speciale luce bianca con mobili di basso profilo», lo spazio vitale della pretenziosa Lisa «da un primo punto di vista appare puro ed innocente [...], ma ad uno sguardo più approfondito rivela tende lacerate, cornici rotte, libri impolverati, [...], corruzione»³¹.

Un ulteriore sviluppo di romanzo realista porta la firma dello stesso Umberto Barbaro che tanto si era speso per l'identificazione dei caratteri del *romanzo italiano*. Nel 1931 Barbaro conclude i lavori su *Luce Fredda*, un romanzo corale i cui fondamenti si basano ancora una volta sulla descrizione dell'individualismo.

A differenza de *Gli Indifferenti*, in *Luce Fredda* non vi è una trama coesa, quanto piuttosto una composizione di istantanee necessarie per la descrizione dell'uomo borghese. La tecnica utilizzata dello scrittore è quella cinematografica con i montaggi dei diversi personaggi che vivevano la Roma contemporanea. La storia parte nel 1922, nei mesi che anticiparono la Marcia sulla Capitale ed il primo protagonista è Sergio, anch'esso un indifferente, che proprio come Michele si chiede come sia possibile creare «un nuovo codice morale indipendente ed al tempo stesso migliore di quello attualmente in auge»³². Susseguono poi le figure di Maria, figlia di un eroe di guerra che sfoga la sua frustrazione nell'alcolismo, e Lorenzo, giovane personaggio dall'animo spurio di qualsivoglia ideale il cui impulso vitale si basa esclusivamente sulla scalata sociale.

Gli attori che si muovono nella cornice di Barbaro rappresentano istanze vuote, uomini e donne in cerca di un posto in un tempo, quello della borghesia, che in nome di una miglior condizione materiale metteva il personaggio dinanzi alla sua solitudine ed alla sua infelicità.

La scelta di criticare la società borghese era una scelta in linea con quel modello di terza via tracciata dal fascismo. Tuttavia, i lavori letterari degli anni Trenta, pur avendo un forte ascendente sulla descrizione dell'individuo e dell'uomo nuovo non rappresentano per il fascismo un prodotto identitario rispetto ai suoi ideali.

Il fallimento del progetto romanzo per il fascismo ha diverse ragioni. In prima istanza si conferma nel primo Novecento la difficoltà della letteratura italiana nel pareggiare l'offerta artistica delle altre nazioni. Nonostante gli illustri modelli ottocenteschi, da Foscolo a Verga, il romanzo in Italia nel Novecento continua ad essere posto in secondo piano, anche a causa popolarità dei corrispondenti *romanzi stranieri*.

La difficoltà del fascismo nel creare un sistema romanzo nel paese nasce, infatti, anche dalla forte richiesta di titoli stranieri. Il mercato delle traduzioni tra il 1920 ed il

³⁰ Ivi, p. 642.

³¹ A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2016, p. 26.

³² BARBARO, *Luce Fredda*, Grifo Edizioni, Montepulciano 1990, p. 157.

1940 porta a numeri di grande rilievo. Dagli archivi Mondadori si evince che nella prima metà degli anni Trenta, i libri in traduzione pubblicati dalla casa editrice si attestavano ad una percentuale dal 47% al 53%³³. A differenza delle altre nazioni, inoltre, in Italia il mercato editoriale aveva numeri molti esigui. Basti solo pensare, che tanto in Germania quanto nel Regno Unito, di anno in anno la circolazione di libri era in esponenziale aumento: agli inizi del quarto decennio del Novecento a Londra si contavano più di 23.000 titoli in stampa.

A complicare la circolazione del romanzo, nella seconda metà degli anni Trenta, vi furono poi più ampie politiche censorie che colpirono tanto testi di origine straniera, tanto testi di origine italiana. Con la promulgazione delle leggi razziali nel 1938 si apre per il regime una nuova fase di controllo e di censura per le opere non gradite. Gli editori, spinti da interventi perentori dello stesso Mussolini³⁴, furono costretti alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale ad un rigido controllo delle loro pubblicazioni. Quello che viene descritto da Francesca Pelini come «un rogo senza fuoco e senza fiamme»³⁵ provoca una contrazione dell'intero mercato: per rispettare le volontà di censura verso quegli autori scomodi, le case editrici ritirano dalla fruizione pubblica un numero elevato di romanzi e opere letterarie potenzialmente invise al fascismo.

La mancata realizzazione di un progetto romanzo, a fronte di un ampio apparato teorico, rappresentò per il regime fascista uno dei fallimenti maggiori. La stagione neorealista che si affermò, nel cinema e nella letteratura, già a partire dai primi anni del Secondo Dopoguerra fu una beffa ancor più atroce.

³³ BILLIANI, *Documenting the Real Across Modernity in the 1930s*, cit., p. 487.

³⁴ F. PELINI, *Censura fascista, editoria ed autori ebrei*, in «Quaderni Storici», vol. 35, n. 104, 2000, p. 527.

³⁵ Ivi, p. 531.

