Firenze 1937-1947: Letteratura e l'indifferenza engagée

DOI:

[10.1080/00751634.2018.1444541](https://doi.org/10.1080/00751634.2018.1444541)

Document Version

Accepted author manuscript

[Link to publication record in Manchester Research Explorer](#)

Citation for published version (APA):

Billiani, F. (2018). Firenze 1937-1947: Letteratura e l'indifferenza engagée. *Italian Studies*, 73(2), 142-157.
<https://doi.org/10.1080/00751634.2018.1444541>

Published in:

Italian Studies

Citing this paper

Please note that where the full-text provided on Manchester Research Explorer is the Author Accepted Manuscript or Proof version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Explorer are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Takedown policy

If you believe that this document breaches copyright please refer to the University of Manchester's Takedown Procedures [<http://man.ac.uk/04Y6Bo>] or contact uml.scholarlycommunications@manchester.ac.uk providing relevant details, so we can investigate your claim.

Firenze 1937-1947: *Letteratura* e l'indifferenza engagée

Francesca Billiani (The University of Manchester)

Francesca.Billiani@manchester.ac.uk

This work was supported by the Arts and Humanities Research Council UK, under grant no. H5141700

Abstract

This article explores the literary journal *Letteratura* (Florence, 1937-1947) both to assess its role and position within the Italian cultural landscape in the years of transition from the Fascist dictatorship to the Republic and to provide a broader reflection on literary journals' profile and activity under repressive regimes. To this end, the article discusses debates on the Italian novel and on emerging critical methodologies of the day to ask how the idea of literary writing changed during the shift between radical totalitarianism and democracy. In particular, by looking at the journal's internal composition and range of contributions, it analyses the role played by *Letteratura* as a cultural agent in its own right, in developing an intellectual model of 'engaged indifference' through literary writing and criticism. It shows how Italian intellectuals, critics and writers, revolving around the Florentine journal, adopted this model as productive strategy to survive the cultural limitations imposed by the regime.

Key Words: *Letteratura*; Italian novel; Alessandro Bonsanti; intellectual history; engaged indifference.

Preambolo

Letteratura esce non ininterrottamente a Firenze dal 1937 al 1947: una prima serie dal 1937 al 1943 e una seconda nell'immediato dopoguerra dal 1946 al 1947, diretta dell'intellettuale e scrittore fiorentino Alessandro Bonsanti. La storia della pubblicazione della rivista abbraccia l'arco cronologico che va dall'effettiva perdita di consenso della dittatura, dopo le sanzioni delle Nazioni Unite e in seguito all'invasione dell'Etiopia, al suo crollo l'8 settembre 1943, per arrivare agli anni che immediatamente precedono le elezioni dell'aprile 1948 e la successiva svolta politica italiana. Nonostante le complesse circostanze che ne scandiscono la vicenda, chiunque si accingesse a leggere la corrispondenza, conservata presso l'archivio Contemporaneo del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze, relativa alla rivista 'letteraria' *Letteratura* rimarrebbe deluso, o quantomeno perplesso, per la quasi totale assenza, nell'intera corrispondenza tra Bonsanti e i suoi numerosi collaboratori, di qualsiasi riferimento alla situazione politica italiana, fascismo incluso.

Letteratura non è esistita nell'etere, ma è stata piuttosto una rivista di transizione estetica e culturale, che ha spesso tenuto un atteggiamento d'indifferenza *engagée*

rispetto al contingente.¹ Per indifferenza *engagée*, intendiamo una disposizione intellettuale volta alla ricerca del rinnovamento estetico e dello scambio intellettuale, che eviti altresì qualsiasi conflitto politico diretto.² Qual è stato, e quale avrebbe potuto essere il significato di una tale 'indifferenza'?

Partendo dall'ipotesi che *Letteratura* sia stata un'ecclettica rivista di transizione – sostanzialmente senza un programma preciso – si cercherà di dimostrare come, tramite un atteggiamento che definiremo di indifferenza *engagée*, le scelte di poetiche che si articolano dalle pagine della rivista fiorentina mostrino piuttosto i segni del superamento dei valori assoluti e assolutizzanti dei tardi anni Trenta. Nei vari contributi pubblicati nella rivista, tali valori di matrice idealistica riferiti al ruolo della scrittura come pratica tendente all'idealizzazione del reale e incarnati principalmente nell'idea dell'autonomia dell'arte dalla politica, cioè dal fattore estetico da quello storico, vengono progressivamente messi in discussione per teorizzare un impegno culturale volto alla ricerca di nuove metodologie critiche e alla ricostruzione della forma romanzo.

Attraverso un'analisi di carattere tematico e concettuale dei contributi pubblicati nelle due serie, si tenterà pertanto una ricostruzione dell'evolversi dei dibattiti sul romanzo in generale - e sul realismo in particolare – nonché sull'emergere di nuove metodologie critiche. La nostra argomentazione seguirà le seguenti linee interpretative: come cambiano l'idea di autonomia e di eteronomia nel campo letterario italiano dal 1938, anno delle leggi razziali, al 1947, alba di una nuova configurazione politica all'insegna della democrazia? Quali sono le metamorfosi estetiche relative al discorso sul romanzo che si evincono da questo mutamento di prospettiva? Come si trasforma l'immagine stessa della letteratura e del ruolo del letterato nel processo di transizione da dittatura a democrazia?

Contesto critico

I contributi critici su *Letteratura* sono stati scarsi e, talvolta, di tono memorialistico.³ Una parte meno convincente della critica si è concentrata non tanto sull'assenza di un intervento diretto nel dibattito politico e culturale espresso dalla rivista, quanto sull'attenzione di Bonsanti verso Proust e la cultura francese, e sulla mancanza d'interesse verso la narrativa che ritraesse la quotidianità: per interpretare tali disposizioni come indicazioni sufficienti dell'accettazione di totale autonomia dalla sfera politica e sociale. A questo proposito, *Letteratura* è stata etichettata quale rivista

¹ Su questi punti, si rimanda a *Solaria e oltre: la cultura delle riviste nelle lettere di Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Giacomo Noventa, Giansiro Ferrata, Raffaello Ramat*, a cura di Riccardo Monti (Firenze: Passigli, 1985); Gian Franco Venè, 'Genesi ideologica della letteratura nuova', in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Gianni Grana (Milano: Marzorati, [1963] 1982), VI, pp. 5210-24; Giansiro Ferrata, *Solaria, Letteratura e Campo di Marte* (Firenze: Sansoni, 1957); e Ernestina Pellegrini, 'Il direttore di *Letteratura*', in *Alessandro Bonsanti. Scrittore e organizzatore di cultura. Atti del convegno Firenze (5-6 maggio 1989)*, a cura di Paolo Bagnoli (Firenze: Festina Levante, 1990), pp. 127-49 (p. 132).

² Francesca Billiani, 'Return to Order as Return to Realism in Two Italian Elite Literary Magazines of the 1920s and 1930s: *La Ronda* and *Orpheus*', *Modern Language Review*, 108.3 (2013), 839-62 (pp. 840-41).

³ Carlo Bo, 'La cultura europea in Firenze negli anni '30', *L'Approdo letterario*, XV.46 (1969), 3-18; Alessandro Bonsanti, 'Vent'anni di *Letteratura*', *Il Mondo*, X.1 (1958), 9-10; Silvio Guarnieri, *L'ultimo testimone. Storia di una società letteraria* (Milano: Mondadori, 1989); Mirella Serri, 'Gli anni Trenta di *Solaria* e *Letteratura*', in *Storie di spie. Saggi sul Novecento in letteratura* (Salerno: Edisud, 1992), pp. 127-37; e Marco Marchi, '*Letteratura*', in *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti e Giorgio Luti (Roma: Editori Riuniti, 1997), pp. 428-29.

antologica: e quindi, priva di una linea editoriale e di una fisionomia tali da renderla classificabile all'interno del campo letterario nazionale.

Tra i contributi critici più approfonditi, si possono distinguere due correnti più fruttifere di spunti di riflessione: l'una che ha problematizzato il concetto di autonomia della rivista dalla politica, l'altra che ne ha invece indagato il contributo alla formulazione di nuove metodologie critiche, quali ad esempio la critica stilistica.⁴

Come ha sintetizzato Riccardo Scrivano, *Letteratura* si è fatta portavoce di 'una cifra assai sfumata', mentre Ernestina Pellegrini l'ha definita una 'rivista eclettica'.⁵ Pellegrini in particolare la riscatta dall'etichetta di rivista 'autonoma', intesa come chiusa in un isolamento dorato, perché *Letteratura* si propone come una rivista d'azione: letteraria, ma non politica. Si potrebbe ragionevolmente aggiungere che *Letteratura* adotti un modello discorsivo basato sull'*understatement* o, altrimenti detto, su 'una forma di resistenza sottotraccia'.⁶

Nella sua ricostruzione della storia delle due serie di *Letteratura*, Gioia Sebastiani ha messo in luce il ruolo di portavoce di un 'libero discorso culturale intorno ad una condizione umana vista nella sua essenzialità' svolto dalla rivista all'interno del panorama più ampio rappresentato dalle riviste fiorentine degli anni Trenta.⁷ Sulla falsariga di Pellegrini e di Sebastiani, anche Paola Gaddo ha negato l'attribuzione a *Letteratura* di caratteri di esclusiva autonomia, privilegiando un'interpretazione che ne palesasse l'attenzione nei confronti della critica letteraria come momento di dialogo costruttivo con testi e autori.⁸ Se di autonomia si vuole parlare, continua la studiosa, lo si faccia nei termini di un'autonomia cementata e rafforzata dal concetto di amicizia.⁹ Un'amicizia che si concretizza nella rete di collaboratori che praticamente leggevano e commentavano i lavori di tutti, in una prassi comunicativa e letteraria da comunità del fare e non solo del pensare, come appunta Carlo Emilio Gadda nel suo saggio in apertura del primo volume del 1937.¹⁰ Sia Gaddo sia Pellegrini rilevano come sia stato uno sforzo anticonformista quello di Bonsanti di ribadire nel 1937, in aria di leggi razziali, l'importanza dei valori di libertà individuale e di espressione artistica, facilitando, nel formato della rivista, la conversazione tra amici, cioè un dialogo che non fosse fine a se stesso, ma mirato ad assumere una posizione di resistenza culturale all'anti-intellettualismo sempre più sostenuto da parte fascista. Nelle parole di Paola Gaddo: 'Fin dalla presentazione programmatica del primo numero *Letteratura* dimostra di poter vincere la battaglia che ufficialmente sceglie di non combattere proprio allontanandosi da un'idea di eroismo etico-politico.' In *Letteratura* si incontrano non solo l'ambizione di essere un punto di raccordo tra il mondo degli 'happy few' gaddiani, e di porre un freno agli 'afflati' nazionalistici (e non solo strapaesani), ma anche quella di preservare

⁴ Per una storia della rivista, si rimanda a Gioia Sebastiani, 'Appunti per una storia di *Letteratura*, 1937-1947', *Nuova Antologia* 3 (1991), 346-74.

⁵ Riccardo Scrivano, 'Prospettive sulla critica al tempo di *Letteratura*', in *Studi in memoria di Luigi Russo*, a cura di AA.VV. (Pisa: Nistri-Lischi, 1974), pp. 459-76 (p. 459). Pellegrini, 'Il direttore di *Letteratura*', p. 128. Si veda anche Giuseppe Langella, *Le riviste di metà Novecento* (Brescia: Editrice La Scuola, 1981), p. 68.

⁶ Pellegrini, p. 129 e p. 130.

⁷ *Letteratura 1937-1947. Indici*, a cura di Gioia Sebastiani (Milano: Franco Angeli, 1991), p. 8.

⁸ Sebastiani, p. 8; Paola Gaddo, 'Uno sguardo totale sul mondo: *Letteratura* di Bonsanti (1937-1947)', in *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, a cura di Carla Gubert (Fossombrone: Metauro Edizioni, 2003), pp. 61-77 (pp. 62-63).

⁹ Punto sollevato anche da Sebastiani, *Letteratura 1937-1947*, pp. 7-9.

¹⁰ Gaddo, p. 64.

un'idea di missione intellettuale, attraverso la pratica della 'conversatio'.¹¹ Nel suo volume sulla storia delle riviste italiane del periodo, Giuseppe Langella rimarca questo concetto in un certo esercizio della:

'lettura', in quanto esito estremo di una critica che era già stata strumento ideologico e poi tecnico-letterario di primissimo piano, [che] acquista una tale centralità nella rivista di Bonsanti da indurci a segnalare in esso, di fronte all'immobilità della produzione creativa, l'aspetto di maggiore novità ed interesse.¹²

Langella riporta alla pratica della lettura, intesa come dialogo tra i letterati, l'acuirsi dell'attività di discernimento del testo, sostenuto da una critica testuale che sfugga la distinzione tra poesia e non-poesia, per abbracciare una volontà di fare sistema, e quindi promuovere una visione della letteratura storicizzata e non autonoma dal rapporto con il reale.

Nell'introduzione alla prima edizione di *Intellettuali italiani del secolo XX* del 1974, Eugenio Garin si esprime sulla fisionomia del campo culturale italiano con parole che resistono alle prove della storia:

Così al problema della continuità fra prefascismo e fascismo è simmetrico quello del passaggio da fascismo a postfascismo: quasi paradossalmente ancora una continuità discontinua, fatto cioè di pluralità e di conflitti, di contraddizioni non risolte, di lotte non sopite: sul terreno della cultura, la battaglia per una egemonia non ancora conquistata.¹³

Garin parla di dissimulazione onesta a proposito dell'atteggiamento degli intellettuali italiani nei confronti della sfera politica, e riconosce che la storia del rapporto particolare degli intellettuali con il fascismo non è stato quello di 'grandi battaglie', ma di allusioni e di ambiguità.¹⁴ Oltrepasati i parametri della cultura tradizionalmente d'opposizione di Piero Gobetti, ad esempio, risulta arduo tracciare confini tra impegno e assenso, tra estetica e arte di e contro il regime.¹⁵ Nel suo studio sul ruolo formativo assunto dalle riviste nei primi anni Trenta, Mario Sechi si è chiesto come 'L'antifascismo nuovo degli anni dopo il '36 [...] guarda, ad esempio, alla collocazione produttiva e alla politicità del lavoro intellettuale?'.¹⁶ Con questa domanda, il critico implicitamente sostiene la centralità delle riviste giovanili nel processo di consolidamento del regime anche dal punto di vista estetico, e non solo politico, suggerendo una via di fuga all'irrigidimento statalista. A livello più generale, Sechi sostiene che i dibattiti nelle riviste almeno fino al 1936 siano stati lo specchio di una situazione fluida che non ha posto confini netti tra momenti di consenso e di opposizione. Nel suo recente studio sulla cultura fascista, Alessandra Tarquini ha messo in luce la necessità di oltrepassare i confini tra assenso e dissenso per immergersi nelle dinamiche della produzione

¹¹ Gaddo, p. 65 e p. 67.

¹² Langella, p. 69.

¹³ Eugenio Garin, *Intellettuali italiani del secolo XX* (Roma: Editori riuniti, 1974), p. XXIX.

¹⁴ Garin, p. XIV, p. XXVIII.

¹⁵ Su questo punto ritorna anche Pellegrini, p. 131.

¹⁶ Mario Sechi, *Il mito della cultura nuova. Giovani, realismo e politica negli anni Trenta* (Manduria-Bari-Roma: Lacaita editore, 1984), p. 8.

culturale di intellettuali, scrittori e gerarchi che hanno dato vita ad una cultura non autonoma dalla politica.¹⁷ Punto di vista questo che aveva sposato anche Walter Adamson in *Avant-garde Florence: From Modernism to Fascism*, nel suggerire una continuità tra la cultura d'avanguardia degli anni Dieci e Venti e quella proposta dal regime.¹⁸

Il modello 'militante' dietro il paravento di una dissimulata indifferenza, o di una indifferenza *engagée*, secondo Alberto Cadioli, si può ritracciare anche nelle scelte editoriali di *Letteratura*, più sperimentali di quelle di *Solaria* e soprattutto più eclettiche – di quell'eclettismo che politicamente nei tardi anni Trenta e prima anni Quaranta era stato abbracciato sempre di più dal Bottai del 'coraggio della concordia' e di *Primato*.¹⁹ Come hanno puntualizzato sia Cadioli sia Roberto Scrivano, *Letteratura* si è fatta baluardo di 'nuove metodologie e di nuovi interessi disciplinari, evidenti nei testi critici, teorici e linguistici che portano le firme di Luciano Anceschi, di Walter Binni, di Gianfranco Contini, di Giorgio Pasquali, di Giacomo Devoto' e in questo ha esercitato una profonda influenza non solo sulla configurazione metodologica dei campi disciplinari dei tardi anni Trenta, ma ha anche preparato il terreno alle nuove metodologie di analisi critica che troveranno piena applicazione solo nel dopoguerra.²⁰ Sebbene non si possa esaminare *Letteratura* attraverso il filtro del concetto d'impegno di matrice gramsciana, innegabilmente la categoria di autonomia, come assenza e distacco dal sociale, risulta altrettanto inadeguata a dare ragione del ruolo svolto dalla rivista nel milieu culturale fiorentino, e italiano, dei tardi anni Trenta. Rispetto a Gaddo e a Pellegrini, che hanno privilegiato una lettura della rivista come luogo di incontro tra letterati in virtù dei modi di interazione tipici della conversazione colta ma 'autonoma' ed ideologicamente neutrale, ci sembra pertinente proporre un'interpretazione di *Letteratura* alla luce di un atteggiamento di indifferenza *engagée* diffusa nel campo letterario, politico e culturale italiano del Ventennio, dalla *Ronda* a *Orpheus* e in generale tra le riviste d'élite a circolazione limitata.²¹ Altrimenti detto, di un atteggiamento che prevedeva una facciata d'indifferenza che, nel contesto di una dittatura a carattere totalitario, significava sperimentazione estetica, letteraria e metodologica funzionale alla ricerca di nuovi modelli narrativi e teorici, aperti al confronto intellettuale nazionale e internazionale. Nelle menti degli intellettuali italiani gravitanti attorno a queste imprese culturali scarsamente visibili, una presa di posizione di questo tipo avrebbe dovuto favorire una resistenza di marca umanistica - poiché concentrata sulla riflessione teorica sul valore della scrittura letteraria anziché sull'azione esplicitamente politica - all'anti-intellettualismo di regime, interessato invece alla costruzione di un uomo nuovo che incarnasse l'azione avulsa dalla riflessione, l'esteriorità collettivizzata, e il populismo. La presunta indifferenza espressa da molti intellettuali e scrittori italiani durante il fascismo non fu esclusivamente escapismo e isolamento nella torre d'avorio, ma un modo per reagire in maniera indiretta alla miopia

¹⁷ Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista* (Bologna: il Mulino, 2011), p. 47.

¹⁸ Walter Adamson, *Avant-garde Florence: From Modernism to Fascism* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993).

¹⁹ Alberto Cadioli, 'Carocci e Bonsanti editori per la civiltà delle lettere' in *Letterati editori* (Milano: il Saggiatore, 1995), pp. 89-110 (p. 107).

²⁰ Cadioli, 'Carocci e Bonsanti' e Scrivano, 'Prospettive'. Si veda anche, Marina Candiani, 'Il dibattito teorico-estetico in *Letteratura* (1937-1943)', in *Letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, a cura di Edoardo Esposito (Lecce: PensaMultimedia, 2004), 2, pp. 433-68.

²¹ Billiani, 'Return to Order', pp. 839-62.

culturale per preservare il valore della letteratura come pratica di riflessione teorica e pratica.

Con il nostro contributo, ci preme integrare la riflessione di Cadioli e Scrivano sul lavoro di scavo metodologico portato avanti da *Letteratura* con il 'concetto' (non storicamente o empiricamente definito) di indifferenza *engagée*, poiché tanto la condivisione di un sistema etico di valori universali tramite la conversazione intellettuale, quanto la ricerca di nuove metodologie critiche e il dialogo con tradizioni letterarie straniere, spesso attorno al problema della costruzione del romanzo realista, dovevano portare ad una riflessione profonda sul ruolo e validità della letteratura stessa e della figura del letterato *vis-à-vis* le sfide della realtà. Detto altrimenti, nonostante un titolo dichiaratamente anti-crociano e anti-lirico, e al contempo anti-fascista, perché troppo conservatore e astratto rispetto al pragmatismo storicista delle fronde giovanili del regime (*Orpheus* e *il Saggiatore*), nonché dalla cultura-azione promossa da Giuseppe Bottai in *Critica Fascista* prima e *Primato* poi, *Letteratura* non si è impegnata in un confronto diretto con il potere del regime, ma lo ha circumnavigato.²²

Il dopoguerra è il momento del ritorno all'azione, del fronte unico einaudiano. In apertura della sua celeberrima *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)* pubblicata dagli Editori Riuniti nel 1972, Giuliano Manacorda si chiede se si sia trattato di continuità o di rottura tra fascismo e dopoguerra. Citando Giaime Pintor, Manacorda osserva:

Era un esplicito programma di impegno totale che investiva gli artisti e gli uomini di cultura al di fuori di ogni clausola corporativa, di ogni alibi di casta e cadeva su un terreno in buona parte fecondo per il recente trauma da cui il paese era stato colpito, ma sotto altri aspetti alieno per la tenace sopravvivenza di una classe letteraria troppo abituata da secoli all'aristocrazia di un linguaggio scarsamente popolare e all'esercitazione accademica.²³

Come Manacorda stesso non manca di considerare, la svolta del dopoguerra implica una rivalutazione del ruolo della letteratura all'interno di un contesto che all'urgenza dell'oggi non poteva considerarsi se non dal punto di vista della sua valenza e rilevanza storica, politica ed ideologica, sollevando pertanto il problema del rapporto tra continuità e rottura tra pratiche intellettuali e stilistiche.²⁴ Nel dopoguerra, *Letteratura* ha assunto un ruolo minore rispetto alla sua prima incarnazione: ha continuato a proporre una visione del letterario come distaccato dal reale, seppur mantenendo l'impegno alla sperimentazione critica e stilistica della prima serie.

Le forme del campo culturale

Nella sua ricostruzione quasi biografica degli anni fiorentini, Silvio Guarnieri nota come:

²² Scrivano, 'Prospettive sulla critica al tempo di *Letteratura*', p. 462.

²³ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)* (Roma: Editori riuniti, 1967), p. 4. Come osserva sempre il critico, dal 1947 in poi si consolida l'idea d'impegno volta al pratico e al fare, e meno alla teorizzazione del dopoguerra, p. 23.

²⁴ Sulle polemiche letterarie del dopoguerra, si rimanda a Manacorda, pp. 5-6, pp. 11-16.

questa rivista, la quale evidentemente si contrapponeva a la *Riforma letteraria*, costituì per almeno sei anni uno dei pochi luoghi, se non l'unico, – in un periodo di sempre più severo controllo censorio, – in cui si potesse esprimere, e sia pure in modo implicito, la propria non appartenenza 'al regime'; raccogliendo al tempo stesso con estrema apertura la collaborazione sia di alcuni vecchi 'solariani', sia di chi come Bilenchi, sino allora aveva fatto capo a fogli antagonisti di *Solaria*, come *Il Selvaggio* e *L'Universale*, sia dei più giovani collaboratori di *Il Frontespizio*, da Bo, a Macrì, a Luzi, i quali avevano lasciato la rivista nella quale avevano debuttato.²⁵

Come si è posizionata *Letteratura* tra le pieghe delle politiche culturali del regime e rispetto alle altre riviste del periodo?

La polimorfa configurazione della politica italiana durante il regime ha permesso di parlare di 'pluralismo' estetico, per dar ragione di (e a) quella certa tolleranza espressa dal regime nei confronti di manifestazioni tanto estetiche quanto politiche che, sebbene potessero sembrare eterodosse alla linea ufficiale, non andavano comunque ad inficiarne la credibilità pubblica.²⁶ A questo proposito, i due grandi dibattiti sull'arte di Stato – l'inchiesta sull'arte fascista svoltasi tra il 1926 e il 1927 su *Critica fascista* e poi quella su *Primato* nel 1940 prima della legge del 2% – mostrano come la modernità sia stata, fino al crollo del regime, il discorso tanto politico quanto artistico della dittatura, e tradisce fin da subito la consapevolezza che il regime aveva dell'importanza del lavoro intellettuale e della cultura giovanile (e dell'educazione delle masse) per la sua sopravvivenza.²⁷

Vi parteciparono intellettuali provenienti da molteplici fronti (dall'avanguardia, dalla politica in senso stretto, dalla letteratura): Giuseppe Bottai, Anton Giulio Bragaglia, Massimo Bontempelli, Mino Maccari, Curzio Malaparte, Umberto Fracchia, Corrado Pavolini, Mario Puccini; a testimonianza di quell'eclettismo che aveva caratterizzato proprio quel decennio. Nonostante il primo dibattito sull'arte di Stato non sia stato conclusivo, si arrivò a un accordo su alcuni punti fondamentali: l'arte fascista doveva essere sì moderna e totalizzante, ma anche etica e morale, ad espressione dell'uomo nuovo fascista e della sua rivoluzione. Come si legge fin dal 15 gennaio 1925 su *Critica fascista*: 'Lo Stato riassume in sé ogni iniziativa e ogni gesto: assume le sue responsabilità, costringe i singoli nei ranghi'.²⁸ L'arte deve quindi essere arte di Stato perché lo Stato è etico, e pertanto entità morale e civile che crea spazi coercitivi per l'individuo. Tale coercizione deve però avere la funzione di portare a completamento la rivoluzione fascista che è rivolta 'intellettuale e sociale'.²⁹

L'atteggiamento del regime nei confronti della cultura giovanile sembra rafforzare queste premesse teoriche: si pensi, ad esempio, a riviste della prima metà degli anni

²⁵ Guarnieri, pp. 127-28.

²⁶ Pellegrini, p. 131. Di pluralismo ha parlato Marla Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy* (Princeton: Princeton University Press, 1998), p. 5, mentre Laura Malvano ha introdotto piuttosto il concetto di eclettismo nelle scelte del regime come risposta al contingente piuttosto che a un disegno rigido e definito *Fascismo e politica dell'immagine* (Torino: Bollati e Boringhieri, 1988).

²⁷ Si veda, Pellegrini, p. 131, a proposito della disposizione sulla razionalizzazione della carta messa in atto con il Decreto del 9 febbraio 1942 (D.M. 9. 2.42), che vietava sia nuove pubblicazioni sia la ripresa di pubblicazioni sopresse o sospese.

²⁸ 'Editoriale', III.2 (15 gennaio 1925), 1. Su questi punti, si veda anche Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943* (Bologna: Minerva Soluzioni Editoriali, 2011), pp. 344-54.

²⁹ 'Editoriale', p. 1.

Trenta, quali *Orpheus* a Milano e *il Saggiatore* e *Occidente* a Roma, impegnate nella definizione di una nuova cultura e arte che abbiano come fondamento le questioni del realismo e della socialità dell'arte. A tal fine, *Orpheus* si muove su una linea interdisciplinare, mentre *il Saggiatore* rimane su un discorso prettamente filosofico – con un particolare interesse per la forma romanzo e per il dibattito sul realismo – mentre *Occidente* discute del romanzo, aprendosi alla letteratura straniera. Da tre punti di vista diversi, gli esempi di *Orpheus*, di *Occidente* e del *Saggiatore* (nonché *Corrente di vita giovanile*) si inseriscono nel discorso arte e arte di Stato in relazione al nuovo rapporto soggettività/oggettività, che deve assolvere ad una funzione collettiva/morale per operare una trasformazione dell'individuo all'interno del suo tessuto sociale.³⁰

Il dibattito su *Primato* tra il 1940 e il 1942 è l'ultimo capitolo di questo confronto che si risolve all'insegna di un coraggio della concordia che potrà essere espresso compiutamente solo dopo la fine del regime nel fronte unico della cultura. Il Bottai di *Primato* continua ad incoraggiare l'arte di Stato ad assumere una missione prevalentemente educativa, come del resto aveva già fatto durante il dibattito del 1926-1927. Bonsanti stesso pubblica ben sette interventi, tra racconti brevi e saggi, su *Primato*. Come rileva Sedita, il regime elargì un compenso a Bonsanti e a *Letteratura* per il tono elevato delle pubblicazioni e la capacità di chiamare a raccolta un vasto numero di collaboratori. Bonsanti attinse alle sovvenzioni per pagare i suoi collaboratori e promise un intero numero dedicato alla letteratura tedesca, mai andato in porto.³¹ Al crepuscolo della dittatura, la discussione da parte del regime propone anche altri concetti – il collettivismo e la funzione sociale dell'arte – senza tuttavia trascurare l'individualità dell'artista, ad esempio con il Premio Bergamo che nel 1942 assegna il secondo premio alla blasfema *Crocefissione* di Renato Guttuso. Non si rinnega tanto l'arte come propaganda quanto il mussolinismo quale monumentalismo, per affermare la forza della cultura dei giovani quale sperimentazione e socialità, un concetto che rimane quasi identico dalla sua prima formulazione nel dibattito del 1927 in *Critica Fascista*.

Sebbene *Letteratura* si defili rispetto sia alla linea ufficiale, sia a quella della cultura di fronda e giovanile del regime, ne sposa comunque le basi programmatiche sul dibattito sul realismo, sulla metodologia critica, e sulla letteratura straniera. Per quanto concerne le sinergie intellettuali in questi tre campi: si allinea implicitamente con *Solaria* (1926-1936) di Alberto Carocci sulla questione letteratura straniera e del lavoro di gruppo, meno con la *Riforma letteraria* (1936-1939) di Giacomo Noventa e Carocci, per la sua maggiore attenzione verso il dibattito metodologico, e con il multimediale *Convegno* di Enzo Ferrieri a Milano per la scarsa attenzione alle altre manifestazioni artistiche (almeno nella prima serie).³² Resta altresì distante dal cattolico spiritualismo di *Frontespizio* e dal lirismo sperimentale di *Campo di Marte* (1938-1939) di Alfonso Gatto e Vasco Pratolini a Firenze.³³ Il coraggio della concordia unito ad una indifferenza *engagée* è stata dunque la cifra che le riviste letterarie hanno adottato per sopravvivere al regime senza arrivare allo scontro diretto. Con la caduta del regime, dal settembre

³⁰ Salvagnini, *Il sistema delle arti*, pp. 239-40 (p. 246).

³¹ Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo* (Firenze: Le Lettere, 2010), pp. 172-73. Sedita analizza anche altre riviste sovvenzionate dal fascismo, tra le quali *Frontespizio*.

³² Su questi punti, si rimanda al saggio di Daniela La Penna nel presente volume.

³³ Ruggero Jacobbi, 'Letteratura e Campo di Marte' in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Gianni Grana, (Milano: Marzorati, 1982), VI, pp. 5453-58.

1943 all'aprile 1945 *Letteratura* chiude i battenti. In questi anni di transizione nascono riviste che intendono l'impegno come azione intellettuale atta a trasformare la società e lo status quo politico. A Roma (dopo Salerno) dal 1944 *La Rinascita* di Palmiro Togliatti, a Torino dal 1945 *il Politecnico* di Elio Vittorini e *Risorgimento* di Carlo Salinari, e a Firenze *Società*, fondata nel 1945, da Ranuccio Bianchi Baldinelli segnano una svolta decisiva che, per molti versi, rende anacronistica la missione intellettuale delineata dalla *Letteratura* fiorentina di Bonsanti dopo le elezioni del 1948.

Letteratura: prima e seconda serie

Alessandro Bonsanti esordisce nel 1929 con i racconti *Serva amorosa*, ai quali fanno seguito la raccolta *I capricci dell'Adriana* nel 1934 per le edizioni di *Solaria*. Nel 1937 scrive *Racconto militare* pubblicato per le edizioni di *Letteratura* da Parenti (editore anche di *Solaria*) di tono realistico, mentre nel 1940 dà alle stampe gli autobiografici *Dialoghi e altre prose*, sempre per Parenti.³⁴

Letteratura nasce nel gennaio 1937. Bonsanti la fonda dopo essere stato co-direttore di *Solaria* e con due raccolte di racconti pubblicati e due in produzione. Si interrompe con il numero venticinque dell'agosto 1943, alla vigilia della caduta del regime l'8 settembre. Riapre i battenti nel 1946 fino al 1947, sempre sotto la direzione di Bonsanti, per undici fascicoli, dal ventisei al trentasei (di cui uno, il numero doppio trentacinque, del luglio-ottobre 1947). La prima serie si pubblica a scadenza trimestrale, con una copertina arancione, mentre la seconda nel dopoguerra avrà un formato diverso e una scadenza questa volta bimestrale. Un esplicito riferimento alla cultura francese è nel titolo stesso, che echeggia esplicitamente la rivista *Littérature* (1919-1924) fondata da Louis Aragon, André Breton, Ralph Soupault e alla quale afferiscono le firme di André Gide, Paul Valéry, Jean Cocteau, e dove si pubblicano illustrazioni delle opere di Francis Picabia.³⁵ L'allusione alla rivista francese si ha anche nel formato; cambia solo il colore della copertina: giallo paglierino per quella francese e arancione per quella italiana

Letteratura è una rivista antologica, con fascicoli che arrivavano alle duecento pagine, ma di breve durata, e relativamente poco visibile sul piano nazionale, per il suo eccessivo interesse per il versante letterario. Il formato di *Letteratura* è tradizionale: articoli introduttivi a cura di firme importanti, spazio per la scrittura creativa di marca raffinata, traduzione dai classici della cultura europea occidentale con solo qualche moderata incursione in territori meno noti. Le importanti rubriche fisse sono 'Da *La Voce* alla *Ronda*', dove si passano in rassegna i profili degli intellettuali che hanno popolato e creato clima culturale ed artistico dell'Italia umbertina; gli 'Studi di letterature straniere', che offrono dei panorami esaustivi sulla cultura europea; le 'Recensioni' e le 'Cronache', per fare il punto sulla situazione attuale del mondo letterario spesso con piglio incisivo; e, per i primi 6 numeri del 1937 e del 1938, i 'Corsivi' di Pietrasanta, pseudonimo stendhaliano di Bonsanti, dal tono memorialistico da *exempla* proustiano. La seconda

³⁴ Sull'attività critica e letteraria di Bonsanti, si rimanda a Giorgio Luti, 'Bonsanti direttore di *Solaria* e *Letteratura*', *Antologia Vieusseux*, 30 (2004), 21-26; Carmine Paolino, *La narrativa di Alessandro Bonsanti* (Roma: Bulzoni, 1988), utile soprattutto a livello aneddotico; Valter Leonardo Puccetti, *Dal flusso alle forme: poetica e narrativa dell'istante da Jacques Rivière a Alessandro Bonsanti* (Bologna: il Mulino, 1996), lavoro ricco di spunti soprattutto sul concetto di temporalità e sulla cultura francese in relazione al problema della ricostruzione del romanzo.

³⁵ Cfr. Gaddo, p. 70 e Sebastiani, *Letteratura 1937-1947*, p. 9.

serie ha un formato simile dove compaiono lunghi articoli introduttivi. Apprezzabili sono le nuove rubriche di cronaca, che pur avevano fatto delle brevi comparse nella prima serie: le 'Cronache d'arte' a cura di Giulio Carlo Argan, 'Cronache cinematografiche' firmate da Claudio Varese e quelle 'Musicali' di Gianandrea Gavazzani, in un tentativo di adeguarsi ai nuovi campi d'indagine culturale del dopoguerra; e le 'Note' che ospitano alcune risposte ad articoli pubblicati nella rivista e fanno talvolta il punto su figure di primo piano, ad esempio Gide e Gramsci. In entrambe le sue incarnazioni, *Letteratura*, ordinata e affidabile, garantisce quell'ordine compositivo che in un certo senso *La Ronda* aveva auspicato, sebbene la composizione della rivista rimanga eterogenea in entrambe le serie con contributi sulla letteratura italiana, straniera ma anche sul sistema delle arti nella sua interezza (musica in prima istanza ma anche cinema e arti visive).

Nota è la definizione di Noventa dei collaboratori di *Letteratura* come di un 'convegno di naufraghi' che, dopo il naufragio di *Solaria*, avevano trovato un porto sicuro nella Repubblica delle lettere amministrata da Bonsanti e dai suoi.³⁶ Proprio per la pacatezza e l'*understatement* bonsantiano, o proprio per la sua indifferenza *engagée*, non è in nessun modo un'esagerazione affermare che dalle pagine di *Letteratura* sia passato tutto il mondo letterario italiano dei tardi anni Trenta. La sua redazione è composta da nomi che andranno a popolare il panorama della cultura italiana: critici giovani e di punta, Luciano Anceschi, Carlo Bo, Vittorio Bodini, Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Giacomo Devoto, Giansiro Ferrata, Franco Fortini, Alfredo Gargiulo, Oreste Macrì, Mario Praz; scrittori promettenti e affermati, Giorgio Bassani, Romano Bilenchi, Carlo Cassola, Enrico Emanuelli, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Gianna Manzini, Enrico Pea, Vasco Pratolini, Bonaventura Tecchi, Elio Vittorini; figure poetiche cardinali, Bernardo Bertolucci, Piero Bigongiari, Mario Luzi, Eugenio Montale, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Salvatore Quasimodo, e molti altri di chiara provenienza solariana, per un totale di più di duecento collaboratori. Tra queste presenze stride l'assenza di Ungaretti, e la presenza molto limitata del rondista Cardarelli.

Da un punto di vista generazionale, quella del 1910 è la generazione più rappresentata con cinquantasette presenze, alla quale fanno seguito quella del 1900 con quarantadue, del 1890 con trentaquattro, del 1880 con vent'otto, e 1920 con tredici nomi, senza particolari discrepanze nella distribuzione tra la prima e la seconda serie. Una rivista di giovani, ma non troppo, lontana da sperimentalismo di matrice avanguardistica. Assolutamente inferiore in termini numerici la presenza femminile: con dodici donne rispetto ai duecento trentatré uomini. Diverso il bilancio per quanto riguarda la letteratura straniera che rappresenta un terzo delle presenze (centocinquantesette) su un totale italiano di trecento settantanove. Numericamente, *Letteratura* continua nella tradizione europeista di *Solaria* con nomi che spaziano dal realismo americano, alla Generazione del 1927 e al saggista José Ortega y Gasset, al modernismo europeo, e ai classici in lingua tedesca, inglese, russa, nonché alla letteratura francese. Si pensi nell'ordine all'America di William Faulkner, Herman Melville, Eugene O'Neill, William Saroyan; alla Spagna di Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Antonio Machado; al modernismo europeo di T.S. Eliot, Dylan Thomas, Franz Kafka, Virginia Woolf, Ezra Pound; alla Germania di Gerhart

³⁶ 'I calzoni di Beethoven', *Riforma letteraria*, I.10-12 (settembre-dicembre 1937), citato in Langella, *Le riviste di metà Novecento*, pp. 68-74.

Hauptmann, Friedrich Hölderlin; Rainer Maria Rilke; all'Inghilterra di Gerald Manley Hopkins, Walter Pater, William Butler Yeats; alla Russia di Aleksandr Puškin; e alla Francia di Marcel Proust, Jean Cocteau, Stéphane Mallarmé. Sia per la letteratura nazionale sia per quella straniera e in entrambe le serie *Letteratura* riproduce un eclettico macrocosmo letterario composto da poeti, narratori e critici. In materia di letteratura straniera, tuttavia, le scelte di *Letteratura* non sono sperimentali, se si esclude qualche sporadica incursione nella letteratura rumena e olandese.

Il raffronto tuttavia con la tradizione europea in *Letteratura* è di ambizione diversa rispetto a quello solariano: si misurano più alla pari, non c'è il desiderio di aprire la tradizione nazionale allo straniero in nessun paragone competitivo. I due numeri monografici della rivista sono dedicati, in un bilancio che è di uno a uno, prima a D'Annunzio nel 1939 a cura di Giuseppe De Robertis e di Enrico Falqui, a commemorazione del poeta a un anno dalla morte, e poi nel 1947 a Proust il numero trentasei, per il venticinquesimo anniversario della morte dello scrittore francese e a chiusura della seconda serie della rivista nel 1947. Sono due scelte speculari: nel 1939, D'Annunzio è una figura controversa, in calo di popolarità sia per le sue scelte politiche sia per quelle artistiche, nel 1947 Proust lo è altrettanto, e per i medesimi motivi di fondo. In entrambe le serie, questi due esempi sono indicativi dell'idea di continuità promossa da *Letteratura*: nella meticolosa simmetria di tutte le rubriche, nel tentativo di evitare qualsiasi competizione esplicita ma anche nell'ambizione di proporre autori 'controversi' con i quali arrivare ad uno scontro generazionale. Siamo ancora in presenza di una indifferenza *engagée*: di una sperimentazione che procede sottotraccia, invita al confronto e al dialogo e permette di fare delle ipotesi di più ampio respiro su *Letteratura*, che superino i limiti di una manifestazione di assenteismo intellettuale.³⁷

Autonomia ed eteronomia attraverso il campo letterario

Secondo Cadioli, Bonsanti crede in una letteratura che possa essere salvezza e che quindi debba essere assolutamente 'autonoma', ma non avulsa dalla storia, e quindi, a nostro parere, *engagée*.³⁸ Questa dialettica tra posizione intellettuale umanistica e limiti dell'umanesimo, tra azione e parola-pensiero (se la interpretiamo dalla parte del dibattito culturale del regime), tra autonomia ed eteronomia, tra indifferenza *engagée* e impegno diretto, che dir si voglia, compare fin dal numero iniziale di *Letteratura* e con diverse declinazioni ne punteggia tutta la storia.

Sebbene *Letteratura* sia stata una rivista senza dichiarazioni programmatiche, nei primi tre numeri i 'Corsivi' hanno svolto una funzione per molti versi analoga a quella di un manifesto per dichiarare, sempre in toni molto allusivi, le finalità della rivista. Nel primo dei corsivi, si elucida la volontà d'innovazione letteraria e metodologica della rivista, espressione questa di un'originalità che si traduce in autonomia tanto dalla tradizione quanto dalla politica e in un esercizio di ordine e razionalità di tono sperimentale. Vi si nega l'assunto che la scrittura letteraria sia una forma di 'vanità' autocelebrativa, quanto un invito all'amicizia sincera che, se prevede il disaccordo tra le

³⁷ Su questo punto si rimanda a Contini, 'Frammento di un bilancio Quarantadue', *Letteratura*, VII.2 (maggio-agosto 1943), pp. 26-46 e nello stesso numero Carlo Bo, 'Frammenti d'una confessione', 90-98.

³⁸ Cfr. Cadioli, *Letterati editori*, p. 96 e Scrivano, 'Prospettive', p. 470.

parti, rifiuta sempre la coercizione del pensiero (o dello spirito).³⁹ Nel numero seguente, Alfredo Gargiulo propone un'argomentazione non dissimile a quella di Bonsanti, questa volta sui metodi critici adottati dal controverso Charles Sainte-Beuve. Attribuisce, infatti, al critico francese l'aggettivo 'militante', perché lo reputa moderno e al passo con i tempi in virtù della sua dedizione totale al mestiere di critico.⁴⁰ Secondo Gargiulo, la militanza deriva a Sainte-Beuve dall'esercizio di una 'fattiva autocoscienza' critica che egli applica nei confronti dell'opera d'arte, con il risultato di sferzare una critica incisiva e di parte, che ne possa amplificare la risonanza ben oltre il momento storico attuale.

Nel secondo dei 'Corsivi', in un abile esercizio di lettura del *Misanthrope* di Molière e a proposito del ruolo precipuo della letteratura rispetto al materiale narrativo, i personaggi di Alceste e di Oronte non vengono presentati come autonomamente sufficienti o autoreferenziali. Tanto la razionalità di Alceste quanto la conviviale vena di Oronte non possono esistere di per sé, ma esclusivamente in un compromesso che medi tra la necessità di abbracciare la realtà e quello di porvi una distanza in termini di scelte etiche. Chiude Bonsanti: il Julien Sorel stendhaliano è morto troppo presto – senza raggiungere quella maturità che consente di arrivare ad un bilancio positivo tra meditazione e parola, tra realtà e costruzione linguistica, tra narcisismo ed etica: di nuovo nei termini di una indifferenza *engagée*.⁴¹

Posizioni simili su questioni di poetiche si ripresentano anche in altri contributi importanti, quali il 'Dal dialogo delle olive di Grecia. La biblioteca. III'. Bonsanti inneggia al dubbio come metodo conoscitivo massimo, affinché il soggetto singolo possa comprendere la realtà. Il dubbio è espressione di un *modus operandi* che appartiene al sistema di indifferenza *engagée*, poiché supera qualsiasi regola preconcepita – e conferma la difficoltà di riprodurre il reale attraverso un processo mimetico, ma solo tramite immagini poetiche-narrative ed estetiche da interpretarsi quali ombre che mutano rispetto al punto di osservazione dal quale si diffondono. Altrimenti detto, il dubbio supera l'oggettività, poiché è una costruzione aleatoria che non si traduce né in realtà empirica né tanto meno in verità assoluta, ma che consente un raffronto continuo con la materia da narrare.⁴²

Continuando con pezzi introduttivi sul rapporto tra realtà e scrittura (firmati in entrambe le serie da figure a tutto tondo), *Letteratura* aveva inaugurato la prima serie con un articolo di Gadda, seguito da un successivo per mano di Contini.⁴³ Il problema della lingua, dello stile, come mezzo per dar ragione e impegnarsi nel mondo si mostra fin dai primi numeri della rivista bonsantiana con la coppia Gadda-Contini, e ne diventerà una linea guida. Nella sua 'Meditazione breve – circa il dire e il fare', Gadda conclude che sia 'bene rimettere alle parole e alla favole un mandato provvisorio e, direi, una limitata procura: non ubriacarsi di suoni'.⁴⁴ In apertura Gadda propone un problema teorico e metodologico, quello del distacco tra parole e realtà, per enfatizzare i confini tanto della veridicità quanto della capacità della scrittura di rappresentare il reale. L'ingegnere riporta significativamente i termini del dibattito ad una questione prettamente stilistica, tratto distintivo di *Letteratura*: ovvero a quella di un apparente

³⁹ I.1 (gennaio-marzo 1937), 146-48, p. 146.

⁴⁰ Alfredo Gargiulo, 'Un appunto su Sainte-Beuve', I.2 (aprile-giugno 1937), 3-8 (p. 6).

⁴¹ 'Corsivo', I.2 (aprile-giugno 1937), 139-42.

⁴² II.1 (gennaio-marzo 1938), 88-101 (p. 92, pp. 99-101).

⁴³ Contini, 'Vita maccheronica del francese dannunziano', *Letteratura*, I.1 (gennaio-marzo 1937), 12-19.

⁴⁴ I.1 (gennaio-marzo 1937), 3-11 (p.11).

distacco, indifferenza, del letterario dal reale. La dimensione della scrittura non può essere autonoma ma deve nutrirsi di un impegno, che sia stilistico e in questo sinonimo di metodo per la conoscenza dell'oggettività. Gadda è segno di continuità sperimentale per la pubblicazione della *Cognizione del dolore* in segmenti dal 1938 al 1941 e del *Pasticciaccio* nel 1946, e soprattutto per l'elaborazione del concetto-manifesto di sperimentalismo linguistico-stilistico come cifra di conoscenza del reale che si sfugge il realismo degli anni Trenta prima e il Neorealismo dopo.⁴⁵

Questa traiettoria implicitamente riaffiora nel saggio sempre del 1937 di Contini sulla 'Vita maccaronica del francese dannunziano', dove il critico arriva alla conclusione che il francese del Vate sia una pura costruzione astratta che 'non esiste', poiché la 'sua non è una lingua organica, un sistema coerente; ma partendo dalla media che s'è accennata, compie tentativi, sempre momentanei, d'annessione di parole illustri, comunque non ordinarie'.⁴⁶ All'Immaginifico manca una lingua e quindi manca uno stile, e difetta nondimeno la qualità poetica per creare immagini per poetizzare il mondo e creare un legame tra scrittura e realtà. Rinnegando la lezione dannunziana, Contini vuole una letteratura impegnata a riportare la lingua alla dimensione della storia, e dello stile, come domini essenziali per la creazione letteraria.⁴⁷

Nello stesso numero esce la lunga recensione di Walter Binni ad *Autonomia ed eteronomia nell'arte* di Luciano Anceschi, ovvero al suo manifesto anti-crociano, pubblicato dalla gentiliana Sansoni nel 1936. Membro dell'entourage milanese di Antonio Banfi, Anceschi è una figura intellettuale di rilievo nella cultura di fronda del regime per la giovanile *Orpheus*.⁴⁸ *Autonomia ed eteronomia* raccoglie alcuni dei migliori saggi dell'intellettuale milanese, inclusi quelli del periodo della rivista *Orpheus*, e funge da spartiacque per una definizione non tanto di cultura militante, quanto storicizzata, etica e collettiva. Nonostante lo giudichi un libro utile, Binni non si dice convinto dell'argomentazione di Anceschi sulla necessità di oltrepassare la poesia pura per arrivare a costruire un sistema estetico interdisciplinare basato sulla dialettica autonomia-eteronomia che non sia trascendente ma mantenga un impegno con il dato storico e culturale. L'esigenza di questa sistemazione, secondo Binni, si scontra inevitabilmente con i limiti e le contraddizioni della contingenza che a suo giudizio determina l'alternanza tra autonomia ed eteronomia del fatto estetico dal momento storico.⁴⁹ Anceschi propone una teorizzazione metodologica, mentre Binni ne nega la

⁴⁵ Pellegrini, p. 137. Per la pubblicazione, con precisione si va dall'anno II (3, luglio-settembre 1938) all'anno V (1, gennaio-marzo 1941), e per il *Pasticciaccio* dall'anno VIII (1, gennaio-febbraio 1946), all'anno VIII (6, novembre-dicembre 1946). Su Gadda e la *Cognizione del dolore*, si rimanda al saggio introduttivo della prima edizione in volume del 1963 presso Einaudi di Gianfranco Contini, 'Introduzione alla *Cognizione del dolore*', in *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, a cura di Gianfranco Contini (Torino: Einaudi, 1989), p. 31, dove si legge che 'L'espressività è l'equivalente d'una realtà non pacifica, al metafisico e al sociale'. Su questi punti, si rimanda all'articolo di Raffaele Donnarumma in questo volume.

⁴⁶ I.1 (gennaio-marzo 1937), 12-19 (p.15).

⁴⁷ Altri contributi importanti sono i saggi sulla poesia di Campana e Rebora per l'anteguerra e Montale, rispettivamente 'Due poeti anteguerra: I. Dino Campana; II. Clemente Rebora', I.4 (ottobre-dicembre 1937), 106-18, ed 'Eugenio Montale', II.4 (ottobre-dicembre 1938), 103-17. Su questi punti si rimanda alla lettera di Gadda a Contini del 12 gennaio 1937 (Roma), in *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario*, a cura di Carlo Emilio Gadda (Milano: Garzanti, 1988), pp. 23-24.

⁴⁸ Billiani, 'Return to Order', pp. 847-48.

⁴⁹ 'Autonomie ed eteronomia dell'arte di Luciano Anceschi', I.1 (gennaio-marzo 1937), 149-53 (pp. 152-53). Si veda anche la recensione di Anceschi a 'Erato e Apollion' di Salvatore Quasimodo, I.2 (aprile-giugno 1937), 154-59, e poi il saggio 'Distinzione nell'arte', III.2 (aprile-giugno 1939), 11-20; in entrambi i contributi si presenta la lezione tecnica come concretezza di stile che si traduce in attaccamento costruttivo al reale.

validità a priori per sostenere la necessità della critica di mantenere un'aderenza induttiva al dato storico dal quale procedere all'astrazione.

Nel dibattito a proposito della rivalutazione critica della cultura liberale e umbertina, l'ex-solariano Giansiro Ferrata pubblica saggi importanti su Cecchi, Croce, Cardarelli e Gargiulo, per auspicarne un superamento. Nel lungo saggio sul magistero di Croce in tre puntate, la critica nei confronti del filosofo partenopeo è esplicita.⁵⁰ La presa di posizione di Ferrata è in linea con quanto detto fino a questo momento e la sintetizza: la forza della letteratura deve venire anche dalle cose, dalla presenza umana e non da posizioni idealistiche. Se Ferrata ritorna a Croce in tre lunghi interventi il fine è quello di smontarne pezzo per pezzo l'ossatura teorica per ribadire l'importanza della tecnica 'per trasportare l'idealismo "dal cielo in terra"'.⁵¹

Un altro grande protagonista di *Letteratura* è Vittorini, quel Vittorini che dall'*Italia letteraria* aveva firmato 'Scarico di coscienza di un letterato', articolo manifesto della sua generazione che, con una presa di posizione netta e di raggiunta consapevolezza nel dopo guerra di Spagna, aveva aperto la strada ad una crisi generazionale e ad un rito di passaggio verso una critica al regime. Nel 1923 la cardinale *Nouvelle Revue Française* (NRF) aveva dedicato un intero numero a Proust, e nel suo celeberrimo 'scarico di coscienza', Vittorini ripensa a Proust e a Svevo, come a due maestri, invocando l'urgenza di ritornare all'uomo come al centro propulsore e al cardine della narrazione, per sfuggire all'elzeviro e al frammentismo, ma anche per non tradire quell'amorosa diligenza verso la letteratura europea e verso il romanzo costruito.⁵² Pubblicata in volume dal 1938 al 1939, *Conversazione in Sicilia* è il tramite tra queste due anime di *Letteratura*: l'introspezione intrecciata alla storia recente e alla necessità per la letteratura, sebbene in forme spesso oblique, di svelare un mistero esistenziale.⁵³

Vittorini è una cerniera estetica, narrativa e intellettuale, nonché figura chiave per comprendere le dinamiche di continuità e di rottura tra fascismo e Repubblica: come nel caso gaddiano siamo nuovamente in presenza di posizioni intellettualmente forti ed esplicitamente di crisi, ma non di una crisi che diventa norma, piuttosto di una crisi trasformazionale. Il Vittorini di *Conversazione in Sicilia* nel 1941 'narrativizza' il viaggio quale movimento teleologico verso una riflessione sul concetto di uomo stesso, seppur ancora all'interno di uno schema concettuale di matrice umanistica, che reputa il soggetto, individuo singolo, artefice del suo destino. Una visione non storicizzata e in questo analoga a quella promossa da Bonsanti e da *Letteratura*, e dalla maggior parte delle riviste letterarie degli anni Trenta, con l'eccezione delle frange progressiste della cultura giovanile del regime mobilitate verso ridefinizione di uomo come entità collettiva presente nelle maglie del tessuto sociale. Vittorini non propone un'idea di letteratura dell'assenza, dell'autonomia, ma di una letteratura che sia un percorso verso un impegno umanistico e non di indifferenza nei confronti della storia. Analogamente a quella gaddiana del *Pasticciaccio*, la riflessione del dopoguerra di *Uomini e no* (1945)

⁵⁰ 'Benedetto Croce', II.3 (luglio-settembre 1938), 119-42.

⁵¹ Sui giudizi critici su figure 'conservatrici' quali Cecchi e Gargiulo, si vedano Scrivano, 'Prospettive', pp. 469-70 e Giansiro Ferrata, 'Emilio Cecchi', I.1 (gennaio-marzo 1937), 93-111.

⁵² Vittorini, *Italia Letteraria*, I.28 (13 ottobre 1929), 1.

⁵³ Ovvero in *Letteratura* II.2, (aprile-giugno 1938) all'anno III.2 (aprile-giugno 1939). Su questo punto, si vedano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea* (1940-1965), p. 79; e Maria Corti, 'Introduzione a Vittorini', in *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti (Milano: Meridiani Mondadori, 1974), pp. XI-LX (p. XXVII).

riporta in modo più esplicito, per l'evidente crollo storico, lo scrivere alla dimensione etica intrisa di esplicito impegno civile.

Letteratura si pubblica nuovamente dal 1946 al 1947, il *Politecnico* dal 1945 al 1947. Sono due iniziative parallele dove la rivista di Vittorini ex-*Letteratura* si faceva baluardo, fondamentale, di un concetto di scrittura letteraria catalizzatrice di una cultura nuova. Negli undici numeri della nuova serie, di Bonsanti compare solo un racconto nel penultimo numero, forse più interessato ai suoi articoli per il *Mondo* che aveva fondato nel 1945 con Alberto Moravia e Arturo Loria. Alla riapertura della rivista nel 1946, l'avviso a guisa di programma contenuto nel fascicolo introduttivo non solo sottolinea la continuità ideale con l'incarnazione precedente della rivista, ma dichiara che il fine ultimo di *Letteratura* è nuovamente quello di presentarsi come baluardo di una civiltà letteraria, rifiutando l'impegno diretto, proposito difficile da sostenere nel 1946. Nella seconda serie, il dibattito sul Neorealismo non compare, in linea con quello che sarà invece l'atteggiamento di riviste antologiche quali *Botteghe oscure* negli anni Cinquanta.⁵⁴ Nonostante vi si ribadisca il desiderio di sostenere quei valori di progresso fondamentali per la costruzione di una 'nuova civiltà', o una nuova società, da un lato il concetto di civiltà tradisce ancora prerogative ottocentesche, da leopardiane magnifiche sorti e progressive. Dall'altro la distinzione tra impegno quale azione diretta e impegno quale indifferenza rispetto al reale rimane insanabile. Come abbiamo visto, dal 1937 al 1947, *Letteratura* si distingue per la ricerca di una formula per spiegare il ruolo della letteratura rispetto al mondo reale, ma mai viceversa. Detto questo, la crisi della vecchia cultura del regime e la nascita di una nuova cultura dell'Italia repubblicana avevano al centro lo stesso problema sia che venisse discusso dalle pagine di *Letteratura* sia da quelle del *Politecnico*: l'uomo nuovo all'interno di un tessuto sociale. La crisi di valori tendeva a contrapporre l'uomo borghese esistenzialista moraviano e quello marxista che metteva la storia al centro della dialettica per il progresso. Su questi valori universali, umanistici, condivisi da una classe non più solo dei colti, si sostituisce la politica come immediatezza della prassi, ma *Letteratura* rimane salda sulla questione del fenomeno letterario da considerarsi quale metodo critico per comprendere il reale.

Carlo Bo ha la funzione di collegamento tra queste diverse tendenze della critica, poiché incarna un percorso critico e metodologico che passa da un'idea di letteratura come avulsa dal contingente ad una forma di indifferenza *engagée*. Bo è una figura poliedrica: traduttore, critico letterario, collaboratore di *Frontespizio* dove nel 1938 pubblica il saggio *Letteratura come vita*, manifesto dell'assenteismo della letteratura dalla storia e causa della spaccatura tra i seguaci della rivista. Come collaboratore di *Letteratura* si dedica alla letteratura spagnola contemporanea con traduzioni importanti di poesie di Lorca, e di Jiménez e saggi di Ortega y Gasset, e fa confluire nella rivista bonsantiana l'esistenzialismo cristiano di *Frontespizio* con traduzioni e articoli su Claudel, Eluard, Machado, Jammes, Roger Martin du Gard.⁵⁵ Nella seconda serie, Bo firma due articoli importanti che aprono la strada alla rivalutazione della figura del lettore nelle dinamiche della fruizione del testo letterario. Per Bo, la lettura non è mai esclusivamente un piacere autonomo ma deve avere la capacità di far riflettere il lettore,

⁵⁴ Si rimanda all'articolo di Massimiliano Tortora in questo volume.

⁵⁵ Si veda a questo proposito, 'Osservazioni su Antonio Machado', III.2 (aprile-giugno 1939), 144-154 e 'Riflessioni su José Ortega y Gasset', V.4 (ottobre-dicembre 1941), 80-90.

che a sua volta deve saper esercitare la propria capacità analitica nei confronti del testo (e in questo ricorda le osservazioni di Ferrata sulla critica di Sainte-Beuve).⁵⁶

Per entrambe le serie, ma in special modo la seconda, al concetto di militanza e mediazione sarebbe piuttosto da aggiungere quello di 'razionalizzazione metodologica', sempre dietro il paravento dell'indifferenza *engagée*, come strumento di analisi critica svincolata dal crocianesimo e dall'idealismo, e debitrice della tecnica come elemento di giudizio testuale. Tra le correnti critiche importanti che si palesano nella seconda serie di *Letteratura*, quella stilistica è senza dubbio la più significativa. Contini e Binni, ad esempio, sono due presenze costanti nella rivista, e nella seconda serie pubblicano contributi magistrali per la storia della critica italiana.

La tradizione della critica stilistica si era già affacciata tra le pagine della prima serie di *Letteratura* con Contini, ma ricompare con il quarto numero del luglio-agosto 1946 con un articolo di Vittore Branca intitolato 'L'italiano-lombardo del De Marchi' che prelude a quelli del 1947 di Binni prima sull'*Orlando Furioso* e di Contini due numeri dopo sulla Scapigliatura.⁵⁷ Branca descrive la commistione linguistica tra italiano, dialetto, e italiano regionale come una delle caratteristiche più sperimentali della lingua della prosa del lombardo De Marchi, e attribuisce a questa sua scelta stilistica il segno distintivo del suo realismo. Il problema della lingua come costruzione artificiale che ha un rapporto mediato con la realtà si ripresenta nella riflessione di Contini sulla Scapigliatura che viene per la prima volta rivalutata per l'innovazione stilistica e l'espressionismo linguistico che permetteva agli autori di oltrepassare i limiti, di nuovo, di un realismo mimetico ed esplorare altre manifestazioni del reale, tanto dell'esteriorità quanto dell'interiorità.⁵⁸ Il principio della deformazione della realtà e della sua trasformazione in atmosfere fantastiche e fantasticizzate è il fulcro dell'argomentazione di Binni sul *Furioso*, a suo dire precursore illustre della Scapigliatura e della linea fantastica ed espressionista della letteratura italiana. Il compito della letteratura, o il merito dell'Ariosto, sostiene Binni è stato quello di creare atmosfere fantastiche che dal reale riuscissero ad estrarre le qualità metafisiche per rendere la percezione di suoni, paesaggi, personaggi e colori un'esperienza universalmente condivisibile.⁵⁹

Si potrebbe provvisoriamente ipotizzare che il dibattito teorico-poetico in *Letteratura* si ponga ad un crocevia: tra i residui di lirismo e intimismo rondisti, gli europeismi solariani, e una moderna e diffusa esigenza di sperimentazione linguistica, sentita come altrettanto storicamente definite di cui si fa portavoce la nascente critica stilistica di un Contini giovane, che dialoga con la generazione precedente di De Robertis e che in corrispondenza con Binni comincia un processo di ridefinizione del canone letterario nazionale (Scapigliatura e linea fantastica), ma anche di una resistenza implicita al neorealismo da parte della critica di Carlo Bo che firma ben quattro contributi nella serie del dopoguerra. Sembrerebbe pertanto legittimo concludere che *Letteratura* sia stata una rivista che si è ritagliata una dimensione di autonomia nella coeva repubblica delle lettere rispetto alle linee guida in materia dettate dalle politiche della dittatura ma che si sia impegnata nell'attenta rivalutazione della cifra stilistica come mezzo di comprensione del reale.

⁵⁶ Carlo Bo, 'Lettura vuol dir lettori. I', VIII.4 (luglio-agosto 1946), 1-12 e 'Lettura vuol dire lettori. II', VIII.5 (settembre-ottobre), 16-33.

⁵⁷ VIII.4 (luglio-agosto 1946), 79-83.

⁵⁸ IX.4-5 (luglio-ottobre 1947), 3-28.

⁵⁹ Walter Binni, 'Metodo e poesia nell'*Orlando Furioso*', IX.2 (marzo-aprile 1947), 3-19.

Il romanzo ricostruito (1937-1947)?

Sotto il profilo meramente numerico, in entrambe le serie, *Letteratura* mirava a favorire in chiave non crociana la prosa sulla poesia: ma quali sono i mutamenti estetici che si generano da questo cambio di prospettiva, in transito dalla prosa d'arte al romanzo costruito?⁶⁰ La corrispondenza del 1942 tra Bonsanti e la casa editrice Einaudi a proposito di nuove collane, ci consente di formulare un'ipotesi interpretativa preliminare sulle linee guida del dibattito sul romanzo che si sviluppa in *Letteratura*. Scrive Mario Alicata da Torino a Bonsanti a proposito di possibili opzioni di romanzi:

Caro Bonsanti,

Ho fatto i primi approcci per mettere insieme il Gigante di Romanzi italiano del secondo ottocento e incontro parecchie difficoltà. Per es. Zena e Gualdo non è possibile strapparli a Garzanti, che li farà prossimamente; di Pratesi mi è ancora ignoto lo stato giuridico; e per Rovetta ho scritto agli eredi e non oso ancora sperar bene. Direi di soprassedere per ora a questo volume [...]. Per il volume Tommaseo (*Fede e Bellezza*) Guerrazzi (*Il buco nel muro, Il secolo che muore*) Bini (*Manoscritto di un prigioniero*), Nievo (*Angelo di bontà*), possiamo invece procedere senz'altro.

[...] Tenete presente che nei Giganti appariranno, accanto alle Confessioni del Nievo, eventuali grandi italiani e stranieri viventi e che, come è ovvio, la collezione si rivolge al grande pubblico per stimolarne e guidarne la sete di letture romanzesche.⁶¹

Alla luce di queste considerazioni del 1942, si può rilevare l'interesse spiccato di Alicata e di Bonsanti per il romanzo e per il racconto lungo quali forme da 'ricostruire' per il grande pubblico. La letteratura italiana nel regime aveva assunto uno status problematico, non tanto per le sue connotazioni di protesta, quando per la netta biforcazione tra una letteratura popolare (nella migliore delle ipotesi educativa ma spesso solo propagandistica) e una letteratura alta. Quest'ultima a sua volta frammentata nei residui elzeviristi della *Ronda*, nell'intimismo modernista di *Solaria* e dei solariani, e nel tentativo di ricostruzione del romanzo che era venuto non solo dagli *Indifferenti* di Moravia, ma anche da alcune frange dell'avanguardia degli anni Trenta e dalla cultura giovanile in seno al regime per l'insistenza sulla funzione sociale dell'arte.⁶² Il *trait d'union* tra queste esperienze era stata la letteratura straniera che poteva al contempo arrivare tanto alle élite quanto ai lettori popolari e alla borghesia. *Letteratura* gioca certamente su questi due fronti: da un lato propone scrittori importanti all'interno del sistema letterario italiano, dall'altro rafforza l'impegno nei confronti della letteratura straniera di qualità, con quella francese sempre in posizione cardinale, ma con sporadiche incursioni più sperimentali in territori meno battuti. Tutto ciò, nella prima serie, allo scopo di garantire una valvola di sfogo per le lettere nazionali e nella seconda di mantenere vivo il dialogo internazionale.

⁶⁰ Cadioli, *Letterati editori*, p. 106.

⁶¹ Einaudi (casa editrice), Fascicolo 'Letteratura. Mario Alicata', Torino, 26 marzo 1942 (314.3)

⁶² Francesca Billiani, 'Documenting the Real Across Modernity in the 1930s: Political and Aesthetic Debates Around and About the Novel in Fascist Italy', *Italian Studies*, 71.4 (2016), 477-95 (pp. 487-94).

Nel saggio del 1938, 'Balzac e la "fisiologia della cravatta"', ad esempio, Carlo Cordiè riabilita l'impetoso realismo dello scrittore francese, in controtendenza al 'giudizio da giustiziere' espresso da Croce e all'idealismo dilagante.⁶³ A questo proposito la rivalutazione di Giacomo Devoto di Italo Svevo, di quel suo presunto 'scrivere male', rientra pienamente nella logica delle scelte della rivista che abbiamo identificato fino a questo momento a favore di una scelta stilistica e narrativa sperimentale:

se Proust per la sua stessa perfezione rappresenta un modello inarrivabile e quindi sterile, Svevo, arrestatosi di tanto al di qua delle possibilità linguistiche, invita a percorrere fino in fondo il suo cammino, fa sentire anche al lettore più modesto le esigenze nuove a cui la lingua deve saper corrispondere.⁶⁴

Secondo Devoto, sia quale modello di scrittura prospettica, sia quale esempio di sperimentazione linguistica, Svevo supera Proust. I due scrittori non si possono nondimeno separare se si vuole giungere ad una comprensione più sfumata del percorso del romanzo all'interno dei volumi di *Letteratura*: ovvero di una parabola che è passata dall'intimismo della soggettività ripiegata e memorialistica alla dimensione della sperimentazione linguistica attraverso il filtro dell'inconscio. In questo senso, Devoto preferisce Svevo perché il suo è un tentativo di separare e conferire spessore alle figure del critico e del linguista in una prova di specializzazione al fine di rendere il fatto letterario un momento anche di analisi tecnica che esuli da qualsiasi forma d'identificazione idealistica tra critico e autore. Alla fine degli anni Trenta, e dal punto di vista di una rivista non allineata politicamente, la traiettoria da seguire per la narrativa non è certamente quella del romanzo a sfondo sociale delle fronde giovanili, ma della sperimentazione linguistica, stilistica e narratologica come strumenti a disposizione dello scrittore per giungere ad una comprensione profonda di quello che è il male di vivere di Montale e di Gadda, nonché degli astratti furori di Vittorini (dopo il 1936, ovviamente).⁶⁵

Nonostante Gadda e Vittorini siano le due figure di punta che troneggiano nella prima e nella seconda serie, non può sfuggire come la gran parte dei romanzieri italiani siano apparsi nelle pagine della rivista. Fra i narratori che compaiono subito nelle pagine della rivista troviamo Bassani, Bilenchi, Cancogni, Cassola, Comisso, Delfini, Landolfi, Manzini, Moravia, Pea, Pratolini e Natalia Levi, impegnati in quel dialogo ideale che aveva promosso Bonsanti fin dal primo corsivo. Nella seconda serie ritroviamo Bassani, ma poche novità di rilievo se si escludono Michele Prisco, Giorgio Petroni, Mario Tobino, e Pier Antonio Quarantotti Gambini tra i narratori e la scomparsa dei 'realisti' degli anni Trenta: Bilenchi, Cassola, Landolfi, Moravia, Pratolini. In generale, l'attenzione di molti di questi autori sembra comunque rivolgersi al romanzo costruito, lontano dall'intimismo e frammentismo puro, senza tuttavia particolari slanci sperimentali o di aperture internazionali.

⁶³ Il.1 (gennaio-marzo 1938), 149-54 (p. 149).

⁶⁴ 'Le correzioni di Italo Svevo', Il.4 (ottobre 1938), 3-13 (p. 13).

⁶⁵ Altri esempi sono i racconti di Bilenchi *Il conservatorio di Santa Teresa*, *La siccità* e *La miseria* dove si intreccia la dialettica dei fatti con lo svolgersi della vita interiore dei protagonisti.

Agli esordi, *Letteratura* era stata anche un omaggio indiretto ad una rivista, *Littérature*, che nella Francia degli anni Venti aveva dato spazio al dadaismo, ai futuristi, ai surrealisti. Rispetto ai modelli italiani, è la letteratura straniera a fornire esempi narrativi dai quali prendere spunto con un calibrato dosaggio d'indifferenza *engagée*. La cultura francese amata dal direttore spadroneggia in *Letteratura*, e di riflesso anche il gusto per la *NRF* – un gusto per altro diffuso ampiamente in quell'arco di anni – per il dialogo internazionale, per l'appartenenza ad una putativa Repubblica delle lettere, ma anche nei tardi anni Trenta per la ridefinizione del concetto di impegno intellettuale e per la relazione tra estetica e politica che doveva sempre di più intendersi come interconnessa e non autonoma (sempre dietro l'apparente compostezza del letterario).⁶⁶ Nel 1947, la situazione è per molti versi simile, per altri profondamente mutata. Nonostante il calo di popolarità in Francia, Marcel Proust - al quale viene dedicato il numero monografico che chiude la seconda serie della rivista - è pur sempre il nume tutelare di Bonsanti, se non di tutta una generazione. Nel 1947, nel venticinquesimo anniversario della sua morte, Proust e la *Recherche* sono un baluardo della civiltà letteraria occidentale sopravvissuta ai totalitarismi, ma anche una scelta di campo aristocratica, se non elitista.⁶⁷ Proust è un modello oltremodo difficile da accettare, poiché il Neorealismo non poteva guardare di buon occhio alle intermittenze del cuore davanti alla necessità di ricostruire la cultura nazionale. Come scrive Pellegrini, anche in *Letteratura* è la letteratura americana la vera novità, con i suoi eroi 'che alla retorica virile e all'elegia del focolare del regime oppone una catena davvero sorprendente di matricidi letterari fanno da contraltare i *Senza madre* di Bino Samminiatielli, *La morte del padre* di Comisso, e *La macchina infernale* di Jean Cocteau'.⁶⁸ Nella sua 'Scelta di scrittori', Umberto Morra traccia un parallelo tra letteratura italiana e straniera che diventa palese nei termini di realismo americano e sperimentalismo linguistico e narrativo europeo, poiché:

Tale è il coraggio di Faulkner, doppio e quasi elevato a potenza; il coraggio di guardare a fondo le cose ostili; il coraggio di portare, perfino impudicamente, in fondo la propria convinzione, di non lasciarla mai implicita, peccando magari contro il gusto e correndo il rischio di vagare nell'irrealtà. Moravia mi dà anche, tutto sommato un'impressione di coraggio, ma di tutt'altro genere; un coraggio più propriamente artistico. [...] Mettiamo qui per primo quello che mi pare il suo principale difetto: la magrezza, lo stento, a volte l'opacità della sua fantasia.⁶⁹

Il romanziere americano e quello italiano fanno errori diversi: quello di Faulkner è di essere uno spietato osservatore della realtà senza filtri (un problema di contenuto), mentre quello di Moravia è di essere troppo razionalizzante nella prosa (difetto di stile). Hanno un pregio in comune: sono entrambi 'nemici dichiarati dell'edonismo' e della scrittura autoreferenziale.⁷⁰ Sulla falsariga di realismo americano e modelli nazionali, 'La notizia su Saroyan' di Vittorini in *Letteratura* funge da preludio a *Americana* e anticipa di un numero la pubblicazione di *Conversazione in Sicilia*, entrambi manifesti di

⁶⁶ Billiani, 'Return to order', p. 860.

⁶⁷ Su Proust si veda anche Sebastiani, *Letteratura 1937-1947*, p. 24.

⁶⁸ Pellegrini, p. 136.

⁶⁹ 'Scelta di scrittori', I.2 (aprile-giugno 1937), 37-45 (p. 43).

⁷⁰ 'Scelta di scrittori', p. 45.

una crisi di coscienza personale, stilistica e culturale.⁷¹ Le presenze straniere di alto livello continuano anche nella seconda serie, con la pubblicazione di estratti di opere e di saggi critici su autori di calibro nettamente superiore a quelli italiani. In un solo anno, *Letteratura* pubblica tra gli altri contributi su Stefan George, André Gide, T.S. Eliot, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Henry Miller, Ramón Pérez de Ayala, ed Ernst TollerJean. Coerentemente con la linea editoriale di *Letteratura*, la trasgressione, il romanzo costruito e l'impegno sociale provengono dall'America di Faulkner, di O'Neill, di Henri Fürst e della poesia nera angloamericana, mentre la tradizione francese e il modernismo anglosassone garantiscono la patina di autonomia letteraria e di condivisione intellettuale di valori umanistici con la grande tradizione europea.

Dissimulazione onesta o indifferenza *engagée*?

Da *Letteratura* ci giungono molti insegnamenti, tra i quali una lezione essenziale tanto sul rapporto tra intellettuali e potere, quanto su quello tra letteratura e realtà. Ci resta l'eredità – importante sul profilo metodologico – della critica stilistica e del tentativo di riportare alla realtà il fatto letterario tramite uno scavo di natura prettamente linguistica. In entrambe le serie, *Letteratura* ha cercato di cambiare la percezione dello scrivere attraverso la pubblicazione di testi importanti che ancorassero la realtà della pagina allo sperimentalismo, e quindi all'artificio, della sua espressione linguistica attraverso la riflessione sulla tradizione letteraria italiana ed europea come modelli paritetici. *Letteratura* non è stato solo un porto per i naufraghi solariani ma ha tradotto l'indifferenza, la sola aria, in impegno indiretto. Ha promosso un modello di scrittura letteraria che si è mantenuto tale dal fascismo alla Repubblica, perché ha messo il fatto letterario prima del fatto sociale. Se di isolamento si può parlare, si parlerà di un distacco *construens*; se invece si vuole accennare all'impegno sarà allora quello volto alla riforma dello *status quo* (e non alla rivoluzione) attraverso un lavoro di ricognizione critica e di sperimentazione narrativa. *Letteratura* non ha prodotto una resistenza al regime esclusivamente facendosi baluardo di un umanesimo storicizzato, ma dalla sua posizione di relativa autonomia ha messo in discussione alcuni dei concetti fondamentali che definivano l'esistenza propria della dittatura quale anti-intellettualismo e pragmatismo culturale. Lo ha fatto specialmente in relazione al problema della ricostruzione del romanzo e alla necessità di una cifra stilistica che non fosse più quella del frammento ma della lingua, ora mezzo per comprendere il reale, e di un'idea di umanità che non fosse necessariamente quella promossa dal regime fascista antintellettualista e collettivizzata.

⁷¹ 'Notizia su Saroyan', II.1 (gennaio-marzo 1938), 141-143. Si veda anche Sebastiani, *Letteratura 1937-1947*, p. 19.