

## «OCCIDENTE» E LA CAPITALE DELLE AVANGUARDIE

di Alessandra Briganti

Il primo numero di *Occidente* esce a Roma nell'ottobre del 1932 per la direzione di Armando Ghelardini, fondatore di Le Edizioni d'Italia, una piccola casa editrice che intendeva ricollegarsi, secondo un programma di rinnovamento nella continuità, con la precedente vitale esperienza compiuta in ambito stracittadino intorno alle iniziative poste sotto l'insegna di *Duemila*.

*Duemila* era il titolo di una rivista diretta da Marcello Gallian, Armando Ghelardini e Alfredo Gaudenzi, pubblicata a Roma in tre numeri dal febbraio al giugno-agosto 1929 con il sottotitolo «Giornale della rivoluzione artistica». Edita dalla prima casa editrice fondata dal Ghelardini, le Edizioni Atlas, *Duemila* aveva anche promosso, nell'aprile del 1929, la fondazione del «Teatro 2000» ad opera dei tre direttori della rivista unitamente ad Elio Talarico e a Borracetti.

Lo stesso Ghelardini in *I misteri editoriali*<sup>1</sup> rammenta le benemeritenze «sperimentali» del Teatro 2000 consistenti essenzialmente nella prima messa in scena italiana di *Re Baldoria* di Marinetti oltre che di *La guardia alla luna* di Bontempelli e di una commedia di Umberto Barbaro dal titolo *Tonchino e Annam*<sup>2</sup>.

Il Ghelardini era un giovane giornalista che aveva accumulato all'epoca un ricco *curriculum* concentrato in prevalenza nell'ambito di quello sperimentalismo avanguardista che cercava in quegli anni una convinta riconversione dei propri programmi entro le strutture culturali di massa che si andavano sviluppando più o meno ai margini del nuovo regime.

Come si è detto Ghelardini<sup>3</sup> rievoca i suoi primi inizi presso il *Giornale di Genova* diretto dal futurista Armando Mazza e, come corrispondente da Genova, presso *L'Impero* di Carli e Settimelli. Dopo una fondamentale esperienza presso «900» di Bontempelli come segretario di redazione, il Ghelardini era entrato nella redazione di due giornali, il quindicinale *Brillante* e il quotidiano *AeZ*, che rappresentavano solo

alcune delle molteplici iniziative editoriali dell'*Impero* negli anni tra il 1926 e il 1929<sup>4</sup>.

Collaboratore del *Resto del Carlino*, della *Gazzetta del Popolo*, del *Piccolo* di Trieste, nonché successivamente del *Lavoro fascista*, dell'*Ambrosiano* e dell'*Illustrazione italiana*, il Ghelardini fu anche per un breve periodo direttore dell'*Italia letteraria* insieme a Umberto Barbaro. Va detto inoltre che anche il Ghelardini, come molti altri giovani che si muovevano nell'ambiente del giornalismo culturale, percorse una sia pur modesta carriera di autore nell'ambito della narrativa: alcune novelle stampate su *l'Illustrazione italiana* apparvero, nel 1959, in una raccolta intitolata *Acerbe e mature*, preceduta però da un altro volume di racconti, *Spettacolo con farsa finale*, pubblicato dalle Edizioni d'Italia e da un romanzo, *Malessere*<sup>5</sup>, oltre che dai racconti pubblicati su *Occidente*. Tuttavia in questa sede il Ghelardini ci interessa prevalentemente per la sua attività di organizzatore culturale svolta in quell'area, così precisamente identificabile nella linea avanguardistico-novecentista, caratterizzata dalla sperimentazione delle nuove forme che la comunicazione estetica andava elaborando in rapporto al progressivo svilupparsi di una società, e quindi di una cultura, di massa. Esemplare in questo senso l'iniziativa della rivista *Cinema-Teatro*, edita da Atlas, un periodico di informazione sulle novità dello spettacolo che attingeva a fonti nordamericane anche per la sviluppatissima parte iconografica<sup>6</sup>.

Di poco più giovane di Barbaro e di Gallian, il Ghelardini rappresenta una sorta di cerniera fra quella nuova, inquieta generazione verso la quale si appunta in questi anni l'attenzione del fascismo, e la generazione precedente che, nei primi anni Venti, aveva tentato di coniugare la propria sensibilità avanguardista con opzioni politiche che andavano da un impegno di tipo terzointernazionalista<sup>7</sup> a variegate tendenze anarchiche.

L'esperienza di questa generazione, la generazione dei primissimi anni del Novecento, aveva già compreso nel corso della propria vicenda un primo contatto con il fascismo nell'ambito delle numerose iniziative politico-culturali in qualche modo officiate dal nuovo regime. Non a caso, del resto, se si pensa che l'incontro si determinava oggettivamente sulla base della totale estraneità, dell'*establishment*

intellettuale formatosi in età «liberale», ad ogni apertura verso pratiche di comunicazione estetica alternative rispetto al modello «alto» costitutivo della tradizione classica.

In questo senso la capitale aveva assunto un ruolo fondamentale nel favorire l'incontro tra il nuovo regime, in fase di normalizzazione, e tutte quelle correnti artistiche e culturali censurate e, di fatto, emarginate da parte della cultura ufficiale, e quindi alla ricerca di un riconoscimento che finisse anche per tradursi in mezzi e strutture.

Si comprende così il carattere emblematico della vicenda dell'*Impero*, il quotidiano di Carli e Settimelli pubblicato con alterne vicende<sup>8</sup> dal 1923 al 1933, che convogliò, in quello che venne definito «fenomeno di temperamenti», la pratica di uno sperimentalismo artistico che non si limitava alla sola area del futurismo ufficiale ma si estendeva al cosiddetto «secondo futurismo» e, sia pure episodicamente, alle molteplici esperienze che costituiscono la fisionomia dell'avanguardismo artistico romano degli anni Venti<sup>9</sup>.

L'attenzione nei confronti di uno sperimentalismo volto alla definizione di un nuovo modello di comunicazione estetica accomuna, dunque, al di là delle differenze, molte delle iniziative culturali sviluppatesi nella Roma degli anni Venti, esperienze nelle quali ricorre del resto costantemente la presenza di un nucleo ben individuabile di operatori e di artisti la cui vicenda umana e intellettuale appare contrassegnata da numerose analogie.

Una mappa definitiva di questa cultura romana degli anni Venti non è stata ancora disegnata ma, proprio sulla traccia dei complessi itinerari compiuti dalle diverse personalità che ne fanno parte, è possibile delinearne approssimativamente la fisionomia<sup>10</sup>.

Il principale referente delle varie tensioni di carattere sperimentale che percorrono la cultura italiana dei primi anni Venti è rappresentato certamente ancora dal futurismo il quale intrattiene con il nuovo regime e, più in generale, con il quadro politico, rapporti complessi che si articolano almeno in tre direzioni.

In primo luogo si manifesta, in maniera nettamente maggioritaria, una tendenza alla

collaborazione con il fascismo, sia pure nell'ottica di una reciproca autonomia. Ricordiamo, ad esempio, una rivista come *Noi* (durata con alterne vicende dal 1917 al 1925, e diretta da E. Prampolini) che ospita emblematicamente, accanto a T. Tzara, sia J. Evola che V. Paladini, sia F. T. Marinetti che R. Vasari; o anche la breve esperienza di *Spirito nuovo* (1925-26), diretta da A. Pionelli e M. Gallian, che affiancava, alla collaborazione di V. Paladini, di A. G. Bragaglia e di L. Solaroli, quella dello stesso impegnatissimo Gallian e di personaggi quali il corporativista Giulio Santangelo.

Una tendenza in grado di sostenersi autonomamente è rappresentata, inoltre, dal «futurfascismo» di M. Carli e di E. Settimelli la cui vicenda si svolge attraverso la lunga e complessa esperienza de *L'Impero* il quale, dal 1923 al 1933, dà vita alle numerose iniziative de *L'Impero illustrato* (1926-1929), del quindicinale *Brillante*, del quotidiano *AeZ* (1928-1929), del quotidiano *L'Impero d'Italia* (1930-1931), del settimanale (poi dal 1930 al 1932 quotidiano) *Oggi e domani* e, infine, del mensile *Impero fascista* (1933-1935).

Una terza tendenza, nettamente minoritaria e progressivamente del tutto emarginata, è quella che rimane collegata alla tradizionale identificazione tra avanguardia artistica e avanguardia politica: questo filone, più che da testate vere e proprie, è rappresentato da singole personalità che, come Vinicio Paladini<sup>11</sup>, tentano di trasferire, nella cultura romana degli anni Venti, quell'attenzione per il movimento futurista sicuramente, seppure episodicamente, manifestata in seno ad alcuni organi del PCI come *Ordine nuovo* e *Avanguardia* tra il 1921 e il 1922. In effetti, dopo la condanna di questa linea che tendeva a coniugare avanguardia artistica e avanguardia politica, condanna pronunciata ufficialmente sull'organo del partito, *Il comunista*, il 26 luglio del 1922, i gruppi legati alla pratica della sperimentazione avanguardista troveranno ospitalità nell'area dell'anarchismo su testate come *Fede!* e *Vita*, in seguito al fallimento di alcuni tentativi di organizzazione in proprio. Appunto nell'ambito di questa tendenza viene a coagularsi un gruppo di artisti e di intellettuali che svolgerà un'azione di notevole importanza nella cultura, non solo romana, degli anni Venti e Trenta: Umberto Barbaro, in primo luogo, e Vinicio Paladini, presenti nel 1923, accanto a

Paolo Flores, nell'ambito di due iniziative culturali di grande interesse che, ai periodici *Studi politici* e la *Bilancia*, affiancano, con le Edizioni della *Bilancia*, una attività editoriale limitata ma sicuramente orientata in direzione avanguardista.

Fallito anche il tentativo di coagulare un settore autonomo, dotato di strumenti indipendenti, il filone dello sperimentalismo avanguardista di matrice ideologica terzointernazionalista, oltre che sui fogli dell'anarchismo, troverà molteplici possibilità di espressione proprio nell'area per così dire istituzionale dell'avanguardia italiana, e cioè nell'ambito del futurismo, sia quello più rigorosamente marinettiano di *Noi*, sia quello anarcoide, inquieto e dissidente de *L'Impero*. Questo, coerentemente con il proprio programma di azione che si concretizzava nella elaborazione di un nuovo modello di comunicazione estetica ideologicamente coincidente con le finalità del regime da poco instaurato e, al tempo stesso, con l'idea sintetizzata nella formula dell'«intellettuale creatore» allusiva ad una nuova figura di intellettuale, riservava, infatti, l'intera terza pagina alla collaborazione delle avanguardie, e ciò indipendentemente dalle diverse tendenze presenti nel microcosmo romano.

Un altro importantissimo centro di aggregazione e di produzione culturale di avanguardia era rappresentato, come è noto, dal Teatro degli Indipendenti, ennesima iniziativa dovuta alla geniale attività di A.G. Bragaglia, fondatore delle romane *Cronache d'attualità* (1916-1922) e della Casa d'arte Bragaglia di Via Condotti e di Via degli Avignonesi. Bragaglia svolse una fondamentale funzione di cerniera tra gli avanguardismi artistici di ispirazione anarco-comunista e le testate dell'avanguardismo anarco-futurfascista di Carli e Settimelli, ovvero del fascismo estremista espresso in seguito dal *Tevere* di Telesio Interlandi. Il Teatro degli Indipendenti rappresentava inoltre una efficace ribalta anche per gli intellettuali legati a *Novecento*, in particolare per Bontempelli alla cui eccezionale capacità di intuire le articolazioni di un nuovo modello di comunicazione estetica in grado di accogliere le esigenze della moderna società di massa, era indispensabile l'individuazione di referenti concreti sul piano del fare artistico. Una integrazione che appariva tanto più importante proprio nel settore dello spettacolo nel quale la formula del «teatro teatrale» di Bragaglia sembra tradurre in larga misura la bontempelliana formula del

«teatro dei ventimila».

Novecentisti e avanguardisti di «sinistra» si troveranno dunque a collaborare alle terze pagine de *L'Impero* e del *Tevere* assieme a futuristi marinettiani, futurfascisti e dadaisti alla Julius Evola. Allo stesso modo si troveranno rappresentati al Teatro degli Indipendenti, che funzionerà anche da catalizzatore per altre iniziative di avanguardia quali quella dell'«Immaginismo» di Paladini e Barbaro, espresso nella breve esperienza dell'editrice La Ruota dentata del 1927, e nelle testate paranovecentiste e stracittadine quali il già citato *Duemila, I Lupi* (diretto da Bosio, Napolitano e Bizzarri e pubblicato in tre numeri tra il gennaio e il febbraio del 1928), *L'Interplanetario* (diretto da Libero De Libero e Luigi Diemoz, pubblicato in sette numeri tra il 1 febbraio e il 1 giugno del 1928), *Lo Spirito nuovo* (diretto da Marcello Gallian e Alfredo Pionelli pubblicato in sette numeri tra l'ottobre del 1925 e l'aprile del 1926).

Completano il quadro di un settore così vitale della cultura romana degli anni Venti le riviste di Blasetti, in primo luogo il settimanale *Lo Spettacolo d'Italia* (pubblicato tra il 30 ottobre del 1927 e il 23 giugno del 1928), *Il mondo a lo schermo*, settimanale illustrato pubblicato dal 15 maggio all'8 agosto del 1926, il settimanale illustrato *Lo schermo*, uscito dal 23 aprile del 1926 fino al 29 gennaio del 1927, il quindicinale, poi mensile, *Cinematografo*, pubblicato tra il 6 marzo del 1927 e il giugno-luglio del 1931. Anche Blasetti aveva iniziato la propria attività giornalistica su *L'Impero*, prima, dal 9 agosto del 1923, come recensore di rivista, operetta e teatro, poi dal gennaio del 1925 anche come recensore di cinema nella rubrica *Lo schermo*. Attraverso strumenti come quelli citati e soprattutto attraverso originali iniziative di produzione, Blasetti svolse una importante attività che contribuisce in modo sostanziale a condurre la discussione, anche teorica, sulla settima arte ad un livello non ancora raggiunto dalla cultura italiana.

Da quanto si è detto appare evidente che le convergenze che si evidenziano nel panorama delle iniziative culturali fiorite nella Roma degli anni Venti non hanno un carattere casuale ma sono, anzi, profondamente motivate da una comune aspirazione a superare un modello di comunicazione estetica che si trovava certamente in

armonia con le dinamiche culturali della vecchia civiltà del liberalismo ma che risultava ormai messo in crisi dall'imminente avvento di una società di massa.

Al di là del diverso referente politico, gli intellettuali che, in vario modo, confluivano in questa complessa e variegata area romana della cultura di avanguardia degli anni Venti erano interessati ad esperienze guidate dalla comune direttiva di una ricerca sulle modalità di revisione dei tradizionali rapporti tra autore, pubblico e testo, con una precisa attenzione ai fattori pragmatici della comunicazione estetica.

Un fondamentale motivo di convergenza era rappresentato, inoltre, dallo sforzo di ridefinire il ruolo dell'intellettuale nei suoi rapporti con la politica, e quindi, in sostanza, dalla comune convinzione che il concetto più corrente di arte, ovvero di letteratura, dovesse essere sostituito con quello, ben più calzante rispetto alla situazione, di cultura. In questo senso una concorde ispirazione antiborghese forniva a tutti i diversi gruppi che componevano la variegata fisionomia dell'avanguardismo romano degli anni Venti il supporto ideologico che serviva a delineare un'idea di intellettuale sottratto allo sterile cerchio del proprio individualismo e, in vario modo, legittimato dalla collettività, intesa di volta in volta come *Stato*, come *Partito* ovvero come *Classe*.

Si vedrà poi come l'identificazione della componente «collettiva» con il concetto di *Stato* verrà progressivamente a distinguersi in maniera assai netta da una parallela identificazione con i concetti di *Partito* e di *Classe*: e infatti il superamento degli egoismi, e cioè dell'interesse particolare, nel concetto «universale» di Stato verrà successivamente respinto sotto l'etichetta negativa di «neoliberalismo», da parte dei settori politici e culturali che miravano a realizzare, nel primato del *Partito*, un nuovo modello di governo della società dettato dalle esigenze della civiltà di massa.

E così, in un certo senso, la storia delle correnti di avanguardia nell'Italia degli anni Venti e Trenta appare strettamente collegata alla storia e alle vicende dell'idealismo gentiliano nei suoi rapporti con il fascismo, che passano da una prima fase, positiva, ad una seconda fase di sostanziale rigetto. La funzione del pensiero di Gentile appare, infatti, fondamentale nel momento in cui il regime si trova in cerca di una legittimazione: il connubio tra politica e cultura si realizza essenzialmente attraverso

la mediazione di Bottai e la sua affermazione del primato dello Stato etico sul Partito attraverso una teoria che fa, dell'idealismo gentiliano, il nerbo della politica fascista fino alla fine degli anni Venti.

Il superamento del pensiero di Gentile si realizzerà, invece, proprio in relazione alle vicende del patto di conciliazione con i cattolici, quando la dimensione laica costitutiva dell'idealismo gentiliano viene a rappresentare un ostacolo concreto per il processo di normalizzazione e di rafforzamento del regime fascista.

In effetti le avvisaglie della polemica antigentiliana che si apre all'interno del PNF proprio in questa occasione, si erano manifestate già prima del 1929 persino sulla bottaiana *Critica fascista* che, nel 1925, aveva trovato in Gentile un fondamentale punto di riferimento per la fondazione del nuovo Stato. Il dibattito su fascismo e cattolicesimo che si svolge, appunto, su *Critica fascista*, ma, ancor più, molte di quelle *Lettere provinciali* che l'integralista Camillo Pellizzi andava pubblicando sul *Selvaggio* dal febbraio del 1928, e che riflettevano un'opinione e una tendenza diffusa a partire dal 1927, segnalano un progressivo ridimensionamento del peso del pensiero di Gentile nella articolazione della «cultura» fascista, mentre vi emerge un ruolo sempre più rilevante del cattolicesimo. In realtà, se da un lato il laicismo di Gentile veniva rifiutato, in quanto costitutivo sia del deprecato liberalismo storico abbattuto dal regime, sia di quel bolscevismo combattuto e respinto dal fascismo, esso veniva anche recuperato mediante travestimenti diversi che si spingevano fino al recupero del concetto di Stato etico nel *De monarchia* di Dante. La contrapposizione del cattolicesimo scaturito da una tradizione nazionale e, dunque, ideologicamente ispiratore del fascismo, ad un laicismo sostanzialmente oltra-montano, rappresentava, però, solo uno dei risvolti della polemica antigentiliana avviata sin dall'inizio dai settori del fascismo estremista che aveva assistito con crescente ostilità al primato assunto dal pensiero di Gentile nei primi anni del nuovo regime. In questo caso l'ostilità si giustificava come opposizione a quel processo di normalizzazione che andava trasformando il «movimento» in governo, realizzando un sostanziale equilibrio con gli uomini e le strutture del precedente stato liberale. La denuncia della natura «non-fascista» del pensiero di Gentile, della sua qualità di «liberale

mascherato», conteneva, inoltre, una sorta di rivendicazione da parte dei militanti fascisti relativa ad un acquisito diritto a svolgere un ruolo e ad occupare, nel nuovo regime, quelle posizioni che invece finivano per essere ufficialmente concesse al «personale» intellettuale ancora collegato all'ideologia del vecchio regime.

Fra gli uomini di cultura legati allo squadristico e al fascismo della «prima ora», Mario Carli assume in questo senso una posizione di punta, specialmente con quella *Antologia degli scrittori fascisti*<sup>12</sup> destinata a ricordare alle alte sfere del fascismo la presenza, nel paese, di una attiva cultura di ispirazione fascista impegnata nella elaborazione di un'arte adeguata alle esigenze del nuovo stato e della nuova società. L'antologia del Carli è suddivisa in quattro sezioni dedicate, rispettivamente, agli scrittori «strettamente politici»; agli scrittori d'avanguardia che «al contenuto fascista delle loro concezioni scaturite da una mentalità nativamente intonata ai tempi, hanno applicato uno stile adeguato, moderno, italiano, veloce, dinamico, scarnificatore...»; agli scrittori giovani che «pur essendo all'avanguardia politica non possono dirsi all'avanguardia artistica...»; e, infine, agli artisti in senso stretto<sup>13</sup>. Emerge chiaramente da questa classificazione l'importanza attribuita da Carli al motivo dell'avanguardia, intesa come metodo di lettura della realtà contemporanea che consente una fusione armonica delle componenti al tempo stesso «ideologiche» ed espressive di un nuovo modello della comunicazione letteraria adeguato alle esigenze del mondo moderno. L'obiettivo polemico dell'opera era rappresentato, appunto, dal gentilismo, e cioè da quella progressiva integrazione tra fascismo al potere ed *establishment* «giolittiano» destinata a garantire la stabilità del nuovo regime, una integrazione che veniva letta, dagli ambienti dello squadristico, come tradimento degli ideali della rivoluzione, da un lato, e come assalto alle strutture del regime da parte della vecchia cultura, dall'altro.

La polemica antigentiliana dell'*Impero*, che del resto si accompagna, su questo giornale, ad una polemica altrettanto aspra contro l'integrazione tra i cattolici e il fascismo, assume, dunque, un significato particolare e, in specie, sta a rappresentare le istanze di rinnovamento culturale portate avanti da quei settori intellettuali, non solo fascisti, che operavano nell'ambito dell'avanguardia la cui attività appariva

minacciata dal revanscismo «neoclassicistico» del vecchio *establishment* culturale venuto a patti con il regime.

Possiamo, inoltre, constatare come, in questa polemica, finisca ancora per riaffacciarsi un tema che aveva costituito un motivo di rivendicazione costante da parte degli intellettuali sin dall'ultimo decennio del XIX secolo, a partire dagli interventi del primo Corradini su *Germinal* e sul *Marzocco* e dalle opere di Mario Morasso e che, attraverso le idee di D'Annunzio sul rapporto tra massa e teatro, influenzava le stesse teorizzazioni di Mussolini sul rapporto masse-consenso. In sostanza avviene che gli intellettuali avanzano esplicitamente l'idea di un intervento dello Stato nella cultura e, dunque, richiedono, per la propria attività, uno statuto particolare che ne riconosca la specifica funzione collettiva<sup>14</sup>.

Non è questa la sede per ripercorrere la storia dell'affermarsi di questo moderno concetto di politica culturale, ma vogliamo solo ricordare che la posizione sostenuta dall'*Impero* e dai futuristi è anticipata da una analoga posizione elaborata da Umberto Notari il quale tenta, attraverso la costituzione di una Associazione Italiana di Avanguardia nel 1910, di dare una forma organizzata alle idee di Corradini e di Mario Morasso<sup>15</sup>.

La questione, che veniva affrontata dall'*Impero* e che si manifestò esplicitamente nel corso del Convegno per la Cultura Fascista tenutosi a Bologna dal 29 al 30 marzo del 1925, consisteva quindi nella definizione del ruolo dell'intellettuale nella nuova società e dei suoi rapporti con lo Stato. Il dissenso rispetto alla posizione ecumenica assunta dai rappresentanti ufficiali del regime, e consistente in una sostanziale apertura nei confronti di tutti i settori della cultura senza preclusioni di carattere ideologico, si manifestò in quella occasione attraverso due posizioni in certo modo estreme sia pure da due opposti punti di vista. Da un lato, infatti, si manifestava la posizione «passatista» del milanese *Sabaudo* rappresentato dal suo direttore Giuseppe Brunati<sup>16</sup>, monarchico intransigente e banditore di una rinascita dell'artigianato «esecutore»; dall'altro, veniva sviluppata da parte di Marinetti l'idea di un moderno ruolo dell'intellettuale inteso come artigiano «creatore», dalla quale discendeva la precisa richiesta dell'istituzione di una Camera delle Arti con lo scopo di promuovere

e tutelare l'attività artistica. In definitiva Marinetti richiedeva allo Stato, rappresentato dal regime fascista, un diretto intervento a protezione morale e materiale della attività creativa e intellettuale dei moderni artisti in funzione di operatori culturali, i quali, per parte loro, avrebbero svolto una concreta azione di sostegno nei confronti del fascismo, sostegno consistente nella formazione e nella stabilizzazione del consenso. Tuttavia, nonostante la massiccia partecipazione dei futuristi, il problema dell'egemonia che, in realtà, condizionava fortemente i lavori dell'assemblea, non venne affrontato esplicitamente in quella sede. In compenso tale questione si manifestò subito dopo e, proprio sulle pagine dell'*Impero*, possiamo seguire le oscillazioni di opinione e i dubbi suscitati dalla richiesta più o meno esplicita di quel riconoscimento ufficiale che il futurismo non riuscì mai ad ottenere da parte del regime. È in questo quadro così complesso (che vede strettamente intrecciato il processo di modificazione sostanziale del ruolo dell'intellettuale, iniziato già da alcuni decenni, con la progressiva affermazione delle strutture della società di massa attraverso la mediazione dello Stato totalitario) che dobbiamo collocare l'attività degli avanguardisti estremisti che si muovono nella Roma degli anni Venti. Per questi il problema consisteva nel coniugare l'idea tutta moderna di una direzione e di un controllo dello Stato sull'attività intellettuale con la salvaguardia del momento dell'elaborazione individuale.

L'*Antologia degli scrittori fascisti* manifesta in pieno questa contraddizione che Mario Carli tenta di superare ricorrendo alla vecchia teoria delle generazioni grazie alla quale viene individuata una categoria di «precursori», costituita da coloro che in età liberale avevano dovuto affermare attraverso la rivoluzione la spiritualità fascista; e da una categoria di giovani, ai quali veniva affidato il compito di dare vita, attraverso l'ortodossia, ad una cultura rigorosamente fascista.

È evidente che, in questa ottica, la maggiore libertà di iniziativa veniva assegnata ai «precursori», tra i quali i futuristi occupavano i primi posti, mentre ai più giovani non rimaneva che assolvere ad un compito di semplice funzionariato.

Ma va detto che l'*Antologia* vedeva la luce in una situazione in rapida evoluzione che si manifesta con chiarezza proprio alla fine degli anni Venti.

Tra il 1929 e il 1930, infatti, entrava in crisi, come si è accennato, quell'equilibrio tra varie componenti sul quale il regime aveva fondato la propria stabilizzazione e che aveva visto la compresenza delle strutture e dell'*establishment* culturale prefascista assieme al coacervo di tendenze che costituiva il variegato quadro della cultura che guardava alle esigenze della nuova società di massa {avanguardie, anarchismo, fascismo di sinistra, ecc.}, Accanto alla moderata censura del laicismo gentiliano, comincia, dunque, a manifestarsi, da parte del regime, una sorta di malcelata insofferenza nei confronti dell'irriducibile laicismo delle avanguardie, coerentemente intolleranti anche nei confronti dei cosiddetti «residui del liberalismo».

Proprio su questo versante, del resto, cominciava ad evidenziarsi il massimo pericolo per le sorti della cultura di avanguardia costituito da iniziative autonome, quali quelle rappresentate ad esempio dalla linea *Solaria*; ma soprattutto costituito dalla progressiva conquista di spazi all'interno delle strutture culturali di regime, come il caso del *Bargello*, o di gangli fondamentali per lo sviluppo della politica culturale dello Stato totalitario come, ad esempio, l'industria cinematografica {e pensiamo in questo senso al ruolo ricoperto nell'ambito nella Cines da intellettuali «giolittiani» come Emilio Cecchi), A tutto questo si aggiungeva poi, dopo la conciliazione, un pullulare di nuove iniziative provenienti dalla parte di una diffusa cultura cattolica-fascista, efficacemente rappresentata dalla linea *Frontespizio*.

In qualche modo, insomma, la parola d'ordine che sembrava prevalere era quella del connubio, del compromesso volto a sperimentare le più diverse combinazioni tra la linea della tradizione e quella del fascismo istituzionalizzato e normalizzato,

In questo quadro l'area che risultava più penalizzata era quella dell'avanguardia in tutte le sue componenti, che andavano dal futurismo nelle sue punte più estreme fino al novecentismo e a tutti i gruppi minoritari che erano sopravvissuti fino a quel momento grazie ad un tacito compromesso con il regime.

In generale, appariva ormai necessario procedere ad una risistemazione dei rapporti reciproci tra gruppi e tendenze in un processo di adeguamento del quale faceva parte anche una ridefinizione dei vari programmi in termini resi più omogenei alla nuova realtà politica e sociale. Una delle manifestazioni più evidenti di questo spostamento

di equilibri, si ebbe, tra il 1929 e il 1933, con la polemica tra «contenutisti» e «calligrafi»<sup>17</sup> che rappresenta in maniera emblematica lo scontro generazionale tra il vecchio *establishment* culturale e le giovani leve di intellettuali formatesi ormai nell'ambito del nuovo clima.

Meno noto e meno evidente appare invece il tentativo di riorganizzazione e di adeguamento alla mutata situazione messo in atto dai residui manipoli avanguardisti. Proprio in questi anni, infatti, cessavano le pubblicazioni alcuni dei più importanti organi che avevano rappresentato il punto di incontro tra le avanguardie e le istituzioni culturali del regime e che avevano consentito, alle prime, di esprimersi nell'ambito di spazi frequentati dal grande pubblico, e non già attraverso le consuete pubblicazioni per addetti ai lavori. Ci riferiamo essenzialmente all'*Impero*, a *Oggi e Domani* (e alle molteplici iniziative a questi collegate) la crisi dei quali inizia, appunto, nel 1929, con una prima sospensione delle pubblicazioni dell'*Impero* e si trascina fino al settembre del 1933, data della definitiva cessazione del giornale.

A salvare il quotidiano non bastò, infatti, neppure la dissociazione del suo direttore, Emilio Settimelli, dal futurismo marinettiano e il suo allineamento all'idea di un primato del fascismo nella progettazione di un'arte di regime. Infatti, con l'avvicinamento del regime ai cattolici, l'asse della politica culturale del fascismo si spostava su una posizione di equidistanza che consentiva, come già si è accennato, ai rappresentanti del vecchio *establishment* intellettuale l'assunzione di precise responsabilità di gestione anche nell'ambito delle strutture culturali che ricoprivano un ruolo fondamentale nella formazione del consenso.

È proprio questa la situazione che restituisce una funzione al «neorondismo», alla tendenza calligrafica e, con essa, all'ideologia del primato della letteratura sulla cultura. Ritrova così ampio spazio quella forma di integralismo laico/cattolico varata dalla *Ronda* alla fine della guerra, il suo sostanziale disprezzo per le masse, e soprattutto, finisce per affermarsi definitivamente quella politica culturale del «doppio binario» che ispirava la propria pratica artistica ad un modello di comunicazione estetica differenziato a seconda del livello di consapevolezza dei destinatari. In questo modello, infatti, un'arte di *élite* a «circolazione interna»,

destinata a pochi iniziati, si contrapponeva nettamente ad un'arte per le masse che appariva, per un verso, collegata ad una funzione di evasione, e dunque totalmente subordinata al mercato (industria culturale), e per un altro destinata a formare e rafforzare il consenso, e dunque soggetta alle esigenze della politica culturale del regime.

In questa ottica venivano anche a contrapporsi il livello «artigianale», totalmente autonomo libero e «disinteressato» dei prodotti di *élite*, e il livello «industriale», e dunque «eteronomo» e inferiore, dei prodotti per le masse, confezionati per mezzo di quell'industria culturale che cominciava a comprendere, in un ruolo di importanza crescente, anche l'industria cinematografica. È questa separazione tra «arte» e tecnologia che contrappone nettamente l'ideologia del neorondismo alla riflessione e alla elaborazione estetica delle avanguardie che pongono, come è noto, lo sfruttamento in senso estetico delle molteplici possibilità offerte dall'impiego dei mass media al centro della loro riflessione. Ed è ancora da questa separazione che deriva la considerazione del cinema come forma inferiore, subordinata e vassalla della «letteratura» destinata ad una pura funzione evasiva, ampiamente diffusa presso gli intellettuali tra gli anni Venti e Trenta. Lo spazio riconquistato dal «neorondismo» in breve tempo fu tale che lo stesso Bottai fu costretto a intervenire<sup>18</sup> pronunciandosi contro la distinzione tra una cultura per le masse e una «cultura vera e capace», appannaggio degli intellettuali, autonoma e pertanto gerarchicamente superiore. Affermava, infatti, Bottai in tale occasione:

Il dire poi che la cultura «determinata da intenzioni politiche cade nel limitato e nel circoscritto» significa combinare una grande confusione fra quelle intenzioni politiche che nei governi assoluti potevano essere suggerite dalla 'ragion di stato', e la politica come la intendiamo noi fascisti nel senso di 'civiltà politica', cioè di un clima storico determinato da una nuova morale, da nuove idee, da nuovi principi ai quali non può e non deve sfuggire la cultura. La preoccupazione di tener distinta la cultura dalla morale è preoccupazione tutta liberale e ottocentesca che non possiamo più accettare.

Bottai interveniva a distanza di qualche anno dall'inizio della politica di

compromesso tra fascisti e cattolici, una politica che si era realizzata del resto sul comune terreno di un populismo di stampo paternalistico del tutto rassicurante nel suo ricongiungersi con una tradizione nazionale efficacemente rappresentata dalla base ideologica sulla quale era stata edificata l'unità della penisola.

E, proprio grazie a questa alleanza, nel giro di pochi anni, il vecchio *establishment* aveva finito per occupare capillarmente gran parte dei centri di potere culturale realizzati ad opera del regime (soprattutto con il determinante contributo e la inesauribile capacità di progettazione degli intellettuali formati nell'ambito dell'avanguardia). Centri che almeno nelle intenzioni erano funzionali all'affermazione di modello nuovo e alternativo di comunicazione estetica. Un processo questo che appare quanto mai chiaro ed evidente nel campo dell'architettura<sup>19</sup>.

La situazione che caratterizza la mappa degli schieramenti culturali nei primi anni Trenta appare, dunque, schematicamente suddivisa in un ampio settore «neorondista», di letterati puri che sostengono l'idea di un primato della «letteratura» sulla «cultura»; in un settore abbastanza esteso, generalmente costituito da «giovani», che porta avanti una intensa collaborazione con i «calligrafi» a partire da un esplicito impegno nell'ambito del fascismo (si pensi, ad esempio, alla vicenda del *Bargello*); e, infine, in un settore ormai del tutto frazionato e fundamentalmente privo di punti di riferimento costituito da avanguardisti di diverso orientamento e da anarco-futur-fascisti che individuano, nel rapporto tra arte e cultura e nell'elaborazione di un'arte adeguata alla società di massa, i pilastri di un nuovo modello di comunicazione estetica. La punta di diamante di questo settore è ovviamente costituita dal «secondo futurismo», che rappresenta anche il gruppo più aggressivo e combattivo {soprattutto nel campo dell'architettura}.

Il «secondo futurismo», infatti, tornerà a cercare di imporre il futurismo come «arte di Stato» e teorizza, a questo scopo, la natura «popolare» del movimento {volta a controbattere le accuse di ermetismo tradizionalmente rivolte al futurismo} e il suo carattere «nazionale», che si esprime attraverso la facile definizione del futurismo come «arte nazionale d'avanguardia». Certamente questo giro di boa non avviene

senza opposizioni, anche interne al movimento, che si manifestano attraverso la varia articolazione assunta dal futurismo nel primo lustro degli anni Trenta e che vede, accanto al gruppo Marinetti-Somenzi, più autarchico e vicino al regime, il gruppo Fillia, più interessato ad un collegamento internazionale con le altre avanguardie, oltre ai gruppi indipendenti consistenti nei «gruppi futuristi di iniziative» di A. Marasco e nei «novofuturisti» di Lino Cappuccio<sup>20</sup>.

Dobbiamo aggiungere che in questa fase, sostanzialmente difensiva per l'arte di avanguardia, si verifica, inoltre, una sorta di ricompattamento dei due più importanti schieramenti dell'area avanguardista italiana, lo stesso futurismo e il «novecentismo» bontempelliano, che in precedenza si erano scontrati frontalmente nel tentativo di ottenere ciascuno per sé il riconoscimento ufficiale del regime<sup>21</sup>.

All'assalto dei calligrafi almeno una parte dell'avanguardia reagisce, dunque, con decisione e ciò avviene soprattutto nel campo dell'architettura, e cioè in un ambito strutturalmente collegato con lo sviluppo complessivo, economico e sociale, della società in senso moderno. Ricordiamo ad esempio che, proprio nel periodo di più accesa polemica sulla «nuova architettura» che vedeva l'estremismo squadrista di Farinacci all'attacco del modernismo e di Novecento, Bontempelli si impegna direttamente in questo campo assumendo, insieme a P.M. Bardi, la direzione della rivista milanese *Quadrante*, dedicata essenzialmente all'architettura secondo un fecondo scambio di esperienze con le altre arti.

Si può dire, tuttavia, che la reazione messa in atto dallo schieramento degli intellettuali d'avanguardia servirà soprattutto ad evitare il trasferimento in Italia della campagna nazista contro l'«arte degenerata» con la conseguente cancellazione delle tracce di questa dal panorama culturale del paese. Per il resto, la necessità di allineamento su una politica culturale confusamente elaborata dal regime essenzialmente ad un livello burocratico, il conseguente abbandono di gran parte dei postulati che qualificavano il lavoro delle avanguardie e, infine, l'esodo dei più giovani verso le file dei «calligrafi» in un'opzione che, di fronte ad uno scontro di notevole durezza, finisce per accettare e fare propria la dicotomia cultura/letteratura, determinano un isterilimento del terreno stesso sul quale si era potuta sviluppare, nel

corso del precedente decennio, l'azione delle avanguardie.

Avviene, così, che lo scontro tra «passatisti» e «novatori» si sposterà su un altro terreno che non mancherà di investire la stessa cultura letteraria. La realizzazione del patto con i cattolici con il conseguente ridimensionamento del gentilismo aveva lasciato, al livello della politica economica, un vuoto teorico che investiva soprattutto il tema dell'intervento dello Stato nell'economia e della regolazione delle relazioni industriali attraverso la soluzione corporativa.

La crisi del 1929 e i suoi riflessi in Italia rappresentano, del resto, per il fascismo una scadenza che rende inevitabile il confronto con le esperienze straniere, in primo luogo quella sovietica, e in seguito, verso la metà degli anni Trenta, il *New Deal* rooseveltiano. Privo della copertura gentiliana il corporativismo resta disponibile ad ogni interpretazione: lo avverte, del resto, chiaramente nel 1931 *Critica fascista* che pubblica un articolo di Sergio Panunzio<sup>22</sup> destinato; nelle intenzioni, a «liquidare il caso sovietico»<sup>23</sup> ma in realtà finisce per porsi all'origine di una polemica sul tema «Roma o Mosca» protrattasi fino all'anno successivo.

E così la situazione generale provoca un riemergere generalizzato di sfumature «antiborghesi», già precedentemente confinate nella dimensione agevolmente controllabile dell'estremismo interno al regime. In effetti, per il fascismo questo problema si complicava ulteriormente poiché si affacciava proprio allora, nella realtà produttiva, una generazione di giovani che si erano formati dopo la marcia su Roma e con i quali era vitale allacciare un rapporto organico. I nati intorno alla fine del primo decennio non apparivano disposti a rinunciare all'idea dell'esistenza di un collegamento tra cultura e letteratura in ossequio all'ideologia dei letterati «giolittiani», e si muovevano all'interno del fascismo accettato come un dato incontrovertibile da modificare e adeguare alle nuove esigenze della società. In questo senso l'antiborghesismo della nuova generazione non coincide più con quello immediato e aprioristico dello squadristico, ma appare ideologicamente fondato, maturato attraverso molteplici letture e riflessioni non superficiali su esperienze diverse e, soprattutto, incline al confronto internazionale.

In questo quadro si collocano le varie polemiche e discussioni che, all'inizio degli

anni Trenta, trovano ampio spazio sulle riviste e i periodici, sia quelli più legati al fascismo, come *Critica fascista*, sia quelli dei giovani come *Il Saggiatore*, *Oggi*, *Occidente*, *Orpheus*, e molti altri. I temi affrontati sono appunto quello dei «giovani», quello della necessità di dare vita ad una «nuova cultura», il problema della definizione del corporativismo, la questione del romanzo; e tutti questi temi si riflettono poi l'uno nell'altro in un complicato intreccio che ne rivela la comune origine<sup>24</sup>.

Nell'ambito di questo complesso groviglio di tensioni, tra superamento dell'avanguardismo degli anni Venti e attivismo innovatore della nuova generazione, si colloca l'esperienza del tutto originale di *Occidente* che incarna, per certi versi, una sorta di soluzione alternativa al tentativo di autodifesa compiuto da parte dell'avanguardismo romano di ispirazione futurista e novecentista con la contemporanea collaborazione a *Quadrivio* e a *Tevere*.

Come abbiamo visto il Ghelardini, ideatore e fondatore di *Occidente*, con l'appoggio e la collaborazione di Umberto Barbaro, di Elio Talarico e di Vinicio Paladini, tutti legati alla breve esperienza immaginista della *Ruota dentata*<sup>25</sup>, e dello stesso Bontempelli, si era formato proprio nell'ambito dell'avanguardismo romano degli anni Venti le cui tracce appaiono, non solo evidenti, ma addirittura determinanti nel definire la formula che dà vita al periodico<sup>26</sup>.

*Occidente* rappresenta quindi l'esperienza più avanzata sul terreno dell'incontro tra l'eredità culturale dell'avanguardia e le esigenze comunicative della giovane generazione e, non a caso, individua proprio nel programmatico recupero della dimensione stracittadina di *Novecento* l'antidoto alla soffocante atmosfera di autarchia culturale determinata dal predominio dell'*establishment* dei letterati prefascisti. *Novecento* rappresenta infatti per *Occidente* un modello preciso che si rivela a cominciare dal programma e dalla scelta dei collaboratori fino alla fisionomia delle rubriche.

L'accentuato interesse per le tendenze internazionali dell'arte contemporanea si accompagna, su *Occidente*, ad una spiccata attenzione per i diversi linguaggi della comunicazione estetica, dalle arti figurative, con una considerazione della produzione

tradizionale come del moderno fotomontaggio, fino alla fotografia, alla radio e al cinematografo.

In questo contesto la collaborazione di Umberto Barbaro, accanto a quella degli altri immaginisti Paladini e Talarico, riveste una particolare importanza almeno sotto due punti di vista. Infatti, in primo luogo, la presenza su *Occidente* di alcuni tra i più geniali rappresentanti dell'avanguardia romana non futurista degli anni Venti appare decisiva nel contribuire all'attivazione di canali informativi «alternativi» rispetto ad una immagine un po' convenzionale della cultura straniera quale veniva proposta ad esempio, su quello stesso periodico, attraverso la mediazione decisamente più «istituzionale» di un Mario Puccini.

In secondo luogo, e questo riguarda in particolare la collaborazione di Umberto Barbaro, il contributo ad *Occidente* dei protagonisti della breve ma intensa esperienza immaginista garantisce alla rivista un eccezionale livello di approccio teorico al problema della elaborazione di un nuovo modello della comunicazione estetica. Proprio a Barbaro, fra i tre collaboratori ex-immaginisti, appartiene, infatti, il blocco più cospicuo di interventi che propongono al lettore il risultato di una ricerca che scaturiva da uno strenuo impegno nei confronti di un'arte vissuta, e anche concretamente praticata, nel suo rapporto inseparabile con la cultura. Al tempo della partecipazione a *Occidente* Barbaro, infatti, ha già al suo attivo una feconda esperienza di autore di testi drammatici e narrativi. In particolare il romanzo *Luce fredda*, che presenta le maggiori ambizioni costruttive tra tutte le opere di questo autore giunte fino a noi, era stato pubblicato nel 1931<sup>27</sup> ed aveva subito accreditato un'immagine in un certo senso «neorealista» di Barbaro.

Il precedente degli *Indifferenti* con il suo «successo» contribuiva, in effetti, all'appiattimento su un unico piano di tutti i prodotti in qualche modo riferibili alla ricerca e alla sperimentazione sui linguaggi del realismo. Ma in realtà la riflessione su un concetto di realismo adeguato alle nuove esigenze comunicative della società di massa appare una delle principali direttrici dell'opera di Barbaro che, proprio negli anni della collaborazione ad *Occidente*, andava mettendo a punto una diversa formulazione di questo concetto basata essenzialmente sul superamento

dell'esperienza avanguardista, ma non certo nella direzione del più comune neoverismo o neonaturalismo ormai ampiamente diffuso in quegli anni<sup>28</sup>.

Nel 1932, durante la fase più accesa della polemica tra contenutisti e calligrafi alla quale *Occidente* si sottrae in modo esplicito<sup>29</sup>, Barbaro interviene con lo scritto *Considerazioni sul romanzo*<sup>30</sup> che era però già apparso su *Quadrivio*<sup>31</sup>, il giornale di Telesio Interlandi che accoglieva la collaborazione dei settori dell'avanguardia romana degli anni Venti sulla linea indicata in precedenza dall'*Impero*. La collocazione assegnata, sia da *Quadrivio* che da *Occidente*, al saggio di Barbaro ne rivela l'importanza: in esso, infatti, lo scrittore riassume i termini generali della sua riflessione sull'operare artistico concentrandosi sul tema dei rapporti tra arte e tecnica. Pur non contenendo nessun accenno diretto alla polemica in corso, è chiaro che lo scritto di Barbaro si inserisce, sia pure autonomamente, nella contesa tra contenutisti e calligrafi, spostandosi però su un piano altamente teorico e sottraendosi all'angustia che veniva imposta al dibattito dalle convergenti operazioni di difesa delle posizioni acquisite messe in atto dai due schieramenti.

Questo «trattatello» rappresenta, infatti, un vero e proprio punto di arrivo della esperienza di Barbaro e, insieme a lui, di quei gruppi dell'avanguardia romana degli anni Venti giunti, come si è detto, ad una fase di crisi e di trasformazione.

Il filo conduttore dello scritto è rappresentato dalla messa a punto dei principi ispiratori di un nuovo modello della comunicazione estetica elaborato sulla base di un superamento dell'avanguardia, e cioè di quell'accentuazione del momento «sperimentale» del quale, tuttavia, viene qui riconosciuta la piena validità nell'ambito e nella situazione entro la quale veniva programmaticamente a collocarsi.

Nella breve premessa, dal titolo *Generalità e repetita juvant*, Barbaro ribadisce quell'idea di arte che egli stesso aveva delineato alcuni anni prima in un fondamentale testo dell'immaginario<sup>32</sup> nel quale affermava, contro l'idealismo crociano, l'«essenza conoscitiva» dell'arte. Il rifiuto dell'estetica crociana viene confermato anche in questo saggio nonostante l'impiego di una terminologia di derivazione idealistica: viene infatti riproposta la contrapposizione tra la genesi dell'arte dall'«intuizione» e il suo valore gnoseologico, qualità che la colloca su un gradino più elevato rispetto alle

altre forme della conoscenza e le conferisce al tempo stesso un carattere di universalità che annulla ogni possibilità di confinarla nel ghetto delle attività puramente ludiche.

L'idea di una intrinseca fusione tra arte e cultura si pone, quindi, in apertura a *Considerazioni sul romanzo*, in modo netto ed esplicito così come il principio della funzionalità e della responsabilità dell'attività estetica nei confronti della vita:

Riaffermando il carattere di modernità e di attualità di ogni vera opera d'arte, a cui ho restituito il compito usurpatole, dell'affermazione di universali valori, e rimettendo al suo posto - e cioè nella sfera fantastica - il contenuto, ne ho concluso che l'arte non è precettistica, ma «moralità efficiente», cioè concreta attività dalla quale tutte le altre, compresa la filosofia, dipendono: uno strumento di vita, quello tipico ed unico che consente la creazione di tutti gli altri.

Mostrando dunque che dall'arte dipendono anche valori scientifici e filosofici, alla formula vuota e pazzesca di *arte per l'arte* ho indicato come si possa anche modernamente sostituire, con pieno diritto, quella di *arte per la vita*; e come per i migliori artisti l'arte sia l'anima stessa della loro vita operante.

Nelle premesse viene, inoltre, riassunta anche la formula già precedentemente adottata da Barbaro, relativa alla specifica funzione delle due attività (fantasia e immaginazione) che occupano un posto privilegiato nel processo della creazione. In questo contesto due elementi, la tecnica e il contenuto, vengono riferiti da Barbaro alla sfera di competenza della «fantasia», il cui apporto non appare tuttavia sufficiente a dare vita al prodotto estetico: «... è l'immaginazione» avverte Barbaro «quella che ci dà la realtà durevole dell'opera d'arte... La tecnica soddisfa bisogni immediati e contingenti, l'attività artistica provoca questi bisogni. ...».

Alle premesse segue, nel terzo paragrafo dal titolo *Abbasso l'arte*, una breve sintesi dei principi ispiratori di quell'avanguardia della quale l'immaginario aveva rappresentato uno dei momenti più intensi e consapevoli:

I vari gruppi d'avanguardia, che fino a qualche anno fa si sono succeduti in Italia e all'estero, hanno presupposto l'esistenza di uno spirito nuovo e si sono preoccupati di trovargli conveniente espressione artistica. Si sono dunque messi alla ricerca dei mezzi tecnici e formali capaci di

soddisfare a quest'esigenza. N'è sorto così, tra entusiastiche approvazioni, un tecnicismo invadente, che la vecchia cultura europea ha permesso a molti di apprezzare e che, complicandosi con snobismi e insincerità ha gettato poi su quelle oneste ricerche di laboratorio il più grande discredito. Il mero tecnicismo aveva però agli occhi degli amatori dell'arte una colpa - o un merito - più grande di quanto le anime pie non pensassero: tendeva a negare l'arte, così come un altro aspetto della fantasia tende a negarla: l'essenza antividualistica della nostra morale.

Lo scritto di Barbaro assume quindi, in certo modo, anche la funzione di un manifesto destinato a chiarire la posizione ed i programmi di un settore di intellettuali che si erano riconosciuti nell'avanguardismo romano degli anni Venti e che, all'inizio del decennio successivo, veniva prendendo coscienza della necessità di un rapido adeguamento alla mutata situazione politico-culturale. In questo senso lo schema dei rapporti tra arte e cultura che qui viene delineato presenta un interesse eccezionale, specie se si confronta con la sostanziale mancanza di problematicità che caratterizza in eguale misura le tesi che contenutisti e calligrafi venivano clamorosamente dibattendo in quegli stessi anni.

Nel riconoscimento tributato da Barbaro alla funzione primaria assunta dalla forma romanzo nella contemporanea attività letteraria, possiamo cogliere evidentemente il contributo di una riflessione che aveva avuto modo di esercitarsi già da tempo su quella «settima arte» della quale le avanguardie avevano precocemente riconosciuto il valore e l'importanza nell'ambito di un modello della comunicazione estetica idoneo a riflettere le esigenze della società moderna.

Proprio nel 1932 vedeva, infatti, la luce la sua traduzione di *Il soggetto cinematografico*, di Pudovkin<sup>33</sup> e, sempre in quell'anno, lo stesso Barbaro ultimava le riprese del famoso documentario da lui girato per la Cines dal titolo programmatico *I cantieri dell'Adriatico*.

E, dunque, molta strada è stata percorsa dai tempi dell'immaginario: le idee di Barbaro, e degli avanguardisti degli anni Venti, uscendo dalla rarefatta atmosfera dei cenacoli, hanno avuto modo di confrontarsi con la concreta realtà di una politica culturale ispirata e determinata anche da considerazioni di carattere strutturale.

In questo senso, il romanzo, come il film, appare la forma nella quale più

efficacemente può venire a calarsi quella pratica del realismo già individuata, da Barbaro come in genere dalle avanguardie, quale tendenza irrinunciabile dell'arte moderna: «Sull'altare della felicità umana» afferma Barbaro «il romanzo sembra volere annullare tutta quanta la magia della creazione. Perciò i donchisciotte dell'arte pura non lo amano».

E, proprio attraverso l'affermazione del primato della forma romanzo, è possibile, per Barbaro, tracciare il profilo dell'artista moderno:

Quello che oggi s'impone è nell'artista un impegno morale che prenda a fondo il lettore, invadendone tutto l'essere e lo obblighi a rivedere tutta la sua vita dandogli impulsi di rinnovamento: l'artista deve oggi essere anzitutto un uomo come tutti gli altri, un uomo a cui nulla sia alieno, non un fantastico lunatico e stravagante a cui tutto può essere concesso in grazia delle gocce di bellezza che egli distilla per l'umanità sofferente; un individuo come gli altri sullo stesso piano, sulle stesse trincee, che viva e soffra le stesse sofferenze di tutti e gioisca delle gioie di tutti; e che, appunto per aver vissuto, sofferto e goduto, sia in grado di rievocare e superare le contingenze comunicando agli altri il suo anelito per uscire dalle strettoie e dalle angustie quotidiane, e la sua stessa ansia del meglio. Non un incantatore che divagando sopisca e plachi le insofferenze e trasporti in mondi ideali e fantastici, compensando fittiziamente delle mancate aspirazioni e offrendo la contemplazione in cambio della bellezza, cioè a dire, dinanzi alle brutture della realtà, il mondo dei sogni e di chimere che alcuni sciagurati chiamano poesia. Un'arte intesa in quel senso è un'arte morbida sentimentale nevrastenica e profondamente immorale. La vera moralità dell'arte sta nel ricongiungere, ricostringere nelle angustie della quotidianità il lettore, per dargli l'ansia insopprimibile di uscire, di farsi migliore, di trasformare se stesso e il mondo, con rinnovata e vigile fiducia nelle proprie forze e con ardore sempre più maschio per la propria opera.

La decisa condanna che viene qui pronunciata dell'arte-evasione rappresenta l'altro caposaldo della riflessione estetica, di Barbaro come delle avanguardie, in anni nei quali più chiaramente si veniva delineando, da parte dell'*establishment* culturale giolittiano, quel sistema a due poli (arte per l'arte, da un lato, e arte per le masse, dall'altro) destinato a realizzare la piena integrazione dell'apparato prefascista nelle strutture del regime e la contemporanea esclusione del versante rappresentato dalla cultura dell'avanguardia.

E proprio al tema dell'arte-evasione, e cioè al primato dell'industria culturale e alla pratica della cultura intesa come intrattenimento, che Barbaro si riferisce in un altro suo fondamentale intervento di quegli stessi anni dal titolo *Giocare*<sup>34</sup> che si pone quasi come un manifesto dell'«arte-lavoro», e cioè dell'«arte per la vita», contro qualsiasi riproposizione del motivo dell'arte come gioco.

In questo intervento, accanto al superamento dell'avanguardismo, si delinea sempre più chiaramente la tendenza all'affermazione di quel realismo dell'impegno che costituirà in seguito, per la critica, il contrassegno specifico del ben più articolato e complesso realismo di Barbaro.

In ogni caso, tuttavia, la lezione dell'avanguardia anche in questo scritto rimane determinante, non solo per la gamma dei materiali impiegati a titolo esemplificativo, ma soprattutto per il tema che costituisce l'obbiettivo polemico dell'articolo e, inoltre, per il taglio dell'esposizione. Ad un metodo espositivo tradizionalmente centrato sul mittente si sostituisce, infatti, un'attenzione precisa verso un'estetica della ricezione che tende a privilegiare l'analisi delle componenti pragmatiche della comunicazione letteraria secondo un sistema che aveva trovato proprio in Bontempelli un interprete profondo ed originale. La posizione di Barbaro appare, quindi, esemplare nei confronti della situazione in cui versava all'inizio degli anni Trenta la componente avanguardista della cultura italiana: questo scritto ce lo mostra infatti ancora pervaso di cultura psicoanalitica ma, al tempo stesso, deciso oppositore di quella letteratura d'appendice tanto cara alla dimensione onirica privilegiata ad esempio dal surrealismo; mentre, nello stesso Barbaro, l'interesse per il tema del sogno non comporta poi il riconoscimento di certi esiti letterari, quali ad esempio la letteratura poliziesca e, al tempo stesso, ripropone il più tradizionale motivo del circo e quello del clown con qualche sospetto di cedimento in direzione populista.

Nonostante una certa tortuosità del percorso è possibile, tuttavia, individuare la direzione verso cui si muove Barbaro, soprattutto tenendo conto degli altri interventi teorici che lo scrittore produce in quegli stessi anni, e in particolare di quelli pubblicati su *Quadrivio*<sup>35</sup> che si riferiscono alle sue esperienze di narratore, di regista e di sceneggiatore.

Ma uno degli scritti più consapevoli e maturi relativo ai problemi del cinematografo appare, oltre che su *Quadrivio*, proprio su *Occidente*: nel volume VII<sup>36</sup>, infatti, viene parzialmente riprodotto, con il titolo *Dai ventiquattro soldatini di piombo di Gutenberg all'esercito di ombre del ventesimo secolo*, l'articolo pubblicato su *Quadrivio* con il titolo *Abbasso il cinematografo*<sup>37</sup>, nel quale ricompaiono i temi chiave dell'estetica di Barbaro a cominciare dal motivo della fine dell'«era borghese», anche questa annunciata già in precedenza su *Occidente*<sup>38</sup>, fino alla condanna dell'arte-evasione incarnata, specialmente nel caso del cinematografo, dalle tiranniche esigenze del mercato.

È questo un discorso che ritorna in molti degli interventi che caratterizzano l'attività di Barbaro in quegli anni: segnaliamo ad esempio *Strazio della celluloida*<sup>39</sup>, nel quale compare un vero e proprio appello in difesa delle «potenzialità estetiche e morali» del cinematografo mortificate dalle ragioni del profitto.

Oltre agli interventi di carattere teorico, appaiono su *Occidente* anche alcuni saggi dell'attività di Barbaro come traduttore<sup>40</sup> e recensioni che riguardano soprattutto la narrativa contemporanea italiana e straniera (Ghelardini, Ewers, Werfel, Huxley, Kesten e Roth). Assume invece le dimensioni del piccolo saggio uno scritto su Boris Pil'njak<sup>41</sup> nel quale, sia pure tra le righe, viene attribuito un valore esemplare, non tanto all'opera dello scrittore verso la quale Barbaro espone numerose riserve, quanto a certi particolari aspetti della politica culturale sovietica e, in particolare, a quelli relativi al problema di una committenza di Stato. Sulla rivista del Ghelardini compaiono inoltre due dei sei racconti di Barbaro che non sono mai stati raccolti in volume<sup>42</sup> almeno uno dei quali, *Acque profonde*, appare un testo esemplare soprattutto nell'ambito della scarsa produzione italiana nel genere della *short story*. La chiusura di *Occidente* che, con il sequestro in tipografia del tredicesimo volume, segue la sorte di tante riviste giovanili soppresse nell'autunno del 1935 nel corso di una improvvisa ondata censoria<sup>43</sup>, ratifica emblematicamente la fine di quella forma di collaborazione tra cultura di avanguardia e regime fascista che aveva segnato in modo originale una parte della storia della cultura italiana degli anni Venti.

Dopo di allora per l'intellettuale italiano non si potrà dare altra soluzione che

l'integrazione in uno degli schieramenti vincenti: è quanto farà lo stesso Barbaro sviluppando la propria attività nel campo del cinematografo e spostando i propri interessi teorici sul piano dell'elaborazione di un più rigido concetto di «neorealismo». Agli «irriducibili», come Marcello Gallian, o gli stessi Mario Carli ed Emilio Settimelli, toccherà invece l'annullamento della propria opera in un oblio destinato a durare fino ai nostri giorni.

**In «Letteratura Italiana Contemporanea», a. IX, n° 25, settembre-dicembre 1988, pp. 1-24**

---

<sup>1</sup> In *Occidente*, II, 1933, vol. III, aprile-giugno, pp. 63-65.

<sup>2</sup> Come testimonia, nella sua *Introduzione a Occidente* (1932-1935), a.c. di C. Donati, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1984, p. 39, il curatore.

<sup>3</sup> A. Ghelardini, *Introduzione a Occidente* (1932-1935), a.c. di C. Donati, cit.

<sup>4</sup> Vd. A. Scarantino, «*L'Impero*». *Un quotidiano «reazionario-futurista» degli anni Venti*, Roma, Bonacci, 1981.

<sup>5</sup> Milano, Corbaccio.

<sup>6</sup> Vd. A. Ghelardini, *Introduzione a Occidente*, cit., p. 10.

<sup>7</sup> U. Carpi, *Bolscevico immaginista*, Napoli, Liguori, 1981; U. Carpi, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1985; P. Buchignani, *Marcello Gallian*, Roma, Bonacci, 1984.

<sup>8</sup> A. Scarantino, cit.

<sup>9</sup> A. Scarantino, cit.

<sup>10</sup> Vd. C. Salari., *Storia del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 151-155.

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito il già citato *Bolscevico immaginista* di U. Carpi.

<sup>12</sup> *Antologia degli scrittori fascisti*, a c. di M. Carli e G.A. Fanelli, Firenze, Bemporad, 1931.

- 
- <sup>13</sup> A. Scarantino, *L'Impero*, cit., p. 133.
- <sup>14</sup> Si veda per questo A. Briganti, *Letteratura e fascismo nel carteggio D'Annunzio-Mussolini*, in *Il movimento di liberazione in Italia*, n. 110, gennaio-marzo 1973, fasc. I, pp. 79-104.
- <sup>15</sup> Si veda per questo A. Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della Terza Pagina*, Padova, Liviana, 1972.
- <sup>16</sup> A. Scarantino, *L'Impero*, cit., pp. 37-43; pp. 130-132.
- <sup>17</sup> Si veda per questo: *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945 -Antologia del «Corriere Padano»*, a.c. di A. Folli, Bologna, Patron, 1978; G. Langella, *Il secolo delle riviste*, Milano, Vita e pensiero, 1982; A. Briganti, *Il neorealismo*, in *Letteratura italiana contemporanea*, vol. III, Roma, Lucarini, 1982; C. De Michelis, *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano degli anni Trenta*, Cosenza, Lerici, 1980.
- <sup>18</sup> G. Bottai, *Cultura autonoma*, in *Ventuno*, 1933, 10 febbraio.
- <sup>19</sup> Si veda per questo E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Roma, Celebes, 1969; C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit.
- <sup>20</sup> Su questi aspetti si veda ancora: E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, cit. ; C. Salaris, *Storia del futurismo*, cit.
- <sup>21</sup> Si veda E. Crispolti, cit., pp. 626-628.
- <sup>22</sup> *La fine di un regno*, in *Critica fascista*, 15 settembre 1931.
- <sup>23</sup> Si veda per questo M. Sechi, *Il mito del/a nuova cultura*, Manduria, Lacaita, 1984, pp. 46-48.
- <sup>24</sup> Su questi temi si veda: M. Sechi, *Il mito della nuova cultura*, cit.; P. Voza, *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*, Napoli, Liguori, 1983; A.C. Bova, *La letteratura dentro di sé*, Napoli, Liguori, 1984; A. Briganti, *Forme narrative per una società di massa: il «romanzo collettivo»*, in *Scrittura e società*, Roma, Herder, 1985, pp. 107-133.
- <sup>25</sup> A questo proposito si veda il citato U. Carpi, *Bolscevico immaginista*.
- <sup>26</sup> Si veda C. Donati, *Introduzione a Occidente*, cit., p. 35.
- <sup>27</sup> Lanciano, Carabba, 1931.
- <sup>28</sup> A questo proposito vedi A. Briganti, Umberto Barbaro dall'avanguardia al neorealismo, in *Letteratura italiana contemporanea*, 1984, n. 11; pp. 187-209.
- <sup>29</sup> Si veda L'Atleta (Elio Talarico), *Parallele*, in *Occidente*, II, 1933, vol. II, genn.-marzo, pp. 48-49.
- <sup>30</sup> In *Occidente*, I, 1932, vol. I, ottobre-dicembre, pp. 18-22.
- <sup>31</sup> I, 1932, n. I.
- <sup>32</sup> U. Barbaro, *Un'estetica nuova per un'arte nuova*, in *La ruota dentata*, I, 1927, n. I.
- <sup>33</sup> Roma, Le edizioni d'Italia, 1932.

---

<sup>34</sup> U. Barbaro, *Giocare*, in *Occidente*, II, 1933, vol. 5, ottobre-dicembre, pp. 19-22.

<sup>35</sup> *Problemi del cinematografo*, in *Quadrivio*, II, 1934, n. 41; *Come si diventa scrittore*, in *Quadrivio*, II, 1934, n. 44; *Il montaggio*, in *Quadrivio*, III, 1935, n. 10; *Doveri della critica*, in *Quadrivio*, III, 1935, n.20; *Compiti dell'intelligenza*, in *L'Italia letteraria*, XI, 1935, nn. 45 e 46; *Albori di una narrativa attuale*, in *Quadrivio*, III, 1935, n. 47.

<sup>36</sup> In *Occidente*, III, 1934, vol. VII, pp. 175-176.

<sup>37</sup> In *Quadrivio*, II, 1934, n. 37.

<sup>38</sup> *Tramonto dell'arte borghese*, in *Occidente*, II, 1933, vol. 5, pp. 65-66.

<sup>39</sup> In *Occidente*, III, 1934, vol. IX, pp. 61-62.

<sup>40</sup> Si tratta di traduzioni da August Stramm, Gottfried Benn e Franz Werfel in *Occidente*, II, 1933, vol. 5, pp. 82-84.

<sup>41</sup> *Boris Pil'niak con due sermoni*, in *Occidente*, III, 1934, vol. VIII, pp. 118-121.

<sup>42</sup> *Acque profonde*, in *Occidente*, II, 1933, vol. III; *Conto totale*, in *Occidente*, III, 1934, vol. VII; *Al paese dei sogni*, in *Quadrivio*, II, 1934, n. 46; *Il mondo di Ines*, in *Quadrivio*, IV, 1936, n. 42; *Impiegati*, in *Quadrivio*, V, 1937, n. 37; *La capitana della pallacanestro*, in *Paragone*, I, 1950, n. 4

<sup>43</sup> Si veda per questo: A. Briganti, *Forme narrative per una società di massa: il «romanzo collettivo»* cit. pp.128-129.