UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA

Dottorato di ricerca in

Scienze Umanistiche

Ciclo XXXII

«ELENCARE E GRADUARE».
IL PROFILO "ISTITUZIONALE"
DI MASSIMO BONTEMPELLI

Candidato: Rosiana Schiuma

Relatore (Tutor): Prof. Duccio Tongiorgi

Coordinatore del Corso di Dottorato: Prof. ssa Marina Bondi

Sintesi

«ELENCARE E GRADUARE».
IL PROFILO "ISTITUZIONALE" DI MASSIMO BONTEMPELLI

La ricerca si propone, a partire dal caso specifico e paradigmatico di Massimo Bontempelli e in stretto riferimento al contesto italiano primonovecentesco, di delineare l'intensa relazione che intercorse tra gli intellettuali e gli organi corporativi del regime fascista. Il quale, per estendere il proprio raggio d'azione (anche) alla cultura, si servì di una serie di apparati istituzionali che veicolavano, spesso in modo sinergico, robuste forme di sussistenza.

La figura di Massimo Bontempelli si rivela in tal senso emblematica: le importanti funzioni assolte dapprima in seno al Sindacato Autori e Scrittori (di cui fu segretario dal 1927 al 1928), e in un secondo momento all'interno della Reale Accademia d'Italia lo rendono uno dei protagonisti della scena culturale del tempo. La ricostruzione dell'attività istituzionale dello scrittore funge perciò da viatico per penetrare nelle retrovie delle istituzioni medesime e, di conseguenza, indagare la rete politico-culturale sottesa a una delle espressioni più dirette di quei circuiti clientelari: i premi letterari.

Concepiti essenzialmente quali strumenti di potenziamento del sistema culturale, i concorsi letterari erano volti a proteggere e incoraggiare l'attività dei letterati italiani, tanto dal punto di vista economico quanto da quello giuridico. Ma erano anche un terreno di scontro tra uomini forti del mondo intellettuale, i quali si davano battaglia perché a vincere fossero i candidati che meglio rappresentassero la linea letteraria di cui erano portavoce. Così lo stesso Bontempelli, il quale, essendo stato – per un certo periodo di tempo – detentore del ruolo di *dominus* all'interno della macchina dei premi, cercò di proteggere e premiare la linea novecentista di cui era patrocinatore.

Accanto a pochi arbitri v'erano tanti *outsiders:* per contrasto, e per restituire la ricchezza del dibattito letterario di quegli anni, uno sguardo è stato dedicato anche a chi dall'ingranaggio di quella macchina era stato escluso o aveva voluto mantenere le distanze.

A *latere* di questa indagine (che trova collocazione in un'appendice corredata da una tabella sinottica dei premi letterari e da un dettagliato regesto), la ricerca pone l'accento sulla ricomposizione, più generale, del profilo bontempelliano, in specie in relazione alle sue tante altre attività istituzionali (e collaterali a esse). Infine, il campo d'analisi viene circoscritto al Bontempelli "propagandista" e antologista: funzioni, queste ultime, da una parte corroboranti le istanze delle

politiche culturali del fascismo, dall'altra inscritte nel solco di un rapporto problematico e controverso col regime, che gli sarebbe costato caro, forsanche in termini di fortuna critica.

Abstract

«LIST AND CLASSIFY».
A DESCRIPTION OF MASSIMO BONTEMPELLI'S RELATIONSHIPS WITH THE INSTITUTIONS

By examining the specific, paradigmatic case of Massimo Bontempelli, with particular reference to early twentieth-century Italy, this study aims to outline the intense relationship that existed between intellectuals and the corporate bodies of the fascist regime. In order to expand its range of action also to culture, the regime made use of a series of institutional apparatuses, often working synergistically, which provided significant forms of sustenance.

Massimo Bontempelli was emblematic of this approach, given the important positions he held first within the Authors and Writers Union (secretary from 1927 to 1928), and later in the Royal Academy of Italy, which made him a central figure in the cultural scene of the time. The reconstruction of the writer's institutional activities offers a behind-the-scenes view of these institutions and, consequently, allows us to investigate the political and cultural network underlying one of the most direct expressions of those patronage circuits, i.e. literary awards.

Conceived as tools to strengthen the cultural system, literary competitions were intended to protect and encourage the activity of Italian writers, from both a financial and a legal point of view. However, they were also a battleground between the great minds of the world, who fought to ensure the awards went to the candidates that best represented the literary movement for which they were the mouthpiece. Thus Bontempelli, as holder - for a certain length of time - of the role of 'master' of the awards machine, endeavoured to protect and reward the Novecento cultural movement of which he was the patron.

While the arbiters were just a handful, the outsiders were many. To offer a contrasting view, and render the richness of the literary debate of those years, this study also explores those who were either excluded by the machine or chose to keep their distance.

On the fringes (within an appendix including a concise overview of the literary awards in question, in addition to a detailed list), the study also dedicates considerable space to a more general description of Bontempelli, focussing in particular on his many other institutional activities (and those relating to them). Finally, the field of analysis is circumscribed to Bontempelli's work as a propagandist and an anthologist, roles which while fuelling the demands of the cultural policies of fascism, was nevertheless characterised by a problematic and controversial relationship with the regime, which would cost him dearly in the future, perhaps also in terms of critical acclaim.

«ELENCARE E GRADUARE».
IL PROFILO "ISTITUZIONALE" DI MASSIMO BONTEMPELLI

Introduzione 8

Capitolo I. **Tra Sindacato e premi letterari (1927- 1942)**

1.1 Attività e funzioni nel Sindacato Fascista Autori e Scrittori 12
1.2 Sul dibattito intorno ai premi letterari 28
1.3 Il ruolo di giurato 35
1.4 Due casi emblematici: il Premio Mediterraneo e il Premio San Remo 37
1.5 Giornalisti nel mondo: seconda edizione del Premio Mediterraneo 42
1.6 Il Premio San Remo 43
1.7 Contro l'asservimento tematico delle opere letterarie 47
1.8 Un giurato "ingiuriato" 50

Appendice A 55
A.1 «Io non c'entro». Montale e i premi letterari (1931-1943) 55
A.2 Tavola sinottica dei premi letterari (1924-1944) 74
A.3 Regesto dei premi letterari 91

Appendice B 129
B.1 Lettera di Massimo Bontempelli a Giulio Bertoni 129
B.2 Lettera di Massimo Bontempelli a Giulio Bertoni 129
B.3 Lettera di Massimo Bontempelli a Giulio Bertoni 129
B.4 Lettera di Renato Silenzi a Guglielmo Marconi 130
B.5 Lettera della Cancelleria della Reale Accademia d'Italia a Massimo Bontempelli 131
B.6 Lettera di Massimo Bontempelli alla Cancelleria della Reale Accademia d'Italia 131
B.7 Lettera di Guglielmo Marconi a Orazio Pedrazzi 132
B.8 Lettera di Massimo Bontempelli a Guglielmo Marconi 132
B.9 Memoriale di Henry Furst 132
B.10 Enrico Falqui, *In margine ad un premio letterario* 134
B.11 Massimo Bontempelli, *Giornalisti mediterranei* 137
B.12 Carlo Franelli, *Missione dello scrittore. "Ordinazioni" di opere* 139
B.13 Bando di concorso per la produzione di un'opera fascista 139
B.14 Arnaldo Frateili, *Il romanzo premiato* 140
B.15 *Una proposta di Bontempelli* 143
B.16 Lettera di Luisa Pavese a Benito Mussolini 143
B.17 Appunto per il Ministro per la Stampa e la Propaganda 144

Capitolo II. **Alla Reale Accademia d'Italia**

2.1 La nomina ad accademico 145
2.2 Sulle sorti del teatro 149
2.3 Appello per la nascita di un teatro per masse. La risposta di Bontempelli 154
2.4 *18BL* 160
2.5 «Il teatro non può morire». Sul Convegno Volta del 1934 167
2.6 Attività accademiche propagandistiche. Missioni e conferenze all' estero 173
2.7 Viaggi italiani. Resoconti odeporici dell'Italia degli anni Trenta: «pezzi di mondo» bontempelliani 178
2.8 Il paese di Circe come il cartone de *Il figlio di due madri*. Una digressione narrativa 180
2.9 La direzione dell'«Italia Letteraria» 181
2.10 Commemorazioni e discorsi. In morte dell'amico Luigi 183
2.11 Veggenti *vs* potenti 185
2.12 Ai microfoni della radio 188
2.13 Alla RSI. Una radiocronaca letteraria 191
2.14 Un progetto mai realizzato: il *Corpus del teatro italiano* 193
2.15 Considerazioni postume sull'Accademia 195

Appendice C 197
C.1 Relazione di Massimo Bontempelli sul teatro per masse 197
C.2 Lettera di Arturo Marpicati al questore di Roma Giuseppe Cocchia 204
C.3 Lettera di Massimo Bontempelli ad Achille Starace 205

Capitolo III. **L'antologia del 1935 (con una postilla sugli esiti del dibattito post-bellico)**

3.1 *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori*: un'antologia fascista? 207
3.2 "Giovinezza fascista e senilità comunista" 212
3.3 L'epilogo della carriera politico-istituzionale 216
3.4 Il canto solidale della sinistra culturale 220
3.5 Strascichi di un dibattito politico-letterario 223

Appendice D 231
D.1 Lettera al direttore 231
D.2 Una lite stile "900" 231
D.3 Artista piccolino, fascista grandicello 233

Conclusioni 236
Bibliografia 239
Indice dei nomi 263

Introduzione

Addentrarsi nello studio di Massimo Bontempelli è impresa assai delicata, tanto più che l'inquadramento all'interno del contesto storico-culturale degli anni del fascismo chiama in causa intricate questioni ideologiche intimamente legate all'autore, la cui notoria mutevolezza di idee rende difficoltoso il tentativo di tratteggiarne un profilo unitario. Luigi Baldacci, che – sul finire degli anni Settanta – al caposcuola del realismo magico aveva dedicato una discussa antologia, osservava giustamente che Bontempelli «cambia e si contraddice»[1]. Anche per tali ragioni si dovrà rinunciare alla pretesa di inscriverlo all'interno di semplificanti categorie storiografiche, posta l'irriducibilità del suo pensiero a una chiave di lettura soltanto.

Molto si è detto di Bontempelli a proposito della sua estraneità, o – viceversa – sincera vicinanza al fascismo. In questa sede sarà sufficiente aggiungere e riflettere sul fatto che l'assidua collaborazione col regime, instaurata, in specie, tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, fu tale da sembrare quasi "protezione", ed impedisce, proprio per questo, di guardare allo scrittore come a un intellettuale avulso e svincolato dai dettami e dalle direttive politiche coeve.

Lo studio del caso Bontempelli, in un'ottica metodologica non evenemenziale, va anche letto e interpretato come funzionale a far emergere le tendenze della politica della committenza proprie del contesto e dell'epoca storica in cui si trovò ad operare. S'intende, dunque, in che modo la ricostruzione della sua attività istituzionale rappresenti – in termini più generali – lo specchio di quell'ambiente politico-culturale.

Pertanto, l'analisi prende le mosse dal ruolo assunto in seno al Sindacato Fascista Autori e Scrittori, di cui divenne segretario nel 1927. Ma quella carica, il segretario Bontempelli avrebbe saputo difenderla per poco: le accuse di antifascismo – veicolate anche dall'esterofilia di cui le pagine di «900» erano imbevute – lo costrinsero a dare le dimissioni. Nondimeno, i suoi incarichi istituzionali continuarono a svolgersi nel segno dell'interesse per le politiche culturali. Sulla scorta della missione sindacale, infatti, Bontempelli non abbandonò la volontà di regolamentare l'attività degli scrittori, proposito che espresse anche a mezzo del coordinamento di alcuni premi letterari, dei quali – per un periodo – mosse le fila.

Il ruolo di giurato da lui assunto fu eminentemente improntato al perseguimento di una politica di promozione di autori amici. Attraverso i concorsi letterari, satelliti di un più grande universo clientelare, Bontempelli

[1] Luigi Baldacci, *Introduzione* in MASSIMO BONTEMPELLI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, p. XI.

favorì un'idea "militante" di letteratura. Su quel terreno si scontrò con gli uomini forti del mondo intellettuale, manifestando la tendenza a premiare i candidati che meglio rappresentassero la linea novecentista di cui era portavoce, contro quella degli altri "priori", tesi a portare alla ribalta del teatro culturale gli scrittori della propria conventicola, non pochi dei quali finivano per essere gli aedi del regime.

Ma quella dell'imperio legato ai premi è una parabola tutta in discesa: a partire dalla fine degli anni Trenta, gli spazi di manovra che Bontempelli era riuscito a guadagnarsi con il potere governativo cominciarono a contrarsi, anche in conseguenza dell'insofferenza sempre più manifesta nei confronti del regime. Resta il fatto che per un certo tempo riuscì ad avere grande potere all'interno della macchina dei premi, dal cui ingranaggio molti altri intellettuali erano stati esclusi o avevano voluto mantenere le distanze.

Un caso emblematico e, in tal senso, illuminante è quello di Eugenio Montale, il quale guardò i concorsi poetici – per così dire – da lontano, e semmai con l'intento di sostenere autori amici, in un'Italia in cui la messe delle gare esistenti era davvero cospicua e in cui i premi pubblici, e dunque nati "liberi", vennero progressivamente fascistizzati.

Uno sguardo analitico viene specificatamente dedicato ai concorsi letterari, studiati in stretto rapporto al contesto storico nei quali erano inseriti, poiché – in un certo senso – furono anch'essi un prodotto culturale dell'epoca fascista: non a caso, fu in questo periodo che si assistette, come emerge dalla tabella sinottica posta nell' appendice documentaria, alla loro capillare diffusione. Senza voler rendere conto di una descrizione inventariale, la tavola dei premi, nella quale vengono citati i risultati di un esteso spoglio bibliografico e archivistico, vorrebbe essere indiziaria del significato ultimo dei concorsi, i quali se da una parte miravano ad acquisire il consenso degli scrittori premiati, dall'altra assursero a strumenti di controllo dell'orientamento, della circolazione e degli indirizzi della letteratura del tempo.

Più in generale, tanta attività bontempelliana appare legata all'impegno di "elencare e graduare", compito svolto anche in ossequio all'importante carica istituzionale rivestita a partire dal 1930, quella di accademico d'Italia. Pur non essendo stato tra i primi accademici nominati, lo scrittore legò un'alacre attività all'alta istituzione: nella mediazione di questa fornì il proprio apporto intellettuale a molteplici campi culturali, compreso il teatro, del quale – sulla scorta delle indicazioni dell'*establishment* politico – si fece teorizzatore, abbracciando la proposta mussoliniana di un "teatro per ventimila".

Ma, soprattutto, per conto della Reale Accademia Bontempelli diffuse la cultura italiana, all'interno così come all'estero. Era questo il movente dei suoi

viaggi propagandistici, che lo portarono a esplorare le lontane terre sudamericane e le colonie italiane in Africa, i paesi nordici e quelli europei.

In qualità di rappresentante della cultura italiana, lo scrittore prestò la sua voce pure ai microfoni della Radio Svizzera Italiana e, più tardi, a quelli dell'Università Radiofonica Italiana, nata in seno alla Reale Accademia per divulgare la lingua e la letteratura italiana all'estero.

Ma il contributo didattico più robusto (e sciagurato, dal punto di vista delle conseguenze) alla causa fascista Bontempelli ebbe a darlo nel 1935, con l'allestimento di *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori, con 28 composizioni fotografiche*, un'antologia che circolò nelle scuole medie italiane. Il tenore essenzialmente propagandistico del volume era reso non già, o comunque non soltanto, da scritti di stretta fede fascista, ma attingeva a passi di opere di autori provenienti da sensibilità letterarie e culturali eterogenee. Il curatore aveva infatti sapientemente imbastito il florilegio sul calibrato accostamento di fonti testuali appartenenti a una tradizione (quella risorgimentale e cattolica) di cui pure il regime cercò di appropriarsi e presentarsi come l'erede.

E proprio l'antologia, sia pure approntata quando nell'autore già serpeggiava un senso d'avversione verso le politiche del regime, sarebbe stata la causa dell'emarginazione dai palcoscenici della politica del dopoguerra, calcati nel 1948, allorché venne eletto senatore del Fronte Popolare. Oltre che per il suo cambiamento di rotta, i pesanti attacchi ricevuti, sostenuti da una legge elettorale che vietava a coloro che si fossero resi autori di libri scolastici durante il fascismo di essere eletti senatori, si tradussero nell'invalidazione della carica.

Sulla spinta di quell'evento nacque un acceso dibattito, condotto pervicacemente soprattutto dalla sinistra post-bellica, all'interno del quale difendere Bontempelli offriva, in effetti, lo spunto per giustificare, in termini più generali, i trascorsi degli intellettuali militanti del fascismo, presentando la loro vicinanza al regime come unica via percorribile.

L'approccio di ricerca seguito si colloca nel filone metodologico degli studi inclini a rendere conto non già del mero profilo dell'autore, ma del nesso esistente tra le sue idee e il contesto storico-culturale nel quale fu "sociologicamente" attivo. A tal fine è stato necessario privilegiare lo studio di corrispondenze, epistolari e carteggi, che – unitamente all'utilizzo di testimonianze documentali e di fonti giornalistiche – ha reso possibile, da questo punto di vista, ricostruire le sue esperienze istituzionali più significative.

Abbreviazioni

Fondi archivistici

ACS Archivio Centrale dello Stato, Roma

MCP Ministero della Cultura Popolare
MSP Ministero per la Stampa e la Propaganda
PCM Presidenza del Consiglio dei Ministri
SPD Segreteria Particolare del Duce

BEU Biblioteca Estense Universitaria, Modena

RAI Reale Accademia d'Italia (presso l'Accademia dei Lincei), Roma

Sigle

B. Busta
fasc. Fascicolo

Capitolo I

TRA SINDACATO E PREMI LETTERARI (1927-1942)

«Amo che lo scrittore riesca a vivere della propria arte, che sappia *insieme farne un onesto artigianato e una incorruttibile missione*».

Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938

1.1 Attività e funzioni nel Sindacato Fascista Autori e Scrittori

Per ricostruire compiutamente il profilo istituzionale di Massimo Bontempelli durante gli anni del Regime occorre procedere a un'analisi differenziata delle due esperienze più significative in tal senso: quella di segretario del Sindacato Fascista Autori e Scrittori e quella di accademico d'Italia. Un esame di questo tipo intende definire anche i contorni dell'attività culturale dell'autore al riverbero di quell'idea originalissima che concepisce il letterato come "uomo di mestiere".

Prima di analizzare la posizione detenuta dallo scrittore in seno al Sindacato Autori e Scrittori, gioverà fare un passo indietro e fornire, almeno per sommi capi, le coordinate culturali che segnano il contesto italiano primonovecentesco nel quale l'organo sindacale nasce: soprattutto alla luce delle istanze, sempre più forti dalla metà degli anni Venti, promosse da quanti intendevano inquadrare gli artisti entro una corporazione che potesse tutelare la loro posizione da un punto di vista giuridico. Una risposta efficace a tale necessità giunse dall'istituzione del Sindacato Fascista Autori e Scrittori[2], nato nei primi anni Venti del secolo e diretto, a partire dal 1924, dal segretario Pietro Gorgolini.

Veniva avvertiva, del pari, l'urgenza di dar vita a un organo che fiancheggiasse l'attività di sindacalizzazione degli intellettuali, ancorché più orientato al

[2] Per un'analisi completa del profilo del Sindacato in questione si rimanda allo studio di FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1997.

disciplinamento di questioni culturali. Nel solco di tale attenzione si inscriveva l'iniziativa dello scrittore Antonio Beltramelli di creare il Raduno, un'associazione che – coordinata su base nazionale – ambiva a riunire gli artisti di tutte le categorie, allo scopo di «far un blocco solo dei tre Sindacati Autori e Scrittori, Musicisti, Artisti»[3]. A decretare che i Sindacati, sia provinciali che nazionali, fossero compresi sotto la comune denominazione di "Raduno" fu Edmondo Rossoni, presidente della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti. «Sanzionando le intese già corse fra Antonio Beltramelli pei "Raduni" ed il Segretario generale della Federazione Nazionale dei Sindacati Intellettuali avv. Di Giacomo»[4], Rossoni intendeva imprimere un'impronta di organicità all'azione dei Sindacati Autori e Scrittori, Belle Arti e Musicisti. Contestualmente stabilì di porre Antonio Beltramelli a capo dei "Raduni" in qualità di segretario generale.

La congrega, almeno sul nascere, fu accolta senza particolari giubili, tanto più che si temeva che la sua sfera d'azione andasse a sovrapporsi a quella dei sindacati. A proposito di Raduni e Sindacati, è utile tracciare un netto distinguo fra le due organizzazioni, posto che – come puntualizza lo stesso neosegretario Bontempelli –

> i primi non sostituiscono né sopprimono i secondi. Il Raduno […] era di natura e portata strettamente letteraria e culturale. […] Fu poi pensiero delle superiori Gerarchie, cioè del Segretario Generale dei Sindacati Intellettuali (avv. Di Giacomo) e del Presidente della Confederazione nazionale dei Sindacati Fascisti (on. Rossoni) di coordinare l'azione dei tre Sindacati Intellettuali e artistici più propriamente detti, vale a dire Autori e Scrittori, Pittori e Scultori, Musicisti, per la risoluzione di quei problemi tipici della politica culturale e artistica che distinguono nettamente queste tre attività da tutte le altre pure inquadrate nel Sindacato Intellettuali (Medici, avvocati, farmacisti, ecc.), e di dare a questo gruppo il nome di Raduni.[5]

Il Raduno era quindi tutto teso al disciplinamento delle questioni per così dire "spirituali" che attenevano alle forze artistiche, e perciò distinto e distante dal campo d'azione della tutela economico-giuridica degli artisti, quello sì proprio dell'organismo sindacale.

Beltramelli – autore, tra l'altro, dell'agiografica biografia su Mussolini[6] – non esitò ad annunciare programmaticamente i criteri su cui aveva edificato la sua creazione: «riconoscersi nel regime. Far sì che la voce degli artisti *fosse* intesa dallo

---

[3] ENRICO ROCCA, *Intenti ed iniziative del "Raduno" (Conversando con Antonio Beltramelli)*, «Il Lavoro d'Italia», 10 novembre 1927, p. 3.

[4] *Antonio Beltramelli a capo dei "Raduni",* «Il Lavoro d'Italia», 7 ottobre 1927.

[5] «La Fiera Letteraria», 16 ottobre 1927.

[6] Cfr. ANTONIO BELTRAMELLI, *L'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 1923.

Stato. Raccogliere gli artisti in una sola famiglia, per un'azione comune in difesa degli interessi generali dell'arte e particolari degli artisti»[7].

Non senza qualche velleità, il Raduno si rivolgeva all'eterogenea pattuglia di artisti iscritti ai rispettivi Sindacati promettendo di adoperarsi per offrire loro una serie di agi a mezzo dei quali potessero trovare il clima ideale in cui esprimere appieno il proprio genio. In ottemperanza a tale promessa, veniva ventilato il progetto di istituire «borse, istituti di difesa dell'arte, villaggi degli artisti, di studio, borse di viaggio, etc.»[8].

Il 26 luglio 1927 vennero poste, almeno idealmente, le basi su cui poggiava l'associazione. Il fonte battesimale prescelto fu Ravenna, teatro di un'importante adunata alla quale convennero le autorità più vicine al mondo del sindacalismo intellettuale. A presenziare l'incontro una rosa di nomi illustri, tra cui i principali sostenitori dell'iniziativa: Augusto Turati, Giuseppe Frignani, Italo Balbo, Giuseppe Bottai e il presidente della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti Edmondo Rossoni. Il consesso, scandito da «accoglienze deliranti, simposii degni di quei paesi, e sopra tutto buon cuore e buon animo fascista»[9], attirò la partecipazione di personaggi come Pietro Gorgolini, Marino Moretti e Alfredo Panzini. Sotto lo stesso cielo ravennate si incontrarono finanche "selvaggi", "novecentisti" e "strapaesani", protagonisti, questi ultimi, di un turbolento alterco che infiammò la cornice di Porto Corsini, entro cui Marinetti aveva pronunciato una delle sue celebri arringhe. La vicenda viene ironicamente ripercorsa sulle pagine de «Lo Spettatore Italiano»:

> A proposito del *Raduno*, ormai morto e seppellito, mi resta a dire qualche cosa, che né i suoi nemici né i suoi amici, ànno mai pensato.
>
> Quando noi, giovani intelligentissimi e dinamici, ci portammo a Ravenna, per l'inaugurazione del *Raduno*, indi a Porto Corsini per la sbafatoia, forse pochi ricordano che sul più bello del pranzo, dopo aver lungamente brindato in silenzio agli organizzatori, ci levammo in piedi, e senza tanto né quanto, incominciammo a gridare anatema contro Marinetti il modernismo l'americanismo ecc. Anzi il sottoscritto, dopo aver lungamente gridato e, volendo provare con un vero discorso filosofico le sue asserzioni, salì in piedi su una sedia e iniziò l'orazione con un periodo lunghissimo tanto da rimanere a un certo punto con le braccia alzate verso il cielo, come

---

[7] *Il primo "Raduno" degli artisti di Romagna*, «La Fiera Letteraria», 31 luglio 1927, p. 3.

[8] «Il Raduno degli Artisti di tutte le Arti», dicembre 1927, p. 3. «*Il Raduno*», si legge in un comunicato della Federazione Nazionale dei Sindacati fascisti intellettuali, «allo scopo di promuovere viaggi all'estero di artisti di tutte le arti che abbiano ad allargare i confini delle conoscenze nazionali ed allo scopo di dare incremento allo sviluppo di nuove forze artistiche e di documentare l'attività degli italiani in tutto il mondo ha raccolto cospicue somme per costituire borse di viaggio e premi che i dirigenti del *Raduno* stesso distribuiranno prossimamente. Tali borse di viaggio e premi che vanno dalle 10.000 alle 50.000 lire sono state sottoscritte da Arnaldo Mussolini, da Antonio Negri, dalla Casa Editrice del Littorio, dal senatore Borletti, dal grand'uff. Bernocchi, da Ercole Tolli, dai fratelli Cella, dalla ditta Malerba e da altre personalità» («La Fiera Letteraria», 8 gennaio 1928). Senatore Borletti è lo stesso che finanzia l'Accademia Mondadori a partire dal 1924.

[9] VALENTINO PICCOLI, *Dopo il «raduno» degli scrittori*, «L'Illustrazione italiana», 28 agosto 1927.

a significar tante cose, non sapendo più continuare. Basti dire che quell'orazione mi valse la stretta di mano di un colonnello dei Carabinieri, che venne a congratularsi con me; mentre il mio amico Guandalini, più acceso che mai, continuava la discussione contro Marinetti e Ferruccio Vecchi, fra gli abbracci di quelli che tenevano per noi e il getto dei proiettili nemici, come pani interi, avanzi di piatti e il contenuto di alcuni bicchieri. Italo Balbo in quella giornata, pur prendendo parte alla disputa, non sapeva se venire con noi o andar con i marinettiani mentre Antonio Beltramelli, come organizzatore, dovendo restar neutrale, pur chiaramente si capiva che simpatizzava con noi.

Tutti coloro che mangiarono a Porto Corsini in quel giorno ricorderanno benissimo qualcosa della disputa e ricorderanno anche le nostre simpaticissime e indimenticabili fisionomie.

Ebbene – chiedo io – non sembra loro che se fin da quel momento gli organizzatori, con atto pronto e sicuro, avessero assegnato a noi di sostenere le sorti del "Raduno", le cose sarebbero andate ben altrimenti? Non sembra loro che se il raduno fosse divenuto cosa nostra, oggi sarebbe fiorentissimo, e Guandalini, prendendo il posto di D'Annunzio o F. V. Ratti, sarebbe proclamato il più grande trageda dell'Italia fascista; mentre io, che so? sarei putacaso ritenuto il più grande profeta del mondo, attorniato da lame e gentiluomini e temuto dai più eminenti uomini della capitale?

A me sembra che sì.

Ben dice Guandalini:

"Giungemmo e la luce fu"[10].

Novecentisti, si diceva. Il più celebre della schiera, il novecentista per eccellenza, fu però il grande assente dell'evento: il riferimento è, ovviamente, a Massimo Bontempelli. Eppure il suo nome appare legato, ancorché non direttamente, a quello del Raduno. Così come pure, si è detto, è congiunto al Sindacato Autori e Scrittori, del quale, nell'ottobre di quell'anno, venne nominato Segretario nazionale[11].

Nelle vesti di segretario la figura di Bontempelli si rivela particolarmente interessante. In tal guisa egli pose con urgenza una questione su tutte: la necessità di inscrivere lo scrittore in una categoria professionale, affidando alla sua figura un peso e una consistenza produttivi omologhi a quelli attribuiti a qualsiasi altro lavoratore. In questo modo si sarebbe posta fine alla retorica imperversante che riduceva, sminuendola miseramente, l'occupazione degli scrittori a un «elegante dilettantismo»[12]. Il suo disegno si snodava lungo due principali direttrici, le quali si tradussero nella volontà di riconoscere e «dare allo scrittore il degno posto che fino a oggi non era stato raggiunto se non in casi isolati e individuali, e alla sua

[10] *Fasi di una missione. Porto Corsini*, «Lo Spettatore Italiano», 30 novembre 1928. L'articolo è firmato con le iniziali A. D.

[11] Sull'impegno sindacale e le sue ripercussioni sulla poetica bontempelliana cfr. KEALA JEWELL, *Magic Realism and Real Politics: Massimo Bontempelli's Literary Compromise*, «Modernism/Modernity», V. 50, N. 4, 2008, pp. 725-744.

[12] *Una circolare di M. Bontempelli ai Sindacati Autori e Scrittori*, «Il Lavoro d'Italia», 16 ottobre 1927, p. 5.

professione quella consistenza, i cui fondamenti debbono essere efficienza economica e coscienza politica»[13].

Il riconoscimento economico tributato allo scrittore era, in questa prospettiva, condizione necessaria per rendere l'attività di scrittura un mestiere con tutti i crismi: «L'uomo scrittore è un professionista»[14], al pari di chiunque altro lavoratore; perciò – come qualsiasi altra attività professionale – la scrittura andava regolamentata e giuridicamente formalizzata, tanto più per il fatto che «anche lo scrittore ha una funzione precisa nella compagine degli uomini operanti in convivenza sociale». Tale funzione, s'intende bene, coincideva con la «produzione regolare di qualche cosa che corrisponda a una necessità abbastanza generale degli uomini. Uno scrittore produce articoli per i giornali, cosa necessaria al consumo di molti. Oppure produce racconti, drammi, ecc., tutte cose che rispondono a una necessità altrui»[15]. Insomma, soddisfacendo la sete informativa del lettore, l'uomo di lettere adempiva alla funzione che si confaceva alla sua «condizione di artigiano del messaggio e della comunicazione»[16]. Si tratta di un'idea professionalizzante della scrittura, atta a sancire un vincolo ben preciso, posto che:

> la professionalità comincia dove comincia un rapporto di natura giuridica. È scrittore colui che mediante un suo scritto stabilisce rapporti economici. Se muratore non è chi – per ipotesi – passa alcune ore o giornate in un campo a mettere mattoni uno sull'altro per suo divertimento, ma solamente chi fa questo per ragioni di contratto, nello stesso modo non è professionalmente scrittore chi scrive per proprio divertimento […] anche se scrive la *Divina Commedia* ma poi s'accontenta di leggerla agli amici.[17]

In antitesi alla concezione "strapaesana", tesa a «proporre un ordinamento corporativo e dirigistico dei sindacati delle arti»[18], quella "stracittadina" sposata da Bontempelli attribuiva al sindacato una funzione che doveva tradursi non già nell'imposizione di un orientamento culturale, bensì nella regolamentazione e nella salvaguardia della posizione giuridica del letterato. Non solo: visto da questo prisma, il Sindacato era tenuto a interessarsi allo scrittore, soprattutto a quello medio, in modo da obbligare «il suo costume a innestarsi vivacemente nel tessuto politico nazionale»[19]; ché, in fondo, se nella letteratura italiana mancava

---

13 *Ibidem*.

14 Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Per gli scrittori come professionisti*, «Le Professioni e le Arti», Anno IV-n. 11, novembre 1934, p. 46.

15 MASSIMO BONTEMPELLI, *Tipi che scompaiono* in *L'Avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 110.

16 DUCCIO TONGIORGI, *Il mestiere di scrittore: episodi di una Letteratura Fiat degli anni Trenta*, *Introduzione* a P. M. BARDI, *La strada e il volante*, Torino, Scriptorium, 1994, p. 15.

17 Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Per gli scrittori come professionisti*, cit., p. 46.

18 SIMONA CIGLIANA, *Una lunga avventura, Bontempelli a Bodrero, a Meletta (ovvero da Eva futura a Eva ultima), a Mussolini, «Duce velocissimo»*, «L'Illuminista», N. 13/14/15, anno V, gennaio/dicembre 2005, p. 166.

19 *Una circolare di M. Bontempelli*, cit., p. 5.

un'assidua, buona produzione era perché il letterato era stato posto ai margini della vita politica. L'unione in Sindacati di professione avrebbe quindi dovuto fungere da viatico per lo sviluppo di una coscienza politica nello scrittore, sì da spronarlo a rivendicare il *riconoscimento* del suo profilo professionale.

L'inclusione degli uomini di lettere nel Sindacato era, a ben guardare, una questione dalla quale si diramavano altri cogenti e spinosi problemi: chi poteva essere definito scrittore? Chi essere legittimamente incluso nel novero degli iscritti al Sindacato? Tracciare i contorni netti e definiti dei requisiti che un autore doveva possedere per essere considerato degno appartenente della categoria professionale era certamente compito arduo. La difficoltà di tale impresa, stando alla posizione bontempelliana, era accresciuta dalla lunga e inveterata tradizione che aveva considerato lo scrittore un "solitario dilettante": «lo scrivere, da Dante a Manzoni, è sempre stato [ritenuto] un dilettantismo e un lusso»[20].

A complicare il quadro interveniva un secondo fattore, più intimamente legato alla differenza tra «scrittori nel senso artistico della parola»[21] e autori in senso lato: questi ultimi, sia pure non in qualità di creatori di opere letterarie, bensì di volumi di diversa natura (Bontempelli pensava per esempio agli autori di libri scientifici, di testi di divulgazione o agli autori di libri scolastici), dovevano essere inquadrati all'interno di un Sindacato di scrittori oppure no? Impossibile, almeno in linea teorica, definire linee di confine e criteri di ammissione rigidi. Quel che è certo è che il Sindacato in oggetto, da intendersi non già come «un nome vano, un incasellamento burocratico puro, ma [come] un'istituzione ricca di azioni e di possibilità»[22], doveva tutelare non soltanto i grandi nomi della letteratura, ma anche, e in massima parte, i meno noti, considerato che «l'elenco di un sindacato di scrittori […] non ha nessun bisogno di coincidere con l'indice di un capitolo di storia letteraria»[23].

A latere dell'incarico assunto all'interno del Sindacato Autori e Scrittori, Bontempelli avviò una collaborazione[24] con l'associazione patrocinata da Beltramelli. La relazione che legava il neosegretario al Raduno era di natura indiretta, inscritta non già – o comunque non soltanto – nell'ordito del Raduno in qualità di unione sindacale, ma in quello del giornale di cui l'organismo si era dotato: il quale, per combattere le lotte «in difesa degli interessi degli artisti

---

[20] *Il Congresso del Sindacato Autori e Scrittori. La relazione Bontempelli*, «Il Lavoro d'Italia», 18 marzo 1928.

[21] *Il Segretario Bontempelli*, «La Fiera Letteraria», 16 ottobre 1927.

[22] *Il Congresso del Sindacato Autori e Scrittori. La relazione Bontempelli*, «Il Lavoro d'Italia», 18 marzo 1928.

[23] MASSIMO BONTEMPELLI, *Per gli scrittori come professionisti*, cit., p. 46.

[24] Il Raduno coadiuvò Bontempelli nell'organizzazione di attività culturali di vario genere (promozione di conferenze, biblioteche, rappresentazioni).

italiani di tutte le Arti in Italia e all'Estero»[25], e dare loro una risonanza mediatica, fondò, appunto, un periodico, programmaticamente intitolato «Raduno. Settimanale di battaglia dei Sindacati Autori e Scrittori». Nato sul finire del 1927[26], il foglio romano si poneva come strumento di riflessione culturale, «organo di sana discussione, di propaganda e di battaglia […] che agiterà tutti i problemi spirituali, culturali e pratici che hanno attinenza con l'arte»[27].

Bontempelli era, assieme a Beltramelli, Giuseppe Mulè e Cipriano Oppo, il condirettore del giornale sul quale, sin dal primo numero, si faceva menzione di un progetto che si proponeva di riunire dieci autori[28] (di qui "Gruppo dei Dieci"), tra cui lo stesso novecentista. L'adesione bontempelliana alla congrega rispondeva certo a un progetto di ben più ampia portata, che trovava la sua ragione d'essere nel tentativo di allargare i confini della propria azione culturale; non a caso, infatti, i dieci romanzieri si offrivano di «servire il Romanzo italiano in Italia ed all'estero»[29].

Il filo rosso che univa quello che diventò un collettivo a tutti gli effetti era il comune impegno a prendere parte a un progetto letterario che si concretizzò nella scrittura di due libri: *Il novissimo segretario galante. 400 lettere d'amore per ogni evenienza*[30] e l'ucronico romanzo *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*[31],

---

25 «Il Raduno degli Artisti di tutte le Arti», 7 ottobre 1927. Il settimanale si poneva come un notiziario letterario e teatrale, costituito da varie rubriche. Era diretto da Giacomo di Giacomo, mentre Alessandro De Stefani ne era il redattore capo.

26 Il primo numero del giornale uscì il 31 dicembre. Giungerà tuttavia a un immediato epilogo (l'ultima uscita risale al luglio del 1928).

27 GIUSEPPE MULÈ, *La prima battaglia per la musica italiana*, «Il Raduno degli Artisti di tutte le Arti», 31 dicembre 1927, p. 2.

28 Il gruppo, presieduto da F. T. Marinetti, oltre a Massimo Bontempelli, comprendeva Antonio Beltramelli, Alessandro De Stefani, Lucio D'Ambra, Fausto Maria Martini, Guido Milanesi, Alessandro Varaldo, Cesare Giulio Viola e Luciano Zuccoli.

29 Telegramma di Marinetti a Mussolini, datato 24 maggio 1928, cit. in SIMONA CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio inediti. A Benito Mussolini*, in *Una lunga avventura*, cit., p. 81. Secondo Cigliana, il Gruppo nasce «con il duplice intento di presentare all'Italia fascista uno schieramento di intellettuali organici su cui poter fare affidamento anche in vista di un'azione culturale a largo raggio, di respiro internazionale e, d'altra parte, di coagulare le forze per creare una linea di moderata ma avanguardistica resistenza alla politica di normalizzazione culturale avviata dal regime» (iv*i*, n. p. 105). L'argomento è più estesamente trattato da UGO PISCOPO, *Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, p. 332.

30 A questo prontuario amoroso avrebbe dovuto far seguito un secondo volume (*Primo Bacio*) che però non trovò realizzazione. Sul punto cfr. JOSUÈ ALBERTO SANTOS, *Storia di un'associazione letteraria: «I Dieci»*, Note in «Esperienze letterarie», n. 2, 2008, pp. 111-122. Sul gruppo de I Dieci cfr. DANIELE COMBERIATI, *I romanzi collettivi de «I Dieci» negli anni Venti: fra la fine dell'avanguardia futurista e l'anticipazione del postmoderno*, «Lettres Romanes», 2011, pp. 110-125, e ALESSANDRO FERRARO, *Muy señor nuestro Alessandro Varaldo. La ricognizione nel mondo spagnolo e portoghese per riscoprire un autore italiano di successo ma dimenticato*, «Cuadernos de Filología Italiana», Vol. 20, 2013, pp. 243-273.

31 Il romanzo fu edito dalla casa editrice di «900», la romana "*Sapientia*", la quale, stando a quanto si legge su «La Fiera Letteraria» (30 ottobre 1927), si impegnava nella pubblicazione di «un'antologia dei più notevoli scritti di novecentisti apparsi nell'annata [di «900»]». Il progetto intendeva riunire romanzi di Corrado Alvaro, Antonio Aniante, Gian Gaspare Napolitano, Marcello Gallian e Pietro Solari. Ad aprire il ciclo sarebbe dovuto essere *Il figlio di due madri* dello stesso Bontempelli.

usciti rispettivamente nel gennaio e nel febbraio del 1928, l'uno diviso in sei volumi, e l'altro in dispense.

La compagnia di scrittori, pronta a giurare di «correggere le ingiustizie del mondo letterario»[32], riuniva personalità diverse per *animus* ancor prima che per posizione professionale; a sottolinearlo era lo stesso Marinetti, presidente della variegata compagine, precisando che «questi dieci scrittori italiani […] appartengono alle più tipiche e opposte tendenze della letteratura contemporanea (futurismo, intimismo, ecc.)». E riferendosi a se stesso ammetteva: «miliardi di chilometri dividono per esempio la sensibilità futurista di Marinetti dalla sensibilità nostalgica di F. M. Martini»[33].

La società venne presto salutata come una pentarchia legata da una *communio incidens*[34], tutta tesa a perseguire il mero interesse affaristico. In effetti i Dieci, che pare fossero stati scelti sulla base di un criterio per lo più stanziale[35], connesso, cioè, alla loro residenza nella capitale, vennero presto, non senza qualche accento sarcastico, derubricati alla categoria di Accademia. A confinarli in tale *status* contribuì, tra l'altro, l'attitudine della congrega a dedicarsi ad attività non propriamente letterarie. Emblematico in tal senso fu il lauto simposio, il primo di una lunga serie, organizzato entro la cornice romana dell'albergo Ambasciatori: qui i Dieci incontrarono alcuni degli esponenti più influenti e potenti del panorama italiano, in campo letterario così come in quello finanziario. L'episodio, tutt'altro che isolato, si inscriveva in un più ampio e sistematico programma, atto a suggellare una stretta collaborazione con le forze politiche e finanziarie, a beneficio – questo almeno l'intento ufficiale – del mondo letterario. Sulla scorta di tale intento,

> raccolti a pranzo a Roma ogni quindici giorni sotto la presidenza di un'alta personalità artistica (Pietro Mascagni presiederà il primo pranzo), i Dieci faranno sedere alla loro tavola "i dieci amici dei Dieci", scelti tra le personalità più autorevoli del mondo finanziario e politico.
>
> Codesti "amici dei Dieci" dovranno diventare i loro preziosi collaboratori nei compiti che la nuova compagnia si propone a vantaggio dei letterati e della letteratura. Così fin dal primo pranzo

---

32 «La Fiera Letteraria», 30 ottobre 1927.

33 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Collaudi futuristi*, a cura di Glauco Viazzi, Napoli, Guida Editori, 1977, p. 51. Sull'argomento cfr. anche PAOLO BUCHIGNANI, *Settimelli e Carli dal Futurismo al fascismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di Renzo De Felice, Torino, Fondazione G. Agnelli, 1988, p. 210.

34 Cfr. a tal proposito IL MARCHESE DEL GRILLO, *Conversazione romana. I dieci*, «L'Illustrazione italiana», 3 giugno 1928, in cui viene spiegato come proprio l'assenza «dell'omogeneità spirituale» diventi l'elemento discriminante che non permette di trattare i Dieci alla stregua di un autentico gruppo letterario. E «dove manchi l'omogeneità spirituale, non è possibile né la pacifica cooperazione intellettuale delle buone società letterarie né la idealistica solidarietà aggressiva dei grandi movimenti intellettuali» (ivi).

35 «I dieci incubatori», argomenta criticamente Cesare Zavattini, «non hanno tra loro affinità elettive, anzi…; sono stati raccattati con il solo criterio dello spazio. Così accanto al cranio oceanico di Marinetti troviamo il ciuffo discretamente passatista di Lucio D'Ambra» (*Polemica con il signore re. Consiglio ai Dieci*, in *Dite la vostra*, a cura di Guido Conti, Parma, Guanda, 2002, p. 251).

sarà bandito un concorso per un romanzo di giovani scrittori, concorso che si rinnoverà ogni anno[36].

Ma una siffatta consuetudine prandiale assurse ben presto a catalizzatore delle aspre critiche che si condensarono sul gruppo, del quale venne messo in dubbio lo slancio benefattore verso la letteratura. I Dieci si guadagnarono così la fama di «divoratori di banchetti raffinati», di congrega animata da pura ed esclusiva brama utilitaristica. Eppure Marinetti affermava senza esitazioni che a muovere le loro iniziative era la sola causa letteraria: il suo sviluppo e la sua tutela. In nome di quello sviluppo, peraltro, il collettivo si sentì legittimato ad accettare «compensi editoriali eccessivi»[37] per la produzione di opere narrative. Tale episodio fu alla base di una virulenta polemica che tuonò sugli scrittori, di cui venne ribadita l'appartenenza a una ristretta e privilegiata cupola accademica. In effetti, a ripercorrere nel dettaglio l'episodio si scopre che per la scrittura del romanzo *Lo zar non è morto* i Dieci percepirono centocinquantamila lire (cento, secondo i più modesti calcoli di Marinetti). A corrispondere la munifica somma era stato il giornale il «Lavoro d'Italia», il quotidiano ufficiale della Confederazione Sindacati Fascisti.

La corrotta condotta del gruppo diventò affar noto nell'ambiente, tanto da arrivare a essere materia di discussione da parte di Gramsci: il quale, nei *Quaderni del carcere*[38] commentava con qualche indignazione l'accaduto, ragionando sulla questione a partire dalla denuncia che di essa aveva fatto Malaparte[39], il quale licenziava la società dei Dieci come una camorra «a base di quattrini»[40], mossa dal «solo scopo […] di far affari»[41]. Lo scrittore avanzava anzitutto un attacco al Presidente della Confederazione dei Sindacati, il quale – a suo parere –

> non può consentire che l'amministratore dei contributi sindacali dei suoi organizzati, e perciò anche degli scrittori fascisti di tutta Italia, si permetta il lusso e l'arbitrio di sperperare 150.000 lire, *centocinquanta mila*, per un mediocrissimo romanzo di appendice, "Lo zar non è morto", pubblicato a puntate dall'organo della Confederazione dei Sindacati.[42]

Per sottolineare l'inopportunità dell'elargizione di una somma di denaro così alta in favore di una pubblicazione, Malaparte menzionava un caso analogo,

---

36 «La Fiera Letteraria», 30 ottobre 1927.

37 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Collaudi futuristi*, cit., p. 52. Sull'argomento si rinvia anche a PAOLO BUCHIGNANI, *Settimelli e Carli dal Futurismo al fascismo*, cit.

38 Cfr. ANTONIO GRAMSCI, *L'accademia dei Dieci*, in *Quaderni del carcere*, Vol. I, Quaderno 3 (XX) 1930, § 9, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 294-295.

39 Cfr. gli articoli di CURZIO MALAPARTE ne «La Fiera Letteraria» del 3 e del 17 giugno 1928, rispettivamente intitolati *Una specie d'Accademia* e *Coda di un'Accademia*.

40 CURZIO MALAPARTE, *Coda di un'Accademia*, «La Fiera Letteraria», 17 giugno 1928.

41 CURZIO MALAPARTE, *Una specie d'Accademia*, «La Fiera Letteraria», 3 giugno 1928.

42 *Ibidem*.

laddove il romanzo sovvenzionato, peraltro con una cifra molto più modica, era *Nostromo* di Joseph Conrad[43], dunque un'opera di tutt'altro tenore rispetto al meno noto e provinciale *Lo zar non è morto*. «Di solito», chiosava Malaparte, «un romanzo d'appendice si paga dalle tremila alle cinquemila lire: il magnifico romanzo di Conrad, *Nostromo*, apparso tempo fa in un grande giornale, è stato pagato circa cinquemila lire. Diciamo *Nostromo* di Conrad!».[44] Si domanda allora perché «per il "Romanzo dei Dieci" i tesserati della Confederazione, in grandissima maggioranza operai, hanno dovuto sborsarne ben centocinquanta mila. Perché?». La risposta viene rintracciata nella «sorprendente ragione che gli autori son dieci, e che fra i Dieci figurano, oltre i nomi del Presidente e del Segretario Generale del *Raduno* quelli del Segretario nazionale e di due membri del Direttorio del Sindacato autori e scrittori!». Si domanda, infine, sempre più sarcasticamente, «quanto Rossoni pagherebbe un romanzo d'appendice scritto in collaborazione da cinquanta letterati? Mezzo milione? Sotto, ragazzi: che cuccagna, il sindacalismo intellettuale di Giacomo Di Giacomo!»[45].

Malaparte non risparmiò dalle critiche neanche il Sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione, Emilio Bodrero, chiedendosi retoricamente come fosse possibile «in pieno regime d'antidemocrazia» che il Ministero della Minerva si prestasse «al gioco di dieci scrittori, (tra i meno quotati e i più sopravvissuti, salvo tre, e chi più chi meno, salvo due, antifascisti fino a ieri e alcuni, anche, seriamente compromessi) al punto di chiamare ufficialmente Accademia un banchetto di quella specie?»[46].

Anche Pirandello pronunciò parole dure sull'associazione. In una missiva indirizzata a Marta Abba ebbe a scrivere:

> Vuoi sapere dei "Dieci"? Avvengono cose incredibili! Hanno ottenuto dal Governo 250 mila lire per formare la Compagnia, di cui faranno parte i relitti della Compagnia Campa-Capodaglio Olivieri, senza il Racca, con Benassi e Sabbatini e Enzo Biliotti, amministratore Pio Campa, e altra prima-donna Giulietta De Riso. Il repertorio: quello dei Dieci: Marinetti, De Stefani, D'Ambra, Martini, Viola, Varaldo, Beltramelli, Bontempelli, Milanesi e il decimo che non ricordo più chi sia. – Centocinquantamila hanno avuto per il romanzo, che è una inqualificabile gaglioffata. E il Governo li riceve e li protegge e li sussidia, e tutta la nobiltà romana e il mondo diplomatico fanno a gara per ajutarli, e fonderanno anche una casa editrice e non [so] che altre diavolerie. Chi più sporca la fa… – con quel che segue.[47]

---

[43] In una nota a margine dell'articolo, Malaparte rivela un'indiscrezione riguardante *Uno nessuno e centomila* (1926) di Luigi Pirandello e *Annalena Bilsini* (1927) di Grazia Deledda, rispettivamente sussidiati dall'«Illustrazione» e da «La Fiera Letteraria» con 15.000 e 10.000 lire.

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*.

[46] *Ibidem*.

[47] Luigi Pirandello a Marta Abba, luglio 1928, in LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 39.

Eppure, quella che fu tacciata da Malaparte come un'azione di stampo camorristico veniva, nel contempo, prontamente giustificata da Marinetti, il quale così si pronunciò sulla vicenda:

> in quanto alle centomila lire pagate dal giornale "Il Lavoro d'Italia" per la pubblicazione in appendice de *Lo zar non è morto*, lo considero un prezzo modesto data la celebrità di alcuni dei Dieci e data la curiosità editoriale creata dall'inattesa solidarietà di scrittori così lontani l'uno dall'altro. Il chiasso sollevato da quelle centomila lire (che la buona fede dei denigratori portò a centocinquanta mila) favoriva uno dei propositi dei Dieci, cioè quello di elevare i prezzi del mercato letterario in Italia[48].

Ma a destare malumori era pure la volontà della società letteraria di elevarsi a rappresentante ufficiale della letteratura italiana, travalicando così la sua entità di associazione e approfittando, nel mentre, degli irriducibili vantaggi connessi con una posizione così privilegiata.

Intanto uno stillicidio di critiche si sedimentava pure sull'associazione del Raduno: «e poi», si chiedeva retoricamente Malaparte, «si può sapere che cos'è il *Raduno*? Come organizzazione non è riconosciuto dalla legge». Lo stesso Malaparte, che non perse occasione di farsi portavoce delle proteste che investirono il giornale in forza delle sue tendenze marcatamente battagliere, non si spiegava l'alto valore a esso riconosciuto: «e allora come va che il suo strumento di bassa polemica è organo ufficiale dei Sindacati autori, scrittori etc.? […] Il male è che il *Raduno* è un settimanale equivoco, è un organo ufficiale equivoco»[49].

Quella sottesa al «Raduno» era una controversia ancipite se, come è vero, a essere oggetto di rimostranze era l'omonima associazione sindacale prima ancora che il suo organo di stampa. A minare le esili basi sulle quali poggiava

---

[48] FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Collaudi futuristi*, cit., p. 52. Marinetti, tra l'altro, aveva in mente un programma preciso attorno al quale il gruppo avrebbe dovuto modellare la propria attività artistica. Nel dettato del piano si legge che: «i primi atti dei Dieci saranno: 1) un Premio di 10.000 lire (fornito dai Dieci), da assegnarsi ogni anno al libro eccellente per originalità (romanzo o raccolta di novelle e sussidiariamente a un volume di liriche o a un'opera teatrale); 2) la più bella edizione assolutamente moderna di un celebre romanzo italiano contemporaneo. Questa edizione dovrà vincere in splendore i migliori prodotti editoriali della Germania, dell'Inghilterra e dell'America; 3) la pubblicazione in lingua spagnola, francese e inglese di opere letterarie contemporanee dei Dieci e di giovani scrittori italiani; 4) lo scambio regolare di antologie contemporanee con altre dei vari centri letterari esteri; 5) aiuti finanziari agli editori per la pubblicazione della prima opera letteraria di un giovane scrittore italiano» (ivi, pp. 54-55). Dei cinque punti del manifesto solo il primo (quello relativo all'assegnazione di un premio letterario) trovò compiuta realizzazione: venne infatti erogato *una tantum* nell'autunno del 1929 e ripartito tra cinque scrittori. Sulla questione specifica cfr. JOSUÈ ALBERTO SANTOS, *Storia di un'associazione*, cit., p. 114.

[49] CURZIO MALAPARTE, *La polemica sul Sindacato. Una lettera di Curzio Malaparte all'on. Rossoni*, «La Fiera Letteraria», 1 luglio 1928.

l'organismo concorsero una lunga serie di altri fattori[50], che sarebbe inutile ripercorrere puntualmente in questa sede. Basti sapere che un peso importante in tal senso fu giocato dalla rivendicazione di un differente disciplinamento sindacale, a seconda della categoria di lavoratori da rappresentare; istanza, questa, riconducibile all'idea che, in fondo, «gli artisti sono forse "anche" degli intellettuali; ma sono soprattutto degli "artisti"»[51], pertanto necessitavano di trovare una più circostanziata collocazione.

Posta in questi termini, la questione travolse l'organismo diretto da Beltramelli, che invece accorpava gli uni e gli altri in un'unica grande categoria. Incalzato, dunque, dalle insistenti sollecitazioni tese all'ottenimento di una congrua regolamentazione dei rapporti fra i Sindacati degli Scrittori e degli Artisti e Il Raduno, Rossoni – nel giugno 1928 – sospese l'organo sindacale, e con esso le pubblicazioni del suo settimanale. Il periodico medesimo annunciò che «dovendosi procedere ad una precisa sistemazione dei rapporti fra i Sindacati degli Scrittori e degli Artisti, restano sospese le sue pubblicazioni»[52].

Agli occhi dei più, in verità, la soppressione del foglio romano rispose a una scelta doverosa, considerato il tenore aggressivo e avventato che marcava le campagne da esso condotte. Emblematico in tal senso era stato il "caso Salgàri", attraverso il quale il giornale si era scagliato con piglio severo contro gli editori, accusandoli di aver depredato lo scrittore fino a portarlo sul lastrico. Il settimanale divenne presto inviso all'intera categoria degli editori (non solo a quella, beninteso), ai quali la chiusura della rivista apparve come «la logica conseguenza dei suoi eccessi che le superiori Gerarchie non potevano oltre tollerare»[53].

Le critiche si fecero vieppiù pesanti, fino a ripercuotersi sullo stesso Bontempelli, ammonito innanzitutto per il suo legame con il giornale romano,

---

[50] Cfr. GIACOMINA NENCI, *Il regime e gli intellettuali*, «Quaderni storici delle Marche», settembre-dicembre 1969, Vol. 4, n. 12, pp. 446-455.

[51] Cfr. «La Fiera Letteraria», 1 luglio 1928.

[52] *Il "Raduno" cessa le pubblicazioni*, «Giornale della Libreria», luglio 1928, Vol. 41, fasc. 29-30, p. 460. «La Fiera Letteraria» nella prima pagina del 15 luglio 1928 riporta la dichiarazione che Cipriano Efisio Oppo rilascia alla «Tribuna» in merito all'insensatezza dell'esistenza del Raduno, e come Federazione e come organo di stampa: «dato l'inquadramento attuale dei sindacati non può esservi una Federazione nell'ambito di un'altra Federazione. Così l'unione dei tre Sindacati degli Artisti da me proposta e avente (questo è importante) uno speciale Statuto e diretta dai tre Segretari di categoria riuniti per tutto ciò che potrebbe interessare le questioni di indole generale, potrebbe chiamarsi in un modo qualsiasi, da studiarsi, in luogo di Federazione. È una semplice questione di nome. Naturalmente ai singoli interessi tecnici e all'organizzazione interna di ciascuno dei sindacati (Musicisti, Letterati, Artisti) provvederebbe il Segretario Nazionale di categoria d'accordo con il proprio Direttorio. Ed ecco l'inquadramento sotto il punto di vista gerarchico e amministrativo rimarrebbe alla Federazione degli Intellettuali. Infatti nel mio articolo di ieri ho scritto che i Sindacati degli Artisti dovevano in qualche modo *essere distinti dagli altri intellettuali*. Diversità di Statuto, libertà di riunione e di deliberazione dei tre organismi e niente *Raduno* come ente e come giornale ufficiale dei tre sindacati» («La Fiera Letteraria», 15 luglio 1928).

[53] *Il "Raduno" cessa le pubblicazioni*, «Giornale della Libreria», cit., p. 460.

oltre che per la sua presenza in seno ai Dieci. Non solo: egli venne avversato nella sua posizione di segretario anche a causa del suo internazionalismo, lo stesso che definiva i contorni di «900»[54]. Proprio la tendenza della rivista a ospitare personalità[55] slegate dal becero provincialismo italiano, trascinò il direttore di «900» nel vortice di una dura critica da cui si dipanò perfino l'accusa di antifascismo[56]. Sull'onda polemica di tali avvenimenti, e contestualmente alla cessazione del foglio sindacale, Bontempelli, il 13 luglio 1928, rassegnò le sue dimissioni dalla carica di segretario del Sindacato Nazionale Autori e Scrittori. Nel farlo, indirizzò una lettera all'onorevole Rossoni, nel cui dettato esponeva le ragioni della sua rinuncia:

> credo che la mia permanenza nella carica di Segretario nazionale degli scrittori (cui tu spontaneamente e con lusinghiera insistenza mi chiamavi or sono dieci mesi) ti sia origine di noie complicate e assurde, in quanto attira verso il Sindacato tutte le avversioni polemiche, tutti i rancori giornalistici, tutti gli assalti, palesi e occulti, che la mia singolare e personale situazione letteraria mi ha procurati e continuerà a procurarmi. Avversioni e assalti che io posso beatamente trascurare come scrittore e come uomo; ma mi è intollerando che per colpire me, invulnerabile, tutti quegli strali più o meno avvelenati abbiano continuamente a cadere nella zona della delicata funzione politica che mi era stata affidata, e sollevarvi attorno tanto turbine di polvere torbida e fastidiosa. Serie di equivoci grossi, groviglio di aberrazioni, confusioni badiali (a cominciare da quella tra la mia funzione e la istituzione del Raduno dalla quale ho sempre tenuta autonoma l'azione del Sindacato). Tutto un arruffamento, dannosissimo alla serenità e alla serietà tra cui deve svolgersi la difficile opera di dare forza e valore sindacale alla strana e mal definibile professione dello scrittore.
>
> Io ho la perfetta coscienza di avere, nel preciso campo della mia azione sindacale, compiuto cose efficaci, e segnati chiaramente i còmpiti specialissimi che spettano a chi vorrà continuare a

---

[54] È fin troppo noto come, attraverso la rivista – redatta e pubblicata in francese – Bontempelli cercasse di «raccogliere i più importanti materiali della letteratura europea, unificandoli all'interno di una complessiva proposta culturale, per filtrare non tanto l'Italia in Europa, bensì l'Europa in Italia» (LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 124).

[55] È il caso, per esempio, del funzionario del Commissariato degli Affari esteri della Repubblica dei Soviet Ilia Ehremburg, autore, peraltro, di un'invettiva contro il fascismo veneziano. Proprio la sua presenza in seno al comitato redazionale di «900» si rivela foriera di dure critiche che si addensano sull'operato culturale di Bontempelli, accusato di voler ergersi, con pretese velleitarie, a *maître à penser* del paese, senza farne l'interesse né farne rispettare l'integrità morale e intellettuale. Cfr. *Bontempelli e l'antifascismo internazionale*, «La Fiera Letteraria», 25 marzo 1928, p. 2.

[56] Sono insinuazioni che sgomentano Bontempelli, al punto da indurlo a cercare un dialogo con Mussolini, al quale confida il timore – del tutto fondato – che le accuse di antifascismo addebitategli potessero mettere a repentaglio la convalida della sua nomina a Segretario del Sindacato Autori e Scrittori. Così, in una lettera del 30 aprile 1928, si rivolge al capo del governo: «Duce, oso chiederVi un colloquio. […] Oggi non so più resistere, contro le calunnie precise, pubbliche, infamanti. Mi si calunnia in ciò che ho di più sacro: la mia passione fascista, che Voi conoscete. Si inventa, con particolari tutti fino all'ultimo inventati con malvagità infernale, che io abbia combattuto il Regime, al soldo dei suoi nemici. […] E oggi sento che la mia nomina a Segretario del Sindacato Scrittori non sarà convalidata, e sarò sostituito. Ciò, in questo momento, apparirà come un riconoscimento della verità delle accuse. È la mia morte civile». La missiva è citata in SIMONA CIGLIANA, *Due epistolari*, in *Una lunga avventura*, cit., pp. 79-103. Sulle accuse di antifascismo, cfr. anche il saggio introduttivo di Galateria a CORRADO ALVARO, MASSIMO BONTEMPELLI, NINO FRANK, *Lettere a «900»*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1986.

ordinare siffatta materia. Per dar seguito all'opera mia ti occorre persona che non porti con sé il peccato originale di una condizione personale troppo vistosa e bersagliata; e nello stesso tempo sia fornita di quelle ambizioni politiche, che a me mancano totalmente, mentre sole possono dar la pazienza di resistere all'evenienza di situazioni equivoche e paradossali. Ma ciò non avverrà: vedrai, al mio solo allontanarmi, come improvviso scoppierà il sereno sul cielo del Sindacato![57]

La risposta dell'onorevole Rossoni, che commentò la notizia con qualche nostalgia, non si fece attendere, dimostrandosi prodiga di riconoscimenti per l'attività bontempelliana, «svolta per dare un assetto logico e benefico all'organizzazione degli scrittori»[58].

La rinuncia alla carica di segretario, tuttavia, non portò Bontempelli a disinteressarsi dei progetti culturali del Sindacato, verso i quali anzi manterrà una costante sensibilità. Sintomatiche di quest'attenzione erano le riflessioni sulle questioni sindacali, riflessioni che lo portarono a chiarire la sua posizione a proposito del ruolo che la letteratura doveva avere in seno allo Stato, specificando che se da un lato essa poteva collaborare con il potere, dall'altro doveva rifuggire qualsiasi occasione di protezione, giacché quest'ultima era «parola vilissima»; di più: a essere vile era il concetto stesso di protezione, in ragione dell'essere «cosa pesante e ingombrante, che pone il protetto in condizioni di servitù»[59], quelle stesse entro cui era paradigmaticamente imbrigliato Ariosto, costretto a pagare a caro prezzo la tutela offertagli dal cardinale Ippolito, il quale – in cambio – «lo faceva star alzato ad aspettarlo, tardi la sera e pieno di sonno, per farsi da lui cavare gli stivali quando rincasava»[60].

Anche rispetto a un più generale "mecenatismo intellettuale" pubblico, egli restava attestato su posizioni scopertamente critiche: «mi risulta», argomenta convintamente nella rubrica "Arte e Fortuna" dell'«Almanacco Letterario»,

che la letteratura italiana stia cercando uno o più mecenati. Preferibilmente, la letteratura italiana amerebbe farsi mecenatare dallo Stato, e c'è più d'un letterato che non sa capacitarsi che il mutamento delle pubbliche cose non abbia portato per primo effetto la protezione diretta e materiale della letteratura. Io deploro questi atteggiamenti mendichi. Il letterato è colui che quando ha una lira in tasca offre il caffè al milionario. La letteratura può ammirare, sotto un rispetto storico e magari poetico, il potere politico, ma deve sempre fargli ben sentire ch'essa è, e per il presente e per il futuro, qualche cosa di assai superiore a qualunque potere di natura costituita e pratica: fargli ben capire che non si "aiuta" la poesia.[61]

---

[57] «Il Lavoro d'Italia», 13 luglio 1928, p. 2. Lo stesso articolo, in versione ridotta, appare su «La Stampa» del 13 luglio 1928 con il titolo *Perché Bontempelli si è dimesso da segretario degli autori e scrittori*.

[58] «Corriere della Sera», 13 luglio 1928.

[59] MASSIMO BONTEMPELLI, *Moralità letterarie*, in *L'Avventura*, cit., p. 117.

[60] *Ibidem*.

[61] MASSIMO BONTEMPELLI, «Almanacco Letterario», gennaio 1925.

Idee analoghe aveva enunciato nell'ambito del famoso *referendum* sull'arte lanciato da Bottai nel 1924 sulle pagine de «Lo Spettatore Italiano», nel quale venne chiesto ad alcuni intellettuali di esprimersi in merito alla possibilità di un intervento da parte dello Stato in favore dell'arte e della cultura italiana[62]. Già in quell'occasione Bontempelli non lasciò margini di replica, asserendo categoricamente che lo Stato non poteva in nessun modo nutrire l'arte e il pensiero; anzi, «gli interventi diretti dello Stato in questo clima superiore, non possono essere che nefasti»[63]. Queste, in sostanza, furono le premesse ideologiche sulle quali si sarebbe incardinato il coraggioso intervento del 1938 (*Le rane chiedono tanti re*), che sancì, come vedremo più avanti, il logoramento definitivo dei rapporti dello scrittore con il regime: «articolo in cui mi opponevo», ricorderà Bontempelli, «alla proposta che la produzione degli scrittori dovesse essere più sorvegliata dall'autorità politica»[64]. La protezione, insomma, andava rifiutata a ogni costo. «Se in una città scarseggiassero le macellerie», immagina lo scrittore, «e i dirigenti tentassero d'invogliare la gente a farsi macellai, nessuno direbbe che con questo il potere "protegge le macellerie": sarebbe chiaro a tutti che con la sua esortazione il potere protegge la città»[65]. Non poteva dirsi lo stesso per le lettere e le altre arti, poiché «se quello stesso potere tenterà di promuovere in essa [nella città] le lettere, la musica, le arti plastiche, quel potere passerà ai posteri come "protettore delle arti e delle lettere", o peggio "degli scrittori e degli artisti"»[66]. E questa, certo, sarebbe una «definizione ingiusta, da rifiutare. Alle arti e alle lettere», insisteva ancora Bontempelli,

> non occorre "protezione". Se essa si offre, scrittori e artisti la respingano; rifiutino quell'atteggiamento e quel rapporto. Non desideriamo protezione; pretendiamo rispetto e aria libera da respirare, e vita da poter mettere con l'opera loro a servizio degli uomini d'oggi e di domani.
>
> Se aiuto v'è, non chiamarlo protezione, che implica rapporto da maggiore a minore, da superiore a inferiore. Quel modesto aiuto, quando è intelligente e spontaneo, è "collaborazione".[67]

---

[62] Sulla questione specifica cfr. FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo*, cit., e DUCCIO TONGIORGI, *Il mestiere di scrittore*, cit.

[63] «Lo spettatore Italiano. Rivista Letteraria dell'Italia Nuova», 1 maggio-15 ottobre 1924.

[64] MASSIMO BONTEMPELLI, *Le rane chiedono tanti re* in *L'Avventura*, cit., pp. 214-216. I rapporti con il fascismo, come si vedrà più oltre, si erano incrinati già a partire dai discorsi commemorativi che lo scrittore tenne dapprima su Leopardi e poi su D'Annunzio.

[65] MASSIMO BONTEMPELLI, *Rifiutiamo la protezione*, in *Il Bianco e il Nero*, a cura di Simona Cigliana, Napoli, Guida Editori, 1987, p. 145.

[66] Ivi, pp. 145-146.

[67] *Ibidem*.

Nel 1943 egli avrebbe ribadito le sue idee in un articolo intitolato *Ammonimento*, confluito poi in *Dignità dell'uomo*, un testo che Bontempelli stesso invitava a considerare come una sorta di "diario politico" in cui vengono raccolti articoli di giornali pubblicati dalla caduta del fascismo (luglio 1943) alla primavera del 1946. La riflessione, permeata da un amaro sapore che sa di bilancio, veicola con forza ancora maggiore la critica contro la protezione delle arti da parte dello stato. Ammette lo scrittore:

> la vita politica, e la vita dell'arte e dello spirito, seguono percorsi autonomi e indipendenti; e tra l'uno e l'altro occorre creare il minor numero d'interferenze possibile. […] Un regime può essere più dannoso d'un altro alla vita dello spirito, non in quanto le offra questo o quel contenuto, ma in quanto se ne occupi troppo. Nei regimi assoluti c'è, nata di vanità (e il regime assoluto è soprattutto vanitoso) la tendenza a portare quella sollecitudine al grado di protezione, e allora sono i guai peggiori.[68]

Denunciando, oramai apertamente, le storture operate dal regime (anche) in campo culturale, Bontempelli spiega che

> se il declinato regime ha lasciato in tanto disordine certe zone (pratiche) della cultura, si è appunto perché se ne occupò, le vigilò, le rimpinzò, con quella indiscrezione dei male arricchiti. Dove la protezione fu più ingombrante e prodiga, ivi si ebbero i danni peggiori. Ognuno qui pensa al cinema, che divenne in breve una sentina di milioni in putrefazione.[69]

Né dall'ingerenza politica si salvò il teatro, il quale – continua lo scrittore – «in regime di protezione si burocratizzò, si ridusse a una meccanica di aiuti economici da far vivacchiare un po' tutti, tranne la pulizia artistica della produzione: clima di sovvenzioni che portò all'ultimo respiro il già moribondo teatro di prosa».[70]

Se alle arti rimaneva una possibilità di autentica sopravvivenza, questa risiedeva nello stare lontane dall'orbita politica: «di mano in mano che i generi s'allontanano per l'indole loro dal possibile interessamento della politica – fino alla musica strumentale e alla poesia lirica – vediamo il corso dell'arte meno intorbidato nella sua spontaneità»[71]. Da questa specola, dunque, «il miglior rapporto tra arte e potere politico è quello d'una reciproca e rispettosa ignoranza, almeno fin dove questa è possibile»[72], poiché in alcuni momenti la committenza pubblica si contese e richiese.

---

[68] MASSIMO BONTEMPELLI, *Ammonimento*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 20.
[69] *Ibidem*.
[70] Ivi, pp. 20-21.
[71] Ivi, p. 21.
[72] Ivi., p. 22.

L'impegno sindacale dello scrittore si espresse anche in attività più marcatamente letterarie; esemplificativa in tal senso è la prefazione che scrisse per l'*Antologia di poeti fascisti*, edita nel 1935 da Mariani Dell'Anguillara e Olindo Giacobbe, due scrittori e membri del sindacato. Al di là del valore effettivo posseduto dalla raccolta, che – a parte qualche sparuto notevole contributo[73] – si configura come un'opera intessuta da evidenti orpelli retorici, e perciò di scarso rilievo letterario, soprattutto a causa del tenore delle liriche che accoglie, la maggior parte delle quali dal sapore fortemente apologetico e celebrativo, ciò che colpisce sta tutto dentro la prefazione bontempelliana. Lo scrittore presenta lo spicilegio come esempio concreto dell'interesse degli uomini di lettere nei confronti della "cosa pubblica"; a testimonianza della fine dell'estraniamento dell'intellettuale, desacralizzato e spogliato dall'aura dell'isolamento che l'aveva confinato in una "torre eburnea", le liriche si pongono quale sintesi dell'impegno del letterato, sensibile alle contingenze storiche del suo tempo.

1.2 Sul dibattito intorno ai premi letterari

L'interesse di Bontempelli per le politiche culturali tese a regolamentare l'attività degli scrittori si manifestò anche nel coordinamento di alcuni premi letterari, la maggior parte dei quali, nell'Italia degli anni Trenta, era diretta espressione sindacale. Molti dei concorsi letterari che fiorirono durante il ventennio, infatti, sia pure nel rigido rispetto dei dettami governativi[74], erano propugnati dal Sindacato Fascista Autori e Scrittori, il quale – attraverso il controllo e il disciplinamento degli stessi – intendeva tutelare e proteggere, tanto dal punto di vista economico quanto da quello giuridico, la produttività e la professionalità dei letterati italiani, la cui attività andava difesa, incoraggiata e incentivata. A tal fine vennero varate una serie di

> proposte che miravano alla difesa della creatività letteraria nazionale contro l'invadenza del mercato delle traduzioni degli autori stranieri e delle opere di consumo, alla individuazione di specifiche iniziative di *marketing*: la "Settimana dello scrittore", mostre-vendita e Fiere del Libro

[73] Tra le liriche più significative vanno annoverate quelle di Ungaretti (*1914-1915*, *Epigrafe per un caduto della rivoluzione*, *La pietà romana*, *Popolo*).

[74] A partire dalla fine del 1928, allorché la Federazione Nazionale dei Sindacati divenne Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti ed Artisti, con la conseguente irreggimentazione corporativa dei sindacati, si aprì la fase dell'assoggettamento degli stessi al governo fascista. Ogni residuo di autonomia decisionale venne, infine, del tutto soffocato a partire dagli anni Trenta. Sulla questione specifica cfr. FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo*, cit.

italiano, acquisizioni librarie da parte degli organismi statali, incentivazione delle Biblioteche popolari, potenziamento dei premi letterari[75].

Proprio l'impegno alla gestione e al disciplinamento dei premi letterari venne innalzato a materia di discussione del Convegno nazionale del Sindacato del maggio del 1933[76], nell'ambito del quale il Sindacato Autori e Scrittori chiese l'approvazione della questione, alla quale tuttavia vi lavorerà per quattro anni, fino a che la legge del 23 luglio 1937 non pose i premi e la loro regolamentazione sotto l'egida normativa del Ministero della Cultura Popolare[77]. S'intende allora in che senso i premi letterari furono un vigoroso strumento di transito dell'organizzazione e dell'attuazione delle politiche culturali, tanto più che attraverso essi si cercò di stimolare e diffondere la produzione letteraria. Tale era, per esempio, il movente che animava il Premio Viareggio[78] (nato, è vero, sotto ben altri auspici), la cui organizzazione artistica fu affidata al Sindacato Fascista Autori e Scrittori della Toscana. Nella stessa direzione si ponevano il Premio Biella[79], istituito dal segretario nazionale del Sindacato Autori e Scrittori, Filippo Tommaso Marinetti, allo scopo di «coronare un'opera letteraria in esaltazione delle industrie tessili»[80]; ma anche il Premio Cervia, il Premio letterario aeronautico di Padova[81] e il Premio "Poeti del Tempo di Mussolini", per non citare che i più noti.

---

[75] FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo*, cit., p. 42.

[76] «Il primo Congresso nazionale degli Autori e Scrittori», si legge nella relazione edita nel volume di Francesco Sapori, dirigente della sezione romana del Sindacato Autori e Scrittori, «invita le superiori Gerarchie a prendere i provvedimenti che si riterranno opportuni e necessari, affinché tutti i Premii letterari e da istituire in Italia siano coordinati in maniera da non creare duplicati; e che siano sempre aggiudicati sotto l'egida e con l'intervento del Sindacato degli Autori e Scrittori» (FRANCESCO SAPORI, *Scrittori di Roma*, Roma, Sindacato Romano degli Autori e Scrittori, 1938, p.84).

[77] Il R. D. in questione stabiliva che l'istituzione di premi letterari dovesse essere preventivamente autorizzata dal Ministero della Cultura Popolare; la suddetta autorizzazione era «demandata ad una apposita commissione formata da rappresentanti della Corporazione delle Professioni e delle Arti, della Confederazione Nazionale Professionisti ed Artisti, della Accademia di Italia, della Società Autori ed Editori, dell'Istituto di Cultura Fascista e, per far largo ai giovani, con una modificazione apportata con la legge del 21 marzo 1938, da un rappresentante dei G.U.F. nominato dal Segretario del Partito Nazionale Fascista» (FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo*, cit., p. 110).

[78] Nato nel *plein air* dell'omonima località toscana nel 1929 da un'idea di Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa, il Viareggio – sin dal suo atto di fondazione – si pose come occasione di incontro e confronto di quei letterati che intendevano distanziarsi dalle pastoie ideologiche di regime. Ben presto però – a causa dell'estromissione dalla manifestazione di Rèpaci, che aveva rifiutato la tessera del P.N.F. – il premio passò sotto la giurisdizione del governo, che ne assegnò la presidenza a Lando Ferretti.

[79] La scelta di eleggere la città piemontese madrina dell'evento è presto spiegata da Marinetti: «a Biella», puntualizza il futurista, «nel massimo centro tessile d'Italia e uno dei maggiori del mondo ho sentito il richiamo febbrile di migliaia di telai il cui ritmo di tenacia fattiva domandava di vivere verbalizzandosi ed abbellendosi d'immagini colori e pensieri fantasiosi» (F. T. MARINETTI, *Ampliare l'ispirazione letteraria cantando l'Etiopia i telai di Biella i vini italiani ecc.*, «Autori e Scrittori», novembre 1937, p. 1).

[80] *Ibidem*, cit. in FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo*, cit., p. 92.

[81] Ideato da Marinetti e approvato dal ministro Alfieri, il concorso in oggetto intendeva premiare «un'opera letteraria inedita di qualsiasi forma e tendenza che glorifichi l'aviazione» (*Premi e concorsi*, «Autori e Scrittori», aprile-maggio 1937, p. 12).

Dal 1928, in particolare, si assiste al rapido moltiplicarsi di gare e concorsi letterari, volti a sostenere (anche in denaro) il valore artistico, e insieme – secondo lo spirito dei tempi – ad esaltare il tasso di ortodossia fascista delle opere premiate. Sul punto, ad esempio, è esplicito Guido Da Verona, promotore – nel 1928, insieme al Gruppo Politico Artisti del Fascio di Milano – di una serie di premi annuali a favore di tutte le arti.[82]

Sulla gestione dell'edificio dei premi più d'uno si preoccupò di offrire consigli. Il giornalista celato sotto lo pseudonimo di Accolito si rivolse proprio a Guido Da Verona, segnalandogli alcuni suggerimenti formali da adottare per il perfezionamento dei concorsi. Scrive Accolito:

> il […] provvedimento muove da ragioni soltanto pratiche, e sono di varia indole. La prima, e la più importante, è che i concorsi per opere inedite non dànno mai risultati notevoli. Contare sulla scoperta dello scrittore o dell'artista misconosciuto o sconosciuto del tutto è un'illusione. Oggi non è come ieri, che le strade erano chiuse ai giovani e agli ignoti. Oggi questo desiderio della scoperta è diffuso in tutti, ed editori, giornali e riviste stanno giorno e notte con le porte spalancate. In ogni modo, premiando un'opera stampata, favorirete egualmente, in via indiretta, come accade in Francia dove tutti i premi sono destinati ad opere già edite, la ricerca da parte degli editori di opere nuove e pregevoli. La seconda è che, dovendo premiare opere già stampate, voi avrete una scelta più larga e più libera, e potrete più facilmente premiare chi veramente merita. La terza ed ultima è che, tra l'aggiudicazione del premio e la pubblicazione dell'opera premiata, passano inevitabilmente quei due o tre mesi che bastano a smorzare la curiosità del pubblico, accesa dal primo annuncio, ed è invece proprio su questa curiosità che voi dovete contare soprattutto.[83]

La cospicua messe dei premi esistenti, peraltro tutti molto simili, aveva portato gli editori, i giurati e i candidati stessi a lamentarsi del loro continuo e incessante proliferare. Sebbene gli si potesse riconoscere la duplice utilità di stimolare la diffusione di libri italiani e di portare gli scrittori sotto i riflettori del successo, sottraendoli spesso a una condizione di anonimato, il loro crescente aumento ne metteva in dubbio la qualità. Un simile stato di cose veniva percepito come intollerabile anche dagli stessi 'addetti ai lavori', che in tal senso auspicavano un maggior controllo e una maggiore disciplina.

In verità, il malcontento verso il sistema dei concorsi era largamente diffuso, e da diversi punti di vista. Enrico Falqui, solo per riportare la testimonianza più critica, aveva formulato una dura requisitoria contro l'istituzione dei premi, che egli riduceva al rango di «insulsaggini e pacchianerie». A suo parere, nessun tipo di concorso avrebbe «mai [creato] il capolavoro e nessun premio varrà a

---

[82] GUIDO DA VERONA, *Guido da Verona chiarisce gli scopi dei premi istituiti dal Gruppo Politico Artisti*, «La Fiera Letteraria», 8 luglio 1928, p. 4.

[83] ACCOLITO, *Ancora dei premi letterari*, «La Fiera Letteraria», 24 giugno, 1928.

compensarlo. Sono di quelle ideucce borghesi che andrebbero sterminate perché allignano e infestano; e domani, se non facciamo presto, un autore che non sia riuscito ad ottenere la medaglia con la coccarda, lo vedremo deriso e calpestato»[84].

Per un attento protagonista della politica letteraria come Falqui il tema, ben s'intende, doveva essere veramente pressante se, come è vero, egli ritornò più volte sulla questione, fino a scrivere un articolo nel quale metteva in guardia dai concorsi letterari.[85] La loro diffusione epidemica lo aveva convinto a compilare una sorta di tavola sinottica dei premi, a partire da quello istituito nel 1924 in seno all'Accademia Mondadori da Senatore Borletti,[86] che ne aveva inaugurato la stagione: tant'è vero che sulla falsariga di quello, molti «amici delle lettere» facevano a gara per organizzare un 'loro' premio. In effetti, enumerare tutti i concorsi banditi in quel periodo è compito difficile, tanto che pare giustificata l'affermazione del critico, il quale guardava a queste dispute letterarie come a una «sporadica fungaia in via di diventar pestilenziale se non vi piomba la cesoia»[87].

La questione suscitò un dibattito che si comprende meglio all'interno del più generale confronto polemico all'ombra del potere fascista. Falqui, giovane critico, formatosi tra l'«Italia Letteraria» e l'ambiente vicino a «Pegaso», proprio sul punto esprimeva ad esempio posizioni più radicali rispetto al più vecchio e 'accademico' Ugo Ojetti, che di «Pegaso» era il fondatore e l'anima. Di Falqui si è detto[88]; Ojetti, al contrario, guardava con un certo favore ai premi, sostenendone l'utilità. In quest'ottica essi risultavano infatti più vantaggiosi per lo scrittore che per il lettore (che pure, s'intende, poteva trarre giovamento dall'ambizione dell'istituzione di voler diffondere le opere letterarie presso un pubblico sempre meno ristretto e sempre più di massa), almeno nella misura in cui lo allontanava dall'anonimato e dalla solitudine letteraria. Ojetti, certo, non si aspettava che i premi letterari favorissero la nascita di grandi geni (idea, peraltro, su cui concordavano i più), né riteneva importante differenziarli sulla base di fattori contingenti (per esempio, l'età dei candidati o la loro notorietà). Tuttavia, se accettava di buon grado il moltiplicarsi dei concorsi letterari non si diceva altrettanto favorevole all'erogazione dei grossi premi, quelli che

---

84 ENRICO FALQUI, *In margine ad un premio letterario*, «L'Italia Letteraria», 19 giugno 1932, p. 3.

85 ENRICO FALQUI, *Attenti ai premi*, «L'Italia Letteraria», 27 agosto 1933, p. 1.

86 Interessanti i termini in cui Falqui parla dell'Accademia mondadoriana, ravvisando in essa spinte di mecenatismo: «Quando, nel '927 [sic], Senatore Borletti sentì ch'era suonata l'ora di fondare l'Accademia Mondadori, vorrei mi si dimostrasse che non ebbe lo sbandierante orgoglio di chi s'accorge di ritrovarsi a farla da "pioniere". Perché si tolse uno svizio avendo potere di pagarselo, non dovremmo ammettere che gli occorresse del fegato per andarsi a invescare in così poco amorosa pania? Si penserà a una trovata reclamistica e basta? In sostanza, un affare? Ahi no, *gioco dolce ha pania amara*, e, a parte i segreti interessi, il mecenatismo, conato o proposito, dovette immischiarcisi» (*ibidem*).

87 *Ibidem*.

88 Ma sulla posizione di Falqui si veda *infra*, a p. 21.

elargivano somme consistenti: le ricompense particolarmente munifiche andavano tuttalpiù destinate all'opera complessiva di uno scrittore (e non a un singolo lavoro), come previsto dai premi Mussolini del Corriere della Sera.[89] Rispetto a quelli d'incoraggiamento,[90] invece, Ojetti non aveva dubbi: andavano limitati se non aboliti. Proprio in ordine a quest'ultimo tipo di concorsi, gestiti da istituzioni pubbliche come la Reale Accademia d'Italia, le critiche erano ancora più nette:

> i premi dell'Accademia d'Italia […] quando sono premi titolari, vanno o a scrittori di fama fin troppo acquisita e niente affatto bisognosi di sprone o di pubblico tributo, o vanno a scrittori di notevole fama e di cospicua età il cui lavoro si è arrenato nelle traversie della vita. Bellissimi, umanissimi premi. Quelli però che cadono nella borsa dei giovani, numerosissimi, piccolissimi e facilissimi, si chiamano d'incoraggiamento ed hanno, ci si perdoni, un po' troppo il sapore di obolo.[91]

Nel contempo, da più voci si levava la speranza che l'Accademia «invece di concedere premi in riconoscimento di attività già espletate, d[esse] vere e proprie "ordinazioni" per attività da espletarsi»,[92] promuovendo di fatto un criterio mecenatesco. A ben guardare – e detto per inciso – non era peregrina l'idea che in Italia il mecenatismo si incarnasse nel concorso letterario, con la sostanziale differenza che se il primo prendeva il proprio prediletto sotto la sua ala protettrice senza abbandonarlo, il secondo, la competizione, – dopo avergli fatto temporaneamente toccare i fastigi della gloria – lo rimetteva al proprio destino, non assicurandogli alcuna continuità, men che meno finanziaria. Da questa prospettiva, inoltre, il carattere manifesto del mecenatismo era da preferire di gran lunga a quello occulto del premio letterario, giacché quest'ultimo, soprattutto quando promosso da istituzioni pubbliche, era concepito quale

---

[89] Per un ampio resoconto su questi e sugli altri premi accademici, cfr. il recente volume di GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare: l'Accademia d'Italia, 1926-1944*, Roma, Viella, 2016, al quale si rimanda anche per un quadro esaustivo a proposito del funzionamento e dell'organizzazione interna della Reale Accademia d'Italia. Sui premi accademici cfr. anche GUIDO MAZZONI, *Lemma Premi letterari*, in *Dizionario del fascismo*, Vol. II, L/Z, a cura di Victoria de Grazia, Sergio Luzzato, Milano, Il Giornale, 2015, pp. 417-421.

[90] Significativa è la definizione che di essi dà Eugenio Montale, il quale li paragona a «mance [che] corrompono chi le riceve» (EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di Domenico Astengo, Giampiero Costa, Milano, Archinto, 2002, lettera del 15 aprile 1932, p. 88). Degna di nota è anche la pessima considerazione che il poeta ha della Reale Accademia d'Italia, la cui funzione viene metaforicamente individuata nel «tener sospesi all'amo i poveri letterati italiani» (IDEM, *Il fascismo e la letteratura*, in *Auto da fé*, in *Montale il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 p. 16).

[91] [Anonimo], *Si riparla di premi e di premiati*, «Il Meridiano di Roma», 18 aprile 1937, p. 3.

[92] *Il milione dell'Accademia*, «L'Italia Letteraria», 4 gennaio 1931.

moneta di scambio per acquisire il consenso degli intellettuali, e perciò sotterraneamente funzionale alla tessitura di reti clientelari.[93]

Dopo il 1935 la fortuna delle gare letterarie cominciò sensibilmente a ridimensionarsi: tutte quelle di minore rilievo, in *primis* quelle nate con prospettive commerciali di taglio promozionale, persero importanza, mentre i concorsi dotati di maggior respiro e dotazione economica mantennero una certa visibilità, fino a che un provvedimento legislativo del 1937[94] non li pose sotto l'egida normativa del Ministero della Cultura Popolare. L'auspicio era che la legge che regolava la materia desse ordine non soltanto a quelli già istituiti, ma soprattutto incoraggiasse la nascita dei concorsi finalizzati a scopi diversi da quello di semplice «moneta di scambio, di clientela e di comparatico»[95]. Eppure, per qualche tempo i premi letterari ebbero un significato importante nel panorama italiano:

> al tempo dei primi Bagutta, dei primi Fracchia, dell'unico premio della Stampa, dei primi Viareggio, una di queste segnalazioni significava qualcosa nella carriera d'uno scrittore. Poi, la gelosia, le rivalità, i piccoli interessi, la borsa d'oro caduta troppe volte in grembo a scrittorelli immeritevoli, che han poi totalmente delusa ogni aspettativa, han fatto cadere i premi letterari dalla considerazione del pubblico. Quel che più conta, alcuni dei premi minori, come il Fracchia, dotato di un certo prestigio tradizionale, sono spariti, un altro, come il Bagutta, è diventato una sorta di ordine cavalleresco concesso da un grande feudatario del giornalismo italiano ai suoi familiari e cortigiani, un altro, come quello della Stampa, istituito per i giovani e tale da costituire un magnifico contributo della pubblica estimazione all'opera di uno scrittore appena pervenuto alla maturità del suo ingegno, non ha potuto essere attribuito che una volta sola. Chissà perché.[96]

Sul punto, il caposcuola del realismo magico aveva le idee assai chiare, tanto da ammettere di aver «sempre difeso l'istituzione dei premi perché mi piace veder l'arte dello scrivere trattata come una professione»[97]. Ritorna con forza l'idea, tutta bontempelliana, legata alla prospettiva professionalizzante della scrittura, di cui i premi letterari – in virtù del loro essere strumenti di "fabbricazione" di letteratura destinata a un largo consumo – non erano che un prodotto. Con tutti i distinguo del caso, ovviamente.

Bontempelli, del pari, condivideva alcune delle principali critiche che investirono l'«innocente istituzione», accusata di non poter generare scrittori geniali: «sappiamo con certezza», ammetteva chiaramente, «che il Capolavoro del

---

[93] Sul significato più generale dell'istituzione dei premi e sulla volontà di farsi promotrice di una moderna forma di mecenatismo cfr. MAX BRUSCHI, *I premi letterari*, in *Storia della Letteratura Italiana*, *Il Novecento*, vol. II, Milano, Garzanti, 2001.

[94] Per più ampi dettagli sul tema si rimanda al volume di FRANCESCA PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo,* in specie a p. 110.

[95] *Si riparla di premi e di premiati*, «Il Meridiano di Roma», 18 aprile 1937, p. 3.

[96] *Ibidem*.

[97] MASSIMO BONTEMPELLI, *Del mestiere*, in *L'Avventura novecentista*, cit., p. 47.

Grande Genio è o tra le opere che non hanno concorso, o tra quelle che a noi non han detto niente; perché in generale il Genio parla un linguaggio alquanto anticipato su quello del suo tempo»[98]; allo stesso modo, sia pure nella ferma convinzione che per essere riconosciuti grandi scrittori fosse necessario passare ai posteri, egli giustificava l'esistenza dei concorsi in materia letteraria. Lo faceva, in buona sostanza, sulla base delle finalità ascrivibili all'istituzione, certo inconciliabili con la pretesa che dal suo grembo potessero nascere capolavori capaci di segnare la storia della letteratura. Le opere che transitavano dalle manifestazioni culturali avevano invece tutt'altra consistenza, anche perché prodotte da 'mestieranti' – o scrittori di professione, che dir si voglia –, e perciò funzionali al confezionamento di quella letteratura, certamente di più basso profilo, diretta al «consumo quotidiano». Era bene, quindi, specificare – argomenta l'autore ne *L'Avventura novecentista* – che «quando si bandisce un concorso, quando aggiudichiamo un premio, noi siamo nettamente su questo piano inferiore, sul piano che è stato chiamato "storia della cultura"»[99]:

> noi non abbiamo l'illusione di saper scoprire nel romanzo, uscito questa mattina, l'opera che tra un secolo chiameranno il capolavoro del nostro tempo. Quando questi bravi giovani ci portano o ci inviano i loro libri, noi non abbiamo certo la pacchiana ingenuità di saper in mezzo a quelli distinguere il Genio, il Grande. Il nostro còmpito è di elencare e graduare, col maggiore gusto e con la maggiore sincerità possibile, le opere che con maggior forza possano presentarsi alla lettura dei contemporanei.[100]

In effetti, tanta attività bontempelliana appare legata all'impegno di «elencare e graduare», compito per lo più svolto in ossequio all'importante carica istituzionale rivestita a partire dal 1930, quella di accademico d'Italia.

È possibile perciò trovare il nome dello scrittore, peraltro già insignito di un premio letterario degno di qualche rilievo come quello dei Trenta[101] (vinto nel 1929 per *Il figlio di due madri*), nel circuito degli eventi culturali[102] più significativi

---

[98] Ivi, p. 49.

[99] *Ibidem*.

[100] *Ibidem*.

[101] Nato per iniziativa di trenta librai romani (da qui il "Comitato dei Trenta"), il premio, del valore di cinquemila lire, era destinato al miglior romanzo italiano pubblicato a partire dal 1927. La commissione era composta da tre direttori di quotidiani, tre critici e tre lettori, tra cui Ermanno Amicucci, direttore della «Gazzetta del Popolo», Maffio Maffii, direttore del «Corriere della Sera», Telesio Interlandi, direttore del «Tevere», unitamente ad Antonio Baldini, Pietro Pancrazi e Goffredo Bellonci. L'istituzione intendeva così contribuire alla diffusione del libro e della letteratura italiani, nell'ottica più ampia della valorizzazione della cultura (cfr. *L'Istituzione di un Premio* Letterario, «Giornale della Libreria», febbraio 1928, vol. 41, fasc. 7, p. 106).

[102] Nel solco di questo coinvolgimento rientrava l'iniziativa letteraria organizzata dal Comitato d'Arte Sanremo, "I Lunedì di San Remo", ai quali Bontempelli prese parte tenendo, nel marzo 1932, una conferenza significativamente intitolata *La mia magia innocente*. Tra le altre manifestazioni, di matrice essenzialmente editoriale, si possono annoverare quelle legate alla diffusione del libro (Fiera del Libro), sempre strettamente correlate alle politiche sindacali.

del periodo. Allo stesso modo, si spiega così la sua presenza, quasi pervasiva, in seno alla rete organizzativa di molti premi letterari[103] degli anni Trenta.

«Letterato fra i più rappresentativi della "giovane" letteratura italiana»[104], così viene licenziato nel ritratto biografico che correda l'elenco degli accademici della classe di Lettere, lo scrittore intrattenne un rapporto importante con la neonata istituzione. Entratovi nel 1930, egli, come vedremo più oltre, vi legò un'alacre attività, che – ben si comprende – assunse molteplici declinazioni.

1.3 Il ruolo di giurato

Nel ruolo di giurato, e prima ancora di accademico[105], Bontempelli tendeva a perseguire una politica di promozione di autori amici, o comunque legati a case editrici amiche. Un caso paradigmatico in tal senso è l'encomio[106] solennemente pronunciato nel 1937 per *Angelici dolori* di Anna Maria Ortese, opera che lui stesso aveva segnalato per un riconoscimento prima ancora che fosse edita.[107]

---

[103] Tra questi vanno ricordati almeno il Cabala, il Civinini, il Foce (di cui era anche presidente), il premio Dei Dieci, il Galante dell'«Almanacco Bompiani», il premio istituito dal giornale «Le Grandi Firme», il Mediterraneo, il San Remo e il Viareggio. Notevole era il prestigio dello scrittore all'interno della giuria di quest'ultimo premio, come testimoniano le richieste di raccomandazione rivoltegli perfino indirettamente. Si riporta, a titolo esemplificativo, il caso di Gino Bottiglioni, docente universitario di storia comparata delle lingue classiche e neolatine. Nel 1933 egli partecipò al premio Viareggio; per tentare di vincerlo chiese a Giulio Bertoni, molto vicino a Bontempelli, di intercedere presso di lui perché potesse aiutarlo: «ho pensato di pregar Lei di voler raccomandar l'opera mia a qualcuno della giuria per es. al Bontempelli (lettera del 24 giugno 1933, custodita in BEU, *Bertoni, Carteggio, Bottiglioni Gino*, cc. 83r-84v)». Qualche giorno dopo, Bottiglioni avrebbe nuovamente sollecitato il Bertoni sulla medesima questione: «Credo che una Sua parola specialmente al Bontempelli sarebbe molto utile» (lettera del 29 giugno 1933, in BEU, *Bertoni, Carteggio, Bottiglioni Gino*, cc. 85r-86v). Nel 1934 Bontempelli venne arruolato anche nella commissione giudicatrice dei Littoriali della cultura (sezione prosa). Sull'articolazione di questi ultimi concorsi cfr. GIOVANNI LAZZARI, *I Littoriali della Cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1979.

[104] ARTURO MARPICATI, *L'Accademia d'Italia*, Milano, 1934, p. 66.

[105] Anche Pirandello aveva pensato a Bontempelli per richiedere la segnalazione ad un premio accademico per Marta Abba. In una missiva del drammaturgo all'attrice si legge: «Intanto debbo dirti che jeri sera Massimo Bontempelli mi ha fatto lettura d'una sua nuova commedia che credo Ti possa molto convenire per la Tua prossima lunga stagione milanese, e potresti averla anche per Venezia e Trieste. Desidererei tanto che Tu l'accettassi: prima, perché mi è molto piaciuta […], poi, perché il nome di Bontempelli sarebbe nel cartello un bel richiamo per il pubblico (e sarebbe gradito anche alla Sulvini-Zerboni, di cui ora per contratto è uno degli autori); terzo, per un fine interessato, di cui non Ti vorrei far parola, cioè per chiedere un premio all'Accademia, che non potrei chiedere io per Te, ma che farei presentare a lui» (Lettera datata 13 marzo 1933, in LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1084).

[106] Gli encomi erano «la più alta forma di approvazione nella gran serie degli annuali "Premi d'incoraggiamento"; la più alta e perciò la più rara». Quello riconosciuto alla Ortese intendeva plaudire all'opera della scrittrice, che «*rivela una rara potenza di creazione fantastica, un istinto sicuro di espressione, un senso religioso delle realtà quotidiane, che per virtù di poesia appaiono ivi continuamente trasfigurate in luce di bellezza* [corsivo nel testo]» (MASSIMO BONTEMPELLI, *"Angelici dolori"*, «Gazzetta del Popolo», 22 aprile 1937).

[107] Il volume viene infatti stampato solo il 16 aprile 1937. I dattiloscritti (dodici in totale) sono custoditi nell'archivio della Reale Accademia d'Italia, conservato a Roma presso l'Accademia dei Lincei: d'ora in poi citata come RAI (*Allegati ai titoli VII e VIII*, B. 40, 308 249). Il libro della Ortese, peraltro, fu duramente stroncato da Falqui (cfr. ENRICO FALQUI, *A. Ortese: Angelici dolori,* «Quadrivio», 9 maggio 1937, poi in *Novecento Letterario, Narratori e prosatori da Svevo a Bassani*, vol. IV, Firenze, Vallecchi, 1970), il quale, tuttavia,

Quest'episodio tradisce la gestione senz'altro privatistica del premio, di cui non fece mistero con l'editore Bompiani, opportunamente informato già nel novembre 1936:

> Caro Valentino,
>
> ecco (a parte) il volume della Ortese [*Angelici dolori*]: ho ritoccato tutto discretissimamente (come vedrai) per non togliere il fascino dello stile naturale, anche dove la sintassi è molto rischiata. Farò dare un premio al libro in aprile (ho già fatto la domanda io, presentandolo dattiloscritto).
>
> Non conosco l'autrice: mi aveva mandato dei racconti per l'«It. Lett.». pubblicatine 2 col suo nome, la sua famiglia (così mi ha scritto) l'ha tanto tormentata, dileggiata ecc. – che lei mi ha scritto supplicandomi di pubblicare le altre con nome falso (Franca Nicosi). Ma pubblicando il volume e avendo il premio, dice di metterle il nome vero.
>
> Ho chiesto informazioni a gente di Napoli. Pare che sia una dattilografa poverissima, giovanissima. Vedi che siamo in pieno romanticismo. Per ora tieni tutto ciò per te.[108]

Quella di favorire i candidati che meglio rappresentassero la linea letteraria[109] patrocinata era non già prerogativa bontempelliana, bensì prassi – che di fatto diventò sistematica – più generale, comune alle commissioni giudicatrici dei principali concorsi, orientate, va da sé, a favorire la vittoria dei loro sodali e protetti; a seconda dei giudici vincevano i 'calligrafi/formalisti' o, al contrario, i 'contenutisti', sosteneva polemicamente Falqui, «e non per mancanza di scelta diversa»[110]. Lo stesso Bontempelli, appunto, detentore – almeno per un certo periodo, del ruolo di *dominus* all'interno della macchina dei premi – aveva cercato, attraverso essi, di diffondere la linea novecentista di cui era portavoce.[111]

Si può ragionevolmente supporre che proprio l'impegno a premiare opere che potessero essere fruibili da un (auspicabilmente) vasto pubblico, sia stata una delle linee guida che hanno orientato l'operato di Bontempelli in relazione ai

---

a distanza di molti anni preciserà che «non ce l'avevo con [l'Ortese], ma con chi l'ha appoggiata». Il riferimento è, ovviamente, a Bontempelli (cfr. LUCA CLERICI, *Apparizione e Visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, p. 83; al suo studio si rimanda anche per una più esaustiva trattazione della costruzione del 'caso letterario Ortese', lucidamente diretto da Bontempelli).

108 Bontempelli a Valentino Bompiani in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina, Giuseppe Zaccaria, Bompiani, Milano, 1988, pp. 339-340.

109 Tra i vari 'partiti' letterari vale la pena di ricordare almeno quelli che si fronteggiarono nel premio del Gondoliere (premio di poesia bandito a partire dal 1932 dalla Biennale d'arte di Venezia), all'interno del quale la disputa si giocò essenzialmente tra due tendenze: «quella dei lirici puri, che idealmente potrebbe essere detta la scuola di Ungaretti o di Montale e vuole arrivare all'espressione del tema poetico passando attraverso una parte discorsiva», e quella più tradizionale (rappresentata, tra gli altri, da Diego Valeri), legata a «un'espressione lirica sostanziale, che trova le sue idee nel Pascoli e nei crepuscolari e che si mantiene fedele, nel verso almeno, alla costruzione stilistica» (*Il "Premio del Gondoliere" alla Biennale di Venezia*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1932).

110 ENRICO FALQUI, *Attenti ai premi*, cit., p. 1.

111 Per un breve compendio del progetto ideologico-culturale strutturante il novecentismo bontempelliano cfr. PATRIZIA FARINELLI, *Il novecentismo: «Un'impresa contro il diavolo». Note sul progetto culturale ed estetico bontempelliano*, «Vestnik za tuje jezike», 6, 2014, pp. 81-93.

premi, a partire dal Premio Mediterraneo, di cui, peraltro, presiedeva la commissione giudicatrice.

1.4 Due casi emblematici: il Premio Mediterraneo e il Premio San Remo

Nato nella primavera del 1932 entro la cornice sanremese, il "Mediterraneo" è stato un premio letterario istituito dai giovani scrittori Giovanni Comisso e Adolfo Franci (fondatore anche del Premio Bagutta a Milano), con la collaborazione di Bianca Maria Brayda, la proprietaria del Grand Hôtel de la Méditerranée di Sanremo. La manifestazione, che ricevette il benestare di autorità politiche e accademiche, rispettivamente nella persona di Giovanni Gentile e Guglielmo Marconi, era sorta allo scopo di premiare con cinquemila lire «un libro di prosa italiano edito tra il 1931 e il 1932»[112], che fosse riconosciuto come la migliore opera della giovane letteratura.

Il compito, assai delicato, spettava a un giurì – come Montale soleva definire le commissioni giudicatrici[113] – ben assortito: a presenziare il «canagliesco convivio»[114] una folta compagine di letterati, tra cui «strapaesani» e «stracittadini» (oltre che una piccola componente di giudici stranieri)[115], tra i quali Antonio Baldini, Alberto Moravia, Corrado Alvaro (che nel 1931 aveva vinto – pur «fra molti contrasti»[116] – il prestigioso "Premio Edoardo Agnelli" de «La Stampa»), Adriano Grande, Enrico Falqui, Vincenzo Cardarelli, Eugenio Bertuetti, Giacomo De Benedetti, Mino Maccari, Camillo Pellizzi, Sandro Volta, gli stessi Comisso e Franci e, appunto, Bontempelli. Il quale sembra fosse stato chiamato a presiedere la commissione non tanto in virtù del suo ruolo da accademico, quanto per essere «il solo scrittore che a buon diritto può stare fra i giovani: egli

---

112 *Un premio letterario "Mediterraneo"*, «Corriere della Sera», 1 marzo 1932.

113 Cfr. MARIA CORTI, *Premessa*, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, a cura di Sebastiano Grasso, Milano, Bompiani, 1981, p. VIII.

114 SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile, Adriano Grande, Angiolo Silvio Novaro (1930-1941)*, a cura di Giovanna Musolino, p. 70.

115 La presenza della quota straniera, segnatamente nei nomi di Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Léon Kochnitzky, Orlo Williams del *Times* ed Henry Furst, rispondeva alla volontà di sprovincializzare la cultura letteraria italiana, in linea con quelle simpatie europeiste e antiprovinciali che avevano marcato la rivista bontempelliana «900». Il giornalista americano Henry Furst, peraltro, in data 10 aprile 1932 aveva pubblicato sulle pagine di «The New York Times Book Review» un memoriale dell'evento sanremese, che qui si riproduce in appendice B.9. Per la lettura del testo in lingua originale si rimanda ad ANDREA AVETO, *Incontri liguri di Elio Vittorini (1931-1943)*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, pp. 39-42, dal quale traggo anche la citazione della versione italiana dell'articolo di Furst (ivi, pp. 28-30).

116 CORRADO ALVARO, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, 1950, cit. in GASPARE GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, «Belfagor», 31 maggio 1990, p. 254. Il premio letterario in questione gli venne affidato per due raccolte di racconti (*Gente in Aspromonte* e *La signora dell'isola*) e per il romanzo di ambientazione bellica *Vent'anni* (Treves, Milano 1930).

che fu il fondatore del novecentismo letterario, e la cui arte ha un'impronta così schietta di originalità e di modernità[117]»; caratteristica, quest'ultima, a cui l'assegnazione del premio stesso era ispirata.

Il prefetto d'Imperia però decise di proibire l'evento, nel rispetto di alcuni veti burocratici tesi a sancire che per lo svolgimento di qualsiasi manifestazione artistica e sportiva fosse necessario chiedere il permesso alla Presidenza del Consiglio almeno un mese prima (*iter* che gli organizzatori del Mediterraneo non avevano osservato). Tale risoluzione mandò in escandescenze Bontempelli, il quale, oltre a protestare duramente, si rivolse al presidente Marconi per chiedergli di appoggiare la sua causa. In una lettera datata 7 aprile 1932 si legge:

> Eccellenza,
>
> La ringrazio della autorevole [illeggibile] e delle amichevoli parole da Lei scritte a riguardo del "Premio Mediterraneo".
>
> Il quale premio è stato proibito dal Prefetto d'Imperia, di qui una mia protesta, sia per la ingiustificata proibizione, sia per il contegno del Prefetto nei miei riguardi – contegno nel quale ho visto gli estremi di una deplorata mancanza di rispetti verso l'Accademia di cui sono tanto onorato di far parte.
>
> Le comunico il testo delle mie proteste, nella speranza che Ella voglia abbracciarle e appoggiarle, facendolo magari per la parte che può integrare la dignità della nostra Accademia, da Lei con così geloso fervore protetta.[118]

In difesa di Bontempelli intervenne anche Carlo Formichi, che si rivolse al Sottosegretario di Stato del Ministero dell'Interno, Leandro Arpinati, per chiedergli di risolvere la questione:

> Roma, 9 aprile 1932/X
>
> Eccellenza,
>
> Verso S.E. Massimo Bontempelli, reo di essere presidente di una commissione per un premio letterario costituito a S. Remo e intitolato "Mediterraneo" (sul tipo di premio "Viareggio" – "Bagutta" ecc.), il contegno di S.E. il Prefetto d'Imperia è stato assai poco obbiettivo e sereno, oltre che, per diverse ragioni, inesplicabile.
>
> S.E. Bontempelli si è ritenuto inoltre offeso da alcune frasi a lui dirette dallo stesso Prefetto.
>
> Ed è per questo ch'egli ha indirizzato a V.E. la qui unita protesta di cui mi risulta essere V.E. già a conoscenza.

---

[117] *Il "Premio Mediterraneo". I diciannove giudici e le opere in esame*, «La Stampa», 25 marzo 1932.

[118] Lettera del 7 aprile 1932, RAI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20. Il testo al quale Bontempelli fa riferimento non risulta essere allegato alla lettera.

Nella mia qualità di Presidente della Classe di Lettere, e anche a nome del Presidente Marconi, prego V.E. di voler esaminare la vertenza, nella speranza che essa abbia una soluzione atta a salvaguardare la dignità e il buon nome dell'Accademico, chiamato a presiedere una manifestazione d'arte, promossa da giovani scrittori.

Con gli atti della più alta considerazione[119]

[Carlo Formichi]

Il presidente della commissione, sia pure con la mediazione di altre importanti personalità, agì dunque da vero e proprio *deus ex machina*, riuscendo a salvare il premio da un annullamento quasi certo. Era, questo, un incontrovertibile segno del suo prestigio accademico.

Risolti finalmente i contrasti, il 30 aprile 1932, sulla scorta dell'orientamento teso alla volontà di premiare un autore giovane, la giuria – riunita nei locali della Taverna Mediterranea presso l'albergo "Mediterraneo" di Sanremo – apriva le discussioni per decretare il verdetto del premio conteso dai due schieramenti letterari, discussioni che, ben s'intende, furono animate, tanto che Quasimodo ne parlò in termini di «antiche lotte elettorali»[120].

Alla decisione dei giudici di non prendere in considerazione gli autori già largamente noti e affermati fecero eco, tra le altre, le parole di Emilio Cecchi (il cui saggio *Qualche cosa* era stato nondimeno apprezzato dalla giuria), il quale si fece portavoce di quanti si dicevano a favore dell'assegnazione del premio a uno scrittore emergente. In consonanza con tale risoluzione, vennero esclusi una serie di libri pure degni di qualche attenzione[121], ma furono anche scartate – per essere stati premiati tempo prima dalla Reale Accademia – l'opera di Elio Vittorini (*Piccola borghesia*)[122], quella di Enrico Pea (*Il servitore del diavolo*) e quella di Cesare Zavattini (*Parliamo tanto di me*). Altri due volumi furono esonerati dalla premiazione poiché messi in vendita l'uno prima e l'altro successivamente ai termini di concorso. Si trattava rispettivamente de *Le ultime notti di Taormina* di Antonio Aniante e di *Stampe dell'800* di Aldo Palazzeschi. Restavano in gara *Pugilatore di paese* di Marcello Gallian, *Il furbo* di Gianni Nencioni; *La vedova allegra* di Guido Piovene; *Guerra del '15* di Giani Stuparich e *Profonda notte* di Dino Terra.

---

119 Lettera del 9 aprile 1932, RAI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20.

120 Lettera di Quasimodo ad Angelo Barile, in SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile*, cit., p. 70. Nella missiva Quasimodo non risparmia allusioni alla dubbia rettitudine della modalità di svolgimento del concorso: «La Gazzetta porta come *candidato* (che ingenuità questa parola) M. Gallian» (*ibidem*).

121 I volumi respinti erano *Villa Beatrice* di Bruno Cicognani; *Ritratti e racconti di guerra* di Arturo Marpicati; *Tempesta intorno a Lyda* di Carola Prosperi; *Racconti della mia Calabria* di Leonida Répaci; *Berlino* di Pietro Solari.

122 Per un breve resoconto dell'opera di Vittorini, cfr. il memoriale di Henry Furst riportato in appendice. A segnalare lo scrittore alla Reale Accademia d'Italia per il conferimento del premio d'incoraggiamento di quattromila lire fu Angelo Silvio Novaro.

Le preferenze della giuria furono accordate all'opera del giovane Gallian, assiduo scrittore in «900», nonché affezionato "novecentiere"[123]. La premiazione, arrivata dopo «tanta inquietudine e siccità»[124], avvenne certo tra il giubilo di Bontempelli, il quale tanto peso aveva avuto nel far trionfare un autore della sua cerchia. La vittoria di Gallian infatti era senz'altro sintomatica del potere e dell'influenza del suo "maestro" all'interno del certame letterario, il quale nel suo ruolo di giurato era evidentemente orientato alla consacrazione del successo delle opere dei suoi sodali.

Oltre che da Bontempelli, lo scrittore romano fu sostenuto dalla redazione della «Gazzetta del Popolo», da Sandro Volta, Mino Maccari ed Enrico Falqui, il quale, nel già citato articolo intitolato *In margine ad un premio letterario*, pubblicato in seconda battuta sull' «Italia Letteraria» scriveva:

> Se possedessi una gocciola dell'umore spiritoso di cui grondano i più fortunati e riveriti tra i miei amici, di Marcello Gallian, oggi che, con l'assegnazione del premio letterario «Mediterraneo» (decretatagli – o miracolo inenarrabile – dai cosiddetti «strapaesani» e dagli «stracittadini» uniti in lega per la occasione), oggi che è stato di nottetempo e quasi per isfida elevato all'onore degli altari, potrei dire d'averlo «conosciuto fico». E così, giusto il sistema di chi va per le spicce e tutto riduce a paradosso, tutto massacra a barzelletta, presumere d'aver liquidato la faccenda e non doverne più parlare. Ma non sarei esatto. Rammento bene d'aver conosciuto Gallian assai prima, quand'era ancora il più selvatico e contorto degli arbusti ch'io mi dilettavo a guardare dal breve orizzonte della mia finestra, nel sottostante orto letterario. E non mi pareva vero che crescesse così spinoso e prepotente. Datano da allora la mia stima e la mia simpatia per lui, degenerate presto in amicizia, con grave scandalo dei grammatici e dei bigotti, i quali appartengono alla categoria di quella gente che vuol vedere tutto chiaro, lindo, liscio, lucido, e che non riuscendo tuttavia a capacitarsi come proprio a me debba piacere una siffatta scorza, me ne fa colpa quasi fosse un tradimento o me ne commisera come di un'aberrazione. […] Sentirà Gallian come gli rimprovereranno certe barocchissime anfrattuosità del suo stile. E non mancherà chi, dopo averlo seppellito sotto una valanga di aggettivi (come: accaldato, virulento, prestigioso, lirico, sconquassato, scombiccherato, mitico, mistico, diabolico, sinistro, stregato, maccheronico, grottesco, pirico), gli tirerà addosso la croce di sacrilego. Croce ch'egli però fa di tutto per meritare. E scommetto che se ne glorierebbe come della sua passata, atroce miseria. […] Per sua

---

[123] Sulla definizione di 'novecentieri' cfr. *Il Futurismo; Il Novecentismo*, a cura di ENRICO FALQUI, Torino, ERI, 1953, p. 95. Bontempelli ha inserito Gallian nel novero degli scrittori "novecentisti", tra i quali aveva pure menzionato Antonio Aniante, Aldo Bizzarri, Corrado Alvaro, Paola Masino e Gian Gaspare Napolitano. Tuttavia, non si possono trascurare, dal punto di vista della poetica, le innegabili differenze che separano il caposcuola del realismo magico da Gallian. Se per il primo, infatti, la locuzione "realismo magico" «significa non tanto uno sbrigliarsi della fantasia o un tuffo nel caos dell'irrazionale, quanto piuttosto uno sguardo sempre lucido e razionale attraverso la sostanza reale delle cose», il secondo «muove, invece, da un punto di vista opposto: alla scrittura 'razionalista' e 'funzionalista' che Bontempelli, ispirandosi all'architettura moderna, si auspica nel suggerire di "edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce", egli contrappone un itinerario tormentato, al limite dell'allucinato, costruito non certo con una linea retta ma con la curva barocca che si perde in spirali e vortici. È notturno quanto Bontempelli è solare» (CLAUDIA SALARIS, *Gallian magico*, in MARCELLO GALLIAN, *Nascita di un figlio ed altri scritti*, introduzione di MASSIMO BONTEMPELLI, Montepulciano, editori del Grifo, 1990, pp. 36-37).

[124] ENRICO FALQUI, «Critica Fascista», poi in *In margine ad un premio letterario*, cit., p. 3.

sfortuna e nostra il destino di Gallian è tutt'altro. Non è nato con la camicia, ha chiesto l'elemosina, ha sofferto la fame, e dove tocca non tramuta in oro; pure non scrive pagina dove non vada riconosciuta un'originalità urtante e calorosa, né il suo è un dono di scrittura che si esaurisce dopo i primi paragrafi. Contrariamente ad ogni sospetto non inventa mai; il suo stile è ad immagine della sua faccia: ispido e avvampante. Ma sta avvicinandosi il giorno in cui, messa testa a partito e rinsavito quel poco che basta, potrà raccontarci, senza più smanie apocalittiche, tutt'intera la storia avventurosa della sua tribolata giovinezza.

Il premio, rallietandolo, non gli ha fatto perdere la bussola. Dopo tanta inquietudine e siccità, se l'è visto piovere addosso come la manna… . […] Tra tanti signorini lindi e pinti, nostri comuni conoscenti, che avanti di cacciarsi a far l'ovo nel calduccio del letto, degustano una cosa vista di De Amicis e trangugiano una tazza di camomilla, egli è di quei rari «pennaruli» che han dormito all'addiaccio con la pancia vuota e non maledicono alla vita. Uno scrittore davvero *nuovo*, non ancora contagiato dal vizio o preso dalla mania del «documentario» e dell'«obbiettivo».

E mi piacerebbe sapere quanti tra i suoi coetanei dispongano di altrettanta invenzione e meraviglia. Il suo è un inchiostro rosso che dà nel cupo e raggiunge una vibrante fosforescenza.

Io per me sono lieto d'essere stato tra i primi a volergli bene, non lasciandomi ingannare da certi suoi atteggiamenti facinorosi che sono in lui un modo per nascondere la più caparbia delle timidezze.[125]

Né mancarono detrattori: Adriano Grande, che aveva invece appoggiato la candidatura di Vittorini, fece suo il giudizio di coloro che leggendo il libro di Gallian lo giudicarono "brutto". Così ne riferiva a Salvatore Quasimodo, in una lettera datata 1 maggio 1932:

Io da Venezia ho telegrafato al Mediterraneo il mio voto per VITTORINI, e mi spiace assai che il premio sia andato a Gallian, di cui non ho letto il libro ma mi dicono che è brutto.[126]

Al di là della vittoria, che inevitabilmente avrebbe scontentato alcuni e rallegrato altri, va detto che l'evento, in termini generali, non godeva di grande stima, così come, del pari, non godeva di buona reputazione la sua ideatrice, Bianca Maria Brayda; quantomeno stando alle dichiarazioni di Giovanni Ansaldo, il quale ne sintetizza il profilo, a partire dalla sua esperienza alla manifestazione. Scrive nel suo diario:

Sono stato due giorni a Sanremo, per il "Premio Mediterraneo". La scena si prestava a qualche osservazione interessante. Il premio (5.000 lire) è donato dalla proprietaria dell'albergo "Mediterraneo", una torinese introdotta e scaltra, che ha la mania di essere in relazione con

---

[125] Falqui è forse colui che più ha stimato Gallian e la sua opera; non a caso lo ha inserito nell'antologia *Scrittori nuovi: antologia italiana contemporanea*, Lanciano, Carabba, 1930, e nella raccolta *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del novecento*, Milano-Roma, Panorama, 1938.

[126] Lettera di Adriano Grande a Salvatore Quasimodo, in SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile*, cit., p. 104.

letterati ed autorità, e – nonostante la sua furbizia – è così ingenua da credere che la presenza di qualche Accademico giovi al suo albergo. Ma questa donatrice è in pessime acque. Il "Mediterraneo" è in stato fallimentare; la vigilia del premio le "scorte vive" erano sotto sequestro. La signora si difende contro i creditori valendosi delle sue relazioni politiche; essa – si dice – è molto amica del Segretario Federale Brusa di Milano. L'anno scorso essa irretì tutte le Autorità; il Prefetto pareva alle sue dipendenze. Quest'anno, le Autorità, informate delle profonde "carie" della faccenda hanno fatto macchina indietro; il Prefetto non presenziò alla Fiera del Libro, che essa era riuscita ad ottenere si facesse nel proprio giardino. Tutto il paese l'ha sui c…; ma essa s'impone con i suoi rigiri, tiene in scacco il Comitato locale turistico, va a Roma e ottiene lei dal ministero delle Comunicazioni, i ribassi per Sanremo; ribassi che poi rivende al Comitato stesso. Minaccia il confino ai propri creditori.[127]

Il giornalista non riserva commenti più benevoli per Bontempelli, accusato di aver passato «dei mesi a… sbafo» presso questa «mecenate della letteratura italiana»[128].

1.5 Giornalisti nel mondo: seconda edizione del Premio Mediterraneo

Nel 1933 ritroviamo Bontempelli nella giuria del Premio Viareggio, inaugurato tre anni prima sotto gli auspici suoi e di Pirandello. Nello stesso torno di tempo sedeva, insieme al direttore della Galleria di Roma, Pietro Maria Bardi, nel comitato ordinatore di una interessante iniziativa che si concretò nell'esposizione internazionale intitolata "Giornalisti nel mondo"[129]. L'evento, dal carattere fortemente innovativo, si tradusse in una mostra in cui venne radunato l'intero *corpus* giornalistico (appunti, fotografie, disegni, documenti, cimeli di guerre e rivoluzioni, manoscritti) raccolto dagli inviati durante i loro servizi. Il giornalista fiumano Giulio Benedetti, per esempio, espose gli autografi di D'Annunzio; Giovanni Comisso le cronache odeporiche dei suoi viaggi in Cina, Tunisia e Marocco. L'originale progetto, al quale parteciparono importanti editori come Mondadori, Bompiani e Agnelli, si inseriva nel programma della seconda edizione del premio Mediterraneo, che nell'anno 1933 venne destinato proprio alla collaborazione giornalistica, allo scopo di valorizzare la categoria, spesso poco riconosciuta e stimata.

La giuria, presieduta nuovamente (e, si direbbe, non casualmente) da Bontempelli, stabilì di dividere la palma d'onore tra Gian Gaspare Napolitano

---

[127] GIOVANNI ANSALDO, nota del 22 aprile 1933 in *Il giornalista di Ciano. Diari 1932-1943*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 38-39, cit. in ANDREA AVETO, *Incontri liguri*, cit., p. 34.

[128] *Ibidem*.

[129] Per un resoconto particolareggiato dell'evento si rimanda all'articolo di Bontempelli apparso sulla «Gazzetta del Popolo», posto in appendice B.11.

(altro suo *protégé*), già insignito del Premio dei Dieci[130], e Anselmo Bucci, vincitore – *ex aequo* con un altro scrittore – della prima edizione del Premio Viareggio. La somma di denaro era accompagnata da una medaglia d'oro offerta dal ministro dell'Educazione nazionale, a suggello dell'avallo delle forze politiche a favore dell'iniziativa. Il fregio venne assegnato a Bruno Barilli, detentore del Premio Fracchia per l'anno 1930. Un'altra medaglia d'oro, istituita dai giurati, venne conferita a Rodolfo De Mattei.

La frequenza della manifestazione sanremese venne diradata fino a diventare biennale. Lo scarto temporale, evidentemente, aveva prodotto anche un cambiamento in seno ai vertici organizzativi dell'evento, che da allora coinvolse direttamente la Confederazione fascista professionisti e artisti e il Sottosegretario per la Stampa e per la Propaganda; i quali, di comune accordo, stabilirono di destinare il premio per l'edizione del 1935 a «un saggio inedito sull'ordinamento corporativo, che, in forma viva e chiara, ne divulg*asse* e approfondis*se* la conoscenza tra il popolo italiano»[131]. La munificenza della cifra in palio (elevata a diecimila lire) e la presenza tra i giurati di un'estesa compagine politico-sindacale (affiancavano Bontempelli e Bianca Maria Brayda – la fondatrice del premio – Giuseppe Bottai, Bruno Biagi, Arturo Marpicati, Alessandro Pavolini ed Edmondo Rossoni), lascia verosimilmente credere che l'iniziativa fosse stata esautorata per passare sotto il controllo diretto degli organi di regime. È inoltre abbastanza plausibile che il Premio Mediterraneo, «soppresso per il disgusto e la riprovazione generale»[132] (e di cui si perdono le tracce a partire dal 1935[133]), cambi forma e sostanza, incarnandosi nel premio San Remo, del quale rappresenta il diretto antecedente.

1.6 Il Premio San Remo

«Palladio» – quantomeno a detta dei suoi coordinatori – «di prelibate e significative manifestazioni letterarie, plastiche, musicali»[134], il San Remo (1935-

---

130 Il premio in questione faceva parte del programma del già citato gruppo dei Dieci, nel cui dettato si inseriva, appunto, «un Premio di 10.000 lire (fornito dai Dieci), da assegnarsi ogni anno al libro eccellente per originalità (romanzo o raccolta di novelle e sussidiariamente a un volume di liriche o a un'opera teatrale)» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Collaudi Futuristi*, cit., p. 54).

131 *Il Premio Mediterraneo. Il bando per un saggio sull'ordinamento corporativo*, «La Stampa», 6 maggio 1935.

132 DANIELA LAURIA, *I Premi Sanremo d'arte e letteratura (1935-1940)*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2015, p. 60. Al suo studio si rimanda anche per una ricostruzione organica e completa del Premio San Remo.

133 Le ultime notizie sul premio sono riportate in un articolo del 17 giugno 1935 nel «Corriere della Sera», ove si avvisa che i termini riguardanti il concorso sono stati prorogati; non viene però specificata la data precisa, per cui si rinvia a successive comunicazioni, di cui tuttavia non vi è traccia.

134 FRANCESCO SAPORI (a cura di), presentazione a *I quattro elementi nella poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1940.

1940)[135] si rivela paradigmatico terreno di scontro tra uomini forti della politica culturale.

Fin dall'atto di nascita attirò su di sé l'attenzione della critica, che non di rado aveva speso parole poco benevole sull'evento. Ojetti, questa volta polemico, è stato forse il recensore più severo della *kermesse* culturale: dalle pagine del «Corriere della Sera» lanciava gli strali della denuncia, tutta tesa a porre in risalto gli aspetti contraddittori che connotavano la gara. Uno su tutti, notava, era rintracciabile nell'evidente incongruenza tra la linea teorica stabilita dal regolamento[136] del concorso e la sua applicazione pratica. Emblematico di questa discrasia fu quanto avvenne nell'ambito della prima edizione, in occasione della quale il *prix* per la sezione pittura e letteratura venne diviso in quattro sotto-premi, violando lo statuto della manifestazione stessa, che invece ne decretava l'indivisibilità[137].

A capo di questa decisione vi era il Comitato Permanente, che non solo attuò arbitrariamente questa divisione, ma scavalcò anche la giuria artistica che lo affiancava, la quale – nel pieno rispetto dell'ordinamento – aveva invece deliberato di conferire il posto d'onore a un'opera soltanto. Il Comitato, insomma, contravvenne doppiamente al regolamento, anteponendo le sue direttive alle scelte della giuria: l'unica, peraltro, che fosse realmente autorizzata – dallo statuto come dal buon senso – a esprimere una sentenza obiettiva, posto che era la sola a essere costituita da personalità veramente competenti.

Il premio di letteratura, si diceva, venne articolato in quattro distinti verdetti. Eppure la giuria si era orientata verso la scelta di uno scrittore soltanto (Piero Pellicano). Orientamento che dovette ben presto mutare e assecondare le volontà del Comitato ordinatore, il quale – stando alle dichiarazioni di Ojetti –

---

[135] Il concorso nacque per iniziativa del Casinò Municipale di Sanremo, il quale – attraverso la manifestazione – intendeva acquistare il consenso delle autorità governative a tenere aperte le proprie sale tutto l'anno, così da accrescere i propri guadagni e, nel contempo, il prestigio mondano della cittadina. Tuttavia il concorso passò da subito sotto il controllo e i dettami del governo, divenendo uno strumento propagandistico teso all'esaltazione culturale, artistica e turistica del paese. A tal fine, e per dare risonanza politica all'evento, era stato istituito un Comitato Permanente dei premi, del quale avrebbero dovuto far parte: un rappresentante della Reale Accademia d'Italia (individuato nella persona dell'accademico Carlo Formichi, Vice Presidente della Classe di Lettere); un rappresentante del P.N.F.; il presidente della Confederazione Nazionale Fascista Professionisti ed Artisti; un rappresentante del Comune di Sanremo; un rappresentante della Società Anonima Iniziative Turistiche. Le mansioni che il Comitato era chiamato a svolgere consistevano nell'indire i concorsi, deciderne la materia, determinarne le regole, curare le esposizioni e le rappresentazioni e assegnare i premi. Parallelamente a esso agiva una giuria artistica, formata da esperti in materia di letteratura, musica, pittura e scultura, il cui potere decisionale era di fatto scarso se non nullo, a riprova del carattere tutto politico della *kermesse*.

[136] Per quanto atteneva al versante letterario, il regolamento specificava che il premio annuo di 50.000 lire era destinato a «un'opera letteraria, anche di poesia o di teatro, di maggiore pregio, in lingua italiana, secondo le norme del relativo pubblico concorso». Un premio di 25.000 lire era inoltre destinato anche «a quella fra le opere di Autori Stranieri, che, per oggetto o per ambiente, riesca di valorizzazione all'Estero della Riviera Ligure» (RAI, *Estratto dell'art. 13 della Convenzione*, B. 47, fasc. 55).

[137] Quello dell'indivisibilità dei premi era criterio comune anche al Premio Viareggio.

invitò gli autori, sotto lo sguardo stavolta debole della giuria letteraria formata da Bontempelli (che in essa era «riuscito a intrufolarcisi per mezzo del Formichi»[138]), Alessandro Luzio e Filippo Tommaso Marinetti, a rivedere i testi prima della proclamazione, e quindi a «correggere qua e là il manoscritto»[139]. Qualcosa di analogo era successo con il premio pittura.

Era un *modus operandi* senz'altro stridente con i principi dello statuto; e si faceva tanto più intollerabile in considerazione del fatto che a disporre della sorte dei concorrenti era un Comitato certamente rispettabile ancorché non preparato; almeno, non abbastanza per decretare giudizi specialistici in materia d'arte e letteratura. E poi perché dividere la menzione d'onore? Non sarebbe forse stato preferibile, si chiedeva Ojetti, non assegnarlo e destinarlo invece alla cassa di previdenza del Sindacato Autori e Scrittori, così come aveva stabilito il ministro Alfieri per il Premio Viareggio? Non già a questa, ma alle altre *Domande* del giornalista romano rispose Bontempelli dalle pagine del «Corriere della Sera». In una lettera pubblicata in quella sede l'11 marzo 1937, l'accademico offriva a Ojetti una serie di chiarimenti. E se da un lato dava conferma del carattere prevaricante del Comitato rispetto alle scelte della giuria, dall'altro smentiva la tesi che attribuiva a quest'ultimo la prassi di chiedere agli autori la revisione dei testi.

Al di là della questione specifica, quel che qui preme mettere in risalto è il rammarico di Bontempelli nel vedere pesantemente ostacolato l'operato della giuria da parte del Comitato, del quale aveva espressamente richiesto l'abolizione: «è veramente doloroso», ammetteva senza troppe reticenze, «vedere buttar via così sontuose occasioni di aiutare l'ingegno; e trasformare quella, che doveva essere una ariosa festa dell'arte, in una paratona burocratica»[140].

Ma la polemica più accesa prese forma nell'inverno del 1938, e si riversò sull'esito della gara di pittura e scultura dell'edizione 1937. In quell'occasione vennero premiate rispettivamente l'opera di Alberto Chiancone e quella di Bargiggia, finite al centro dell'aspra *querelle* in seguito al giudizio di critici e giornalisti, concordi nel ritenerle non all'altezza del riconoscimento, tanto più per essere una imbevuta di retorica[141], e l'altra manchevole di «fantasia poetica»[142]. Era stata, in specie, la decisione di scartare il bozzetto di Filippo

---

138 Luigi Pirandello a Marta Abba, 5 aprile 1934, in LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1124.

139 UGO OJETTI, *Domande, Premii in San Remo*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1937.

140 MASSIMO BONTEMPELLI, *"Premii di San Remo"*, «Corriere della Sera», 11 marzo 1937.

141 Sulla questione specifica si rimanda a DANIELA LAURIA, *I premi San Remo*, in particolare alle pp. 56-61.

142 MARZIANO BERNARDI, *I Premi San Remo, un successo di curiosità cui non si è accompagnato un successo autentico nei riguardi dell'arte*, «La Stampa», 27 febbraio 1938. I temi che gli artisti delle due categorie furono tenuti a rispettare celebravano senz'altro la retorica dell'Italia fascista; produssero infatti una statua rappresentativa

Sgarlata in favore di quello di Bargiggia ad aprire la dura controversia, animata da quanti tacciavano la *kermesse* di essere priva di dignità e serietà. Da più luoghi era stato perfino invocato l'annullamento del concorso.

La disapprovazione di Bontempelli per quei premi arbitrariamente frammentati e proditoriamente conferiti si condensò in un'invettiva che investì l'intero impianto strutturale del premio ligure, dal quale rassegnava le dimissioni:

> io ho dovuto ritirarmene con tutto lo sdegno (come ha fatto Carena) e certo di quei concorsi non vorrà più sapere niente fin che non cambiano il sistema. La sovrapposizione di un Comitato, per definizione, incompetente, a una Giuria, competente sia in definizione sia in realtà, è ridicola e offensiva per tutti: per i giurati, e anche per i concorrenti[143].

L'*ex*-giurato quindi non si trattenne dal denunciare le manovre che agivano sul conferimento dei premi né dal mettere in risalto la regia quasi esclusiva del Comitato, il solo detentore – in forza del suo rilievo politico – del potere decisionale.

È una polemica, quella di Bontempelli, che – rivolta pubblicamente dalle colonne del più importante quotidiano nazionale – muoveva un attacco al sistema dei premi, e lo faceva, si badi, in un momento in cui da *arbiter* (quasi) indiscusso, stava per essere posto ai margini dell'organizzazione delle politiche culturali.

Lo scontro si era allargato fino a coinvolgere noti esponenti della politica: l'accademico Carlo Formichi, presidente anche del Comitato, risentito per le dichiarazioni denigratorie sul premio, non esitò a giudicare ingiuriosi gli articoli di Bontempelli sull'operato delle giurie e dell'organizzazione del concorso. Nell'ottica di questa reprimenda, la polemica mossa dallo scrittore era di natura tutta personale, derivante più che altro dalla delusione, commista a un piglio di rabbia: Bontempelli, asseriva Formichi, era tra «quei giudici [che] difendono e cercano di far prevalere il proprio candidato»; pertanto «non sentono ragioni, non s'inchinano al verdetto, fanno relazioni di dissenso e assordano col loro scalpore»[144]. Ed era poco edificante, sempre per rimanere nei limiti di questo osservatorio, appurare che accuse di tale spessore, tacciate di infangare il buon nome di un'istituzione quale i Premi San Remo, discendevano da Bontempelli, proprio colui «che ha goduto di ricca ospitalità a San Remo; che, giudice e presidente di giuria, ha giudicato e imposto suoi giudizi senza nemmeno far

---

del legionario italiano pronto a partire per l'Africa (che peraltro sarebbe stata collocata sul molo di Napoli), e una pittura murale raffigurante il duce a cavallo.

143 MASSIMO BONTEMPELLI, «Corriere della Sera», 11 marzo del 1937.

144 Copia della risposta a Ojetti che Carlo Formichi indirizza al «Corriere della Sera», 4 maggio 1938. Per conoscenza, ne manda una copia all'accademico Giulio Bertoni, pure coinvolto nella giuria artistica del premio (BEU, *Bertoni, carteggio, fasc. C. Formichi*, cc. 48-61).

aprire numerosi plichi di concorrenti»[145]; «non ci si può "sdegnare", quando si è stati responsabili del "Premio Mediterraneo"»[146], aggiungeva caustico Formichi, alludendo esplicitamente alla scarsa probità della manifestazione e, per riflesso, del suo coordinatore.

1.7 Contro l'asservimento tematico delle opere letterarie

Bontempelli aveva però ormai maturato un giudizio preciso ed era sicuro di poter sostenere che i premi in questione erano «governati e assegnati con tanta intellettuale disonestà»[147]; sintesi del «più sperticato esempio della cafoneria cui è arrivata la trattazione pubblica della cultura, anzi sarebbero addirittura una "carnevalata" e "il più bell'esempio dei frutti cui portano alcuni pregiudizi"»[148]. L'invettiva bontempelliana travalicava, evidentemente, il caso specifico: era un attacco alla fase, una più ampia polemica sulla generale condizione in cui verteva, in quel momento, la cultura italiana.

A partire dal 1937, è noto, lo sguardo di Bontempelli sulla realtà comincia a mutare. Un anno più tardi si avvicendarono una serie di eventi[149] che si conclusero con il ritiro della tessera del partito nazionale fascista e l'interdizione temporanea alla professione. Sia pure riammesso dopo pochi mesi, vi ritornò conscio di far parte – suo malgrado – di un clima culturale plumbeo e asfittico, verso il quale si dimostrò sempre più insofferente.

Anche il suo ruolo di giurato sembrava mutare nel segno di un'idiosincrasia sempre più manifesta verso la macchina organizzativa dei premi, allora più che mai smaccatamente improntata alla celebrazione della retorica di regime. Da qui il germinare delle risoluzioni che lo porteranno, come si tenterà di spiegare più oltre, ad esprimere le sue ferme riserve sul far parte della commissione del Premio Novaro, e a dimettersi dalla giuria del Premio San Remo.

---

145 FRAMAR, *Marinetti e i Premi San Remo ovvero la battaglia degli accademici*, «La Provincia di Como, Il Gagliardetto», 11 maggio 1938.

146 «Giornale di Genova», cit. in GIACOMO GANDOLFI, *Il crescente successo dei Premi San Remo, nonostante le note stonate di tre accademici*, «L'Eco della Riviera», 4 maggio 1938.

147 Articolo apparso in «Roma Fascista» (settimanale del G.U.F.) il 28 aprile 1938 e riprodotto in «L'Eco della Riviera», 4 maggio 1938.

148 *Ibidem*.

149 In realtà il disincanto nei riguardi della politica del regime aveva preso forma già da tempo, come trapela dal discorso di commemorazione su Leopardi (dal titolo *Leopardi o l'uomo solo*) tenuto nel 1937. Come tenteremo di spiegare, a suggellare l'insanabile delusione sarebbe stata l'orazione tenuta l'anno successivo su D'Annunzio (*D'Annunzio o del martirio*), alla quale affiancò la ferma risoluzione di non accettare la cattedra di Attilio Momigliano, a seguito dei provvedimenti che allontanarono dalla docenza i professori ebrei. Sulla questione specifica cfr. SIMONA CIGLIANA, *Una lunga avventura*, cit., p. 175, e – prima ancora – eadem, *Frammenti acutissimi di un'avventura intellettuale*, «Il Caffè Illustrato», luglio-ottobre 2004, N. 19-20, p. 55.

In particolare, le sue più severe critiche riguardavano la prassi – endemica, a ben vedere, di buona parte dei concorsi letterari di questa stagione – della definizione (ma, forse, meglio sarebbe dire imposizione) del tema che le opere in gara erano tenute a rispettare. Se per il *côté* intellettuale (e sindacale) più ortodosso la prescrizione tematica[150] era cosa utile, di sicuro non lo era per lo scrittore, deciso ormai ad affrontare la questione anche in termini più generali di difesa della libertà letteraria. L'ansia fascista di reclamare opere celebrative del proprio tempo – questo il nucleo della tesi bontempelliana – tarpava le ali dell'ispirazione artistica e letteraria: non era scrivendo un'opera di argomento politico che si sarebbe celebrata la politica. L'imposizione di motivi esaltanti lo spirito fascista non avrebbe certo invogliato gli autori a produrre opere rappresentative di quell'atmosfera; a puntellare l'assunto, la rievocazione di esempi illustri: «quando Petrarca scrive la canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, non *serve il suo tempo* meno di quando scrive la canzone politica *Spirto gentil*. Quando poi Leopardi scrive il *Canto notturno*, *serve il suo tempo* molto più di quando scrive la canzone *All'Italia*»[151].

L'arte, in specie quella letteraria, doveva essere libera; non poteva essere eterodiretta né assoggettata a istanze tematiche; men che meno poteva essere concepita come un prodotto corroborante le aspettative della classe politica. Ripugnante, perciò, la «raffinatissima tortura» imposta ai poeti di scrivere opere rappresentative del proprio presente. Né era comprensibile perché mentre l'opera degli altri professionisti – siano stati essi architetti, pittori, musicisti – era slegata dalla stringente richiesta di produzione di lavori iconici della realtà contemporanea, quella dello scrittore ne risultasse invece pesantemente condizionata. La tendenza era macroscopica, e Bontempelli la additava apertamente: «c'è tutta una genìa, spuria tra la letteratura e la politica, tra la critica e il giornalismo, che detta legge, e quando offrite al pubblico un romanzo si precipita al microscopio, e pretende di sapervi dire se quel romanzo "rappresenta il tempo nostro, l'Italia nuova"»[152]. Senza troppi ambagi lo scrittore faceva riferimenti precisi al contesto storico nel quale si trovava a vivere e operare, denunciando la ridicolezza del

---

150 «La loro [dei premi San Remo] utilità», argomenta Francesco Sapori, dirigente della sezione romana del Sindacato Autori e Scrittori, «viene consacrata dall'assegnazione dei temi, ispirati alla fede e alle idealità del Littorio» (presentazione a *I quattro elementi*, cit., 1940).

151 MASSIMO BONTEMPELLI, *Aderenza* in *L'Avventura*, cit., p. 208.

152 MASSIMO BONTEMPELLI, *Canzone all'Italia*, ivi, cit., p. 212. Nel novero di quella "genìa" Bontempelli include Ardengo Soffici e la sua schiera di adepti, che dal foglio di Colle Val d'Elsa levavano il loro grido affinché «*Ufficio e fine della corporazione delle arti* sarebbe stata anche la creazione di graduatorie in base alle quali affidare le committenze, in funzione della capacità degli artisti di rappresentare l'"anima nazionale"» (ARDENGO SOFFICI, *Ufficio e fini della corporazione delle arti*, «Il Selvaggio», a. IV, n. 4, 3 marzo 1927, cit. in SIMONA CIGLIANA, *Una lunga avventura*, cit., p. 167).

contemporaneo [che] crede […] che un romanzo dove si parli di Italia fascista sia *ipso facto* più fascista (cioè rappresenti meglio il nostro tempo, Italia) che un romanzo ove non si parli, per esempio, che d'amore o di viaggi per mare; mentre tra cento anni un romanzo di pura fantasia potrà apparire aderente allo spirito fascista assai più di uno ove si metta in scena la Marcia su Roma. Così come *Le Grazie* del Foscolo sono un'opera molto più napoleonica che non, per esempio, la *Pronea* del Cesarotti[153].

Del resto, aggiunge lo scrittore, «dei grandi poeti nessuno ha servito un regime. Servivano la patria, ma in senso rivoluzionario (Dante, Petrarca), non servivano *un ordine costituito*. (Manzoni era un imboscato, Leopardi un disfattista, Parini un demagogo)».[154]

La committenza tematica, insomma, non faceva che inibire e infiacchire la libertà poetica e letteraria, tanto più che egli considerava l'arte del narrare e la poesia mosse, in primo luogo, da «una smania di uscire dal presente»[155], non già dal desiderio di rappresentarlo.

Sulla *vexata quaestio* dell'arte fascista si pronunciò, ancorché in maniera antitetica, anche Giuseppe Villaroel. Già il 25 agosto 1932, sulle pagine de «La Sera», egli scriveva:

dunque non di dottrina fascista bisogna parlare ma di civiltà fascista; vale a dire di una espressione di vita che è necessaria non solo ai fini di una organizzazione statale ma anche e soprattutto ai fini delle necessità ideali e reali di un popolo in tutta la loro più umana e spirituale estensione. Clima, atmosfera di vita, aria che si respira e circola nel nostro sangue. L'artista se è artista non può avere i polmoni chiusi: la sua arte sarà implicitamente arte fascista, comunque sia; se non è arte fascista non è nemmeno arte perché l'artista che vive fuori del clima spirituale del suo tempo non è un ricreatore ma un parassita del suo tempo e potrà scrivere tutte le opere che vuole ma non farà arte; farà libri, soltanto libri, semplicemente libri, anche se questi libri saranno zeppi di tutte le ideologie e di tutti gli elementi storici e cronistici del Fascismo.[156]

Quella di Villaroel era, a ben guardare, la posizione dominante, contro la quale si schierava solo una piccola parte degli intellettuali. Tra essi, appunto, Bontempelli, il cui potere decisionale in materia di politiche culturali andava, anche per queste ragioni, inesorabilmente contraendosi.

Il capofila del realismo magico sarebbe nuovamente ritornato sulla questione, trattata in un intervento risalente al 1944, significativamente intitolato *Resistenza dell'arte*. In esso, Bontempelli cita esemplificativamente Alessandro Manzoni, il quale, «esponendo scrupolosamente fatti, ambienti, costumi del Seicento, riesce

---

153 MASSIMO BONTEMPELLI, *Canzone all'Italia*, in *L'Avventura*, cit., p. 213.

154 MASSIMO BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, cit., p. 132.

155 MASSIMO BONTEMPELLI, *A motore spento*, in ivi, p. 218.

156 L'articolo è stato poi riproposto sulle pagine de «L'Italia Letteraria», l'8 settembre 1934, nella rubrica *Sforbiciature*.

a rappresentarci a maraviglia uno stato d'animo eminentemente ottocentesco». «Invece», aggiunge risolutamente,

> la classe politica [e il riferimento, va da sé, è alla classe politica che ha dominato la "tragica avventura" del regime fascista], nella sua classica ignoranza delle leggi generali, nella sua totale insensibilità filosofica ed estetica, è in ogni tempo irrimediabilmente tratta, da quell'affermazione tesa all'ingrosso, a pretendere di trovare le sue particolari convinzioni riprodotte nell'opera d'arte; le quali convinzioni, di fronte al risultato poetico raggiunto, rimangono visioni particolari e transitorie anche se si ispirano a grandi fenomeni della storia umana, convulsioni di regni, lotte di continenti o di classi; perché quanto nell'opera rimane non è la ragione di Troia o quella del mondo ellenico, l'Antico Regime o Robespierre, l'Impero o il Papato: ma il dolore e le esaltazioni che da quei fatti nascono entro l'animo degli uomini: amore, onore, delitto, fame, paura della morte, paura della vita.[157]

Stante così le cose, è possibile capire come sia possibile che «quando la poesia del primo Ottocento in Italia la chiami Foscolo e *I Promessi Sposi* e Leopardi, non puoi tuttavia cercare nell'opera loro più raggiunta alcun residuo della storia politica del loro tempo»[158].

1.8 Un giurato "ingiuriato"

A partire dalla fine degli anni Trenta, gli spazi di manovra che Bontempelli era riuscito a ritagliarsi con il potere governativo cominciavano a restringersi sempre di più. È un quadro, questo, che emerge chiaramente dal premio letterario Novaro[159], in seno al quale per alcune edizioni egli aveva vestito i panni di giurato.

Nel 1941 il premio per la sezione di narrativa venne assegnato a Enrico Pea, «scrittore di alta umanità e di bene viva lingua italiana»[160], che Bontempelli stesso, in qualità di membro della giuria[161], aveva contribuito a premiare. Nella

---

157 MASSIMO BONTEMPELLI, *Resistenza dell'arte*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 71.

158 Ivi, p. 72.

159 Intitolato all'accademico Angiolo Silvio Novaro, scomparso nel 1938, il Novaro era organizzato dall'omonima Fondazione costituitasi l'anno successivo all'interno dell'Accademia d'Italia. Il premio (dal valore di ventimila lire) era destinato a opere letterarie di carattere lirico, narrativo e critico-filologico il cui autore partecipante fosse iscritto al P.N.F. Per approfondimenti, cfr. GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare*, cit., in particolare p. 121.

160 RAI, *Relazione della Commissione al Premio*, Tit. VIII, B. 50, fasc. 77.

161 La giuria della quale Bontempelli faceva parte era presieduta da Formichi e formata da Antonio Baldini, nelle vesti di relatore, Ugo Ojetti, Ardengo Soffici, Gaetano Arturo Crocco e Roberto Paribeni.

medesima occasione, peraltro, la giuria dimostrò qualche preferenza anche per l'opera di Giovanni Comisso, che però non era tra i concorrenti[162].

Ma la riprovazione nutrita verso il sistema dei premi, e l'impianto sul quale andavano edificandosi, diveniva sempre più manifesta: in una lettera del 18 marzo 1943[163] indirizzata al presidente dell'Accademia d'Italia Federzoni, lo scrittore denunciava lo scarso rilievo letterario dei testi in lizza[164], al punto che a essere premiata era stata un'opera il cui vincitore (Alfredo Gargiulo) non era neanche nella rosa dei candidati. Per questa ragione Bontempelli, invitato a far parte della commissione per l'edizione del 1943, espresse scopertamente le sue perplessità a parteciparvi. La reticenza a vestire gli abiti di commissario era legata, in sostanza, alla constatazione dell'immiserimento qualitativo delle opere concorrenti, indegne – a suo avviso – di essere insignite di un premio così prestigioso, la cui importanza, oltretutto, era accresciuta dalla contiguità con l'istituzione accademica. Da qui nacque la proposta del giurato di conferirlo, anche per quell'edizione, a uno scrittore che non fosse tra i partecipanti; ancora meglio se a un autore tra «i più notevoli di quelli che non hanno ancora avuto consacrazione accademica»[165]. Suggeriva a tal proposito il nome di Eugenio Montale[166], Salvatore Quasimodo e Libero De Libero – mostrando qualche preferenza per il primo – pur essendo ben consapevole che, in sede di discussione, sarebbe stato l'unico sostenitore dei poeti segnalati, invisi alla giuria in ragione del loro gravitare in area ermetica. Proprio questa consapevolezza lo

---

162 Concorsero al premio autori certo non protagonisti della scena letteraria italiana. Tra essi: Ferruccia Cappi Bentivegna con *Picciotti in Tunisia* e *Dura terra*; Luigi Pintus con *La sposerò io per te*; Gennaro Rispoli con *Figurine lievi (bozzetti e novelle)*; Bino Sanminiatelli con *Palazzo Alberino*; *Notte di Baldoria* e *Fiamme a Monteluce*; Orio Vergani con *Recita in collegio*.

163 RAI, *Tit. VIII*, B. 50, fasc. 79.

164 Tra i concorrenti: Eugenio Duprè Theseider con *Epistolario di Santa Caterina da Siena*; Federico Maravigna con *Lineamenti di Filosofia Italica* e Giovanni Pisichedda con *Saggio su Antonio Beltramelli*.

165 RAI, *Tit. VIII*, B. 50, fasc. 79.

166 Gioverà ricordare che l'unico premio letterario vinto da Montale negli anni Trenta è quello dell'Antico Fattore, ricevuto nel 1931 per *La casa dei doganieri*. È un premio, tuttavia, al quale il poeta partecipa con scarso entusiasmo, come emerge da una lettera scritta a Quasimodo il 17 aprile 1931: «[Libero] Andreotti vuole che concorra anch'io […]. Ti pare dignitoso (anche tenuto conto della mia amicizia con lui)??? Dimmelo francamente. Oltretutto non vorrei essere accusato di… arrivismo in danno dei più giovani. Ma c'è il caso di veder premiato Cardarelli!!! (Così sento dire)» (lettera di Montale a Quasimodo, in SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi*, cit., nota 15, p. 35). L'Antico Fattore era un premio che sfuggiva al controllo politico, o comunque non era sottomesso alla regia governativa; in effetti, all'interno del più ampio sistema dei premi, seppe ritagliarsi un significativo "spazio vitale", riuscendo a premiare quei letterati come Montale, Quasimodo e Glauco Natoli distanti dagli schieramenti letterari allora dominanti. Del resto, si trattava pur sempre di un premio minore (era nato entro la cornice della cantina fiorentina in via Lambertesca, dalla quale peraltro prendeva il nome, punto di ritrovo di Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Alessandro Bonsanti, Giorgio De Chirico e Alberto Savinio). Fu «bandito […] per civetteria» (ELIO VITTORINI, *Montale premiato dall'"Antico Fattore"*, «L'Italia Letteraria», 7 giugno 1932, p. 2), ed era quindi privo delle velleità condivise dai premi maggiori, quelli cioè che si imponevano e, in un certo senso, segnavano il tenore culturale della scena letteraria. Sul punto cfr. anche ROSIANA SCHIUMA, *Bontempelli giurato (e* dominus*) dei premi letterari degli anni Trenta*, «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2019, pp. 141-154.

aveva portato a convincersi che se da gare letterarie così autorevoli si estromettevano i grandi scrittori, non valeva la pena prendervi parte, tantomeno in qualità di giurato. È, evidentemente, una posizione che segnala la distanza dall'entusiasmo degli anni Venti per i "mestieranti": non era più quello il tempo.

Bontempelli perciò aveva chiesto a Federzoni di escluderlo per quell'anno dalla schiera dei commissari del Novaro. La risposta del presidente giunse solerte, marcata se non da tentativi di negoziazione, quantomeno dalla cura di porre in risalto quegli aspetti del regolamento che avrebbero potuto persuadere lo scrittore a rientrare nella giuria; a tal fine gli aveva fatto presente che, stando allo Statuto[167] del premio, la commissione era legittimata a «proporre chi vuole a prescindere dai concorrenti»[168]. La possibilità di estendere il concorso anche agli scrittori che non vi partecipavano direttamente dovette convincere Bontempelli a rivedere le sue posizioni, poiché infine decise di affiancare gli altri commissari nella giuria[169].

Ma non sorprenderà sapere che le scelte degli altri giurati fecero aggio sulle flebili aspettative del designante, il quale non vide accolta la proposta di premiare la lirica di Montale (probabilmente Bontempelli pensava a *Le Occasioni*)[170]. Né riuscì a Sibilla Aleramo[171] – suggerita per il premio, pur senza essere formalmente presente nella lista dei candidati[172] – aggiudicarsi la vittoria, che andò invece a Diego Valeri.

Bontempelli, ben si comprende, ormai aveva perso quasi ogni autorità registica nel muovere le fila dei premi letterari, tant'è vero che non era più in grado di sostenere gli amici candidati. Ne è un esempio il caso di Federico De Maria,[173] che gli aveva chiesto di intercedere presso l'Accademia per l'ottenimento dell'ambita prebenda. Tuttavia non riuscì che a fargli ottenere un misero riconoscimento (che peraltro De Maria avrebbe rifiutato), segno ormai

---

[167] Lo Statuto prevedeva infatti la possibilità di scegliere per il premio uno scrittore che non figurasse tra i partecipanti al concorso.

[168] Lettera del 25 marzo 1943, RAI, *Tit. VIII*, B. 50, fasc. 79.

[169] La giuria, ancora sotto la presidenza di Formichi, risultava composta da: G. Battisti Bonino, Guelfo Civinini, Amedeo Maiuri, Francesco Pastonchi (nel ruolo di relatore) e Marcello Piacentini.

[170] Bontempelli già nel 1932 aveva sostenuto il poeta, proposto da Novaro per un premio d'incoraggiamento alla Reale Accademia d'Italia. La prebenda, tuttavia, «per ragioni di bilancio» non gli venne mai versata (cfr. la lettera di Montale a Barile del 15 aprile 1932, p. 88, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 88).

[171] Relazione del 26 marzo 1943 firmata da Guelfo Civinini, RAI, *Tit. VIII*, B. 50, fasc. 79.

[172] Neanche i partecipanti all'edizione del 1943 appartenevano al panorama letterario più noto; erano piuttosto personaggi minori, la cui attività, certo aliena dal parnaso della letteratura, si esaurì in breve tempo. Per completezza di informazione se ne riportano i nomi: Primo Antonelli; Stefano Avet; Anna Paola Bonazzoli; Giosuè Fagherazzi; Enzo Ferrari; Giuseppe Foglia; Vittorio Genovesi; Valeria Jandolo; Rinaldo Kufferle; Salvatore Lo Voi; Marino Marin; Romolo Attilio Nocenti; Pompilio Paolucci; Mario Pizzolo; Pietro Raghetto; Romano Romani; Maria Gigliola Rosso; Beppe Selvaggi; Giannina Tamburini Longo.

[173] Sull'argomento cfr. ANNA MARIA RUTA, *Le lettere di Massimo Bontempelli a Federico De Maria*, in «L'Illuminista», in particolare p. 317.

del ridotto peso e dello scarso potere decisionale detenuto in seno alla macchina dei premi.

Quella funzione di *arbiter*, pure a lungo e combattivamente esercitata, non era diventata che un simulacro. Lo dimostra, per riportare un ultimo, significativo caso, la vicenda di Elio Vittorini, del quale, nel 1942, aveva sostenuto la candidatura per il premio dell'Accademia, consegnato poi a Carlo Emilio Gadda per esplicita richiesta dello stesso Vittorini, che, in una lettera del marzo 1942, così si rivolgeva all'accademico:

> Caro Massimo,
> mi giungono voci di conferma che dovrò avere un premio dall'Accademia. Ma io mi sono dimenticato di dirti, mentre tu eri a Milano, che non ho proprio nessuna voglia di passare avanti a Carlo Emilio Gadda il quale è mio amico da molti anni ed è scrittore da molti più anni di me. Ti prego dunque di usare della tua autorità per fare in modo che abbia lui il primo premio. Io sarò molto contento lo stesso del secondo.[174]

Da lì a pochi giorni Bontempelli avrebbe comunicato a Vittorini di averlo proposto, in ossequio alla sua richiesta, per il secondo premio. Ma qualcosa era andato storto, perché Vittorini non ottenne neanche quel riconoscimento minore. Così, amareggiato, ne scriveva all'amico in data 25 aprile 1942:

> Caro Elio,
> ero perplesso non avendo avuto risposta a mie due lettere. Ora poi ho veduto che il tuo premio, che in seduta era stato approvato e deciso con votazione unanime, non ti è stato più dato. Che è accaduto? forse tu hai scritto rifiutandolo (come un altro ha fatto)? Se è così, non ho niente da dire – se no mi hanno fatta, all'Accademia, una grossa e illegale ingiuria. Dimmelo dunque. Io avevo accettato per te il 2° premio (mentre per te avevo chiesto il 1°) perché tu m'avevi detto che preferivi il 1° lo avesse quel Gadda, che io come scrittore non ammiro che pochissimo. Dimmi dunque se ho fatto cosa che ti dispiaccia. […][175]

È un episodio, questo, sintomatico dell'autorità e del rilievo sempre più marginali all'interno dello scacchiere della politica letteraria; condizione, beninteso, di cui lo stesso Bontempelli era pienamente consapevole, tanto da arrivare a parlare di "grossa e illegale ingiuria". E di ingiuria si era trattato davvero, se si considera che il Consiglio Accademico aveva deliberato, su espresso invito di Federzoni, di eliminare Vittorini dalla gara (per motivi legati essenzialmente alle sue *Conversazioni in Sicilia* che non piacquero per niente al

---

[174] Elio Vittorini a Bontempelli, in *Caro Bompiani*, cit., p. 348.
[175] Bontempelli a Vittorini, ivi, p. 349.

Presidente dell'Accademia[176]), scavalcando, o comunque non tenendo minimamente in conto le richieste avanzate da Bontempelli.

Lo *specimen* qui offerto è forse sufficiente a tratteggiare, almeno a grandi linee, la condotta dello scrittore rispetto alla complessa macchina dei premi. Si può legittimamente affermare che egli abbia usato i premi per favorire un'idea "militante" di letteratura; ed è nel solco di quest'intenzione che si deve leggere anche la parabola del suo imperio nel ruolo di giurato. Se pure a un certo punto il gioco di potere che lo vede protagonista si spezza, restano i tentativi tesi all'affermazione, per il tramite di gare e concorsi, di una linea letteraria (quella novecentista) e della rispettiva quota di scrittori che la rappresentavano, in una temperie politico-culturale in cui la posta in gioco era effettivamente alta: conquistarsi un posto al sole e diventare gli interpreti ufficiali della cultura letteraria.

[176] Al tema accenna brevemente SERGIO RAFFAELLI, *Gadda in Campidoglio. Una lettera del 1942*, «Sincronie», 2003, p. 15, e più dettagliatamente in *Lettere di Carlo Emilio Gadda alla Reale Accademia d'Italia (1939-1942)*, «Studi Italiani», 2008, n. 2, pp. 121-123.

Appendice A

A.1 *«Io non c'entro». Montale e i premi letterari (1931-1943)*

Lo scenario nel quale i concorsi letterari si inserivano era, si è detto, assai eterogeno. In esso v'erano coloro che, come Bontempelli, ne muovevano le fila e coloro che, al contrario, da quei giochi erano stati emarginati. Tra i casi di quanti mantennero una posizione defilata, quello di Montale si rivela particolarmente paradigmatico, non foss'altro perché restituisce, per contrasto, l'esperienza di chi all'interno di quell'ingranaggio ha vissuto non già da *dominus* ma da *outsider*.

Già nell'aprile del 1945, a ventennio appena concluso, Montale proponeva una riflessione amaramente ironica sui rapporti intercorsi tra gli intellettuali e il fascismo, e sottolineava come i premi letterari fossero uno degli strumenti sfruttati da Mussolini per la costruzione di un più ampio consenso culturale. Pagine, queste, che l'autore volle riproporre anche in *Auto da fé* (1966):

> Poiché gli scrittori italiani, sempre propensi a chiudersi nella cosiddetta torre d'avorio, non se ne davano pensiero, e non tutti e neppur molti parevano disposti a regalarci una serie di biografie del nostro condottiero, a questo doveva pensar lui, l'Uomo provvidenziale, impartendo temi, formando consigli, distribuendo premi e prebende ai buoni e segnalando agli "organi competenti", per sanzioni disciplinari, coloro che si permettessero un'esagerata indipendenza di giudizio e di sensibilità.[177]

Montale riconosceva, ad ogni modo, che la sua resistenza al regime fosse stata «piuttosto passiva, [posto che] si limitava a stare in disparte, a non aderire a manifestazioni fasciste. Si è limitata», chiosava il poeta, «a firmare nel '25 il manifesto Croce»[178]. Il mancato schieramento a favore del regime gli costò comunque l'esclusione da tutta una serie di benefici concessi agli intellettuali organici al fascismo, come, per esempio, i premi conferiti dall'Accademia d'Italia. Gli scrittori fascisti erano del resto, anche a detta dell'autore, i soli «ai quali potessero toccare premi letterari»[179].

---

[177] EUGENIO MONTALE, *Auto da fé*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 41-42.

[178] GIOIA SEBASTIANI, *Perché voi mi dite: poeta?*, «Leggere», IX, 85, novembre 1996, pp. 55-72, cit. in FRANCESCA CASTELLANO, *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, autocommenti 1920-1981*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, p. 72.

[179] EUGENIO MONTALE, *Auto da fé*, cit., p. 44.

Il 24 febbraio 1934, Montale aveva confidato ad Angelo Barile di avere «una mezza idea» di concorrere a Venezia al premio della Biennale (*ex* premio del Gondoliere):[180] «ma avendo pochissime liriche il premio lo avre*bbe* avuto (forse) ad honorem e non per le cose presentate»[181]. Di quel concorso Montale parlò anche a Irma Brandeis, lasciandole intendere il proprio rammarico per non avervi potuto partecipare: «è stato un brutto anno; non ho potuto preparare nulla per il concorso poetico di Venezia (!), dove avevo 99 probabilità su 100 di avere le 10.000 lire. Ma col nulla non si fa nulla e io non ho nulla che mi tenga un po' vivo»[182].

Montale comunicò a Barile di aver respinto gli inviti di Diego Valeri e di Aldo Palazzeschi, membri di quella giuria,[183] i quali lo avevano entusiasticamente invitato a presentarsi al premio del Gondoliere. Palazzeschi gli aveva finanche esplicitato le buone possibilità di vedersi assegnato il premio: ciò non bastò a far vincere al poeta «un segreto istinto», motivato dalla scarsa fiducia riposta nella gara veneziana e, più in generale, nei concorsi letterari.[184]

Nello stesso 1934, Angiolo Silvio Novaro avanzò il nome di Montale per un premio d'incoraggiamento dell'Accademia d'Italia. Ma, a causa dell'aperta ostilità di accademici quali Ettore Romagnoli e Alfredo Panzini, quel riconoscimento, che, a detta del poeta, aveva «destato una bufera»[185], non gli fu assegnato. Montale non credeva del resto alla possibilità di ricevere una gratificazione di quel tipo:

> non ho ancora notizie ufficiali dei premi accademici. Le 50.000 sono andate (caduta la candidatura di Ungaretti) al drammaturgo Rosso di S. Secondo; dei premî minori non so nulla, ma suppongo che dalle jene accademiche non ci sia nulla da sperare. Sono delle vere belve scatenate, e anche più furiosi sono quei 20.000 italiani che "aspirano" alla divisa verde e blu di accademico.[186]

---

[180] Il premio era stato bandito nel 1932 dall'Esposizione Biennale di Venezia, ed era destinato a un'opera di poesia.

[181] Eugenio Montale ad Angelo Barile, 24 febbraio 1934, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 97.

[182] Eugenio Montale a Irma Brandeis, 1° giugno 1934, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, p. 85.

[183] Oltre a Valeri e Palazzeschi, facevano parte della commissione anche Francesco Chiesa, Corrado Govoni e Angiolo Silvio Novaro.

[184] Eugenio Montale ad Angelo Barile, 3 luglio 1934, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio,* cit., p. 105.

[185] Eugenio Montale ad Angelo Barile, 14 aprile 1934, ivi, p. 99.

[186] Eugenio Montale a Irma Brandeis, 13 aprile 1934, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 70.

A Irma Brandeis Montale confidava anche che la sua candidatura e «quella di Saba sono cadute tra una bufera di oppositori»; «no money»[187], aggiungeva lapidario.

Rispetto a quel genere di affari aveva provato a far emergere il suo disinteresse, che tuttavia era solo apparente: «la cosa», confidava alla donna, «mi lascia perfettamente indifferente, perché considerata l'infinita bestialità degli accademici e il loro livore per tutto quello che vale qualche cosa, non mi aspettavo nulla»[188], Ma il tono piccato dell'affermazione, lungi dall'essere permeato da motivi di indifferenza, restituisce verosimilmente una qualche forma di compartecipazione emotiva del poeta, consapevole della propria condizione di *outsider* ai circoli della Reale Accademia d'Italia, e quindi escluso dai vantaggi da essa dispensati.

Similmente, due anni prima, era caduta la proposta – avanzata sempre da Novaro – di un premio accademico di 10.000 lire, non concesso allo scrittore «per ragioni di bilancio»[189]. Come Montale stesso avrebbe poi spiegato ad Angelo Barile, la somma gli era stata negata perché non aveva fatto regolare domanda, e il riconoscimento era andato così a Silvio Benco:[190]

> Novaro, che non conosco!, m'ha proposto all'Accademia per un premio di 10.000 lire; l'avevo già avuto quando fui "depennato" per ragioni di bilancio. […] È vero che io non ne sapevo nulla. Il buffo è che ho avuto favorevoli Bontempelli e Marinetti, tutti a me ignoti!(x). Le 50.000 sono andate a Moretti.[191]

Ma anche in quell'occasione lo scrittore si sforzò di non mostrare dispiacere per l'accaduto, e per riuscirvi fece leva sull'opinione che aveva dell'Accademia d'Italia, istituzione che, a suo modo di vedere, teneva imbrigliati gli intellettuali come pesci all'amo;[192] «meglio così», scriveva sollevato a Barile: «in fondo queste mance corrompono chi le riceve»[193].

Durante gli anni trenta, nel periodo di massima fascistizzazione della cultura, il regime cercò di coinvolgere, in diversi modi e in diverse forme, il mondo degli

---

187 Ivi, p. 71.

188 *Ibidem*.

189 Eugenio Montale ad Angelo Barile, 15 aprile 1932, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 88.

190 Quella di conferire il premio a Benco era stata una decisione dell'ultimo momento, poiché inizialmente l'Accademia aveva deciso di assegnarlo a Marino Moretti. Per una ricostruzione esaustiva della vicenda si rimanda a MANARA VALGIMIGLI, *I due premi di Marino*, in *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli, 1955, pp. 289-93, e al più recente PAOLO SIMONCELLI, *L'ultimo premio del fascismo: Marino Moretti e l'Accademia d'Italia (Firenze, 21 aprile 1944)*, Firenze, Le Lettere, 2005, in specie le pp. 37-39.

191 Eugenio Montale ad Angelo Barile, 15 aprile 1932, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 88. Sull' 'affare Moretti' cfr. nota precedente.

192 Cfr. EUGENIO MONTALE, *Auto da fé*, cit., p. 42.

193 Eugenio Montale ad Angelo Barile, 15 aprile 1932, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 88.

intellettuali, tentando di instaurare un rapporto di collaborazione con esso, al fine di ricavarne un consenso acritico.[194] Montale tese, non v'è dubbio, a rivendicare la propria estraneità a qualsiasi coinvolgimento col sistema culturale fascista; ma è vero, del pari, che non vi restò del tutto disinteressato. Soprattutto, a non lasciarlo indifferente erano gli agi, in primo luogo pecuniari, concessi a coloro che gravitavano attorno all'universo della Reale Accademia. Perciò, se da un lato egli guardava con segreto desiderio a quelle sinecure, dall'altro le disdegnava, ancorché fosse il tipico disprezzo provato da chi critica senza mezze misure ciò che sa di non poter ottenere. L'asprezza di Montale nel giudicare quei premi pareva nascere, insomma, più dalla consapevolezza di non poter essere tra i fortunati assegnatari delle regalie accademiche che dalla paura di una compromissione col regime. Era, questo, un destino di cui aveva piena contezza: «un premio più grosso (quello "Mussolini")», afferma lucidamente lo scrittore, «non lo avrei mai e poi mai neppure fra dieci anni. […] Mettersi poi a gridare: "non premiatemi!", è buffo. C'è da sentirsi dire: […] "non faccia l'arrivista a rovescio"!»[195].

Certo è che l'idea di apparire in qualche modo legato a quell'ambiente, anche solo per il tramite di una segnalazione del suo nome a un premio, lo infastidiva. Emblematica in tal senso è la preghiera d'aiuto che aveva rivolto a Barile, al quale chiese di sostenerlo «in una larga pubblicità», affinché nessuno potesse pensare a una sua connivenza con l'Accademia: «caro Angelo, non sapevo nulla della proposta di Novaro, e la cosa mi lascia molto incerto. E poi molti crederanno che abbia fatto domanda!!! (In questo caso confido nel tuo aiuto)»[196]. L'istanza di mostrarsi scopertamente distaccato da certe dinamiche emerge con forza anche da una missiva indirizzata alla Brandeis, nella quale si dice sconcertato dalla situazione:

> It seems that the academician (?) Novaro – the well know Olio Sasso's owner – has proposed Arsenio and the poet Saba for a minor prize, a very small prize I suppose. That's a puzzling situation. Neither I nor Saba have *asked* for something and the little prizes are awarded according regular *domande*; so I shall inform my acquaintances that I have asked nothing, and I don't know at all Mr. Novaro.[197]

---

[194] Cfr. GIOVANNI BELARDELLI, *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

[195] Eugenio Montale ad Angelo Barile, 24 febbraio 1934, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 97.

[196] *Ibidem*.

[197] Eugenio Montale a Irma Brandeis, 6 marzo 1934, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 61. I corsivi sono nel testo.

Questi timori si sarebbero poi rivelati infondati, giacché a Montale non sarebbe stato conferito neppure il premio Novaro del 1943, per il quale era stato segnalato da Bontempelli.[198]

Tuttavia, non si può non rilevare un'ambivalenza di fondo nella condotta assunta dal poeta rispetto al sistema di sussidi operante all'interno dell'Accademia, dalla quale, nel 1940, accettò una sovvenzione, sia pure di esiguo valore (5.000 lire).[199] Il sussidio, concessogli su proposta di Ugo Ojetti, sembra in qualche modo sconfessare la coerenza delle posizioni dello scrittore rispetto alla volontà di non farsi corrompere dalle 'mance' dispensate dall'organo accademico. Ma forse, più che di incoerenza si trattò di venire a patti con la necessità, sempre incombente, di uscire da condizioni economicamente dissestate. Gli aiuti offerti dagli intellettuali in feluca costituivano pur sempre un corposo cespite di guadagno, capace di esercitare, per ovvie ragioni, un'attrattiva anche sui letterati più lontani e disprezzanti quel sistema.[200] Quanto al caso specifico poi, non va dimenticato che due anni prima il poeta era stato costretto a lasciare l'incarico di direttore del Gabinetto Vieusseux, trovandosi a fronteggiare seri problemi di natura finanziaria; il che, a maggior ragione, potrebbe giustificare l'accettazione di quella sovvenzione.

Più lineare invece appare la condotta dello scrittore rispetto ai concorsi poetici che non lo videro direttamente coinvolto come concorrente, ai quali guardò con certo distacco, intervenendo al più per sostenere amici come Sandro Penna e Salvatore Quasimodo[201] (come vedremo, Montale cercò di aiutarlo in almeno tre occasioni)[202].

Il premio Umberto Fracchia

Montale offrì sostegno a Quasimodo per l'ottenimento del premio Fracchia (*ex* premio «Italia Letteraria»), concorso di prestigio secondario, ma che non per

---

198 Cfr. ROSIANA SCHIUMA, *Bontempelli giurato (e* dominus*)*, cit., pp. 141-154.

199 Cfr. GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare: l'Accademia d'Italia, 1926-1944*, Roma, Viella, 2016.

200 Sull'atteggiamento degli intellettuali di fronte al regime, cfr. LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura*, Torino, Aragno, 2002.

201 Il poeta era stato incoraggiato a concorrere alle diverse gare letterarie degli anni trenta anche da Adriano Grande (cfr. Giovanna Musolino, *Introduzione*, in SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile,* cit., p. 25).

202 Sui premi cfr. SEBASTIANO GRASSO, *Montale e Quasimodo, anni Trenta*, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, Milano, Bompiani, 1981, in particolare pp. XIX-XX. Sul rapporto tra Quasimodo e Montale cfr. almeno SERGIO CAMPAILLA, *Quasimodo e Montale*, in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del Convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo: Messina, 10-12 aprile 1985, a cura di Gilberto Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 393-409, e SERGIO PALUMBO, *Montale e la Sicilia, alla scoperta di nuovi talenti*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Romano Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 276-307.

questo era svincolato dai giochi di potere politico-letterari. Nel 1931, la giuria del premio, presieduta dal "maestro" Giuseppe Ungaretti, era composta da Alfredo Gargiulo, Giovan Battista Angioletti, Vincenzo Cardarelli, Corrado Pavolini e Cipriano Efisio Oppo. Montale appoggiò indirettamente la candidatura di Quasimodo, suggerendogli di sottoporre *Acque e terre* (il volume col quale intendeva concorrere) al giudizio di Gargiulo, che al poeta genovese era legato. Gargiulo incluse l'opera nella selezione, ma ciò non bastò ad assicurare a Quasimodo il conseguimento del lauro, che andò invece allo scrittore e critico musicale Bruno Barilli, co-fondatore della «Ronda». Quella di Quasimodo, tuttavia, non era stata una sconfitta cocente; quantomeno non per Montale, che anzi si congratulava con l'amico, sostenendo che «è un ottimo segno» non aver vinto.[203]

Il premio Fracchia si rivela di qualche interesse anche perché pone in risalto il tentativo montaliano, sia pure indiscutibilmente timido, di addentrarsi nelle retrovie di quella gara, nella quale, almeno *in votis*, avrebbe voluto figurare nelle vesti di giurato. Era stato, in verità, Sandro Penna a prospettargli tale opportunità per poi, su espressa richiesta di Montale, interessarsi alla faccenda; «in quel giurì», confessava lo scrittore all'amico, «io c'entrerei volentieri per avere un pretesto per venire a Roma. È possibile? Forse se Gargiulo mi designasse la cosa sarebbe più facile. Potresti sentire te, senza *intermediari*»[204]. Ma gli sforzi del poeta esordiente, che si era effettivamente impegnato affinché Montale subentrasse a Emilio Cecchi[205] nella giuria (chiedendo, a tal fine, anche l'aiuto di Adriano Grande), ebbero solo esiti infruttuosi. Montale venne tenuto fuori dal collegio dei commissari, senza neanche sapere le ragioni di quel «fiasco»[206]. Sappiamo solo che Curzio Malaparte e Corrado Pavolini espressero le loro preferenze perché a ricomporre la giuria fosse Giacomo Debenedetti.

---

[203] Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 12 gennaio 1931, in EUGENIO MONTALE *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 13.

[204] Eugenio Montale a Sandro Penna, 12 dicembre 1932, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute 1932-1938*, Milano, Archinto, 1995, p. 6.

[205] Sandro Penna a Eugenio Montale, [la data è incerta, ma probabilmente post 2 dicembre – ante 12 dicembre 1932], in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, p. 5; cfr. anche l'introduzione a p. VIII. Emilio Cecchi aveva lasciato la commissione giudicatrice del Fracchia, annunciando la risoluzione all'amico Baldini, al quale aveva fatto sapere che «non mi fregheranno più a ficcarmi in simili comitati» (cfr. lettera di Cecchi a Baldini, datata 9 marzo 1930, in ANTONIO BALDINI, EMILIO CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di Maria Clotilde Angelini, Marta Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 259-261). Probabilmente, la decisione di Cecchi aveva a che fare anche con quanto era accaduto durante l'edizione del 1929 del premio della Fiera Letteraria, alla quale Baldini partecipò, per volere di Leo Longanesi (cfr. lettera di Baldini a Cecchi datata 11 marzo 1930, ivi, p. 261) vedendosi però scalzato da Piero Gadda, che si aggiudicò la vittoria con il romanzo *Mozzo*. Cecchi, in quanto giurato, si era sentito in colpa per la sconfitta dell'amico, tenendo a precisare la sua estraneità alla scelta finale.

[206] Eugenio Montale a Sandro Penna, 23 dicembre 1932, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 6.

Interessa qui rilevare non tanto l'episodio in sé, quanto il motivo sotteso a quella scelta nient'affatto casuale e che doveva rispondere all'esigenza di mantenere alleanze e strategie letterarie. Quella dei premi, infatti, non era che una delle tante manifestazioni di un'Italia attraversata da diversi schieramenti letterari, pronti a sfidarsi non già in difesa di un'ideale di cultura, ma per prendere le parti e fiancheggiare la propria 'conventicola', come avrebbe detto Enrico Falqui. Del resto, poi, in quella giuria non poteva esserci posto per Montale, considerata la composizione della commissione, nella quale confluivano i maggiori rappresentanti della cultura romana dell'epoca (ne facevano parte G. Battista Angioletti, Vincenzo Cardarelli, Cipriano Oppo, Alfredo Gargiulo, Curzio Malaparte, Corrado Pavolini e Giuseppe Ungaretti). Ed è nota la scarsa simpatia di Ungaretti, l'«excellent enemy»[207], per Montale, la severità di Gargiulo nel recensire le sue opere,[208] così come pure, più in generale, è risaputa la distanza del poeta genovese dal *milieu* capitolino.

Il rapporto di Montale con il premio dell'«Italia Letteraria» fu tuttavia ambivalente: sebbene già nel 1932 egli avesse maturato una sicura antipatia per il concorso, che aveva definito «una cosa lurida»[209], nel 1934 esprimeva nuovamente (e vanamente) il desiderio di entrare a far parte della sua giuria,[210] fors'anche per tentare di favorire la riaffermazione della linea solariana, che l'anno precedente (ma l'edizione era quella del 1932) si era imposta con la vittoria di Arturo Loria. Tuttavia il premio cessò di esistere, per cui – ancorché ci siano buone ragioni per crederlo – non ci è dato sapere con certezza se il poeta ligure sarebbe effettivamente mai entrato a far parte dei giochi.

---

[207] EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 61.

[208] A riguardo cfr. ROBERTO DEIDIER, *«Tout de même». Negli anni trenta di Penna e Montale*, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, in specie a pp. 91-92. Resta il fatto che i rapporti tra Montale e Gargiulo erano cordiali, caratterizzati da sicura stima del poeta verso il critico (sul punto cfr. *Eusebio e Trabucco, Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, pp. 10-11).

[209] Eugenio Montale ad Angelo Barile, 19 gennaio 1932, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p.85. Cfr. anche EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., pp. 10-12 e note. Il disprezzo di Montale per quel premio nasceva, verosimilmente, dal conferimento della palma d'oro ad Aldo Capasso per *Il passo dei cigni ed altri poemi* (in lizza per volere di Falqui e Ungaretti), verso il quale il poeta ligure serbava antichi rancori (per la *querelle* tra i due cfr. il fitto scambio epistolare di Montale con Quasimodo, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, oltre che Maria Corti, *Premessa*, ivi, pp. XVI-XVIII).

[210] «Speravo di venire a Roma, tra i giudici del premio Fracchia, ma vedo che del premio non si parla più» (Eugenio Montale a Sandro Penna, 12 febbraio 1934, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 24).

«O bere o affogare»: [211] *il premio dell'Antico Fattore 1931*

La seconda occasione nella quale Montale sostenne l'amico Quasimodo è quella del premio dell'Antico Fattore.[212] Con una lettera del 17 aprile 1931 Montale invitò Quasimodo a mandargli la lirica con cui intendeva concorrere alla gara, perché potesse segnalarla e fare da tramite con il segretario del concorso, Candido Vanni, incaricato di raccogliere e vagliare le proposte.

Libero Andreotti, uno dei fondatori del *prix*, avrebbe voluto che a quell'edizione del 1931 partecipasse anche Montale. La proposta però aveva destato forti perplessità in quest'ultimo, tanto da spingerlo a palesare i propri dubbi a Quasimodo, al quale aveva domandato se l'invito di Andreotti non fosse irrispettoso, considerando l'amicizia che li legava, o – peggio ancora – lesivo delle sorti dei partecipanti più giovani: «dimmelo francamente», chiedeva supplichevole all'amico siciliano, «non vorrei essere accusato di… arrivismo in danno dei più giovani»[213]. Le resistenze di Montale crollarono davanti alla possibilità che al concorso potesse partecipare (e vincere) Vincenzo Cardarelli: per scongiurare tale evenienza il poeta si diceva disposto, sia pure a malincuore, persino ad entrare in gara. Di quest'intenzione aveva reso partecipe Quasimodo, al quale chiese nuovamente consiglio su come comportarsi, fors'anche per fargli capire la vera ragione dell'eventuale scelta di concorrere in prima persona alla competizione letteraria: «mai», assicurava Montale, «accetterei di esserti concorrente, se la lizza dovesse essere vera»[214]. gettando così ombre sulla liceità del concorso. «Se all'ultimo momento», spiegava ancora a Quasimodo, «vedo che non sono d'accordo su di te (perché non ti conoscono…di persona) e

---

[211] È l'icastica espressione con cui Montale comunica a Quasimodo di aver vinto il premio (lettera del 5 maggio 1931, ma la datazione è incerta, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 38).

[212] Il premio (fondato dagli scultori e pittori Libero Andreotti, Felice Carena, Mario Castelnuovo, Francesco Chiappelli, Giovanni Colacicchi, Lello Gelli, Bruno Innocenti, Alberto Magnelli, Giannino Marchi, Carlo Passigli, Guido Peyron, Enrico Sacchetti e Gianni Vagnetti) prendeva il nome dalla trattoria fiorentina di via Lambertesca, frequentata, tra gli altri, da Carlo Emilio Gadda, Arturo Loria, Tommaso Landolfi, Alessandro Bonsanti, Elio Vittorini e dallo stesso Montale. Del concorso facevano parte anche musicisti. Nel 1932 la somma in palio fu portata da 1.000 a 2.000 lire, e fu destinata, oltre che alla poesia, anche alla musica. A questa novità fu affiancata la risoluzione che a giudicare della musica fossero letterati e artisti, mentre le opere di poesia venivano consegnate al giudizio dei soli artisti. Per una descrizione particolareggiata dell'Antico Fattore cfr. GIUSEPPE MARCENARO, *Eugenio Montale*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 74-77. Per un resoconto altrettanto dettagliato del premio nelle sue diverse edizioni cfr. ELIO VITTORINI, *Montale premiato dall'«Antico Fattore»*; *I due premi dell'«Antico Fattore»*, in IDEM, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, rispettivamente alle pp. 262 e 475 (gli articoli erano inizialmente apparsi sull'«Italia Letteraria» del 7 giugno 1931 e del 19 giugno 1932).

[213] Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 17 aprile 1931, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 28.

[214] Ivi, p. 31.

puntano su Cardarelli, c'è il caso che concorra anch'io con la *Casa dei doganieri*. Che mi consigli di fare, *in questo caso*?»[215].

Qualche giorno dopo confidò al suo corrispondente di aver fatto leggere la lirica *Vento a Tindari* ad Andreotti, per la quale il fondatore del premio aveva mostrato segni di apprezzamento. Il poeta, soprattutto, rassicurò l'amico che si sarebbe lasciato coinvolgere nella gara solo qualora non si fosse raggiunto un accordo sul conferimento del premio ai più giovani; il riferimento era a Roberto Papi, Adriano Grande e, per l'appunto, a Quasimodo:

> La tua lirica è piaciuta molto a Andreotti; m'ha detto che esaudirà il mio desiderio, di tirarmi in ballo *solo se* non ci sarà pieno accordo su altri più giovani (si parla di un certo Papi) o su Grande o su te (che resti il candidato da me favorito). Così pare che Cardarelli sarà messo fuori. S'intende che sui non premiati sarà fatto il silenzio per non danneggiarli; sarebbe intenzione di Andreotti, nel giro di tre o quattro anni, di *couronner* te, Grande, Papi e altri eventuali.[216]

Montale, con qualche eccesso di modestia, mostrava però di non volere e non potere interferire grandemente sullo svolgimento della gara: «Io», scriveva al suo corrispondente, «non ho fatto nessuna designazione; non che mi reputi *hors concours*, anzi, ma sono amico di qualche giudice e di varî concorrenti. Perciò riterrei giusto starmene fuori»[217].

Che Quasimodo fosse il suo candidato preferito non ci sono dubbi; lo conferma (anche) una lettera di Vittorini al cognato:

> ci sono due fazioni [all'interno del premio] una per te e una per un certo Papi, fiorentino e pieno di denaro […]. Forse per non fare ingiustizia a te, giacché gli altri sono ostinati io ritengo che vorranno *premiare* un Montale, per mettere le lingue a tacere. Ma Montale non ha concorso e si arrabbia di farci la figura del concorrente. Egli parteggia per te a spada tratta. Ha una grande stima e una pazza simpatia. Non parla che di te. E io sono contento di questo…[218]

Del resto Montale non ne faceva mistero neanche col diretto interessato, al quale aveva riferito che i compagni del Fattore «fecero insistenze presso di me, e risposi di starsene paghi con *Vento a Tindari*, lirica eccellente»[219].

Il poeta siciliano non vinse il premio; Montale si era premurato – già prima di conoscerne l'esito – di preparare l'amico a un'eventuale sconfitta, invitandolo a non considerare la mancata premiazione come una «*bocciatura*»; gli ricordava, anzi, che in molti stimavano le sue qualità poetiche: «qui *tutti* riconoscono il tuo

---

[215] *Ibidem*.

[216] Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 24 aprile 1931, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 32.

[217] *Ibidem*.

[218] Elio Vittorini a Salvatore Quasimodo, 17 maggio 1931, *ibidem*.

[219] Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 12 maggio 1931, ivi, p. 40.

valore, e ti aspettano per conoscerti»[220]. L'alloro andò invece a Montale per *La casa dei doganieri*.[221] Il quale, tuttavia, non ne fu affatto contento: «questa vittoria», ammetteva il premiato, «così facile anche per ragioni d'ambiente, m'ha lasciato nervoso e un po' avvilito»[222]. E a ragione, se si considera che per quel riconoscimento il poeta non aveva neanche concorso: «ma tutti sanno, qui, la situazione nella quale mi sono trovato», ribadisce Montale; «Che dovevo fare? Porre un *veto* all'ultimo, sarebbe stato interpretato come paura di una esemplare bocciatura e un atto di sfiducia verso coloro che si erano rivolti a me al momento del pericolo cardarelliano. O bere o affogare…»[223]. La sua vittoria, peraltro, aveva destato, oltre che lo stupore generale,[224] il malumore di Adriano Grande, che era tra i favoriti dal "giurì". Del riconoscimento, accettato con riluttanza per sventare un possibile e indesiderato trionfo cardarelliano, aveva parlato anche a Salvatore Pugliatti:

> Riguardo al premio dell'*Antico Fattore*, io non ero fra i concorrenti, ma accettai il premio, quando mi fu offerto insistentemente, perché mi fu assicurato che solo il nome del premiato sarebbe stato dato alla stampa. Ma andate a fidarvi di pittori e di giornalisti ubriachi! (Pensi che se non accettavo io volevano rivolgersi d'ufficio… a Cardarelli)[225].

Ad ogni modo, la decisione di incoronare lo scrittore più celebre era legata non solo al desiderio di coinvolgere un nome noto della scena letteraria, ma rispondeva soprattutto a ragioni di «opportunità e di convenienza»[226] per gli stessi organizzatori del concorso; la premiazione di un poeta di fama come

---

220 Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 24 aprile 1931, ivi, p. 34. I corsivi sono dell'autore.

221 La poesia sarà poi pubblicata in una *plaquette*, edita nel 1932 in 150 esemplari, assieme ad altre liriche montaliane (*Cave d'autunno*, *Vecchi versi*, *Stanze*, *Carnevale di Gerti*), accompagnate da alcuni disegni eseguiti da Libero Andreotti, Felice Carena, Giovanni Colacicchi, Alberto Magnelli, Guido Peyron e Gianni Vagnetti.

222 Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 5 maggio 1931 (ma la datazione è incerta), in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 38. Sull'assegnazione del premio al poeta ligure cfr. anche PAOLO SENNA, *Prima che l'oboe sia sommerso. Quasimodo e Montale nelle lettere e nella critica fra 1930 e '32*, «Rivista di Letteratura Italiana», a. XXI, voll. 1-2, 2003, pp. 4-5.

223 Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 5 maggio 1931 (ma la datazione è incerta), in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 38.

224 A meravigliarsi, tra gli altri, di quella vittoria era stato Angelo Barile, che così ne scriveva a Quasimodo: «Caro Quasimodo, ho visto del premio fiorentino assegnato a Montale, e la notizia mi ha un po' sorpreso» (cfr. lettera del 6 giugno 1931, in SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile*, p. 53).

225 Eugenio Montale a Salvatore Pugliatti, 2 luglio 1931, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Pugliatti. Montale e la critica nel carteggio con Salvatore Pugliatti e tre lettere di Elio Vittorini*, a cura di Sergio Palumbo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1986, p. 26. Della rassicurazione, nei fatti sconfessata, che soltanto il nome del premiato sarebbe stato divulgato, Montale scrive anche a Quasimodo: «In ogni modo i nomi dei finalisti non saranno resi noti» (lettera del 21 maggio 1931, EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 42).

225 Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 5 maggio 1931 (ma la datazione è incerta), in EUGENIO MONTALE, ivi, p. 38.

226 Ivi, p. 42.

Montale avrebbe infatti donato un certo lustro al premio. Lo aveva chiaramente compreso Vittorini, che ne riferiva al cognato Quasimodo in questi termini:

> Lui [Montale] è stato premiato per forza. Ha dovuto soccombere, dico per dire, alla vanità del gruppo che voleva fregiarsi del suo nome. Così il premio ha acquistato importanza; una importanza di cui naturalmente si avvantaggeranno i concorrenti dell'anno prossimo. E tu devi esser tra quelli; perché avrai il premio ad occhi chiusi; e avere un premio che per la prima volta è stato conferito a Montale, per quanto minimo di consistenza, significa essere il secondo poeta d'Italia.[227]

La vittoria del poeta era dunque stata strategicamente accordata, poiché, ed è egli stesso a riconoscerlo, la giuria temeva che una sua «esclusione, e sia pure d'accordo con [lui], potesse essere male interpretata e di malo augurio, tanto più che sarebbe stata definitiva»[228].

Il premio dell'Antico Fattore 1932 e la mezza verità detta al 'Penseroso' Quasimodo

Sull'edizione dell'anno successivo, cioè quella del 1932, il poeta non aveva dubbi, tanto da essere certo che non c'erano da temere «politiche estranee»[229], nel senso che a ottenere il riconoscimento sarebbe stata la poesia in sé, indipendentemente dalla fazione letteraria di appartenenza del suo autore. Per questo aveva consigliato a Quasimodo di partecipare al concorso, tanto più che,

---

[227] Elio Vittorini a Salvatore Quasimodo, 1° giugno 1931, ivi, nota pp. 46-47.

[228] Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 25 febbraio 1932, ivi, p. 72.

[229] *Ibidem*. Nell'universo dei premi, va detto, l'Antico Fattore era senz'altro quello meno legato e assoggettato alle logiche della politica letteraria che agivano nella temperie culturale fascista, e quindi anche quello più orientato a premiare il talento: «la politica», spiegava Montale, «non entrò mai nei nostri discorsi» (EUGENIO MONTALE, *«Firenze: dalle "Giubbe Rosse" all'"Antico Fattore"» di Marcello Vannucci*, in *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3006-3007. Alle medesime pagine si rimanda anche per un'efficace sintesi che il poeta offre del cenacolo fiorentino). Un'altra conferma in tal senso arriva, per esempio, da Adriano Grande, il quale scriveva a Quasimodo che «dal punto di vista del "merito" sta succedendo che ha più importanza il premio l'*Antico Fattore*, attribuito da pittori e scultori che i vari premi attribuiti da giurie di letterati» (SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile*, p. 109). Tuttavia, neanche era una gara totalmente disattenta al perseguimento di strategie letterarie: riferendosi ai criteri che orientavano il concorso, Montale ammetteva che in esso «non si fa*ceva* questione di valore poetico, ma più che altro di opportunità e di convenienza» (lettera a Quasimodo, 21 maggio 1931, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 42). Confrontandolo con altre gare, però, Montale era certo di poter sostenere che «il "Fattore" è un'altra cosa. Se hai lo spirito di concorrere ancora un anno (o al massimo due) lo vinci di certo. Si tratta appunto di essere uomini di spirito. […] È una tombola con poche cartelle e si finisce per vincere» (cfr. lettera ad Angelo Barile, 3 luglio 1934, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 106). Sull'Antico Fattore cfr. anche MARCELLO VANNUCCI, *Firenze: dalle Giubbe Rosse all'Antico Fattore. Con pagine dall'inedito Giornale di bordo di Arturo Loria*, Firenze, Le Monnier, 1973; IDEM, *Le tre stagioni dell'Antico Fattore*, Firenze, Premio Chianti Ruffino Antico Fattore, 1983 e l'articolo di GIOVANNI SPADOLINI, *Montale e i ribelli dell'Antico Fattore*, apparso il 30 luglio 1993 su «La Stampa».

a parer suo, c'erano ottime possibilità di vincerlo. La vittoria in effetti arrivò;[230] e nonostante Montale giudicasse l'amico un poeta «difficile [da] interpretar*e* e misurar*e*»[231], lo aveva appoggiato sentitamente, fors'anche per "cementare" una già solida amicizia.[232] Similmente, il poeta aveva raccomandato Quasimodo anche per il premio «Pan» del 1934: la palma d'oro fu però assegnata a Mario Fubini (per il saggio di critica) e ad Arrigo Benedetti (per il migliore racconto). Del resto, le segnalazioni montaliane nulla avrebbero potuto contro quel «giurì», composto dai fondatori di «Pan» (Ojetti, Piovene, De Robertis). In questi termini ne riferiva a Quasimodo:

> nonostante i miei sforzi il premio di PAN è andato al Fubini, per un saggio che dicono bellissimo. Gli altri (Gatto compreso) pare non saranno pubblicati. De Robertis dice che quello di Gatto è molto oscuro. Ti prego di riferire a G[atto] e di fargli magari leggere questa mia. Spero che non mi vorrà male per i miei fallitissimi sforzi; ma con quel giurì era fatica sprecata.[233]

Tuttavia, l'appoggio a Quasimodo non sarà sempre stabile. In una missiva dell'11 maggio 1935[234] indirizzata all'amico siciliano, Montale parlava di un non meglio specificato concorso al quale Quasimodo partecipava sotto lo pseudonimo di *Penseroso*.[235] Contestualmente gli faceva sapere che tra le 400 poesie non proprio straordinarie, aveva dato «un buon voto»[236] alla sua. Ma un buon voto non era, evidentemente, il massimo dei voti, che il poeta ligure aveva accordato invece a 'Premiatemi', pseudonimo sotto il quale, con ogni probabilità, si celava Sandro Penna,[237] al quale Montale scriveva: «comunque "Premiatemi" e un ignoto "Ghirlandina" che ho classificato subito dopo, rappresentano la mia scelta»[238]. Le intenzioni non si sintonizzavano agli atti: non sfugge, dunque, che in quella scelta montaliana Quasimodo non era rientrato, nonostante gli avesse mendacemente riferito di averne votato l'opera.

---

230 Vincerà con la poesia *Odore di eucalyptus*. Montale invece gli aveva consigliato di partecipare con *Preghiera alla pioggia*.

231 Eugenio Montale ad Angelo Barile, 27 giugno 1932, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 92.

232 Cfr. Maria Corti, *Premessa*, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. IX.

233 Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 7 gennaio 1935, in EUGENIO MONTALE, ivi, p. 86. Il «Pan» era un premio indetto dall'omonimo giornale fiorentino. La somma in palio, di 10.000 lire, era da dividersi tra un racconto e un saggio di critica.

234 Cfr. EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 88.

235 "Penseroso" è lo pseudonimo che Quasimodo aveva adottato per partecipare a un concorso che richiedeva agli autori di presentarsi, appunto, sotto pseudonimi (cfr. EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 83).

236 EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 88. I voti andavano da 0 a 10.

237 Cfr. ROBERTO DEIDIER, *«Tout de même»*, cit., p. 94, in cui si dà notizia della sovrapposizione della candidatura dei due poeti (Penna e Quasimodo) in seno al medesimo premio.

238 Eugenio Montale a Sandro Penna, 16 maggio 1935, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 53.

Una conferma in tal senso arriva da una successiva epistola indirizzata a Penna, al quale riportava notizie dettagliate sulle sue sorti nella gara: «vedo dal giornale che "Premiatemi" è classificato tra i 12 "finalisti". È l'unico designato da me; degli altri non ricordo assolutamente nulla»[239], pregandolo poi di «non fare confidenze a nessuno, in proposito. A Roma vivono 2 altri giudici che avranno i loro uomini…»[240].

La preferenza del poeta era quindi andata non già a Quasimodo, ma a Penna, al quale aveva peraltro fatto sapere di non avere troppa speranza di vederlo vincere, sia a causa del numero dei partecipanti in lizza sia per i «compagni di giuria»[241], che probabilmente non avrebbero appoggiato la sua designazione, tanto più che le votazioni avvenivano per posta.

Il sostegno montaliano a Penna si direbbe circoscritto a quel concorso. In effetti, quando il poeta più giovane manifestò il desiderio di partecipare al premio dell'Antico Fattore e, per farlo, chiese consiglio (e appoggio, sia pure indiretto) a Montale,[242] questi non si dimostrò così disponibile come era stato con Quasimodo: «io non prendo nessuna responsabilità e non intendo darti nessun consiglio», gli aveva risposto. Montale, inoltre, specificava di non aver potuto nulla neanche a favore di Glauco Natoli (vincitore dell'edizione successiva, cioè di quella del 1933), che era tra i «papabili» (e pure tra i suoi preferiti), giacché «i giudici sono sordi a ogni consiglio e irritabili»[243].

Probabilmente scoraggiato, Penna desistette dal partecipare al Fattore. Rispetto a questa risoluzione, Montale espresse un velato disagio, dato certamente dalla decisione di non esporsi per aiutare l'amico: «Se concorrevi avevi *molte* possibilità. Ma come potevo saperlo con *certezza*? Come spingerti a un rischio? Con me sono tutti riservatissimi… e ci tengono a farlo notare e sapere»[244]. Montale, insomma, non perse occasione per rimarcare la sua estraneità al concorso e ai suoi retroscena; lo aveva fatto, per esempio, anche

---

239 Eugenio Montale a Sandro Penna, 17 maggio1935, ivi, p. 54.

240 Eugenio Montale a Sandro Penna, 16 maggio 1935, *ibidem*.

241 Ivi, p. 53.

242 Sandro Penna a Eugenio Montale, [post 15 maggio – ante 25 maggio 1933], ivi, p. 15. Nella missiva si legge: «Io non so se concorrere al "Fattore". Leggi questa mia poesia (e consigliami un titolo se non ti parrà ridicolo). Dimmi poi tu se mandarla sola o con altre! – E quali? (Tu le hai tutte e sai quali sono inedite.) Anche il "Ritorno"? O non concorrere? Mi vergogno se penso che ci vorrebbero versi degni della tua "Casa". Ma non è possibile che – lontano ormai l'asso Montale dalla "competizione" – i miei "poveri versi" possano piacere come quelli, musicali, di un Natoli o di un Grande. Io ti chiedo un consiglio e per darmelo non dovrai pensare a responsabilità nel dirmi, ad esempio: "Caro Piuma, potresti anche cavartela bene, ma le cose inedite che hai non valgono le altre che hai stampato; e dunque faresti un fiasco in un certo senso immeritato. Non concorrere"».

243 Eugenio Montale a Sandro Penna, 25 maggio 1933, ivi, p. 16.

244 Eugenio Montale a Sandro Penna, 16 giugno 1933, ivi, p. 18. Montale fa inoltre sapere all'amico che «in ogni modo sarà votata una quaterna: Grande, Gatto, Natoli e un contadino di Radda in Chianti che aveva, dicono, (ma le sta perdendo) le maggiori possibilità. A lume di naso penso che oggi Natoli abbia le maggiori *chances*. Per mio conto ne sono contento, anche perché so che N.[atoli] ha bisogno».

con Libero de Libero, che si era lamentato con lui per essere stato escluso dalla terna dei candidati al Fattore: «*io non c'entro*»[245], gli aveva fatto sapere.

Il premio Libero Andreotti 1934 e il mancato appoggio a Penna

In favore di Sandro Penna Montale si era speso un poco di più per l'edizione del Fattore del 1934:[246] gli aveva infatti consigliato i titoli delle poesie da presentare al concorso (che nel frattempo, a partire dal 1933, aveva assunto la denominazione di Libero Andreotti, per onorarne la memoria), pur ribadendo la sua scarsa influenza sugli esiti della gara, tanto più che non poteva contare neanche sull'appoggio di Arturo Loria – presenza autorevole nel cenacolo fiorentino – partito nel mentre per gli Stati Uniti: «con questa stessa poesia *pubblicata* (non c'è più la clausola dell'inedito), dovresti concorrere all'Antico Fattore; e anche con un'altra inedita. Credo che avresti varie *chances*, anche se il mio influsso sia scarso quest'anno (non c'è nemmeno Loria ad aiutarmi!)»[247]. Quei suggerimenti bastarono a entusiasmare Penna; Montale dichiarò, tuttavia, che non sarebbe stato disposto ad «appoggiare *una* poesia di nudi fanciulli»[248]:

caro Piumino,

e come faccio a farti vincere il premio con *una* di queste poesie di nudi fanciulli? Tutte insieme sono carine, ma *una* adatta al premio non c'è. Gli altri premiati avevano quel tanto di sentimentalismo, romanticismo ecc. da poter piacere a questi pittori, o da poter essere sostenute

---

245 Eugenio Montale a Sandro Penna, 7 ottobre 1933, ivi, p. 21.

246 Anche Angelo Barile si rivolse a Montale per chiedergli consiglio sulla lirica da presentare al Fattore, al quale partecipava anche il temibile Cardarelli, che di fatto vincerà quell'edizione, con la lirica *Sardegna* (cfr. lettera di Eugenio Montale ad Angelo Barile, 1° maggio 1934, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., p. 100). Peraltro, e detto per inciso, in quella missiva Montale faceva un accenno allo «spettacolo per 20.000 persone»: è più plausibile che alludesse non ai 'Littoriali' in senso stretto, come puntualizza la nota che correda la lettera, ma al grande spettacolo teatrale *18BL*, che – pur sempre nell'ambito di quella manifestazione – si tenne a Firenze il 29 aprile 1934. Quest'ipotesi è avvalorata dal commento dello stesso poeta, che si riferisce all'evento come a «un disastro»; di fatto, quella rappresentazione teatrale fu davvero un fiasco epocale. Sulla questione specifica cfr. anche le lettere del poeta a Clizia del 23 aprile e del 1° maggio 1934, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, rispettivamente a p. 73 e 75; si veda anche FRANCO CONTORBIA, *Crollo di cenere al 18BL*, in PIERO PIERI, GIULIANA BENVENUTI, *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 337-347. Per un dettagliato resoconto del fallimentare spettacolo teatrale cfr. JEFFREY SCHNAPP, *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano, 1996, ma anche GIUSEPPE MARCENARO, *Eugenio Montale*, cit., pp. 107-9 e l'*Introduzione* di Duccio Tongiorgi a PIETRO MARIA BARDI, *La strada e il volante*, cit., in particolare le pp. 24-26.

247 Eugenio Montale a Sandro Penna, 8 marzo 1934, in EUGENIO MONTALE, *Lettere e minute*, cit., p. 26.

248 Cfr. Elio Pecora, *Introduzione* in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit. p. IX, e la lettera di Eugenio Montale a Sandro Penna, 13 marzo 1934, ivi, p. 28. Le poesie in questione erano *Città*, *Vecchio cuore*, *Se desolato io cammino…dietro*, *Cronache di primavera*, *Vacanze* e *Autunno*. Inevitabile rintracciare nel tema della passione omoerotica il *leitmotiv* delle liriche.

con loro e *contro* di loro. Qui capisci che se si presenta un concorrente classicheggiante o patriottico o umanitario sei bell'e fritto. C'è anche un accademico di mezzo, e sta a occhi aperti.[249]

A Penna non riuscì di dissimulare una profonda delusione, accresciuta dalla convinzione che la poesia che intendeva presentare al concorso fosse quella giusta:

io t'ho mandato tutto quello che avevo, e sono ora tanto deluso. Pensavo da qualche tempo di serbare "Cronache di Primavera" per quei "pittori", solo perché la poesia mi sembrava quanto di meglio io posso fare oggi. […] Lascio dunque fare a te quello che credi meglio. Tu sei in questo caso – oltre che Montale – anche quello più informato e scaltrito. E ti ripeto: per me è già una grande gioia vedere che tu cerchi di aiutarmi.[250]

Ma Penna dovette scontrarsi con le istanze di un «premio» che credeva essere «più libero»[251] e invece non lo era. Alla decisione di rimettere l'intera questione nelle mani di Montale seguì un lungo ed eloquente silenzio di questi, interrotto soltanto dopo molti giorni da una lettera laconica, nella quale faceva presente al suo interlocutore di non avere alcun influsso su quel «giurì […] che non vuole imbeccature»; imbeccature, d'altronde, che neanche sarebbe stato disposto a dare, «per non destare un can can fra gli altri conoscenti che concorrono»[252]. Eppure, si è visto, di tutt'altro tenore era stato l'atteggiamento che Montale aveva assunto nei confronti di Quasimodo in ordine al medesimo concorso, al quale, peraltro, aveva anticipato già nel 1931, che «sarebbe [stata] intenzione di Andreotti, nel giro di tre o quattro anni, di *couronner* te, Grande, Papi e altri eventuali»[253].

Ci sono, allora, buone ragioni per credere che il non aver sostenuto convintamente Penna e la sua poesia derivasse non già, o comunque non soltanto, dalla volontà di mantenere una posizione neutrale di fronte al massiccio ingranaggio dei premi letterari, né, del pari, era da ascriversi a una minore stima nelle qualità letterarie di Penna.[254] Il motivo indiscutibilmente fondante era invece da rintracciarsi nel proposito di tenersi alla larga dai rischi, e non erano

---

[249] Eugenio Montale a Sandro Penna, 13 marzo 1934, ivi, p. 28.

[250] Sandro Penna a Eugenio Montale, 15 marzo 1934, ivi, pp. 28-29.

[251] Sandro Penna a Eugenio Montale, 15 marzo 1934, ivi, p. 30.

[252] Eugenio Montale a Sandro Penna, 18 aprile 1934, ivi, p. 31.

[253] Eugenio Montale a Salvatore Quasimodo, 24 aprile 1931, in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 32.

[254] Della stima per Penna prova sia una missiva di Montale ad Adriano Grande, nella quale così si esprime: «Ho scoperto un certo poeta Penna che mi piace […]. Un giovane fine, che si leva dalla solita pastetta "moderna" che va in giro» (cfr. lettera di Montale a Grande, 24 novembre 1932, in UMBERTO SABA, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1997, p. 92).

pochi, che lo schierarsi a favore di quelle liriche vistosamente marcate da uno «scabroso *penchant*»[255] avrebbe comportato.

Penna, tuttavia, non intendeva demordere: incalzandolo, si rivolse di nuovo all'amico, anche solo per chiedergli informazioni di carattere generale sul premio. E di nuovo Montale si mostrò «naturalmente […] estraneo a questo cimento …et pour cause»[256]. Effettivamente la penniana *Cronache di Primavera*, proveniente dalla stessa filiera poetica delle liriche presentate ai precedenti concorsi, non venne premiata, anche perché «il giurì voleva roba sostanziosa (di retorica), e non s'è potuto far nulla»[257]. Penna era estraneo, quantomeno allora,[258] a qualsiasi consorteria letteraria (era stato distolto dal partecipare anche a un altro premio, il Cabala),[259] nella quale era invece ben inserito il vincitore di quell'edizione, Cardarelli, la cui vittoria non sorprese e neppure convinse nessuno, men che meno Montale, che nulla aveva potuto di fronte alla ferma decisione di Felice Carena di premiare il poeta romano.[260] Con tono sommesso informava Angelo Barile:

> caro Angelo, eccoti il prevedibile responso. Malgrado gli sforzi miei e di Colacicchi e di Ramat, Carena ha imposto manu militari la sua decisione che però ha scontentato tutti. Ma l'uomo s'era già compromesso da tempo. Altri buoni autori, come Penna, Betocchi sono caduti nel primo smistamento. Amen.[261]

Penna decise di concorrere anche all'edizione successiva di quel premio. In quell'occasione, tuttavia, stabilì di non rivolgersi più a Montale, il quale, evidentemente informato da altre fonti della sua partecipazione, gli avrebbe fatto

---

255 Eugenio Montale a Umberto Saba, 5 ottobre 1937, cit. in Elio Pecora, *Introduzione*, cit., p. X.

256 Eugenio Montale a Sandro Penna, 25 maggio 1934, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 34.

257 Ivi, p. 36.

258 A partire dal 1939 il giovane poeta, soffocato dalle ristrettezze economiche, ma forse anche per sfuggire all'isolamento letterario, si piegò alla servile pratica della richiesta di sovvenzioni al Ministero della Cultura Popolare (a riguardo cfr. GIOVANNI SEDITA, *Gli intellettuali di Mussolini*, cit., pp. 76-79).

259 «Avevo pensato di vincere 1000 lire (e solo per quelle) mandando al Premio Cabala la poesia del "borghese". Ma Grande mi disse di non farmi illusioni perché ecc. ecc. Ma ora dopo che sono stato felice di non mandar niente, egli mi dice che è un gran peccato, perché ecc. ecc. Vorrebbe mettersela in tasca (la poesia) per farla premiare ugualmente!» (Sandro Penna a Eugenio Montale, 16 gennaio 1935, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 38). Al Cabala (premio istituito dall'omonima rivista «Trimestrale di poesia de L'Italia vivente», diretta da Vincenzo Spasiano) Penna avrebbe voluto partecipare con la poesia *Ritornava il borghese alla sua casa*. A dissuaderlo dal farlo fu Adriano Grande, e prima ancora De Libero e Arnaldo Beccaria dell'«Italia Letteraria». Resta il fatto che il movente che animò il poeta perugino a prendere parte a quella gara, a proposito della quale solo qualche tempo prima aveva dichiarato che non avrebbe «mai pensato di concorrere» (cfr. lettera di Sandro Penna a Eugenio Montale, post 12 febbraio – ante 8 marzo 1934, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 25), era di natura sostanzialmente economica. Sono infatti note le condizioni di indigenza in cui viveva il poeta, «malato fino al paradosso e povero idem» (cfr. lettera di Sandro Penna a Eugenio Montale, 21 marzo 1935, ivi, p. 48).

260 Eugenio Montale ad Angelo Barile, 28 giugno 1934, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio*, cit., pp. 103-104.

261 Ivi, p. 103.

sapere di essere dispiaciuto di non aver visto la sua poesia tra le finaliste: «caro blackbird, ieri ero al *Fattore*», gli faceva sapere il poeta genovese; «circolavano le poesie scelte per il *finale*, ma non c'era la tua (io non ho mai saputo che tu concorressi). È un peccato»[262].

Dopo quest'episodio i rapporti sembrarono raffreddarsi: trascorse un anno prima che i due riprendessero i contatti epistolari. Montale appariva visibilmente imbarazzato dal prolungato silenzio, tanto da ammettere di avere «il rimorso di aver[lo] lasciato tanto tempo "inevaso"»[263]. Seguì una missiva nella quale Penna chiedeva velatamente al poeta maggiore se ci fosse anche per quell'anno il premio dell'Antico Fattore. Ma di nuovo fece seguito un lungo silenzio di Montale, questa volta, anzi, definitivo.[264]

Tale silenzio, oltre a suggellare la consunzione di un rapporto epistolare, è anche sintomatico di una generale, progressiva e definitiva volontà di smarcarsi da richieste di raccomandazioni ai premi che Montale doveva avvertire come pressanti e fastidiose. Ma era, quello, anche un silenzio funzionale a sottrarsi alle intricate scene della politica culturale degli anni trenta, delle quali i premi letterari non erano che un feudo in cui il poeta non era mai stato ammesso. Quest'esclusione, ben s'intende, se da un lato era stata rivendicata, dall'altro gli era stata imposta da quel sistema politico-culturale che lo emarginò dal circuito delle beneficenze accademiche, poiché tendenzialmente poco incline, sia pure non in senso assoluto, all'elargizione di favori agli intellettuali che, come lui, non furono organici al regime.

Verrebbe allora da chiedersi quale sarebbe stata la reazione di Montale se quei premi d'incoraggiamento per i quali era stato segnalato gli fossero stati concessi: li avrebbe davvero rifiutati? Sembrerà ragionevole supporre, anche considerando la condizione di indigenza economica in cui il poeta versava, che se qualche lauto premio fosse arrivato egli non vi avrebbe rinunciato.[265] Questa ipotesi si fa tanto più probabile se si pensa alla sovvenzione accettata nel 1940 dalla Reale Accademia d'Italia, la quale fa peraltro emergere una duplice incongruenza: l'indubbia ambiguità da parte del regime, che gli concesse il sussidio dopo averlo

---

262 Eugenio Montale a Sandro Penna, 13 giugno 1935, in EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute*, cit., p. 54.

263 Eugenio Montale a Sandro Penna, 2 maggio 1936, ivi, p. 56.

264 Sulla fine dell'amicizia fra i due poeti cfr. CESARE GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1966, in particolare pp. 37-38 e 64-67.

265 «Egli», ricorda l'amico Silvio Guarnieri, «si sentiva sempre più minacciato, sentiva sempre più la precarietà del proprio avvenire, assillato dalla preoccupazione e addirittura dall'angoscia che gli venisse tolta ogni possibilità di una sopravvivenza dignitosa» (SILVIO GUARNIERI, *L'ultimo testimone*, Milano, Mondadori, 1989, p. 38). Sulla spinta di tali timori e nell'intento di salvaguardare la propria posizione, Montale, accolti i suggerimenti di Alessandro Pavolini, si rivolse persino a Mussolini per fargli sapere dei soprusi che subiva da alcuni fascisti fiorentini. Scrisse perciò un *dossier* sulla sua situazione, affidato a Marcello Gallian perché facesse da tramite e lo consegnasse alle autorità fasciste. Lo sforzo fu però vano, poiché non seguì una risposta. Per la ricostruzione della vicenda cfr. SILVIO GUARNIERI, *L'ultimo testimone*, cit., pp. 38-40.

costretto a lasciare la direzione del Vieusseux;[266] una sicura dissonanza ideologica da parte di Montale, che accolse quella somma dopo i continui sforzi tesi a rimarcare e quasi a esibire la sua distanza dalla costellazione accademica.

Eppure, la patente incongruità caratterizzante le posizioni (e le disposizioni) del poeta non appare condannabile, poiché espressione diretta del suo tempo storico, esso stesso fondato sull'ambiguità e l'opportunismo: tratti, questi, che affiorano senz'altro dai tentativi dell'*establishment* fascista di irreggimentare gli intellettuali, in specie quelli più restii, neutralizzando la loro insofferenza e la loro refrattarietà. Ciò, beninteso, avveniva non soltanto con la violenza e la coercizione, ma passava anche lungo canali più diplomatici, attraverso i quali le forze governative si assicuravano «diverse forme di adesione, di allineamento passivo o semplicemente opportunistico»[267]. Proprio nel solco di uno di questi canali si era inserito, da ultimo, lo sforzo dello scrittore di iscriversi al partito fascista. Tale scelta, maturata in risposta alle pressioni sempre più incalzanti del regime e al disperato tentativo di tutelare l'incarico di direttore al Vieusseux, che sentiva fortemente minacciato, si sarebbe tuttavia tradotta in un tentativo vano, poiché la tessera gli fu negata per due volte consecutive.[268]

Di fronte all'episodio e al suo protagonista, ogni possibile accusa, tanto più quella di contraddittorietà, diventa inconsistente, posto che «l'iscrizione al partito fascista fu praticamente imposta, specie con le nuove norme emanate nel dicembre 1932 e giugno 1933, le quali avevano stabilito che l'appartenenza al partito era un requisito obbligatorio per l'ammissione a tutti i concorsi banditi dalle amministrazioni statali e dagli enti locali e parastatali»[269]. La tessera fascista, insomma, era indispensabile per poter esercitare alcune professioni. E lo era anche per l'incarico di Montale al Vieusseux, il quale, pur essendone sprovvisto (anzi, proprio per quella ragione) fu sì chiamato alla direzione del Gabinetto dal podestà di Firenze, ma senza mai poter rivendicare alcun tipo di tutela su quell'impiego. In buona sostanza, il non tesseramento non gli garantiva un contratto e, peggio ancora, nessun diritto né garanzia, per cui il rischio di poter essere licenziato era sempre incombente. E il poeta ne era ben consapevole. A tormentarlo peraltro era il timore che

---

266 Per un approfondimento sulla questione, cfr. SILVIA BETOCCHI, *Gli anni di Montale al Gabinetto Vieusseux di Firenze*, «Italica», vol. 71, 1994, pp. 311-324.

267 ANGELO VENTURA, *Intellettuali. Cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, Roma, Donzelli, 2017, p. 171.

268 «Il partito fascista», osserva ancora Guarnieri, «nei suoi anni trionfanti, e sino, mi pare, al 1938, a dimostrare ed a confermare la propria forza, la solidarietà di tutti gli italiani con le sue scelte, con la sua linea politica, riaprì le iscrizioni anche per chi sino allora si fosse mantenuto distante e persino ostile ad esso; e ripetutamente, per almeno due volte di seguito, Montale aveva inoltrato la sua domanda; che ogni volta era stata respinta» (SILVIO GUARNIERI, *L'ultimo testimone*, cit., p. 32).

269 ANGELO VENTURA, *Intellettuali*, cit., p. 113.

una volta licenziato, dato tale precedente, non avrebbe trovato nessun ente od istituto disposti a giovarsi delle sue prestazioni, ad assumerlo per un qualsiasi compito. Perciò si sentiva completamente disarmato, incapace di provvedere altrimenti alla propria sopravvivenza con i mezzi a sua disposizione, in balìa di qualunque capriccio, di qualunque ricatto da parte di coloro che detenevano il potere.[270]

Il licenziamento, in effetti, arrivò. Più tardi, si è detto, giunse anche la prebenda accademica, forse a parziale e provocatorio risarcimento. O forse come ulteriore atto di umiliazione, giacché

il fascismo non si accontentava soltanto di sconfiggere chi gli si contrapponeva, chi lo rifiutava; non si accontentava di metterlo in una condizione di inferiorità, nella condizione di non più nuocergli; ma si proponeva di cancellare in lui ogni atteggiamento e segno di dignità; voleva ridicolizzarlo, renderlo meschino e distruggerlo nella sua persona, nella sua entità umana; non solo perché risultassero chiare a tutti l'inutilità, l'impossibilità della resistenza, come ogni resistenza al fascismo fosse un atto assurdo, marcato da un vacuo velleitarismo; ma come gli avversari, del movimento prima e del regime poi, fossero piccoli uomini, vili e spregevoli, indegni persino di considerazione e pietà.[271]

E Montale, avversario del fascismo – sia pure silenzioso – lo era sempre stato.

---

[270] SILVIO GUARNIERI, *L'ultimo testimone*, cit., p. 32.
[271] Ivi, p. 39.

PREMI LETTERARI (1924 – 1944)

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
ACCADEMIA MONDADORI	Antonio Beltramelli, Virgilio Brocchi, Angelo Gatti, Ferdinando Martini, Dario Niccodemi, Ugo Ojetti, Francesco Pastonchi, L. Pirandello	★ Non conferito		Tre concorsi: 1) per un libro di versi (L. 5.000): **Vincenzo Gerace** (*La fontana nella foresta*)*; 2) saggio biografico (L. 10.000): **Apolline Duce** (*Musa mia dolce e triste*)*; 3) romanzo (L. 20.000): **Filippo Argenti** (*Il giovanile errore*)*	Per un romanzo (L. 20.000): *ex-aequo* **Francesco Chiesa** (*Villadorna*, Mondadori) e **Francesco Perri** (*Emigranti*, Mondadori)	Premio Aldo Borletti (L.5.000): **Delfino Cinelli** (*La truppola e Castiglion che Dio sol sa*, L'Eroica)	Premio per un romanzo inedito (L.5.000): **Fernando Palazzi** (*La storia amorosa di Rosetta e del Cavalier di Nérac*, Mondadori)	Non conferito	Premio di poesia: *ex-aequo* **Ugo Betti** (*Canzonette-La morte*, Mondadori) e **Fernando Losavio** (*Canti di liberazione*, Mondadori)	Non conferito	Premio per un romanzo inedito: **Alfredo Segre** (*Agenzia Abramo Lewis*, Mondadori)												* Per le opere contrassegnate dall'asterisco non è stato possibile risalire all'editore ** Confluita nella raccolta *Poesie* (1936)
PREMIO FERDINANDO MARTINI (dell'A. Mondadori)	L. 10.000							Non conferito															
ANTICO FATTORE (diventato Libero Andreotti dal 1933; destinato a un'opera di poesia)	Carlo Emilio Gadda, Enrico Somarè, Lodovico Toeplitz							★ L. 1.000	**Eugenio Montale** (*La Casa dei Doganieri*, Vallecchi)	**Salvatore Quasimodo** (*Odore di Eucaliptos*, Antico Fattore)	**Glauco Natoli** (*Risveglio*, R. Istituto d'arte)	**Vincenzo Cardarelli** (*Sardegna-lirica*, Novissima) **										
AUGUSTEA															**Aldo Ferrabino** (*L'Italia nella storia delle Nazioni*, Cedam)	**Luca dei Sabelli** (*Storia di Abissinia*, Roma)							

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
BAGUTTA	Mario Alessandrini, Riccardo Bacchelli, Luigi Bonelli, Adolfo Franci, Mario Vellani Marchi, Paolo Monelli, Antonio Niccodemi, Gino Scarpa, Ottavio Steffenini, Antonio Veretti, Orio Vergani				★ L. 5.000 **Gian Battista Angioletti** (*Il giorno del giudizio*, Ribet)	**Giovanni Comisso** (*Gente di mare*, Treves)	**Vincenzo Cardarelli** (*Il sole a picco*, Mondadori)	**Gino Rocca** (*Gli ultimi furono i primi*, Treves)	**Giovanni Titta Rosa** (*Il varco nel muro*, Carabba)	**Leonida Rèpaci** (*Storia dei fratelli Rupe*, Ceschina)	**Raul Radice** (*Vita comica di Corinna*, Ceschina)	**Carlo Emilio Gadda** (*Il castello di Udine*, Solaria)	**Enrico Sacchetti** (*Vita di artista: L. Andreotti*, Treves)	**Silvio Negro** (*Vaticano minore*, Hoepli)	Premio sospeso fino al 1946								
BAGUTTA - TRIPOLI (assegnato a Tripoli, sotto gli auspici di Italo Balbo e destinato a un libro di viaggi)	Giuseppe Bottai e organi di regime														★ L. 20.000	**Corrado Testa** (*Levante e Barberia*, Testa)		*ex-aequo* **Luigi Barzini** (*Evasione in Mongolia*, Mondadori) e **Renzo Martinelli** (*Laggiù*, Vallecchi)					
BEMPORAD (destinato a un romanzo inedito della vita moderna)	Ettore Allodoli, G. B. Angioletti, Enrico Bemporad, Giovanni Titta Rosa, Aldo Valori							★ L. 5.000	**Enrico Torrioli** (*Casteldiano*, Bemporad)														

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
BIELLA (istituito da F. T. Marinetti in collaborazione con il bisettimanale «Il Popolo biellese», il Fascio e il comune di Biella. Destinato a un romanzo della Rivoluzione)	Ugo Betti, P. M. Bardi, Lucio D'Ambra, Leandro Gellona, Ezio Maria Gray, Corrado Govoni, F. T. Marinetti, Beppe Mongliardi, Indro Montanelli, Francesco Sapori, Vittorio Sella, Cesco Tomaselli, Luigi Ugolini												**Luigi Ugolini** (*La zolla*, Vallecchi)		★ L. 10.000 **Gian Paolo Callegari** (*La terra e il sangue*, Cappelli)		L. 10.000 a **Guido Strumia** (*Venti su un autocarro*, Federazione dei Fasci it. di Combattimento) e L. 5.000 a **Francesco Rosso** (*Esperienza*) *							* Per le opere contrassegnate dall'asterisco non è stato possibile risalire all'editore ** La poesia viene inizialmente pubblicata su «L'Italia Letteraria» e successivamente in *Versi e Memoria* (Guanda), raccolta di versi e poesie scritti tra il 1928 e il 1935
BOLOGNA (per la letteratura giovanile)																		**Pina Ballario** (*I disperati della guardia*); **Daria Banfi; Malaguzzi; Jagul e Poli.**					
CABALA (promosso dall'omonima rivista trimestrale di poesia de «L'Italia vivente» e destinato a un'opera di poesia)	Nino D'Aroma, Ugo Betti, **Massimo Bontempelli**, Diego Calcagno, Marcello Gallian, Adriano Grande, Corrado Pavolini, Vincenzo Spasiano, Giuseppe Ungaretti, Giuseppe Valentini										★ L. 1.000 destinato alla poesia **Guglielmo Petroni** (*Per la nascita di P. I. in un paese toscano*, «Italia Letteraria») **												
CAVARA (per la letteratura giornalistica)												L. 2.500 **Massimo Lelj** (*Stagione al Sirvente*, Cometa)		**Gino Scarpa; Ernesto Quadrone**		**Luigi Barzini junior**							

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
CERVIA (ideato da Giuseppe Valentini e indetto da «Santa Milizia», il settimanale della Federazione dei Fasci di combattimento di Ravenna)	Galeazzo Ciano, Marcello Gallian, Antonio Nannini, Luciano Rambelli, Fausto Saporetti, Giuseppe Ungaretti, Giuseppe Valentini, Gioacchino Volpe											★ L. 5.000 destinato a un'opera che interpreti il secolo di Mussolini: **Rodolfo De Mattei** (*Polvere di Roma*, Novissima)	*ex-aequo* **Giovanni Cenni** (*Il dramma di Alfredo Oriani*, S.T.E.R.M.) e **Mariani dell'Anguillara** (*Cesare*, Alpes)	L. 10.000 **Francesco Formigari** (*Classe di ferro*, Panorama)	**Stanis Ruinas** (*La montagna*, Rizzoli)	**Ugo D'Andrea** (*Mussolini motore del secolo*, Hoepli); **Ezio Camuncoli** (*Agenzia Felsner*, Baldini e Castoldi)	**Ermanno Amicucci** (*Nizza e l'Italia*, Mondadori)	L. 30.000					
CIVININI (premio biennale bandito dalla Fondazione G. Civinini e destinato alla migliore opera artistica di letteratura coloniale in prosa o in versi)	I Dieci (gruppo letterario) e Luigi Federzoni (presidente)					★ L. 5.000			**Monaco**	**De Gaslini**	**Rinaldo De Benedetti** (*Vittorio Bottego e l'esplorazione dell'olmo*, Paravia)												
G. D'ANNUNZIO (premio istituito dalla Società Italiana Autori ed Editori)																★ L. 12.000	★ **Salvatore Gotta**						

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
Dei Dieci	I Dieci (**M. Bontempelli**, L. D'Ambra, A. De Stefani, F. T. Marinetti, F. M. Martini, G. Milanesi, A. Varaldo, C. Viola, L. Zuccoli)				★ L. 10.000	**Fabio Tombari** (*Cronache di Frusaglia*, La Lucerna); **Fausta Cialente Terni** (*Natalia*, Sapienza); **Gian Gaspare Napoli-tano** (*Scoperta dell'America*, Dei Dieci); **Volfango D'Astugo** (*La Basilica*, Lombardi); **Riccardo Marchi** (*Cirvo Equestre*, La Lucerna)																	
Dei Trenta (fondato da trenta librai romani allo scopo di contribuire alla diffusione del libro e della letteratura italiani)	Ermanno Amicucci, Antonio Baldini, Goffredo Bellonci, Telesio Interlandi, Maffio Maffii, Pietro Pancrazi					★ L. 5.000 **Bianca De Maj** (*Pagare e tacere*, Treves)	**Massimo Bontem-pelli** (*Il figlio di due madri*, Sapientia)	**Fabio Tombari** (*La Vita*, Mondadori)															

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
FIERA LETTERARIA (dal 1930 intitolato alla memoria di Umberto Fracchia)	G. B. Angioletti, Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Umberto Fracchia (sostituito, dopo la sua, scomparsa da Cipriano Efisio Oppo), Alfredo Gargiulo, Curzio Malaparte, Corrado Pavolini, Giuseppe Ungaretti					★ L. 5.000 **Piero Gadda** (*Mozzo*, Ceschina)	**Mario Gromo** (*Guida sentimentale*, Ribet)	**Bruno Barilli** (*Il paese del melodramma*, Carabba)	*ex-aequo* **Aldo Capasso** (*Il passo del cigno*, Buratti) e **Eurialo De Michelis** (*Buggie*, Jacchia)	**Arturo Loria** (La *scuola di ballo*, Solaria)	*ex-aequo* **Roberto Papi** (*Il canto della speranza*, Vallecchi) e **Vittorio G. Rossi** (*Tropici*, Bompiani)												
FIRENZE (istituito dal poeta Fernando Agnoletti)	Agnoletti Dino Alfieri, Ettore Allodoli, Emilio Bodrero, Luigi Bonelli, Giuseppe Bottai, Guelfo Civinini, F. T. Marinetti, Ugo Ojetti, Giovanni Papini, Alessandro Pavolini, Paolo Veronesi Pesciolini (podestà di Firenze), Ricciardo Ricciardi Pollini, Arrigo Serpieri, Arrigo Solmi, Umberto Torrini									★ Medaglia di bronzo	**Giovanni Papini** (*Dante Vivo*, Libreria Editrice Fiorentina)	**Arrigo Solmi** (*Discorsi sulla storia d'Italia*, La Nuova Italia)	**Alberto Colantuoni** (*La guarnigione incatenata*, Treves)	**Ada Negri** (*Il dono*, Mondadori)	**Carlo Delcroix** (*La parola come azione*, Vallecchi)	L. 25.000 **Paolo Cesarini** (*Un uomo in mare*, Vallecchi)	**Maffio Maffii** (*Cleopatra contro Roma*, Vallecchi)						

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
Foce (destinato a opere ispirate a problemi di vita sociale e collettiva)	Massimo Bontempelli (presidente)										★ L. 10.000	**A. Ugolini** (*Il fanale*, Dalfò); **V. Guarnaccia** (*Balcone a levante*, Adriatica)	**Francesco Formigari** (*Quelli che hanno fatto la guerra*, Bompiani) L. 4.000; **Manzella Frontini** (*Scale*, Jonica) L. 2.000; **Adriano Grego** (*Due fratelli*, Vallecchi) L. 4.000	L. 7.000 **Vittorio G. Rossi** (*Via degli Spagnoli*, Bompiani)								
Fusinato (alla poesia di uno scrittore nuovo)	Organizzato e presieduto da Lucio D'Ambra									★ L. 2.000	**Delfino Cinelli** (*Mio padre*, L'Eroica) e **Federico De Maria** (*La ritornata*, Studio Editoriale Moderno)	**Augusto Monti** (*Qual Quarantotto*, Ceschina)	**Giuseppe Villaroel** (*Poesie*)*; **Giorgieri Contri** (*La prova*)*	**Giorgio Berlutti** (*Fascismo alla guerra*, Unione Editoriale d'Italia); **Enzo Grazzini** (*Gli schiavi*, L'Eroica); **Gino Saviotti** (*Il fratello*, Baldini e Castoldi)		**Valentino Piccoli** (alla memoria)	**Riccardo Chiarelli** (*Mamma Italia*, Nerbini); **Ettore Fabietti** (*Vita eroica di Antonio Locatelli*, Treves)					* Per le opere contrassegnate dall'asterisco non è stato possibile risalire all'editore
Galante («Almanacco Bompiani»)	La giuria, almeno per l'anno 1940, è composta da: M. Bontempelli (presidente), Arnaldo Bocelli, Valentino Bompiani, Ugo Déttore, Arnaldo Fraticli; Lorenzo Gigli, Emilio Radius, Giovanni Titta Rosa, Cesare Zavattini								★ L. 0 per la nuova letteratura femminile italiana	**Fausta Cialente Terni** (*Mariuma*, pubblicato su «L'Italia Letteraria»)	**Gianna Manzini** (*Boxo Vero*, Treves)	**Paola Ojetti** (tr. de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare)**	**Sibilla Aleramo** (*Vi alla terra*, Mondadori)	**Milly Dandolo** (*È caduta una donna*, Treves)	**Margherita Sarfatti** (*L'America riversa della felicità*, Mondadori)	**Giuseppina Fumagalli** (*Leonardo omo senza lettere*, Sansoni); **Maria Maggi** (*Il dramma della parola*, Cappelli)	**Anna Banti** (Il *Coraggio delle donne*)*; **Marise Ferro**	**Térésah**				** Pubblicato nel 1950 da Rizzoli

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
GIGLIO	Vincenzo Errante, Martucci, Encardio Momigliano, Francesco Perri, Leonida Rèpaci, Cesare Zavattini									★ L. 5.000 *ex-aequo* **Elpidio Jenco** (*Cenere azzurra*, Augustea) e **Raffaele Carrieri** (*Fame a Montparnasse*, Bietti)													
GIOVENTÙ ITALIANA DEL LITTORIO																	**Bruno Nardini; Franco di Tondo**						
GOETHE														★ L. 5.000	**Giuseppe Villaroel**								
GOLFO DI NAPOLI	F. T. Marinetti (presidente)														★ L. 10.000 *ex-aequo* **Paolo Buzzi** (*Poema del golfo di Napoli*, Casella) e **Francesco Cangiullo** (*Le novelle del varietà*, *Richter*)								

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
GONDOLIERE (istituito dall'Esposizione della Biennale di arte di Venezia, dal 1933 sarà denominato "Premio della Biennale")	Antonio Baldini, Silvio Benco, Emilio Cecchi, Alfredo Gargiulo, Pietro Pancrazi. Nel 1934: Francesco Chiesa, Diego Valeri, Corrado Govoni, A. S. Novaro, Aldo Palazzeschi									★ L. 10.000 **Giuseppe Ungaretti** (*L'Allegria*, Preda); **Diego Valeri**		L. 15.000 **Renzo Laurano** (*Chiara ride*, Mondadori); **Cesare Meano** (*Esplorazion e dell'anima*, Mondadori); **Nicola Vernieri** (*Serenata al convento*, Mondadori)			**Hermann Hubacher**	**Felice Casorati**							
LA STAMPA (Premio E. Agnelli)	Margherita Sarfatti (presidente), Raffaele Calzini, Arturo Farinelli, Alessandro Luzio, Curzio Malaparte (dimissionario), Ugo Ojetti, Alfredo Panzini, Giovanni Papini, Camillo Pellizzi, Luigi Pirandello, Giuseppe Ungaretti							★ L. 50.000	**Corrado Alvaro** (*Gente in Aspromonte*, Monnier, *La signora dell'isola*, Carabba, *Vent'anni*, Treves)						**Luigi Bulferetti** (*La giovinezza del Rosmini*)*								* Per le opere contrassegnate dall'asterisco non è stato possibile risalire all'editore
LE GRANDI FIRME (istituito dall'omonimo settimanale)	Sem Benelli, **Massimo Bontempelli**, Lucio D'Ambra, Sabatino Lopez, Pitigrilli, Gino Rocca, Fabio Tombari, Cesare Zavattini														★ L. 5.000 per la migliore novella inedita								

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
LEVANTO	Umberto Ammirata, Paolo Buzzi, Angelo Gatti, Armando Mazza, Luigi Orsini, Riccardo Picozzi										★ L. 5.000 **Corrado Govoni** (*Il flauto magico*, Al Tempio della Fortuna)												
LYCAEUM													**Cicilla Paolini Ferraro** (*Quattro onesti*, L'Italica)										
L'ITALIA LETTERARIA (Diario del viaggio in Sardegna)	Silvio Benco, Grazia Deledda, Cipriano Efisio Oppo									★ L. 5.000 **Elio Vittorini** (*Quaderno sardo*)**; L. 3.000 **Virgilio Lilli**													** Stampato nel 1936 col titolo *Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna*, Parenti *** Le liriche vengono pubblicate nel 1943 col titolo *Vidi le Muse*, Mondadori
LITTORIALI DELLA CULTURA												★ Poesia: **Leonardo Sinisgalli** (*Inferno orfico, Costa, Prima voce*)***; Prosa: **B. Stroppa** e **U. Apollonio**	Novella: **Alfonso Gatto** (*Ottoneo*); Poesia: **Ernesto Caballo** e **Pietro Ingrao**	**Vittorio Amedeo Cravetto**				**Lanfranco Caretti**					
LITTORIALI FEMMINILI																	★ **Anna Maria Ortese**	**Margherita Guidacci**					

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
MARTINI (bandito dalla rivista «Lo Spettacolo Italiano» e intitolato al nome del poeta Fausto Maria Martini)	Giuseppe Bottai (presidente), Roberto Fòrges Davanzati, Silvio D'Amico, Nicola De Pirro, Giovanni Dettori, Telesio Interlandi, Gino Pierantuoni, Gino Rocca								★ L. 10.000 destinato ad autori drammatici	**Vitaliano Brancati** (*Piave*, Mondadori)													
MEDITERRANEO	C. Alvaro, A. Baldini, E. Bertuetti, **M. Bontempelli**, V. Cardarelli, G. Comisso, Benjamin Crémieux, E. Falqui, A. Franci, A. Grande, Valéry Larbaud, Léon Lochnitzsley, A. Moravia, C. Pellizzi, S. Volta, Orlo Williams									★ L. 5.000 **Marcello Gallian** (*Pugilatore di paese*, Carabba)	*ex-aequo* **Gian Gaspare Napoli-tano** (*Giro del mondo*, Bompiani) e **Anselmo Bucci**												
MONDADORI	Federico Chabod, Angelo Gatti (presidente), Cesare Giardini, Arnoldo Mondadori, Augusto Vicinelli																★ per un duplice concorso: romanzo storico (L. 30.000); biografia di un personaggio italiano (L. 20.000). Non assegnato						

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
MOTTINI (per la letteratura dell'infanzia)														**Riccardo Balsamo Crivelli** (*Cammin breve*, Hoepli)									
MUSSOLINI («Corriere della Sera»)								★ L. 50.000	**Ada Negri**	**Silvio Benco; Ardengo Soffici** (per la sua opera artistica e critica)	**Guelfo Civinini** (*Odor d'erbe buone*, Mondadori)	**P. M. Rosso di San Secondo**	**Michele Barbi** (Lettere)	**Emilio Cecchi**	**Antonio Baldini**	L. 200.000 **Ettore Bignone** (Classe di Lettere); **Franco Rosetti** (scienze fisiche); **Franco Savognan** (scienze morali); **Angelo Zanelli** (arti)	**Arrigo Serpieri** (Classe di Scienze morali e storiche)	**Quirino Majorana** (Classe di Scienze fisiche, mate-matiche e naturali)	**Bruno Cicognani** (Classe di Lettere)	**Arturo Tosi** (Classe di Arti)	**Biagio Pace** (Classe di Scienze morali e storiche)	**Leonida Tonelli** (Classe di Scienze)	
MUSSOLINI (Sandro) premio giornalistico											★ L. 20.000 (ridotte a L. 10.000) **P. M. Bardi; Giovanni Artieri; Ennio Gramma-tica; G. G. Gaspare Napoli-tano; Amato Chioggia; Donatello D'Orazio; Vittorio Foschini**												

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
NEGRI (Antonio) destinato a un romanzo inedito	Bruno Cicognani, Carlo Linati, Sabatino Lopez (presidente), Marco Ramperti, Gino Rocca, Michele Saponaro, G. Titta Rosa							★ L. 6.000 così ripartite: L. 3.000 **Ugo Dèttore** (*L'aureola grigia*, Bompiani); L. 1.500 **Arnaldo Bartozzi** (*Uno qualunque*)*; L. 1.500 **Vanda Ramat-Pieroni** (*Stornello*)*															
ORFINI													**Luigi Fallacara** (*Confidenza*, Degli Orfini)		**Giorgio Caproni** (*Ballo a Fontanigorda*, Degli Orfini)								* Per le opere contrassegnate dall'asterisco non è stato possibile risalire all'editore
OXILIA (per la commedia)	L. 10.000													L. 10.000 **Alberto Colantuoni** (*La guarnigione incatenata*, Treves); L. 5.000 **Giuseppe Adami** (*Felicita Colombo*, Treves)									
«PAN» (premio istituito dall'omonima rivista fondata nel 1933 da Ugo Ojetti con G. De Robertis e G. Piovene)											★ L. 5.000	**Arrigo Benedetti** (*Lavori sull'Appennino*)*	**Mario Fubini** (*Poesia Alfieriana*)										

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
Poeti del tempo di Mussolini (istituito dal settimanale «L'Artiglio»)	Giovanni Ansaldo, Galeazzo Ciano (presidente), Franco Ciarlantini, Dante Dini, Salvatore Gatto, Corrado Govoni, Maffio Maffii, Arturo Marpicati Mezzazoma, Alessandro Pavolini, Vico Pellizzeri, Mario Piazzesi, Gaspare Squadrelli											★ L. 5.000 destinato alla poesia **E. Jenco**; **Pietro Ingrao**; **Mariano Dell'Anguillara**	**Ernesto Caballo** (*Le città nuove*)*; **Guglielmo Danzi** (*Leggenda*)*; **Jacopo Comin** (*Costruire*)*; **Renzo Laurano** (*La ballata del vecchio colonizzatore*, Degli Orfini); **Giovanni Giuseppe Lunardi** (*Opificio nuovo*)*	**Fidia Gambetti** (*Canto di giovani esclusi*)*; **Luigi Genesio Coppa** (*Canto di Cesare che torna*)*; **Adriano Grande** (*Sulla viva foresta*)*; **Umberto Olobardi** (*Canzone dei legionari d'Africa*)*; **Silvia Woltan** (*Presagio*)*	**Fanny Dini** (*L'artiglio morto*)*		**Ezio Saini** (*Alto salpava il canto dei coloni*)*, **Siro Angeli** (*Partono i coloni*)*							* Per le opere contrassegnate dall'asterisco non è stato possibile risalire all'editore
Pallanza (destinato a un'opera narrativa o di poesia)	Eugenio Bertuetti, Emilio Ceretti, Raimondo Collino Pansa, Eligio Possenti, Raul Radice, Mario Toscano, MaRamperti, Gino Rocca, Ettore Romagnoli											★ **Renzo Pezzani** (*Credere*, Società Editrice Internazionale)											
Paraggi	Marinetti (presidente), Luigi Bonelli, Raffaele Calzini, Salvator Gotta, Renato Simoni														**Alberto Donaudy** (*Se c'è un amore al mondo*)*								

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1944
Reale Accademia d'Italia (premi accademici)																★ L. 10.000	**Diego Valeri** (ma anche **Ettore Allodoli**, **Nino Savarese** e **Mario Sobrero**, *Di padre in figlio*)	**Corrado Alvaro** (*L'uomo è forte*, Bompiani); **Michele Catalano**	**Orio Vergani**; **Ugo Betti**; **Berto Barbarani**; **Giovanni Ferretti**	**Vincenzo Cardarelli** (per la poesia); **Carlo Emilio Gadda** (per la narrativa); **Stefano Landi** (per il teatro)			
Reale Accademia d'Italia (premi d'incoraggiamento)														**Emilio Cecchi**	**Carlo Conti Rossini**; **G. B. Bonino**; **Antonio Baldini**; **G. Chierici**		**Mario Sobrero** (*Di padre in figlio*, Bompiani)	Tra i 69 sovvenzionati vanno senz'altro annoverati: **Libero De Libero**; **Elsa Morante**; **Nicola Lisi**; **C. E. Gadda**: **Alberto Savinio**; **Eugenio Montale** (sovvenzione, questa, del tutto eccezionale)	L. 5.000 **Dino Buzzati** (*Il deserto dei Tartari*, Rizzoli). Nel 1933 lo scrittore aveva ricevuto anche il premio della Fiera del Libro Milanese per il romanzo *Barnabo delle Montagne* (1933, Treves)				
Premio A. S. Novaro	Armando Carlini, Emilio Cecchi, Guelfo Civinini, Giotto Dainelli, Ugo Ojetti, Giovanni Papini, Ardengo Soffici																	**Francesco Chiesa** (per la poesia)	**Enrico Pea** (per la letteratura narrativa)	**Alfredo Gargiulo** (per la critica letteraria)	**Diego Valeri** (per la poesia)	**Vittorio Giovanni Rossi**	
Roma (Reale Accademia d'Italia)										★									**Luigi Lugli**		**Giuseppe Galassi**		

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
SABAUDIA (istituito dall'Unione Professionisti ed Artisti di Littoria)	Anton Giulio Bragaglia (presidente), Antonio Bruers, Luigi Chiarini, Ezio Maria Gray, Mario Puccini													★ L. 7.000 **Vincenzo Rossetti** (*La mia terra pontina*)*	**Giuseppe Fanciulli** (Il *giardino delle meraviglie*, Società Editrice Intern-azionale); **Rodolfo Bottac-chiari** (*Uomini, fantasmi ed eroi*, Maglione)		**Stanis Ruinas** (*Viaggio per le Città di Mussolini*, Bompiani)						
SAN REMO (premio di arte, musica e letteratura)	1935: **M. Bontempelli**, A. Luzio, F. T. Marinetti. 1936: S. D'Amico, F. T. Marinetti, E. Romagnoli, San Secondo, Simoni. 1938: S. Benco, Calcaterra, Pavolini. 1939: G. Bertoni, Betti, Bodrero, Farinelli, Marpicati												★ L. 50.000 **Salvatore Benso** (*Da Roma a Roma*, Guni); **Romolo Murri** (*L'idea universale di Roma*, Bompiani); **Umberto Mancuso** (*Roma e voi*, Bompiani); **Piero Pellicano** (*Vita di Enea*, Vallecchi)	**Renata Mughini** (*I figli della lupa*)*	**Alfredo Acito; Felice Alderisio; Edoardo Bizzarri; Arturo Pampeati**	**Corrado Govoni; Nicola Moscar-delli; Giuseppe Villaroel**	**Cesare Bonacossa; Ernesto Caballo; Gian Paolo Callegari; Franco Ciampitti; Bruno Fattori; Marcello Pilati; Enrico Ribulsi; Luigi Ridolfi**						* Per le opere contrasse-gnate dall'aste-risco non è stato possibile risalire all'editore
SAVINI (per la letteratura e le arti)	Carrà, Funi, Messina, Quasimodo, Sinisgalli, Solmi, Tofanelli																★ L. 5.000 **Alfonso Gatto; Giacomo Manzù**						
SAVOIA - BRABANTE (premio di Letteratura, Storia e Scultura)																**Umberto Cavassa**	**Raffaello Franci**	**Guido Taddia** (*Momenti perduti*, C.E.L.V.I.)					

PREMIO	GIURIA	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	NOTE
STANZE DEL LIBRO											★ L. 50.000 **Luciano Folgore**												
VIAREGGIO	I membri della giuria variano di anno in anno. Quelli fissi, a partire dal 1931, sono: Lando Ferretti, Ermanno Amicucci, **Massimo Bontempelli**, Alberto Colantuoni, Primo Conti, Attilio Fontana, Giovacchino Forzano, Orio Vergani, Leonida Rèpaci, Carlo Salsa						★ L. 10.000 destinato a opere di narrativa e poesia	*ex-aequo* **Anselmo Bucci** (*Il pittore volante*, Ceschina) e **Lorenzo Viani** (*Ritorno alla patria*, Alpes)	**Corrado Tumiati** (*I tetti rossi*, Treves)	**Antonio Foschini** (*L'avventura di Villon*, Atlante). II° premio *ex-aequo*: **Enrico Pea** (*Il servitore del diavolo*, Treves e *La figlioccia*, Sansoni) e **Arnaldo Frateili** (*Capogiro*, Bompiani)	**Achille Campanile** (*Cantilena all'angolo della strada*, Treves). II° premio: **Piero Bargellini** (*San Bernardino Da Siena*, Morcelliana); **Paola Masino** (*Periferia*, Bompiani); **Bino Sanminiatelli** (*Giochi da ragazzi*, Vallecchi)	**Raffaele Calzini** (*Segantini, romanzo della montagna*, Mondadori). II° premio: **Marcello Gallian** (*Comando di tappa*, Cabala)	*ex-aequo* **Stefano Landi** (*Il muro di casa*, Bompiani) e **Mario Massa** (*Un uomo solo*, Circoli)	L. 30.000 **Riccardo Bacchelli** (*Il raddomante*, Treves)	**Guelfo Civinini** (*Trattoria di paese*, Mondadori)	**Vittorio G. Rossi** (*Oceano*, Bompiani). II° premio **Enrico Pea** (*La maremmana*, Vallecchi)	*ex-aequo* **Maria Bellonci** (*Lucrezia Borgia*, Mondadori); **Arnaldo Frateili** (*Clara fra i lupi*, Bompiani) e **Orio Vergani** (*Basso profondo*, Garzanti)						
ZISA (istituito dal Sindacato fascista Scrittori, sezione di Palermo)	Federico De Maria, Orazio Fiorenza, Rò La Lomia, Sgàdari di Lo Monaco, Giuseppe Maggiore							★ L. 5.000 **Lucio D'Ambra** (*La professione di moglie*, Mondadori)	**Mario Puccini** (*Ebrei*, Ceschina)														

A.3

Nel 1841, Balzac – con serietà eccessiva per quei tempi, e forse anche per questi – fece una proposta radicale al Comitato della Società dei letterati:
"Bisogna chiedere una dotazione nazionale, che ci permetta di fondare sei premi da centomila lire: uno per la tragedia, uno per la commedia, uno per l'opera migliore, uno per il più bel libro di filosofie e uno per il miglior libro di scienze. E un premio, infine, di 250 mila lire per il più bel poema epico".

Premi letterari, «Il Meridiano di Roma», 16 ottobre 1938.

Regesto dei premi

La funzione intrinseca di ogni premio letterario va, ancora oggi, rintracciata nell'opera di canonizzazione alla quale viene sottoposta la produzione letteraria dell'autore premiato.[272] Il quale ultimo, grazie al conferimento dell'alloro, «incrementa il proprio capitale simbolico, cioè il proprio valore agli occhi della società letteraria a lui contemporanea»[273].

Da sempre considerati come «il risultato di una competizione volta alla determinazione del valore letterario vigente in un dato momento e, in prospettiva, di quello futuro»[274], i concorsi letterari sono stati oggetto di un irreversibile processo di cambiamento, quantomeno nelle finalità, che se in origine erano quelle di laureare opere fruibili da una cerchia ristretta di lettori, più tardi sarebbero diventate quelle di premiare opere destinate a pubblico di massa.

Tale mutamento d'indirizzo si verificò in special modo durante il Ventennio fascista, allorché si assistette a una vera e propria esplosione di gare e concorsi, nei quali si voleva incanalare la letteratura da distribuire, appunto, alle masse. Perciò, i premi furono anche un fertile terreno di scontro su cui i diversi schieramenti culturali si diedero battaglia nel tentativo speranzoso di riuscire ad affermare la propria linea letteraria.

---

272 MAX BRUSCHI, *I premi letterari*, cit., p. 885-886.

273 ANNA BALDINI, *La resistenza e i premi letterari in Toscana*, in *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, a cura di Romano Luperini e Pietro Cataldi, Pisa, Pacini, 2010, p. 181.

274 *Ibidem*.

Come si è visto, gli organi di governo sarebbero presto intervenuti per porre i premi sotto la propria egida e connotarli politicamente, fino a renderli strumenti di controllo dell'orientamento, della circolazione e degli indirizzi della letteratura del tempo.

L'enorme quantità dei premi istituiti aveva reso invalsa la convinzione che «non ci sar*ebbe* [stato], in Italia, un autore non premiato»[275]. Per questa ragione sarebbe difficile offrire un censimento esatto e completo dei premi diffusi in quel periodo. La tavola sinottica si limita dunque a registrare solo i più significativi, che non sempre coincidono con quelli più famosi o dotati di un montepremi più alto. Così, accanto a premi più prestigiosi, nati con un chiaro intento politico, si trovano concorsi di più basso profilo e di più modeste dimensioni, legati essenzialmente alle riviste letterarie del periodo[276], eppure mai del tutto indipendenti dal controllo politico-sindacale,[277] tanto più che il 13 aprile 1937 venne approvato un provvedimento che regolamentava il funzionamento dei premi letterari e artistici, stabilendo

> in esso che nessun ente privato o pubblico può istituire premi per un'opera letteraria o artistica senza avere ottenuta la preventiva autorizzazione del Ministero della Stampa e Propaganda. Chiunque prenda una iniziativa di questo genere, dovrà inoltrare domanda al Ministero corredandola del parere del Sindacato professionale sotto la cui giurisdizione ricade la materia del premio proposto, e deve inoltre provare, con un preventivo versamento, la consistenza finanziaria del premio istesso. Una commissione permanente siederà presso il Ministero della Stampa e della Propaganda, composta di rappresentanti del Ministero istesso e di quello della Educazione Nazionale, nonché di nove commissari nominati dalla Confederazione Professionisti e Artisti, tre per le lettere, tre per le arti e tre per la critica. Questa commissione deciderà sulla opportunità dei premi proposti e sulle garanzie ideali offerte dalle giurie.[278]

---

275 *Premi letterari*, «Italia Letteraria», 5 aprile 1936.

276 Tra essi vanno annoverati il premio Cabala de «L'Italia Vivente» (nato nel 1933 dalla rivista trimestrale e destinato alla lirica); il premio Otello Cavara destinato al giornalismo; il Premio Galante dell'«Almanacco Bompiani»; il premio de «Le grandi firme», istituito dall'omonimo settimanale; il premio *Lycaeum*; il Premio Martini, bandito da «Lo Spettacolo Italiano» e il premio «Pan».

277 Tra essi il premio Cervia, che inaugurava «la stagione, se così può dirsi, dei Premi letterari italiani che s'intitolano, per un vizio ormai vecchio, alle spiagge e ai luoghi di villeggiatura e di cura» (*S'inizia la stagione dei premi letterari*, «Italia Letteraria», 27 luglio 1935). Il concorso, organizzato da «Santa Milizia» (il settimanale della Federazione dei Fasci di Combattimento di Ravenna), si teneva sotto gli auspici del Ministro della Stampa e Propaganda, Galeazzo Ciano, presidente di una commissione giudicatrice varia e composita, di cui facevano parte anche Marcello Gallian e Giuseppe Ungaretti. La somma in palio (del valore di 5.000 lire, innalzato a 30.000 lire nel 1940) era destinata a un'opera che interpretasse il secolo di Mussolini. Tra i vincitori, anche Ermanno Amicucci, il quale si aggiudicò l'edizione del 1939. Un'edizione certamente più problematica fu quella del 1935, vinta da Mariani dell'Anguillara per diretto interessamento del ministro della stampa e della propaganda. Per approfondimenti rimando alla lettera posta in appendice B.17.

278 *Si riparla di premi e di premiati*, «Il Meridiano di Roma», 18 aprile 1937.

Vi erano poi premi patrocinati unicamente dalle sezioni sindacali Autori e Scrittori delle diverse città italiane,[279] e premi fondati dagli editori.[280] E ancora: premi banditi da fondazioni private[281] e premi istituiti da enti turistici.[282] Ce n'era, insomma, per tutti i gusti.

Il Premio Accademia Mondadori

La nascita del primo premio letterario dell'Italia primonovecentesca si può far risalire al 1923, allorché, su iniziativa di Arnoldo Mondadori, venne istituito un premio di 10.000 lire. L'anno seguente, in risposta all'esigenza di valorizzazione della "giovane letteratura", l'editore – con l'appoggio di Aldo Borletti, che si impegnò a finanziarla – fondò l'Accademia Mondadori (1924-1933). Era, quello, un modo per dare consistenza a un suo "antico convincimento": «Intendevo mettere in pratica», spiega Mondadori, «il mio antico convincimento, e ce l'ho tuttora, che per servire alla letteratura di un

[279] Rientravano in questa categoria il Premio Augustea (promosso dal Presidente della Società degli Autori ed Editori, Franco Ciarlantin e destinato a opere di contenuto morale, politico e scientifico); il Premio Goethe di poesia italiana, bandito dal Sindacato fascista di Verona (del concorso, peraltro, furono apertamente denunciate alcune irregolarità. Per maggiori dettagli si rimanda agli articoli apparsi su «Il Meridiano di Roma» il 1° ottobre e il 22 ottobre 1929, intitolati rispettivamente *Per il concorso poetico "Goethe"* e *Sul "Premio Goethe"*); il premio Sabaudia (fondato dall'Unione Professionisti ed Artisti di Littoria) e il Premio Zisa (nato nel 1930 sotto gli auspici del Sindacato Fascista Scrittori della sezione di Palermo). Vi era poi il premio G. D'Annunzio, istituito dal Sindacato nazionale Autori e Scrittori in collaborazione con la Federazione provinciale dei fascisti di combattimento di Pescara perché «costituis*se* un incitamento a lavorare nel nome dei Maestro che fu maestro di dura e lunga operosità» (cfr. lettera del presidente della SIAE ad Alessandro Pavolini, 27 novembre 1939, custodita presso l'ACS, *MCP, Gabinetto 1926-1945, Affari generali, I versamento, D'Annunzio Gabriele*, B. 70, f. 423). Interessante sapere che l'edizione del 1939 venne vinta da Salvator Gotta per diretto interessamento del Duce, il quale non volle lasciare inascoltata la supplica della mamma del poeta. Cfr. la lettera della donna a Mussolini, datata 15 agosto 1939, custodita in ACS, *PCM, 1937-1939, Premio D'Annunzio*, fasc. 32.2.8133 e qui riprodotta in appendice B.16.

[280] Il premio Bemporad; il premio Mondadori; il premio Orfini, fondato dall'editore Emiliano degli Orfini e destinato a un poeta nuovo, «senza pregiudizi di tendenza e di scuola» («Le opere e i giorni. Rassegna mensile di politica, lettere, arti, 1937, p. 48»).

[281] Rientrano in questa categoria il premio Civinini (concorso istituito nel 1928 dallo scrittore Guelfo Civinini e da sua moglie per onorare la memoria della figlia Giuliana, scomparsa prematuramente. Il premio, dal valore di 5.000 lire, sarebbe stato attribuito, a cadenza biennale – precisamente il 14 luglio, anniversario della morte di Giuliana – a un'opera di letteratura coloniale, in prosa o in versi. In caso di non aggiudicazione, sarebbe stato devoluto in favore di famiglie di combattenti caduti nella guerra di Libia); il premio Fusinato (nato dal lascito di 200.000 lire da parte di Teresina Bianco Fusinato in favore dell'istituzione di una fondazione per il conferimento di un premio alla migliore opera di letteratura civile, educativa e patriottica). Il Premio Bologna venne invece istituito dall'Ente Nazionale delle Biblioteche Popolari Scolastiche per il miglior libro di letteratura giovanile.

[282] Tra essi il premio Levanto, stanziato dall'ente autonomo per la stagione di cura, soggiorno e turismo di Levanto; il premio Paraggi, istituito dalla stazione di soggiorno di Santa Margherita Ligure e patrocinato da Marinetti, presidente della commissione giudicatrice, costituita da Luigi Bonelli, Raffaele Calzini, Salvator Gotta e Renato Simoni.

Paese, non bisogna stampare soltanto i grandi scrittori, ma scoprire, aiutare, lanciare i nuovi, che dimostrino ingegno ed avvenire»[283].

Quasi come una Reale Accademia d'Italia *ante litteram*, quella mondadoriana si era dotata di un collegio, presieduto, fino al 1928, da Ferdinando Martini, del quale facevano parte nomi autorevoli del panorama letterario italiano, che non a caso sarebbero poi andati a ingrossare le fila della più famosa Accademia. Tra essi, oltre ad autori mondadoriani come Antonio Beltramelli, Giuseppe Antonio Borgese, Virgilio Brocchi, Angelo Gatti, Alfredo Panzini e Francesco Pastonchi, vi erano anche illustri personaggi della scena culturale, come Benedetto Croce, Salvatore Di Giacomo, Dario Niccodemi, Ugo Ojetti, Luigi Pirandello, Federico De Roberto e Marino Moretti. Così riuniti, il 4 ottobre 1924 istituirono il primo premio letterario italiano, destinato a un'opera narrativa inedita.

I criteri fondativi del concorso erano chiari e regolati da uno statuto, il quale stabiliva che «le opere premiate dovranno armonizzare la più viva originalità con quel senso della tradizione che è il fondamento di ogni opera duratura, e rivelare così nel contenuto come nella forma, caratteri non dubbi di idealità e di bellezza»[284].

A quel primo concorso giunsero 244 manoscritti, a testimonianza dell'alto gradimento dell'iniziativa. I giudici si diedero battaglia su tre romanzi soltanto, pur giudicandoli tutti mediocri: *Le città delle cento campane* del giovane scrittore siciliano Antonio Prestinenza, *Il bene perduto* di Ricciotto Civinini e *La Panarda*, di un autore ignoto, il quale presentò il manoscritto firmandolo con uno pseudonimo (successivamente si scoprì che si trattava di F. V. Nardelli). Tuttavia essi non raggiunsero un accordo, per cui decisero di non conferire il premio, il cui montepremi andò a rimpinguare quello del concorso successivo, che saliva così a ventimila lire. Del resto, quella di non attribuire il premio nel caso non si fossero trovate opere degne di riceverlo era il principio che aveva orientato tutta l'attività dei dieci anni di vita dell'Accademia, decisa a «non assegnare i premi quando, a parere unanime, nessuna delle opere presentate rispondeva a questi criteri»[285]. Ma questo proposito trascinò l'associazione al centro di forti polemiche.

Nel 1925 non fu attribuito nessun premio. Quello di poesia dell'edizione 1926 fu invece conferito, tra molti contrasti, alla raccolta di Vincenzo Gerace, seguito da *Musa mia dolce e triste*, opera contrassegnata dal motto "Apolline Duce" e dai versi de *Il giovanile errore* di un tale presentatosi come Filippo Argenti.

---

283 ARNOLDO MONDADORI, *Storia di un'Accademia*, «Tempo», 1 agosto 1940.
284 *Ibidem*.
285 *Ibidem*.

Nel 1927 il collegio giudicante si impegnò nel selezionare, tra i tanti manoscritti arrivati, il miglior romanzo inedito. Ad aggiudicarsi la vittoria e a dividersi in parti uguali le 20.000 lire furono Francesco Chiesa per *Villadorna* e Francesco Perri per *Emigranti*.

Quell'assegnazione non fu tuttavia apprezzata, come emerge da un articolo apparso sul «Marzocco», che si faceva portavoce dall'opinione pubblica, senza risparmiare all'istituzione qualche piccola critica:

> Per quanto strana possa apparire un'Accademia, eletta da un editore; per quanto interessati possano sembrare i concorsi, banditi da quella, per conto di questo; nessuno, a ogni modo, vorrà negare qualche autorità alla sentenza dei giudici; né alcuno vorrà dubitare della sincerità, oltre che dell'utilità, di tali concorsi.
>
> Qualche protesta è bensì venuta da parte di qualche concorrente sfortunato, né è mancata qualche riserva a proposito del recente "premio di poesia"; ma non è detto che un'Accademia, anche la meno…accademica, debba essere assolutamente infallibile, né si può pretendete che il vincitore sia la rivelazione d'uno scrittore di prim'ordine. A ogni modo, a giudicare dalle opere premiate finora, è evidente, da parte dell'Accademia Mondadori, un certo gusto tradizionalista, accompagnato da prudenza e insieme dal desiderio di mettere in viva luce, mancando l'opera d'assoluto valore, almeno uno scrittore di lunga e onesta carriera, non ancora favorito dalla fortuna, oppure uno scrittore maturatosi lentamente, in perfetta solitudine.
>
> Lasciando stare il "premio di poesia" – *La fontana nella foresta* di Vincenzo Gerace –, di cui G. S. Gargàno ha parlato su questo stesso foglio, di pari suo; i due romanzi, che si sono quest'anno diviso il premio Mondadori di ventimila lire, e che sono stati testè pubblicati dal solerte Editore – *Villadorna* di Francesco Chiesa, ed *Emigranti* di Francesco Perri – sono appunto tradizionalisti, in quanto, lungi dal battere vie nuove e additare nuovi orizzonti, si tengono fedelmente attaccati a noti schemi di capolavori nostrani; e, per ciò che si riferisce agli Autori, l'uno è appunto un nobilissimo scrittore, apprezzato dai migliori, ma ancor poco noto al grande pubblico, l'altro un solitario che, avendo già doppiato il capo tempestoso dei quarant'anni, non aveva pubblicato che poche pagine, fuori commercio, o quasi ignote.[286]

Contestualmente si cominciò a discutere della possibilità di estendere il raggio d'azione dell'istituzione e fare in modo che, oltre all'assegnazione dei premi letterari, potesse funzionare come «organo propulsore e indicatore nella vita culturale della Nazione, pigliando, sempre affiancata dalla Casa Editrice, iniziative che potessero giovare a rendere migliori le condizioni delle nostre lettere»[287].

Nel 1928, per «stimolare e premiare […] gli studiosi versati alla storia e alla critica»[288], l'Accademia decise di bandire un premio di 5.000 lire per un saggio inedito di argomento biografico critico su una grande figura del Risorgimento

---

[286] LUIGI TONELLI, *Premio Mondadori. F. Chiesa-F. Perri*, «Il Marzocco», 15 luglio 1928.
[287] ARNOLDO MONDADORI, *Storia di un'Accademia*, cit., 15 agosto 1940.
[288] Ivi, 22 agosto 1940.

italiano. Ma l'iniziativa non riscosse successo alcuno: nessun lavoro fu presentato. Per tentare di risollevare le sorti della gara, gli accademici decisero di restringere l'interesse dello scritto a un personaggio soltanto, individuato in Vittorio Emanuele II. Tuttavia, anche quel tentativo si rivelò infruttuoso, poiché nessuna opera risultò degna di aggiudicarsi il premio.

Frattanto, l'Accademia indisse anche un premio (del valore di 5.000 lire) intitolato ad Aldo Borletti, per un'opera narrativa. Nella rosa dei finalisti v'erano quattro romanzi: *Il ritratto di Virginia Rosati* di Carlo Baccari; *Io, povero negro* di Orio Vergani e *La trappola* e *Castiglion che Dio sol sa* di Delfino Cinelli, che si vide assegnato il premio, nonostante l'indecisione della giuria, combattuta tra la sua opera e quella di Vergani.

… *e il Premio Ferdinando Martini*

Dopo quell'assegnazione, l'Accademia bandì un nuovo concorso per un romanzo inedito italiano, deliberando, nel contempo, l'istituzione di un premio teatrale di 10.000 lire intitolato alla memoria del primo presidente dell'Accademia Ferdinando Martini, da attribuirsi nel 1929 a una commedia di tre atti di ambiente e di spirito italiano, che sarebbe stata poi rappresentata a Milano in occasione del Carnevale del 1930 dalla Compagnia Niccodemi. Dopo lunghe discussioni, avvenute alla presenza del presidente Angelo Gatti, la commissione – non avendo trovato tra i lavori presentati nessuno meritevole dell'attribuzione del premio – si limitò a segnalare le opere migliori.

Quanto al concorso per il romanzo, molte furono le opere pervenute alla giuria, la quale, tuttavia, concentrò le sue preferenze attorno a due romanzi soltanto: *La storia amorosa di Rosetta e del cavalier di Nèrac*, firmato da un autore nascosto sotto il motto "Il mio nome e nessuno", e *Il romanzo di molta gente*, presentato col motto "Caterina 999", rispettivamente scritti da Fernando Palazzi e Giana Anguissola. A vincere fu Palazzi, mentre il romanzo di Anguissola venne segnalato e pubblicato da Mondadori, che si impegnò così a far conoscere l'autrice al grande pubblico.

Nel frattempo, i membri del collegio venivano man mano nominati accademici d'Italia: nel 1929 fu la volta di Antonio Beltramelli e Ugo Ojetti. L'Accademia mondadoriana salutava quelle fuoriuscite come una «madre che vede i suoi figli ad uno a uno lasciare la casa, chiamati a compiti più alti di lei, e ne è felice e turbata insieme»[289].

---

[289] ARNOLDO MONDADORI, *Storia di un'Accademia*, cit., 29 agosto 1940. Sul punto cfr. anche *Album Mondadori 1907/2007*, Milano, Mondadori, 2007, p. 66.

Nel 1931 i membri dell'Accademia, sotto la vicepresidenza di Pastonchi, si riunirono per decretare la vittoria delle migliori liriche presentate al concorso. Due i manoscritti ritenuti degni di attenzione: *Edificio*, presentato col motto "*In tempestate securitas*" e *Canzonette – La Morte* di Ugo Betti, sostenuti rispettivamente da Panzini e Moretti. Quest'ultimo, assieme a Pastonchi, espresse il suo convinto apprezzamento anche per *Canti di liberazione*, la raccolta di liriche di Fernando Losavio, che di fatto venne premiato *ex-aequo* con l'opera di Ugo Betti.

Quanto al concorso per il romanzo, non si giunse a nessuna assegnazione. Nondimeno, vennero segnalati quattro romanzi, due dei quali (*Creare* di Armando Meoni e *Disordine* di Marise Ferro, la quale, peraltro, nel 1939 si sarebbe aggiudicata il Premio Galante, *ex-aequo* con Anna Banti) furono pubblicati dalla casa editrice milanese.

Il 20 giugno del 1933 gli accademici si riunirono in un'importante seduta per nominare il nuovo presidente, ruolo appartenuto al compianto Ferdinando Martini (scomparso nel 1928), di fronte al quale nessuno si sentiva veramente all'altezza. Di quell'occasione il collegio approfittò pure per ragionare sulle sorti dell'Accademia, messa in crisi da una serie di congiunture sfavorevoli. Ma soprattutto, le ragioni dell'incipiente declino erano imputabili alla nascita quasi incontrollata dei premi letterari, i quali, spiega bene Arnoldo Mondadori,

> dopo il primo bandito dall'Accademia Mondadori nel lontano 1924, si erano tanto moltiplicati, che difficile sarebbe stato farne l'elenco. Lo tentò, ricordo, Enrico Falqui, sull'*Italia Letteraria*, con un quadro sinottico impressionante. Scrittori grandi e piccini ognuno aveva avuto il suo premio, nazionale o provinciale. Pochi davvero erano i rimasti a bocca asciutta. Ma c'era tempo per tutti, dato che se un premio moriva, tre ne nascevano.[290]

In quella seduta anche Panzini si pronunciò contro i premi letterari, giudicandoli "dannosi". A essi era da preferire una più semplice attività di segnalazione delle opere giudicate migliori, compito che l'Accademia e l'editore avrebbero dovuto svolgere congiuntamente.

Intanto il premio del 1933 per un romanzo inedito venne assegnato ad Alfredo Segre con *Agenzia Abramo Lewis*. Questa fu anche l'ultima attività dell'Accademia Mondadori, che dopo dieci anni chiudeva i battenti, complice il fatto che ormai quasi tutti i suoi membri erano passati alla "sorella maggiore". D'altro canto, «i premi letterari subivano una vera inflazione, tanto da perdere quasi completamente il significato e la capacità che avevano in origine: di incoraggiare lo scrittore ricompensando la sua fatica e segnalandone l'opera al grande pubblico».[291] Come riconosce lucidamente il suo fondatore, l'Accademia

---

[290] ARNOLDO MONDADORI, *Storia di un'Accademia*, cit., 12 settembre 1940.
[291] *Ibidem*.

Mondadori «periva vittima del grande successo che aveva avuto. Il suo compito veniva a cessare dal momento che tutte le mete erano state raggiunte. I premi Mondadori s'erano portati dietro diecine e diecine di premi: ad un certo punto fu chiaro che quel ciclo era finito».[292] Un ciclo, quello, che – a differenza di quelli che sarebbero seguiti (e che presto sarebbero diventati uno strumento nelle mani del regime) – era stato veramente orientato a consacrare la buona letteratura e l'attività di poeti e prosatori.

Il Premio Bagutta

Nel novero dei premi più antichi e famosi va inserito il Bagutta, al quale ci si può riferire come "protopremio", o – come ebbe giustamente a qualificarlo Arnoldo Mondadori – come "secondogenito" dei premi letterari italiani (secondo dopo quello dell'Accademia Mondadori, s'intende).

Sin da subito il Bagutta guardò alla Francia del premio Goncourt, dal quale mutuò la consuetudine di riunire i giurati in un cenacolo informale e antiaccademico.[293]

Il cenacolo, in questo caso, era Bagutta, la trattoria milanese eponima. In quella sede, l'11 novembre 1926, due dei suoi più assidui avventori, Riccardo Bacchelli e Adolfo Franci, decisero di istituire un premio letterario. A sostegno dell'iniziativa si posero artisti e giornalisti, in massima parte vicini a «La Fiera Letteraria» di Umberto Fracchia; tra essi, Mario Alessandrini, Luigi Bonelli, Mario Vellani Marchi, Paolo Monelli, Antonio Niccodemi, Gino Scarpa, Ottavio Steffenini, Antonio Veretti e Orio Vergani.

Il montepremi in palio, inizialmente di 5.000 lire, veniva racimolato dagli stessi giurati, che al suo ammontare contribuivano di tasca propria. Così come, personalmente, acquistavano i libri che poi avrebbero premiato.

---

[292] *Ibidem*.

[293] Il carattere fondamentalmente conviviale della gara è attestata finanche dal suo atto di nascita, prima ancora che dal suo statuto: «Congiuntesi le stelle sotto il segno di Bagutta il giorno di San Martino, sacro ai mariti veggenti, i Baguttiani hanno fondato tra un bicchier di chianti e uno di grappa un premio letterario che sarà assegnato per la prima volta il 14 gennaio dell'anno prossimo… Eccone lo statuto, definitivamente segnato su un modesto foglio di carta gialla – uno di quei fogli nei quali i bottegai involgono alle comari la carne e la pasta di minestra – e racchiuso in una cornicina di umilissimo legno: "Oggi giorno di San Martino del 1927 i presenti al tavolo di Bagutta hanno fondato il premio Bagutta. 1) Il premio verrà assegnato il 14 gennaio di ogni anno a un'opera letteraria italiana pubblicata nell'anno precedente; 2) il premio è costituito da libere oblazioni; 3) il premio è indivisibile e verrà assegnato dai fondatori sottoscritti qualunque sia il numero dei presenti alla deliberazione: Riccardo Bacchelli, Orio Vergani, Adolfo Franci, Paolo Monelli, Gino Scarpa, Mario Vellani Marchi, Ottavio Steffenini, Luigi Bonelli, Mario Alessandrini, Antonio Veretti, Antonio Niccodemi, segretario"» (articolo senza titolo apparso su «La Fiera Letteraria», novembre 1927, cit., in CARLO MARTINI, *Dizionario dei premi letterari*, Milano, Mursia, 1969, pp. 21-22). Per un approfondimento sulla storia del premio cfr. anche *Bagutta, 1927-1986. 50 premi letterari. Milano degli scrittori*, a cura di GUIDO VERGANI, Milano, Campari, 1985.

Ad attestare il carattere indipendente del Bagutta, tratto, questo, che gli permise di mantenersi relativamente libero dalle ingerenze fasciste, sono le stesse opere premiate, afferenti a orizzonti letterali molto diversi tra loro: se la prima edizione (quella del 1927) venne vinta dal rondista Giovan Battista Angioletti, ad aggiudicarsi la vittoria dell'edizione successiva fu l'allora sconosciuto Giovanni Comisso, seguito, nel 1929, da Vincenzo Cardarelli, Gino Rocca (1930), Giovanni Titta Rosa (1931), Leonida Rèpaci (1932), Raul Radice (1933) e Carlo Emilio Gadda (1934). Quella del 1934, peraltro, è ricordata come un'edizione particolarmente controversa, poiché il vincitore, protetto da Riccardo Bacchelli, dovette scontrarsi con Aldo Palazzeschi e il suo sostenitore, Orio Vergani.

Due assegnazioni (Enrico Sacchetti, 1935 e Silvio Negri, 1936) si avvicendarono prima che i giurati, nel 1937, decidessero di sospendere i giochi per nove anni, fino al 1946, cioè per il periodo in cui i premi letterari furono ancillari alla politica culturale fascista, e al Ministero della Cultura popolare in specie. Tanto è vero che nel 1937, in contiguità con la chiusura del Bagutta, gli organi di regime, sotto l'egida di Giuseppe Bottai, istituirono il Bagutta-Tripoli, «sorto […] come un virgulto nuovo dal tronco dell'albero vecchio, dal protopremio Bagutta»[294]. Ma il nesso tra questo e il premio milanese era puramente semantico, poiché quello appena nato era un concorso destinato a un libro di viaggi, assegnato a Tripoli sotto gli auspici di Italo Balbo, ma soprattutto privo di quello spirito goliardico e conviviale che aveva contrassegnato il concorso meneghino.

Il Premio Viareggio

Anche il celeberrimo premio Viareggio, come il meno *engagé* Bagutta, si rifaceva al modello francese, tanto caro ai suoi fondatori Alberto Colantuoni, Leonida Rèpaci e Carlo Salsa. Nato nel 1929 nell'omonima città toscana, esso si poneva come «una possibilità di incontro e di riconoscimento di tutte quelle forze, di quelle testimonianze, che meno avessero subito la pressione ideologica della dittatura»[295]. Tuttavia, non poteva neanche totalmente prescindere dall'interessamento delle forze governative, che già a partire dalla prima edizione del premio (quella del 1930) avevano cercato di insediarsi nel suo seno, a mezzo della vittoria (*ex-aequo* con *Il pittore volante* di Anselmo Bucci) di *Ritorno alla patria*

---

294 *Bagutta-Tripoli*, «Il Meridiano di Roma», 26 settembre 1937.

295 Leonida Rèpaci, in *I premi letterari*, in *Il Novecento: scenari di fine secolo*, Vol. II, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001, p. 896.

di Lorenzo Viani, edito dalla Alpes, la casa editrice di proprietà di Arnaldo Mussolini.

«Il Premio», spiega Gabriella Sobrino, segretaria del premio per quaranta lunghi anni, «solo per il fatto che tra i fondatori ci fosse Rèpaci, appariva sospetto di antifascismo. Ciò favorì l'aggregarsi attorno ad esso delle forze che la dittatura aveva isolato, ma nello stesso tempo attirò l'attenzione del regime».

"Per quanto il fascismo avesse già messo i suoi gerarchi nella giuria e bella segreteria", puntualizza Leonida Rèpaci, "fino al '35 il Premio Viareggio salvò in qualche modo le forme, e non riuscì ai gerarchi di padroneggiare. In seguito la mano del regime si appesantì e divenne impossibile per un uomo dignitoso mantenere una posizione, non dico indipendente, ma neppure riservata nei confronti dei fascisti zelanti. Divenne impresa disperata battersi per un libro che non fosse gradito al Ministero Stampe e Propaganda […] Fummo perentoriamente invitati ad allinearci o ad andarcene e, per dare legittimità al sopruso, si stabilì con decreto governativo che i membri delle giurie letterarie dovessero essere iscritti al partito".[296]

Nel 1931 il premio passò sotto il controllo fascista, «preda di segretari federali e di podestà»[297]: Leonida Rèpaci, a causa del rifiuto della tessera del partito, venne esautorato e sostituito da Lando Ferretti prima e da Galezzo Ciano poi (precisamente nel 1934)[298].

In una missiva indirizzata al fondatore del premio, Enrico Pea rende bene l'idea di quanto fosse pesante l'ipoteca politica che pendeva sul concorso.

Caro Rèpaci,

ricordo benissimo quando mi chiamasti al telefono per annunciarmi la nascita del Premio Viareggio, avvenuta all'improvviso come nacque Venere dalla spuma del mare; stando te, Salsa, Colantuoni, Primino Conti, ed altri ancora, giovani tritoni alle ruzze con le ondine senza coda. E tu insistevi perché fossi con voi nella giuria. Ma io, scaltrissimo affarista, volli invece rimanere libero concorrente, con la possibilità d'incassare una barca di soldi. E infatti nel '32 (tu non eri fascista e mi difendesti moltissimo e con te Angioletti) avrei vinto, se Mussolini non avesse indicato l'uomo da premiare. Poi venne il '38. Ma adesso il regime aveva fatto man bassa sul premio già rinomatissimo. Tu, non fascista, eri stato sopraffatto. Io subii un'inchiesta sulle mie

---

[296] Leonida Rèpaci, in GABRIELLA SOBRINO, FRANCESCA ROMANO DE' ANGELIS, *Storie del premio Viareggio*, Firenze, Mauro Pagliai, 2008, p. 19.

[297] Ivi, p. 159.

[298] La disposizione giungeva da Starace, il quale faceva sapere a Galeazzo Ciano che da allora in poi delle giurie dei premi letterari avrebbero fatto parte soltanto gli iscritti al P.N.F. E Rèpaci non lo era, come attestava un pungente trafiletto pubblicato sull'«Artiglio», fonte sulla quale Starace attirava l'attenzione del capo ufficio Stampa. Alla base della decisione del segretario del partito vi era l'episodio di contestazione verificatosi per l'assegnazione del premio Fusinato 1934 ad Augusto Monti (cfr. la lettera di Achille Starace a Galeazzo Ciano del 18 luglio 1934, conservata presso l'ACS, *MCP, Gabinetto 1926-1945, Fascicolo di personalità e di testate giornalistiche, II versamento, Rèpaci Leonida,* B. 12, f. 6).

qualità ariane e di cittadino. Ne uscii sano, ma il premio dovetti dividerlo per via della tessera. Così volle il federale di Lucca impostosi quell'anno nella giuria.[299]

Sicuramente politiche furono le ragioni sottese alla vittoria, nel 1935, di Stefano Landi, *ex-aequo* con Mario Massa. È curioso che il premio fosse andato a uno scrittore di cui il regime aveva comprato il silenzio: pare infatti che il Ministero della Cultura Popolare stipendiasse il figlio di Pirandello in cambio della sua inattività artistica.[300] Meno sorprendente era invece la vittoria di Mario Massa, il quale, peraltro, nel 1937 avrebbe proposto al duce di creare un centro editoriale per la stampa e la diffusione di opere narrative d'ispirazione fascista.[301]

Ci fu anche chi si mostrò scopertamente infastidito dalla possibilità di vedersi attribuito un premio. È il caso di Giovanni Comisso, che dalle colonne dell'«Italia Letteraria» rendeva nota la sua volontà di rimanere estraneo a quell'universo:

Ho saputo solo ora che tra i libri presi in esame dalla Giuria del Premio Viareggio figurava anche un mio libro. La cosa mi è assai dispiaciuta, e prego pertanto altre eventuali giurie o amici noti ed ignoti di volersi in seguito astenere dal proporre miei libri per premi. Ho già avuto premi e non ne voglio altri. Non mi si confonda con certi insaziabili accaparratori di premi. Non desidero più né di questo denaro, né di questa gloria. Da tempo ho lasciato la tessera degli scrittori per prendere quella degli agricoltori. Il mio premio l'ho avuto quest'anno alla consegna del mio frumento che fu considerato il migliore di tutte le terre vicine. Mi si lasci dunque tranquillo e spero mi sia concesso la facoltà di pretendere che il mio nome e le mie opere non abbiano da servire col citarli nelle relazioni delle commissioni di pretesto a dimostrare le difficoltà superate dal premiato.[302]

---

[299] Lettera di Enrico Pea a Leonida Rèpaci, senza data, cit. in GABRIELLA SOBRINO, FRANCESCA ROMANO DE' ANGELIS, *Storie del premio Viareggio*, cit., pp. 182-183.

[300] Cfr. a tal proposito GIOVANNI SEDITA, *Gli intellettuali di Mussolini*, cit., pp. 70-72 e i documenti originali, conservati presso l'ACS, *MCP, Gabinetto 1926-1945, Pirandello Stefano (Landi)*, B. 199, fasc. 1278. Il padre Luigi, orgoglioso di quella vittoria, sostenuta «a spada tratta da Massimo Bontempelli nelle sedute della giuria» (ELIO GIOANOLA, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 45), se ne complimentò vivamente: «Caro Stenù mio, puoi immaginarti la mia gioja nel ricevere la notizia, pur prevista, del premio Viareggio assegnato a te» (lettera di Luigi Pirandello al figlio Stefano, senza data, citata in ivi, p. 45).

[301] Il progetto, che avrebbe goduto del sostegno finanziario da parte del Ministero della Cultura Popolare, consisteva nella pubblicazione di una collana di dodici volumi, intitolata *Scrittori del tempo fascista*. Di essa avrebbero dovuto far parte *L'uomo solo* dello stesso Mario Massa, *Le casematte degli angeli* di Marcello Gallian, *Questi ragazzi* di Romolo Moizo, *Fanterie imperiali* di G. A. Fanelli, *Gli annali di Sandro* di Ernesto Caballo, *Il sangue tira* di Lorenzo Viani, *Le mille e una botta* di Telesio Interlandi, *Scatena* di Mario Massa, *Volti di Mussolini* di Orio Vergani, *Il caciucco* di Krimer, *Il pianeta giovane* di Vincenzo Cardarelli e *Fronte occidentale* di Ivon De Begnac. La collana tuttavia non vide mai la luce. Informazioni a riguardo si leggono nei documenti custoditi presso l'ACS, *MCP, Gabinetto, II versamento, Scrittori del tempo fascista,* B. 8, fasc. 19.

[302] GIOVANNI COMISSO, «Italia Letteraria» 30 agosto, 1936.

Poi scoppiò la guerra. Il conflitto mondiale impattò negativamente sul premio, che fu sospeso per poi rivedere la luce nel 1946, nuovamente sotto gli auspici di Rèpaci.

Il Premio dei Dieci e dei Trenta

Nella grande varietà dei giochi letterari vanno pure annoverati premi minori, come quello dei Trenta e quello dei Dieci, rimasti tali forsanche per la non avvenuta contaminazione col regime. Ma ciò è vero più per il premio dei Trenta che per quello dei Dieci, di cui si è detto nelle pagine precedenti.[303]

Il premio dei Trenta si rivela interessante anzitutto per la sua conformazione, per essere, cioè, stato fondato, nel 1928, da trenta librai romani con l'intento di contribuire alla diffusione del libro e della letteratura italiana.

Esso si distingueva da altri consimili concorsi anche per i criteri di scelta e di assegnazione del lauro poetico, poiché ad esercitare il giudizio di scelta sull'opera da premiare era il comitato dei librai, il quale, pur avvalendosi dei suggerimenti di una commissione esterna, detta "Commissione dei Nove"[304], da esso stesso nominata, era il solo ad emettere il verdetto finale.

Particolarmente significative risultano la seconda e la terza (e ultima) edizione, cioè quella del 1929 e quella del 1930, vinte rispettivamente da Bontempelli con *Il figlio di due madri* e da Fabio Tombari con *La Vita*.

Una scorsa ai nomi dei concorrenti dell'edizione del 1929 non può che mettere in luce l'indubbio valore letterario delle opere in lizza, tutte qualitativamente rilevanti: *Diana e il fauno* di Gabriella Neri, *Elena Tindaride o la guerra di Troia* di Adone Nosari, *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia, *Giovanotti non esageriamo* di Achille Campanile, *La città degli amanti* di Riccardo Bacchelli, *Malagigi* di Nino Savarese e *La principessa e le stelle* di Carlo Linati. Così come pure erano degne di considerazione le otto opere selezionate nel 1930 dalla commissione tecnica: *Tre vite per la mia* di Giuseppe Brunati, *Don Giovanni Malizia* di Giovanni Comandè, *Giorni di guerra* di Giovanni Comisso (la cui opera venne esclusa dalla votazione finale perché non rispondente al carattere del premio), *Gli ultimi*

---

303 Cfr. *infra* a pp. 7-10. Il concorso venne indetto nel 1928 dal gruppo dei Dieci per premiare con 10.000 lire un'opera narrativa, edita o inedita, scritta da cittadini rigorosamente italiani. Non potevano concorrere alla gara opere già insignite di altri riconoscimenti. Nel caso la giuria, tra quelli presentati, non avesse trovato scritti all'altezza di ricevere il premio, avrebbe devoluto la somma di denaro a un'opera italiana di poesia o di teatro, purché pubblicata e rappresentata nel 1928. Il premio, assegnato una sola volta, fu diviso in somme uguali tra cinque scrittori, che si distinsero per originalità.

304 La commissione esterna era costituita da membri più o meno noti all'interno della scena politico-culturale. Tra essi ricordiamo Ermanno Amicucci, Antonio Baldini, Goffredo Bellonci, Gino Damerini, Vanda Goryoux, Ezio Maria Gray, Telesio Interlandi, Malvasia della Sena e Pietro Pancrazi.

saranno i primi di Gino Rocca, *I fanatici d'amore* di Maddalena Santoro, *Giovannino o la vita romantica* di Mario Viscardini e *La stella del Nord* di Umberto Fracchia. Quest'ultimo, peraltro, aveva mandato una lettera al comitato chiedendo di essere escluso dalla partecipazione al premio, così da favorire gli scrittori più giovani. Ma la commissione, risoluta a non accettare autocandidature e nemmeno «scandidature»[305], respinse la richiesta.

Si tratta di un premio che ci consente di rilevare come, almeno fino al 1929, alcuni concorsi fossero ancora e autenticamente orientati alla ricerca e alla valorizzazione del genio letterario; orientamento, questo, che subirà una battuta d'arresto allorché tutti i premi saranno politicizzati e molti di essi strategicamente assegnati ad autori misconosciuti e mediocri, come accadde, solo per citarne uno, per il premio dei "Poeti del tempo di Mussolini", concorso che più che premiare il talento rispondeva a logiche di irretimento all'interno del sistema culturale e di controllo degli indirizzi della produzione letteraria.[306] Benché dall'alto non fosse stata decretata la prescrizione di un modello estetico da seguire – cosa che indusse i vari partiti letterari a farsi la guerra per cercare di imporsi come interpreti ufficiali della cultura – gli scrittori, in ottemperamento alle istanze del regime, convinto che alla nascita di una cultura nazionale avrebbe dovuto contribuire anche la letteratura, erano incoraggiati a scrivere opere di stampo e di ispirazione fascista. E i concorsi a tema si ponevano in quest'orizzonte.

Ma si potrebbe menzionare anche il più autorevole premio Firenze, per addurre un altro esempio della voluttà, da parte del regime, di stimolare la nascita di certa letteratura. Esso, infatti, sarebbe stato conferito a coloro che avessero «"composto con linguaggio e stile schiettamente italiani un'opera egregia per valore letterari ed utile alla formazione spirituale del popolo rinnovato dal Fascismo"»[307]. I premiati, stavolta, non erano autori minori, ma tutti nomi noti della cultura: da Giovanni Papini[308] ad Arrigo Solmi e Alberto Colantuoni, fino ad Ada Negri, Carlo Delcroix, Paolo Cesarini e Maffio Maffi.

---

305 «Giornale della Libreria», ottobre 1930, vol. 43, p. 743.

306 Il premio, fondato nel 1934 dal settimanale «L'Artiglio», l'organo del Fascio lucchese, era dedicato all'esaltazione della figura del duce. Il vincolo tematico lascia facilmente intuire lo scarso valore poetico delle composizioni premiate. Notizie del concorso sono fornite da UMBERTO OLOBARDI, *Poeti del tempo di Mussolini*; *Il premio ai Poeti del tempo di Mussolini*, articoli apparsi su «Il Meridiano di Roma», rispettivamente il 9 maggio e il 19 settembre 1937. Alcune delle poesie premiate si possono leggere in «Antieuropa. Rassegna dell'espansione fascista nel mondo», Anno VI, N. 4-10, aprile-ottobre 1934, pp. 5-48.

307 ALDO PALAZZESCHI, GIOVANNI PAPINI, *Carteggio 1912-1933*, a cura di Stefania Alessandra Bottini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 94.

308 A Giovanni Papini il riconoscimento era andato in seguito al rifiuto del medesimo premio da parte del duce, designato come vincitore per l'opera *Vita d'Arnaldo* (1932). Papini pensò di segnalare Ardengo Soffici per il conferimento dell'edizione 1937, ma vista la reazione dell'amico, soffocò subito il proposito: «Caro Ardengo, Vallecchi mi dice che ti sei inalberato all'idea di Vincere il Premio Firenze. Siccome il primo pensiero l'ho avuto io e siccome la nostra amicizia mi preme assai più dei mille e un premi letterari che infestano l'Italia voglio dirti subito il vero animo mio. Tornano a Firenze con Bottai si venne a parlare del P.[remio] F.[irenze] e il ministro mi domandò se c'era nessun nome in vista. Dissi di no – e tu sai quanto

Intanto, i numerosi premi che sorgevano misero in crisi il premio dei Trenta, tanto che nel 1931 il comitato fu costretto a decretarne la morte.[309]

Il Premio Galante

Nel grande universo dei premi c'era spazio anche per quelli destinati esclusivamente alle donne. È il caso del premio Galante patrocinato dall'«Almanacco Bompiani», nato nel 1931 con l'intento di premiare il romanzo di una scrittrice italiana e assurgere a «contrassegno più evidente della rinascita della nuova letteratura femminile italiana»[310].

Pur non avendo avuto il prestigio di altri concorsi, il Galante è significativo per il fatto stesso di essere stato pensato per le donne, in un contesto storico-politico nel quale le gerarchie di genere non consentivano al genere femminile di stare sotto le luci dei riflettori.[311]

I criteri fondanti del sistema di votazione, rendevano atipico il premio, poiché la designazione si svolgeva per corrispondenza. In particolare, avveniva che «l'editore Bompiani dirama a tutti i critici letterari, a tutti, si può dire, i giornalisti che fanno recensioni, a tutti gli intenditori di letteratura femminile, una bella circolare; fa preparare un'apposita cartella con tanto di foglio scrupolosamente compartito in caselle, fa fare la punta a una sua speciale matita e comincia ad attendere i responsi»[312].

---

me la presente inopia di grandi opere. Mi venne fatto, allora, di suggerire il tuo nome, pensando che in quei giorni doveva uscire «Fior Fiore» [l'opera di Soffici curata da Giuseppe De Robertis] e che il P.F. premia un'opera piuttosto che il libro. B.[ottai] e V.[allecchi] annuirono ma poi non se ne parlò più e io non ne ho parlato a nessun altro e la prima riunione del Collegio dei Giudici sarà il 28. Facendo il tuo nome, dunque, io non pensai tanto ad onorare te – che non hai bisogno di tali onori se onori posson chiamarsi – quanto a *impedire* che il Premio, ideato e voluto dal nostro Agnoletti, *andasse a qualche mediocre o indegno scrittore*. Siccome è l'unico premio senza quattrini pensavo che non potesse offendere la tua dignità di artista – e la città che lo conferisce non è Peretola e i giudici non sono davvero inferiori a quelli che assegnano il Premio Mussolini, da te non rifiutato. Questo Premio Firenze fu dato la prima volta a me [gli era stato assegnato nel 1933, per *Dante vivo*], l'ultima volta ad Ada Negri: non son nomi dei quali tu debba o possa vergognarti. In ogni modo sta' tranquillo. Non c'è stato che un accenno fuggevole in automobile e nessun altro sa nulla. Se avessi pensato che la cosa potesse dispiacerti non avrei detto nulla neppure a quei due nostri amici. Da tre persone che ti ammirano e ti voglion bene non devi aspettarti nulla che possa ferirti. Addio a presto» (lettera di Giovanni Papini ad Ardengo Soffici, 26 aprile 1937, in GIOVANNI PAPINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio 1919-1956. Dal primo al secondo dopoguerra*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 186-187).

309 Informazioni più dettagliare si possono leggere nell'articolo sarcasticamente intitolato *Premio dei Trenta. Uno di meno*, apparso su «L'Italia Letteraria» del 23 agosto 1931.

310 *Il premio galante*, «Il Meridiano di Roma», 12 dicembre 1937.

311 I Littoriali femminili della cultura furono forse l'unica grande manifestazione aperta alle donne, alla quale tuttavia esse furono ammesse molto tardi, cioè quando il fascismo ormai era già in fase calante. Per approfondimenti sui Littoriali femminili rimando a FIAMMETTA CIRILLI, *Scrivere nel Ventennio. Appunti sulla presenza femminile ai Littoriali della cultura e dell'arte*, «Quaderni del Novecento», Vol. 5, 2005, pp. 71-86.

312 *Il Premio Galante 1936*, «Almanacco letterario Bompiani», 1937.

Quantunque il premio intendesse premiare un romanzo, la vittoria dell'edizione del 1932 fu eccezionalmente attribuita a Fausta Cialente Terni per un racconto. La giovane scrittrice, poco nota negli ambienti letterari del tempo, nel 1928 si era già aggiudicata una parte di un altro premio (quello dei Dieci)[313].

Nel 1934 il premio andò a Paola Ojetti, figlia del più celebre Ugo, per la traduzione de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare; nel 1935 venne invece conferito non già a una scrittrice esordiente, ma ad una molto nota nei salotti letterari del l'epoca, cioè a Sibilla Aleramo, per la raccolta di liriche *Sì alla terra*. La scelta non era casuale, ma rispondeva al volere dei giudici, stanchi di incorrere in opere deludenti e di scarso valore e qualità letterari. D'altronde, per il Galante si era «ormai chiuso il periodo dei tentativi, delle polemiche, delle cambiali in bianco», ed era arrivata «l'ora della resa dei conti, […] l'ora che bisognerà guardarsi attorno, stabilire i veri valori, creare le gerarchie, metter ordine dov'è gran confusione»[314]. Sulla scorta di tale proposito, nel 1937 la giuria premiò un'autrice assai celebre: Margherita Sarfatti con *L'America, ricerca della felicità*. Tre anni dopo, anche su questo premio calò il sipario.

Il Premio della Fiera Letteraria

Opere di sicuro valore letterario transitavano tra i banchi dei giurati del premio della Fiera Letteraria (dal 1930, si è detto, intitolato a Umberto Fracchia, per onorare la memoria dello scrittore scomparso, fondatore del giornale e del premio medesimo)[315]. Lo si evince senza dubbio dai romanzi in gara per l'edizione del 1928, alla quale concorsero Corrado Alvaro, con la raccolta di racconti *L'amata alla finestra*, Luigi Bartolini, con *Passeggiata con la ragazza*, Arturo Loria, con *Fannias Ventosca* e Antonio Aniante, con *Il paradiso dei quindici anni*.

Non già per offrire una sterile contabilità di designazioni e assegnazioni, ma per fare emblematicamente emergere i retroscena nascosti dietro i concorsi, sarà utile ripercorrere, sia pure brevemente, i fatti e gli antefatti relativi alle edizioni cruciali. Sicché, a partire dalla già citata edizione del 1928 scopriamo che su espressa indicazione della commissione, orientata a premiare il romanzo di uno scrittore giovane, dalla votazione era stato escluso *La dolce calamita* (1929) di

---

313 Per una recensione dettagliata dei racconti insigniti dei premi cfr. GIOVANNI TITTA ROSA, *Il premio Galante 1933*, «Almanacco letterario Bompiani», 1933.

314 GINO SAVIOTTI, *Il Premio Galante '35*, «Almanacco letterario Bompiani», 1936.

315 Per un quadro analitico sulla rivista e il suo fondatore rinvio a DIEGO DIVANO, *Alle origini della «Fiera Letteraria» (1925-1926). Un progetto editoriale tra cultura e politica*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009 e a UMBERTO FRACCHIA, *I giorni e le opere*, a cura di Andrea Aveto e Federica Merlanti, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.

Antonio Baldini, ritenuto scrittore fin troppo affermato per poter partecipare a una gara di quel genere.

Dell'episodio se ne rammaricò sinceramente Emilio Cecchi, il quale, in una missiva datata 9 marzo 1930 faceva sapere all'amico Baldini di essersi espresso affinché il premio lo dessero a lui.

Volevo sempre scriverti, dopo la faccenda del premio della «Fiera». Non per nulla; essendo sicuro che a te non è importato niente. Ma perché mi spiacerebbe tu potessi credere che non ti fossi stato estimatore ed amico. In parole povere: tornato a Roma, nelle sedute preliminari, proposi che ritornassero sulla pregiudiziale di darlo a un «giovane»; e lo dessero a te. Vidi subito che su questa base non veniva che Ungaretti. Tornai sulla stessa proposta, il giorno antecedente al premio; poi la sera della votazione; e Ungaretti fece lo stesso, e ti puoi figurare come caldamente. Ripeto, non perché a te potesse importare; ma perché il premio andasse a posto bene. Non fu possibile smuoverli; allora fosti messo «fuori concorso», e io votai sempre per Bartolini, sapendo che perdeva, ma per non dare il voto a Gadda.[316]

Baldini però lo rassicurò che «A proposito del "premio" io non ho da fare rimostranze a chi che sia, o se mai solo a Longanesi [editore del romanzo] che inscrisse di testa sua il mio libro fra i concorrenti. Tanto più ch'ero sicuro che il premio sarebbe andato ad Alvaro, come forse era giusto»[317]. D'altro canto, certo è pure che per quella partecipazione «i commissari sar*ebbero* [stati] in un bell'imbarazzo», come aveva scritto Vincenzo Cardarelli al poeta e pittore Luigi Bartolini, al quale, peraltro, fece intendere che l'avrebbe sostenuto, nel limite delle sue possibilità, in sede di concorso:

C'è poi l'affare del premio dell'*Italia letteraria*. Perché no? Io credo che farà bene a concorrere. Ma non si faccia nessuna illusione e attenda tranquillamente il responso. Credo che su U[ngaretti]… e su C[ecchi]… potrà contare senz'altro. Disgraziatamente a cotesto premio concorre anche Baldini. Cosicché i commissari saranno in un bell'imbarazzo. Per conto mio, cercherò di far scivolare qualche parola in suo favore [quantunque tra lui] e l'*Italia letteraria* non esist*essero* più rapporti.[318]

Nel dicembre del 1929 Cardarelli tornava, assai irritato, sull'argomento, avvertendo Bartolini di non richiedere con insistenza il suo appoggio per la vittoria del premio:

Dunque, mi pregio farle sapere, caro Bartolini, che lei farà bene a concorrere al premio dell'*Italia letteraria*. U[ngaretti]… è un pazzo; ma ha, di lei, grande stima, a meno che non faccia

---

316 Lettera di Emilio Cecchi ad Antonio Baldini, in ANTONIO BALDINI, EMILIO CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di Maria Clotilde Angelini, Marta Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 260-261.

317 Lettera di Antonio Baldini ad Emilio Cecchi, 11 marzo 1930, ivi, p. 261.

318 Lettera di Vincenzo Cardarelli a Luigi Bartolini, 18 marzo 1929, in VINCENZO CARDARELLI, *Epistolario (1909-1929)*, a cura del Lions Club di Tarquinia, Viterbo, Ciccarelli, 197., p. 560.

due parti in commedia. Pavolini è ben disposto, questo glielo posso garantire. Cecchi idem. Cosicché, con grande probabilità, lei potrebbe papparsi le cinquemila lire dell'*Italia letteraria*. Questa è la mia impressione; la tenga in quel conto che crede. Non mi parli più di quest'argomento, non mi faccia raccomandazioni, non mi dia incarichi di nessun genere. Lei è una locomotiva che può benissimo andare avanti senza sospingente. L'avverto che avrà a competitore Baldini colla «*Dolce calamita*». Questo è il solo punto scabroso. Ma mi pare d'averglielo già accennato. Invecchiando, si ripetono le cose più volte.

In quanto a me, dicono che avrò il premio Bagutta col «*Sole a picco*» [ed effettivamente l'avrebbe vinto]. Vorrei sperarlo e ne dubito. In tutti i modi io non concorrerò al premio dell'*Italia letteraria*. Non credo di compiere un atto nobile né vorrei che fosse interpretato come una prova della sicurezza che io ho di ricevere il premio Bagutta. Ho molta stima del mio libro; dunque, non è neppure il caso di dire che ho paura. La verità è che tutte queste cose m'infastidiscono; e, se non fosse la miseria, farei volentieri a meno di espormi in simili gare che all'età mia sono un po' fuori stagione.[319]

Le previsioni di Cardarelli si rivelarono del tutto errate, poiché ad aggiudicarsi la vittoria fu Piero Gadda Conti con il romanzo *Mozzo*, premiato dall'onorevole Bottai.

Eppure, benché il poeta avesse detto a Bartolini di non voler partecipare al concorso, una piccola intenzione di mettersi in gioco l'aveva (Cecchi, in tal senso, lo incoraggiava), così come nutriva una speranza, sia pure remota, di vincere. A confermarlo è il poeta, che in una missiva del 19 dicembre 1929 informava Longanesi di questa possibilità:

E veniamo al premio. Trovo giuste le tue apprensioni per quel che riguarda Milano. In quanto al premio dell'«Italia» Cecchi mi esorta a concorrere dandomi la riuscita quasi per sicura. Dice che Ungaretti, Gargiulo, Angioletti sono per me. Sabato la commissione della «*Fiera*» avrà una prima riunione. Le saprò dire qualchecosa. Nel caso che io avessi il premio (ma badi che io non mi ci fondo e non ci credo, me lo daranno sotto specie di riconoscimento per tutto quello che ho fatto: formula restrittiva e ipocrita che equivale a un ordine del giorno parlamentare. Ma così va il mondo! Speriamo ad ogni modo, sempre nella famosa ipotesi del premio, che il volume non ne sia compromesso, cioè che mi premino per qualchecosa di più di esso e non all'infuori di esso. Anche di questo bisognerà preoccuparsi per evitare che si compia una delle solite vigliaccherie. Stasera vedrò Angioletti.

E basta col premio. Siccome è cosa che interessa anche lei, e siccome il mio volume ha più probabilità di quello di Baldini, la prego di darsi da fare. Tanto più che il suo intervento in questo caso può essere molto più efficace del mio.[320]

---

[319] Lettera di Vincenzo Cardarelli a Luigi Bartolini, 7 dicembre 1929, ivi, pp. 564-565. Sui contrasti tra Cardarelli e Ungaretti cfr. MARINELLA MASCIA GALATERIA, *Lettere al «Tevere»*, in VINCENZO CARDARELLI, GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Corrado Pavolini*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1989, in specie le pp. 42-63.

[320] Vincenzo Cardarelli a Leo Longanesi, 23 dicembre 1929, in VINCENZO CARDARELLI, *Epistolario (1907-1929)*, cit. p. 548.

Qualche giorno dopo, Cardarelli sarebbe ritornato sulla questione, riferendo a Longanesi di aver fatto per il premio «tutto quel che potevo compatibilmente colla mia dignità»,[321] posto che con l'«Italia Letteraria» aveva tagliato i ponti: «Fra me e l'*Italia letteraria*», ammette il poeta, «non esistono più rapporti. […] U… è uno smanioso ambizioso invidioso che non val nulla e rompe i coglioni a tutti. Io non ci ho relazione se non superficiale»[322].

Anche l'edizione del 1931, attribuita da Aldo Capasso *ex-aequo* con Eurialo de Michelis, fu particolarmente controversa. La vittoria di Capasso, oltre ad aver infastidito Montale, come si è visto, aveva acceso una dura polemica, alimentata soprattutto da Elio Vittorini, il quale, evidentemente, non avendo accettato la sconfitta (aveva concorso con *Piccola borghesia*, entrando, peraltro, con Carlo Emilio Gadda e Cesare Zavattini nella rosa dei finalisti) si era ripromesso di criticare aspramente l'opera capassiana: «stroncherò il *cigno*», scriveva al cognato Quasimodo, «ne voglio il sangue»[323]. L'asprezza delle parole di Vittorini nasceva dalle sue dissestate condizioni economiche, che lo costringevano a rivolgere continue suppliche e preghiere di finanziamenti.[324] «Io concorrerò al premio *U. Fracchia*», faceva sapere all'amico Corrado Pavolini, «poiché il concorso è stato bandito sopratutto [*sic*] per gli esordienti. Conosco i miei limiti e non avrei mai osato di *correre* con un Barilli ecc. li stimo troppo. Ora invece spero. Il bisogno, la miseria, mi obbligano a sperare»[325].

In una lettera di poco successiva, sempre indirizzata a Pavolini, lo scrittore – valendosi di metafore bibliche – ribadiva l'importanza di vincere il premio Fracchia:

> Mi sono ridotto a sperare tutto lì, come in un delta. Non c'è altro di buono. E, pensa, lo vedo in forma di salvezza di Provvidenza. Dovrò poi non credere più alla Provvidenza? Oh, mi spaventa non prenderlo, in quanto sarà restar fuori per sempre dalla vita della Provvidenza; eppure sento che non potrò prenderlo in quanto premio. Ma per me sarà il Diluvio. Cosa potrà tirarmi più fuori?
>
> Un altro anno di miseria!
>
> E sai cosa mi scoraggia di più. La presenza del nome di Vigolo tra i quindici ammessi. Non capisco quanto proprio valga ma le lodi che ne fece Gargiulo sono troppo significative per non

---

321 Vincenzo Cardarelli a Leo Longanesi, 19 dicembre 1929, ivi, pp. 546-547.

322 Lettera di Vincenzo Cardarelli a Luigi Bartolini, 18 marzo 1929, ivi, pp. 560-561.

323 Cfr. lettera di Vittorini a Quasimodo datata 29 gennaio 1932, edita in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Quasimodo*, cit., p. 12: ove non diversamente specificato, il corsivo è dell'autore. Sulla questione cfr. anche VINCENZO CARDARELLI, GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Corrado Pavolini*, cit., nota pp. 186-187. Per una ricostruzione compiuta e più generale del dibattito intorno al conferimento del premio cfr. *Il premio Umberto Fracchia a Capasso e De Michelis*, «L'Italia Letteraria», 17 gennaio 1932.

324 Cfr. ANNA PANICALI, *«La vita è dura». Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, «Otto/Novecento», Anno XVI, N. 3/4, maggio/agosto 1992, pp. 147-179.

325 Elio Vittorini a Corrado Pavolini, 9 dicembre 1931, cit. in ANNA PANICALI, *«La vita è dura»*, cit., p. 167.

mettermi la morte nel cuore. Eppure: non è Vigolo ciò che si dice un *anziano*? Nel suo libro ci sono persino parti ripubblicate. E ricordo che di comune accordo con Falqui, per quasi le stesse cose di *Canto fermo* lo tagliammo fuori dall'Antologia. Dio mio, un esordiente non è davvero![326]

Nel 1932 avrebbe finalmente beneficiato dell'assegnazione di un sotto-premio indetto dall'«Italia Letteraria» per la scrittura di un diario di viaggio sulla Sardegna,[327] e dieci anni dopo, si è visto, anteponendo il valore di una solida amicizia a quello finanziario, si sarebbe accontentato del secondo posto per i premi stanziati dall'Accademia, che pure non raggiunse.

Il pluripremiato Alvaro

Una riflessione si impone anche sulla partecipazione al premio da parte di Corrado Alvaro, per l'assegnazione del quale, nel 1928, pare che Mussolini si fosse deliberatamente opposto, poiché lo scrittore tornò da Berlino preceduto dalla fama di antifascista.[328] «Tornai da Berlino», annotava Alvaro sul suo diario, «con *Gente in Aspromonte* in tasca. Ma la gente aveva paura di accogliermi. La mia fama di antifascista, molto esagerata giacché ero uno dei pochi che aveva abbandonato il paese, e quindi uno dei pochi bersagli presenti, pesò quando non mi attribuirono il premio della «Fiera Letteraria» del 1928, con *L'amata alla finestra*, che era già uscito in Germania con successo»[329].

Nel 1931, probabilmente quasi a titolo di risarcimento, e soprattutto per volere di Malaparte, «che se ne fece una questione d'onore», Alvaro si aggiudicò il premio «La Stampa»[330], istituito l'anno precedente dal quotidiano torinese. Il valore pecuniario assai munifico (50.000 lire), conferiva al concorso un carattere innovativo, poiché fino ad allora una cifra così alta non era mai stata messa in palio. L'iniziativa perciò riscosse l'immediata approvazione di gerarchi, accademici ed editori, sicuri che un montepremi di quella portata avrebbe

---

326 Elio Vittorini a Corrado Pavolini, 8 gennaio 1932, ivi, p. 150.

327 La prosa di viaggio premiata era *Sardegna come un'infanzia*. I giurati (Grazia Deledda, Silvio Benco, Cipriano E. Oppo) così motivarono il verdetto: «"il suo tono è poetico, pur esprimendo con immediatezza una realtà precisa. Si vede che intenzione dell'autore è stata di trasferire in un piano assolutamente letterario la cronaca del viaggio, liberandola così da un verismo troppo trito. Ciò non avviene senza che la personalità dello scrittore intervenga con eccessiva prepotenza, restando quasi continuamente in primo piano nella narrazione"» (CESARE DE MICHELIS, *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano negli anni '30*, Cosenza, Lerici, 1980, p. 122).

328 Cfr. MARINELLA MASCIA GALATERIA, *Lettere a Laura lontana*, in CORRADO ALVARO, *Cara Laura*, Palermo, Sellerio, 1995, nota pp. 230-231.

329 CORRADO ALVARO, *Ultimo Diario, 1948-1956*, Milano, Bompiani, 1966, p. 218. Secondo Bontempelli, «il tono, l'aura, il gusto, il fondo etico» rintracciabili in *Gente in Aspromonte* lo rendevano una di quelle opere che «rappresentavano la più perfetta negazione e condanna del tempo in cui nacquero» (MASSIMO BONTEMPELLI, *Apologia del ventennio letterario*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 34).

330 Per una ricomposizione analitica della vicenda rimando a LUIGI VENTO, *La personalità e l'opera di Corrado Alvaro*, Chiaravalle, Frama Sud, 1979, p. 82.

sollecitato gli autori a produrre un'opera all'altezza della posta in gioco, destinata alla migliore opera letteraria di un autore italiano vivente, edita in Italia e in lingua italiana nell'anno 1930.

La commissione giudicatrice risultava composta da grandi nomi, molti dei quali anche politicamente influenti: Margherita Sarfatti, Raffaele Calzini, Arturo Farinelli, Alessandro Luzio, Curzio Malaparte, Ugo Ojetti, Alfredo Panzini, Giovanni Papini, Camillo Pellizzi, Luigi Pirandello, Giuseppe Ungaretti. Così costituita, essa decise di assegnare il riconoscimento letterario di quella prima edizione a Corrado Alvaro, per due raccolte di racconti (*Gente in Aspromonte* e *La signora dell'isola*) e il romanzo di ambientazione bellica *Vent'anni*, tutti, appunto, editi nel 1930. Tuttavia, quell'attribuzione diede adito a non trascurabili controversie, generando forti malumori. «Due mesi prima [l'anno di riferimento è il 1932]», spiega lo scrittore nelle pagine del suo diario, «mi avevano attribuito il premio "La Stampa" fra molti contrasti, ma il giorno seguente era proibito ai giornali di parlarne, credo per risparmiarmi gli attacchi»[331].

Anche Leonardo Sinisgalli, con sottile ironia, avrebbe ricordato l'avversione esibita da alcuni intellettuali per la premiazione del poeta:

> D'accordo con Scipione e con il consenso del fratello Aldo fu organizzata una cena in onore di Alvaro che aveva vinto un grosso premio letterario. Insieme a noi ragazzi c'erano i priori, Ungaretti e Cardarelli. E Angioletti, Falqui, Diemoz, Mazzacurati e altri pittori. La festa fu rovinata proprio dagli anziani che dinnanzi a noi non seppero contenere la loro furia, provocata probabilmente dal vino. Ungaretti, Cardarelli e perfino Angioletti: tutti addosso al piccolo Alvaro atterrito. "L'arte è un fatto mitologico" insinuava Cardarelli con la sua voce di oracolo.[332]

Molto probabilmente a essere stata determinante per l'assegnazione del lauro fu, oltre a Malaparte, Margherita Sarfatti, la quale non nascondeva (neanche al duce) la simpatia nutrita nei confronti dello scrittore calabrese.[333] Ma l'appoggio della Sarfatti non bastò a tutelarlo dalle polemiche tese a contestare la distanza di Alvaro e della sua opera dall'universo politico-culturale del tempo.[334] In effetti, se è vero che il regime tollerava opportunisticamente lo scrittore e la sua attività, come – del resto – faceva coi più, è vero, del pari, che quella benevolenza era più apparente che reale; su Alvaro, infatti, gravava pur sempre una pesante

---

331 CORRADO ALVARO, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, 1950, p. 92.

332 LEONARDO SINISGALLI, *Studenti poeti*, in *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 40-41.

333 Cfr. DOMENICO SCARPA, *La madre dei racconti. Corrado Alvaro sotto il fascismo*, «Studi medievali e moderni», Anno 2006, n. 2, p. 138.

334 Sul punto cfr. ALDO MARIA MORACE, *Alvaro e la grande guerra: stratigrafia di Vent'anni*, Roma, Sapienza Università, 2018, p. 35. Malvisto dalle forze politiche era anche il suo rapporto di collaborazione con «La Stampa». A riguardo cfr. PAOLO MURIALDI, *La stampa quotidiana del regime fascista*, in Nicola Tranfaglia, Paolo Murialdi, Massimo Legnani (a cura di), *La stampa italiana nell'età fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 124

ipoteca, legata all'antica collaborazione al «Mondo» di Giovanni Amendola, alla frequentazione di Piero Gobetti, oltre che alla coraggiosa scelta di rendersi firmatario del manifesto antifascista di Benedetto Croce. E forse è proprio sulla scorta di questi trascorsi che maturò la scelta di non tesserarsi al partito e di allontanarsi dall'Italia: nel novembre 1928, infatti, per sfuggire agli insidiosi affondi perpetrati a suo danno da parte di molta stampa fascista, lo scrittore si trasferì a Berlino, ove rimase, si è detto, fino al 1930; nel 1931, sempre in qualità di inviato de «La Stampa», andò in Turchia.[335] Insomma, ogni volta che gli era possibile, andava via dall'Italia; anche perché il suo nome diventava vieppiù ingombrante, tanto da rendere problematica la possibilità di pubblicare, perfino di vedersi riconoscere premi come quello della Fiera Letteraria.

Vero è pure che la refrattarietà di Alvaro a collocarsi nel solco del prono soddisfacimento delle aspettative proprie di quella temperie culturale non gli impedì di essere un autore apprezzato dal duce, il quale «comprende e riconosce questo scrittore della nuova Italia, lo difende dagli attacchi, gli permette di lavorare e viaggiare»[336]. E se pure negli anni successivi l'autore sembrò essere meno reticente ad assecondare le istanze del regime – inclinazione che si tradusse nella disponibilità a impiegare (e piegare) il proprio genio per la scrittura propagandistica a favore della bonifica dell'Agro pontino,[337] nella risposta affermativa a una richiesta di committenza cinematografica[338] o, ancora, nella disponibilità, forse solo apparente, di prendere parte a eventi di grande impatto mondano –[339], è verosimile credere che fosse attestato su posizioni antifasciste,

---

335 Cfr. GASPARE GIUDICE, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, «Belfagor», anno XLV, n. 3, 31 maggio 1990, p. 254.

336 Articolo di Pietro Solari dedicato a Corrado Alvaro apparso sul «Berliner Tageblatt» in data 22 novembre 1933, cit. in GASPARE GIUDICE, *La renitenza di Alvaro*, cit., p. 249.

337 Si potrebbe giustamente obiettare che *Terra Nuova* (1934) sia un'opera scritta per tessere le lodi della bonifica eseguita dal regime a favore degli insalubri territori dell'Agro Pontino, e perciò rispondente alla richiesta di produzione letteraria propagandistica corroborante gli auspici di Mussolini. Tuttavia, Alvaro provò a dissimulare dubbi e fraintendimenti, assicurando l'assoluta libertà del romanzo da qualsiasi intento apologetico: «[quel romanzo] Lo scriverei anche oggi, se qualcuno bonificasse qualche cosa, chiunque fosse, essendo io legato al lavoro, alla terra, alla sofferenza umana» (CORRADO ALVARO, *Ultimo Diario,* cit., p. 209). La scrittura di *Terra Nuova*, insomma, stando a quel che afferma il suo autore, più che configurarsi come il prodotto della glorificazione delle opere grandiose sostanziate da mano fascista, è subordinata alla volontà di tributare lode e riconoscimento a un intervento intrinsecamente importante, al quale egli sente di dover dar voce perché trattasi di un'opera che trova la sua ragione d'essere nell'etica del lavoro, elemento fondante del codice valoriale alvariano.

338 In particolare gli viene commissionata una collaborazione con Orio Vegani per l'adattamento cinematografico di un romanzo del 1939 della scrittrice russo-americana Ayn Rand. La trasposizione, divisa in due parti (*Noi vivi* e *Addio Kyra*), viene realizzata nel 1942 e sin da subito assurge a grande successo.

339 Il suo nome rientra, per esempio, nel novero degli intellettuali scelti in rappresentanza della letteratura italiana al Convegno dell'Associazione Europea degli Scrittori tenuta a Weimar dal 7 all' 11 ottobre 1942. Egli, tuttavia, non partecipò al consesso tedesco, al quale invece presero parte come rappresentanti della letteratura italiana Arturo Farinelli, Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Alfredo Acito, Enrico Falqui, Giaime Pintor, Elio Vittorini, Giulio Cogni e Mario Sertoli (cfr. MIRELLA SERRI, *Il breve viaggio: Giaime Pintor nella Germania nazista*, Venezia, Marsilio, 2012).

ancorché non militanti (egli stesso puntualizza di non essere «mai stato un antifascista professionista»)[340].

Potrà forse apparire giustificato leggere e interpretare queste esperienze – pure innegabilmente contaminate da tendenze filofasciste – come un tentativo di ritagliarsi uno "spazio vitale" in cui poter ancora esercitare la licenza di scrivere: continuare a essere scrittore, prima ancora che giornalista. Ed è forsanche nella volontà di difendere questo lembo di autonomia che si deve rintracciare il proposito di tenersi a distanza dall'universo accademico e dai suoi premi, che pure nel 1940 si sarebbe visto conferire con *L'uomo è forte* (1938).

Impostosi come un grande successo nel panorama editoriale, il romanzo gli aveva fatto però vincere un premio mai ambito, poiché sostanzialmente assimilato a un vincolo che, in quanto tale, limitava la libertà di essere "padroni" del proprio lavoro di artista.[341] Sul punto l'autore aveva le idee assai chiare, tanto da esibire apertamente la riluttanza ad accettare, eventualmente, il premio accademico:

> Ho notizia che l'Accademia avrebbe deciso di darmi subito uno dei quattro premi, quello della letteratura narrativa, diecimila, per quest'anno. Non avevo fatto domanda, e quando qualcuno me ne parlò rifiutai formalmente. Tutti parevano convinti che non era opportuno attribuirmelo, e tutti poi lo hanno votato. È un mezzo guaio, e per quanto tutti affermino e dichiarino anche in seduta che questo non sarebbe un mezzo per eliminarmi da ulteriori competizioni, io lo credo ancora. Ho messo ancora qualche mezzo per evitarlo, ma non so se potranno tornare indietro sulla decisione. A ogni modo non c'è da vantarsene. Conosco la raffinatezza dei costumi letterarii, per non im[m]aginare che si tratti d'un colpo d'arresto, per quanto conosca pure la incapacità a nuocermi di Ojetti o di Bontempelli.[342]

Nella designazione di quel premio «famoso. Su cui non c'è da nutrire troppe illusioni ma che bisogna pure tentare»,[343] Alvaro rintracciava un fine subdolo, equiparando la regalia a un modesto contentino.

A questo punto, verrebbe da chiedersi se davvero quella ricompensa non sia stata uno strumento strategicamente utilizzato per acquietarne presunte, più velleitarie ambizioni, perfino un tentativo di sbarramento all'accesso di riconoscimenti più prestigiosi;[344] oppure un modo «per dare "un grave colpo" all'antifascismo, come avrebbe detto Mussolini»[345] (del resto era stata assegnata

---

340 CORRADO ALVARO, *Ultimo Diario*, cit., p 208.

341 Cfr. Corrado Alvaro a Valentino Bompiani, 16 marzo 1939, in CORRADO ALVARO, VALENTINO BOMPIANI, *Azzerare le distanze. Carteggio 1934-1940*, a cura di Lorella Anna Giuliani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, p. 187.

342 Corrado Alvaro a Valentino Bompiani, 10 aprile 1940, in *Azzerare le distanze*, cit., p. 245.

343 Corrado Alvaro a Valentino Bompiani, 19 settembre 1940, ivi, p. 272.

344 Cfr. LORELLA ANNA GIULIANI, ivi, nota p. 246.

345 GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare*, cit., p. 119. Sulla questione specifica cfr. anche YVON DE BEGNAC, *Taccuini mussoliniani*, a cura di Francesco Perfetti, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 322 e GUIDO

a un autore che non era neanche iscritto al partito). O, ancora – e più verosimilmente –, potrebbe essergli stata tributata per il valore letterario dell'opera premiata, la quale, evidentemente, piacque tanto al duce,[346] forsanche perché ne colse segnali di detrazione del mondo sovietico e di denuncia del comunismo, senza mai percepire quelle allusioni venate di amarezza verso il regime fascista di cui pure il racconto è imbevuto. A collocare il romanzo nell'empireo accademico contribuisce, con molta probabilità, il suo carattere originale, tanto che nello scenario narrativo europeo si configura come la prima opera letteraria capace di rendere conto dell'atmosfera plumbea e livida, endemica di una società incardinata sul terrore e sulla paura.

Ma *L'uomo è forte* si caratterizza anche per una prosa intrisa di soggettività, nella quale non è difficile scorgere intrusioni autoriali che rinviano chiaramente alle esperienze autobiografiche dello scrittore, segnato dalla necessità di dover dissimulare la sua dissidenza nei confronti del regime, che assume i toni e i colori di un'autentica renitenza.[347] Il nucleo narrativo assai aggrovigliato, anche stilisticamente, fa del romanzo un'opera che può essere letta e interpretata come la traccia tangibile del turbamento morale, ancor prima che ideologico, che accompagna Alvaro, protagonista di una congiuntura storico-culturale contingentata dai tragici eventi, prodromi dell'imminente scoppio della seconda guerra mondiale.

Senza addentrarsi in un'analisi puntuale della narrazione, basti qui spendere poche parole sull'ambientazione del romanzo, perché possano aiutare a comprendere i motivi che lo innalzarono a opera degna di ricevere il riconoscimento accademico. Permeata da un clima di sospetto e terrore, nella cornice entro la quale vengono calati gli eventi non è affatto difficile scorgere riferimenti alla Russia sovietica, alla Germania nazista e all'Italia fascista.[348] Il

---

BONSAVER, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2007, pp. 135-136.

346 L'opera fu da taluni giudicato come un'opera fascista. Per le aspre critiche ai risvolti ideologici del romanzo, cfr. ENZO MISEFARI, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento*, Soveria-Mannelli, Rubbettino, 1981 e GIACOMO DEBENEDETTI, *Alvaro a due voci*, «L'Unità», 5 gennaio 1947. C'è anche chi dietro quella prebenda ha visto una ricompensa per l'impegno politico dello scrittore, manifestato in occasione dell'impresa imperiale. È la tesi di RUTH BEN-GHIAT, *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2000 (tr. it. di MARIA LUISA BASSI, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004), p. 160.

347 Per una ricognizione analitica dell'atteggiamento di Alvaro nei confronti del regime fascista cfr. almeno GASPARE GIUDICE, *La renitenza di Alvaro*, cit.

348 Sebbene il dipanarsi della narrazione sembri darsi sotto il cielo sovietico, al lettore più attento non potrà sfuggire che il romanzo offre pure «uno spaccato del nostro paese [l'Italia] intorno agli anni trenta e, soprattutto, la situazione politica di quegli anni travagliati» (AMALIA MICHEA, *Presenze kafkiane nel romanzo "L'uomo è forte" di Corrado Alvaro*, «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 38, 1987, p. 100). Almeno in prima battuta, il romanzo venne letto come un'opera critica verso il comunismo; più tardi venne codificato in chiave antifascista, salvo – in tempi più recenti – tornare a collocarsi lungo il primo asse interpretativo. Per approfondimenti in merito si rimanda al saggio di ALBERTO GRANESE, *Terrore e tremore nel «diluvio» alvariano*, in Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace (a cura di), *Corrado Alvaro e la*

senso di angoscia opprimente che ammanta il romanzo restituisce cioè il clima tipico di quei luoghi e dell'atmosfera in cui erano immersi.[349]

Ma se da una parte la presenza di riferimenti alle diverse realtà totalitarie è indubitabile, dall'altra il romanzo «attinge […] una dimensione metastorica, poiché gli eventi descritti, i tormenti investigati, appartenevano sì ai totalitarismi che all'epoca soffriva l'Europa (quello italiano incluso), ma esprimevano altresì una condizione universale, e per così dire metafisica, di un'umanità abitata fin da sempre dal Male»[350].

Ad ogni modo, è Alvaro stesso, in poche battute, a dirimere le controversie esegetiche e a fornire informazioni sulla genesi del romanzo:

> per scacciare quell'ossessione [la repulsione verso Mussolini e il regime] che mi dominava tutto, […] mi accinsi a scrivere *L'uomo è forte*. Lo crede? Io potei tornare a teatro, dopo anni, e anche traversare una strada, quando ebbi terminato di scrivere questo libro. Mi pareva di sentirmi scaricato, di avere potuto parlare, sia pure in forma coperte. Il libro non piacque al regime.
>
> naturalmente, il mondo di questo libro è più serio, in un certo senso, di quanto non fosse la vita italiana sotto il fascismo. Naturalmente, molti motivi di esso provengono dalla mia esperienza della vita sovietica. Ma considerare il libro soltanto in funzione antisovietica, mescolarlo alla polemica d'oggi è cosa che non mi auguro e che prego l'editore di non fare. È una protesta contro le condizioni dell'uomo sotto ogni oppressione, sia essa di Franco o di Mussolini o di Hitler o della Ghepeù.[351]

La dichiarazione non lascia dunque margini di dubbio né alcuna libertà di congettura a chi volesse assegnare all'opera un colore politico. «Il mio libro», teneva a precisare l'autore, «non ha un valore documentario. […] è il libro di uno stato d'animo. Non sono legato a nessun partito. Ho cercato sempre di essere un uomo libero»[352].

Ma Mussolini non poteva saperlo. O non volle capirlo, innalzando così il romanzo a vessillo dell'antistalinismo e conferendogli un premio che il suo autore avrebbe rinnegato:

> Oggi si scrive che io ebbi quello «Mussolini», e non è vero. Ma molta gente oggi è come quelle prostitute per cui non esistono donne oneste. Ero antifascista per temperamento, per cultura, per indole, per inclinazione, per natura. Non sono mai stato un antifascista professionista. Faccio di tutto per essere un uomo libero, e ho reso a qualche fascista la tolleranza

---

letteratura tra le due guerre, Atti del convegno, Cosenza-Reggio San Luca 27-29 settembre 2001, Cosenza, Pellegrini, 2006, in particolare a p. 324.

[349] Cfr. ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA, *Introduzione* a CORRADO ALVARO, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Reggio Calabria, Falzea, 2004.

[350] ALDO MARIA MORACE, ANGELO RAFFAELE PUPINO (a cura di), *Paura sul mondo: per l'uomo è forte di Corrado Alvaro, seminario di studi*, Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 5.

[351] ALDO MARIA MORACE, *Sulla storia testuale e non di «L'uomo è forte»*, in ALDO MARIA MORACE, ANGELO RAFFAELE PUPINO (a cura di), *Paura sul mondo*, cit., p. 137.

[352] Corrado Alvaro all'editrice Knopf, 7 settembre 1948, *ibidem*.

che alcuni di loro ebbero per me e di cui non abusai, ma di cui rimango grato. Potevo, con la politica che essi facevano verso gli scrittori, profittare largamente dei loro benefici. Non profittai che della loro tolleranza.[353]

Il Premio della Reale Accademia d'Italia

In effetti, i premi Mussolini erano altra cosa rispetto a quello vinto da Alvaro e ai molti altri premi gestiti ed erogati dalla Reale Accademia d'Italia, la quale, oltre a incoraggiare la ricerca e a diffondere la cultura italiana all'estero a mezzo di attività promozionali, attribuiva ogni anno riconoscimenti di grande valore finanziario, che andavano complessivamente da un milione a un milione e mezzo di lire.[354] Tra essi vi erano quelli d'incoraggiamento, finanziati, a partire dal 1939, dal Ministero dell'Educazione nazionale e destinati agli iscritti al P.N.F.

Va da sé che i premi non erano per tutti, e c'era chi se ne lagnava. Così Cardarelli, che attendeva quegli emolumenti come «una pioggia d'estate sopra una terra assetata»[355].

Il 19 gennaio 1937, lo scrittore, congratulandosi con Papini per la sua nomina ad accademico d'Italia, gli faceva presente l'ingenerosità di quell'istituzione, che oltre a negargli la possibilità di diventarne membro, l'aveva anche escluso – quantomeno fino ad allora – dalla concessione di sovvenzioni: «Ma è inutile dire», ammetteva senza ambagi, «che io sono stato lietissimo di vederla entrare in quel consesso così poco generoso nei miei riguardi che mi hanno negato per ben due volte perfino un modestissimo sussidio»[356].

A ben vedere, Cardarelli un sussidio di 5.000 lire lo aveva già ottenuto il 21 aprile 1928, ma si guardò bene dal diffondere la notizia, tanto da raccomandare a Cecchi – al quale scrisse con tono quasi giustificatorio per non averlo avvisato prima – di non spargere la voce: «Acqua in bocca, mi raccomando»[357].

Quanto all'agognato premio accademico Cardarelli, benché lo desiderasse fortemente, non sperava di vincerlo. «Sono certo che tu non mi crederai così ingenuo da sperare sul serio di vincere questo premio»[358].

Le sue precarie condizioni economiche non gli consentivano di arrendersi, per cui provò a cercare il sostegno degli artisti, ricordando al destinatario dell'epistola di tener «presente che io ho forse più fortuna fra gli artisti che fra i

---

353 CORRADO ALVARO, *Ultimo diario*, p. 218.

354 Cfr. GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare*, cit., ma anche SERGIO RAFFAELLI, *Gadda in Campidoglio*, cit., pp. 13-17.

355 Vincenzo Cardarelli a Emilio Cecchi, 24 aprile 1928, in VINCENZO CARDARELLI, *Epistolario (1907-1929)*, a cura dei Lions Club di Tarquinia, Viterbo, Ceccarelli, 197. p. 427.

356 Vincenzo Cardarelli a Giovanni Papini, 19 gennaio 1937, ivi, p. 116.

357 Vincenzo Cardarelli a Emilio Cecchi, 24 aprile 1928, ivi, p 426.

358 Vincenzo Cardarelli a Emilio Cecchi, 17 gennaio 1940, ivi, p 437.

letterati. Carena, Muzio, Pizzetti, perfino Brasini e Laurenzi, dovrebbero essere, se non sbaglio, miei amici»[359].

Quasi esattamente un anno dopo, lo scrittore, rindossate le vesti del questuante, tornò a scrivere all'amico Cecchi sull'affare dei premi accademici:

Caro Cecchi, Saffi mi ha parlato d'un colloquio avuto con te sulle 200.000 lire che l'Accademia s'apparecchia, a quanto sembra, a dare a Cicognani. Il fatto che tu non saresti alieno dal riversare questo ben di Dio sulla mia testa, anzi che su quella dell'avvocato fiorentino, oltre a farmi molto piacere e onore, mi autorizza a scriverti questa lettera che è, prima di tutto, di ringraziamento, in secondo luogo informativa. Non so chi è che distribuisce i premi all'Accademia, ma è certo che ormai dovrei avere, letterariamente parlando, parecchi amici in questo consesso. Su Papini non c'è da contare proprio affatto? E Baldini? Quanto agli altri della tua sezione, posso dirti che S.E. Gatti mi fece invitare una volta da Bompiani a fargli una visita in albergo, a Roma, avendo desiderio di conoscermi e di darmi un segno della sua stima. Se non che io naturalmente non credetti opportuno sottopormi a questa piccola corvée, ma suppongo che se tu avessi voglia d'interpellare questo tuo collega non lo troveresti troppo maldisposto nei miei riguardi. E chi meglio di te potrebbe all'occorrenza illuminare tanto lui che gli altri, sul mio reale valore?

Il poeta poi accennò a Bontempelli[360] e Marinetti, certo di poter contare sul loro sostegno, ma non su quello di Ojetti:

Di Bontempelli so che negli ultimi tempi, da quel vecchio moschettiere che è, ha parlato in mia difesa, sotto le volte della Farnesina, fondandosi soprattutto sul mio ultimo libro. E infine Marinetti, l'osso più duro, s'era pur deciso a darmi il premio Viareggio, quel premio che l'onesto Soffici avrebbe voluto farmi dividere con la De Céspedes. Dunque? Vogliamo proprio credere che Marinetti sia il mio nemico più acerrimo e irriducibile? A Ugo Ojetti piacerà lasciar credere una simile cosa, ma in realtà io sono convinto che l'ostacolo vero sia proprio in Ojetti che non ha mai mancato, come puoi immaginare, di lusingarmi, di adularmi ecc., sia a parole che per lettera, e perfino pubblicamente, dato che esiste un suo libro, «*Le leggi di Raffaello*» dove io sono citato, nella prefazione, come un evangelista del nuovo classicismo. Ma allora dirigevo la «*Ronda*», da cui è nato l'Ojetti delle «*Cose viste*». Oggi l'infrancesato e maupassantiano Ojetti d'un tempo è occupato a far dimenticare le origini della sua nuova e non certo gloriosa maniera di scrivere; e questo forse spiega come egli sia così tenacemente avverso a darmi anche un sussidio di 1.000 lire. Ad ogni modo, certe cose si potrebbero anche ricordare e si potrebbe ricordare ad Ojetti che quando io scrissi alcuni articoli sul nuovo piano regolatore di Roma egli mi fece sapere, per lettera, che quegli articoli, per un romano come lui (Dio ce ne scampi e liberi) erano un elisire.

---

359 *Ibidem*.

360 Di Bontempelli aveva già parlato un po' di tempo prima, fiducioso che avrebbe assunto un atteggiamento più morbido nei suoi confronti: «Salutami comunque Bontempelli, se lo vedi, e se è vero che si è deciso ad assumere verso di me un atteggiamento un po' più umano e intelligente di quello che manifestò in altri tempi» (Vincenzo Cardarelli a Emilio Cecchi, 17 gennaio 1940, in VINCENZO CARDARELLI, *Epistolario (1907-1929)*, cit. p 437). Sul rapporto tra i due cfr. CARLA GUBERT, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003.

Infine menzionava il nome di Giulio Bertoni, un altro accademico che avrebbe potuto appoggiarlo per l'assegnazione del premio:

La filologia di Bertoni pareva pure che si fosse aggiornata con l'indirizzo rondistico, per istigazione di Falqui. Ed ecco un altro accademico su cui tu potresti far presa, se non m'inganno. Ma non pensare che io mi faccia eccessive illusioni. Ho voluto scriverti queste righe per incoraggiarti a compiere una buona e brillante azione e per attenuare un poco lo spavento che io provo davanti al mio assoluto e inumano disinteresse. Del resto, mi rendo anche conto delle buone ragioni per cui il mio nome incontra tante difficoltà e non sarà mai ufficialmente riconosciuto. Io non sono un regolare, ho dovuto farmi da me, e la borghesia italiana non perdona a chi non può esibire un titolo accademico. Quelle stesse ragioni che mi avrebbero valso un premio in America me lo vietano in Italia, paese in cui troppa gente confonde la burocrazia con la cultura. Eppure io mi ostino a credere che l'Italia vera non sia quella che Ugo Ojetti rappresenta. E sono sicurissimo che tu sei della mia stessa opinione. Altrimenti non avresti scritto su me quello che hai scritto e noi non saremmo mai stati amici.

L'unica via considerata percorribile per giungere all'elargizione dell'emolumento era quella che passava dal canale istituzionale:

Parlare al Duce, ecco la via migliore. Mi auguro che tu ci riesca. Comunque non fatevi mettere nel sacco, voialtri che rappresentate qualchecosa nella Reale Accademia d'Italia. Elevate almeno una piccola protesta. Date a coloro che vi hanno eletti una lezione di onestà e di coerenza. Per conto mio, mi rimane appena un po' di forza per mettere in ordine le mie carte prima di andarmene all'altro mondo. In trent'anni di attività letteraria non sono riuscito a conquistare che una misera sovvenzione di 1.500 lire mensili delle quali devo detrarne 150 per assicurare almeno un letto a una mia disgraziata parente. Questa è la lunga iniquità che il mondo letterario italiano ha saputo compiere nei riguardi di un uomo che ha fatto per il proprio paese tutto quel che poteva, senza perciò accampare diritti e meriti spropositati. Il piacere maggiore che io proverei vincendo la lotteria dell'Accademia sarebbe quello di poter fare un po' di beneficienza. Ma le accademiche arpie non me lo concederanno. Non hanno abbastanza cuore, abbastanza fantasia, per compiere un atto che rischierebbe di essere eccessivamente lodato.

[…]

Infine, in una postilla Cardarelli forniva all'amico elementi di difesa da presentare a Marinetti nel caso questi si fosse opposto alla corresponsione del premio:

Se dovessi venire in discussione con Marinetti ricordagli che la «Ronda» non se l'è mai presa col Futurismo e che i suoi bersagli erano di ben altra natura. Infatti noi abbiamo combattuto Croce, la letteratura piccolo-borghese e quella che si diceva d'armistizio. Coi futuristi mantenemmo rapporti di buon vicinato. E lo provano le nostre relazioni con Carrà, Boccioni, etc., e si potrebbe dire anche con Soffici se questo bel tomo non avesse pensato, nel frattempo, di diventare più classicista di noi.[361]

[361] Vincenzo Cardarelli a Emilio Cecchi, 14 gennaio 1941, ivi, pp. 438-441.

Il tanto desiderato premio gli sarebbe arrivato, per la poesia, nel 1942.

Quell'anno, lo stesso riconoscimento giunse a Stefano Landi (per il teatro) e a Carlo Emilio Gadda per la narrativa, proposto e convintamente sostenuto da Antonio Baldini.[362]

Quanto a Gadda, la soddisfazione per l'alto riconoscimento ricevuto fu grande, così come pure la riconoscenza, che espresse in una lettera di ringraziamento al presidente della Reale Accademia d'Italia:

> Eccellenza,
>
> mi onoro assicurarVi d'aver oggi ricevuto la Vostra lettera del 22 aprile 1942-XX, con la quale mi date comunicazione che la Reale Accademia d'Italia, nell'adunanza generale dell'11 aprile, ha deliberato assegnarmi un Premio Accademico di lire diecimila.
>
> L'alta distinzione concessami e le parole di compiacimento onde Vostra Eccellenza ha voluto accompagnare la notifica de' motivi, trovano nel mio animo viva rispondenza di gratitudine e costituiscono impegno a un'ulteriore disciplina di lavoro.
>
> Presente alla cerimonia svoltasi in Campidoglio nel dì natale di Roma, e onorato delle Vostre parole confortatrici, non ebbi modo di manifestarVi quanto io senta di dovere a questo attestato Vostro e della Reale Accademia: che è insieme consenso di fraterna attenzione accordato al già fatto, e alto ammonimento a meglio e più fare.
>
> Esprimo all'Eccellenza Vostra il mio desiderio di poterVi salutare personalmente, a Roma: e desiderando Vi pervengano i sensi del mio grato animo, prego di volerli accogliere con i miei più deferenti ossequi.[363]

Quasi certamente questo fu l'ultimo contatto con la prestigiosa istituzione, dalla quale, si è detto, transitavano anche i premi intitolati al duce.

Il Premio Mussolini

Approvati dal capo del Governo il 24 novembre 1930 e sovvenzionati dai proprietari del «Corriere della Sera» (Aldo, Mario e Vittorio Crespi), i premi Mussolini venivano assegnati liberamente, cioè senza concorso, dalla Reale Accademia d'Italia. Il conferimento, che sarebbe avvenuto il 21 aprile di ogni anno, in occasione del Natale di Roma, era destinato a un'opera afferente alle discipline morali e storiche, alla letteratura, alle scienze e all'arte.

---

[362] Per una rassegna sulle sovvenzioni ricevute da Gadda rinvio a SERGIO RAFFAELLI, *Lettere di Carlo Emilio Gadda alla Reale Accademia d'Italia (1939-1942)*, «Studi italiani», Anno 2008, n. 2, pp. 115-140.

[363] Lettera del 5 maggio 1942. Il documento autografo è custodito in RAI, *Titolo VII*, B. 92, fasc. 102, poi in CARLO EMILIO GADDA, *Una lettera all'Accademia di Carlo Emilio Gadda*, «Sincronie», Anno 2003, n. 13, p. 11.

Nel 1932 a beneficiare del generoso emolumento fu Ardengo Soffici, per la sua opera critica e artistica. L'amico Prezzolini esprimeva i suoi rallegramenti da New York:

> Caro Soffici,
> leggo la notizia del premio dell'Accademia, e mi affretto a mandarti le mie, le nostre affettuose congratulazioni – che almeno, fra tante verdi di bile che ti giungeranno, hanno il merito d'esser sincere. Come accadde altre volte, mi venne fatto di pensare che il premio te lo avevamo dato in anticipo noi; ma non importa.[364]

Anche Moretti nell'aprile 1932 era stato designato come vincitore del premio. Egli era stato collaboratore del «Corriere della Sera» di Albertini, il quale evidentemente aveva ritenuto giusto tributargli un notevole riconoscimento, anche pecuniario.[365] Tuttavia, due giorni prima del conferimento, Mussolini radunò un'adunanza che, su suggerimento di Marinetti, invalidò il voto per assegnare la vittoria a Silvio Benco. Al quale quell'aggiudicazione pesava come un fardello, tanto che «a Marino che gli aveva telegrafato il suo compiacimento rispose quasi domandandogli scusa. "La parola che Lei ha scritta a me avrei dovuto io, avrei io voluto scriverla a Lei"»[366].

Alla base della risoluzione di annullare l'attribuzione v'erano i trascorsi dello scrittore cesenaticense, firmatario, nel 1925, del manifesto Croce degli intellettuali antifascisti.

Sul mancato conferimento del premio del 1932 si espresse anche Aldo Palazzeschi, che in una missiva del 19 aprile 1932, per sdrammatizzare l'accaduto, consigliava all'amico di "prendere la cosa in burletta":

> La mia impressione è questa:
> La mancata elezione di Benco aveva prodotto a Trieste, sembra, cattiva impressione, e lo stesso Benco, che non aveva chiesto nulla, pare fosse rimasto assai offeso dal come erano andate le cose. Allora per rimediare….. sai quello che è successo; tu davi un appiglio ed è stato preso senza complimenti come pretesto per rimediare all'altra faccenda.

---

364 Lettera di Giuseppe Prezzolini ad Ardengo Soffici, 7 maggio 1932, in GIUSEPPE PREZZOLINI, ARDENGO SOFFICI, *Carteggio 1920-1964*, vol. II, a cura di Maria Emanuela Raffi e Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, pp. 97-98.

365 Per una dettagliata ricostruzione della vicenda, cfr. MANARA VALGIMIGLI, *I due premi di Marino e un inedito di Panzini*, «Il Resto del Carlino», 24 febbraio 1955 (successivamente in *Carducci allegro*, con il titolo *I due premi di Marino*, Bologna, Cappelli, 1955, pp. 173-178); ma anche MARINO MORETTI, MARIO NOVARO, *Carteggio 1907-1943*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1981, p. 45; FRANCO CONTORBIA, *Su Palazzeschi "politico"*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi, Atti del Congresso internazionale. Firenze, 22-24 febbraio 2001*, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2002, p. 182, e il più recente PAOLO SIMONCELLI, *L'ultimo premio del fascismo*, cit., pp. 29-32. Il poeta stesso, nella memoria intitolata *Il premio letterario* (confluita in *Scrivere non è necessario*, Milano, Mondadori, 1938, pp. 247.258), avrebbe accennato ai vari premi letterari ricevuti.

366 MANARA VALGIMIGLI, *I due premi di Marino*, in *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli, 1955, p. 292.

Questa, Marino mio, la mia impressione, non so quello che valga, perché non è più facile dire qualcosa di approssimativo in faccende così imbrogliate. Non ti so dire come questo abbia addolorato i tuoi amici fiorentini, gli Ojetti e me: prima sono cascato dalle nuvole…. poi sono rimasto senza poter parlare; È da ieri che debbo scriverti senza trovarne il coraggio. A mente riposata però, io e Ojetti, facevamo una considerazione: che questo malanno non risulti tutto a benefizio del nostro Marini? Pensaci e vedrai. Una reazione di generosità da una parte, dopo un fatto di questo genere, e dall'altra la via rimasta libera per una mèta più importante. Ojetti mi dice chiaramente che quel premio voleva dire una larvata liquidazione, così invece la via rimane aperta, la tua partita insoluta. E guarda che non ti dico questo per consolarti ma per un apprezzamento che abbiamo fatto qui. Altri amici, che tu comprendi, sono rimasti come noi addoloratissimi.

Intanto, se mi permetti da darti un consiglio, come il tuo più vecchio amico, non dare troppa importanza a questa cosa, e prendila in burletta, vai a Parigi, divertiti, e ritorna a Giugno a finire il tuo romanzo. Sento che le cose saranno cambiate e che questo spiacevolissimo incidente, anziché nuocerti, ti avrà giovato consolidando le vecchie simpatie [***] in quelli che ti amano davvero, come in questo caso si sono dimostrati gli Ojetti, e coll'acquisto, tanto naturale, di molte nuove. Tu mi comprendi lo spero, scrivimi che sei tranquillo, che non ti sei arrabbiato dopo il primo impeto troppo giusto [***] per quello che ti ho detto. [367]

Sinceramente dispiaciuto per l'accaduto, Alfredo Panzini, che l'aveva sempre sostenuto, propose ai suoi colleghi accademici di elargire a Moretti un assegno di 10.000 lire per l'anno 1935, a patto che l'affare rimanesse segreto. Così scriveva all'amico:

Caro Marino,

non so se questa mia ti farà piacere o dispiacere.

Siccome sono stato io che ho dato la spinta affinché l'Accademia facesse qualche cosa per te, così sono preparato al tuo quasi sicuro rimprovero.

Dunque: metterti in terna per il premio M.[ussolini] gli Accademici non hanno osato dopo quanto è successo nel 1932.

Dare a Marino Moretti un premio di incoraggiamento era offendere l'insigne artista e l'illustre scrittore che tu sei.

Allora gli Accademici hanno stabilito di farti inviare a suo tempo (21 aprile) L. 10.000, senza che il pubblico lo sappia e che i giornali ne parlino. Di ciò puoi essere sicuro, le diecimila lire saranno inviate a titolo di sussidio per la malattia che ài avuto, e di ciò l'Accademia non dovrà render conto a nessuno trattandosi di somma prelevate da fondi, diciamo così, segreti.

Caro Marino, non volermi troppo male, e credimi. Il premio M.[ussolini] l'ha avuto Balbi [Barbi], dantista.[368]

---

[367] Aldo Palazzeschi a Marino Moretti, 19 aprile 1932, in MARINO MORETTI, ALDO PALAZZESCHI, *Carteggio 1926-1939*, vol. II, a cura di Alessandro Pancheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 225-226.

[368] Alfredo Panzini a Marino Moretti, 16 marzo 1935, in ALFREDO PANZINI, MARINO MORETTI, *Carteggio 1914-1936*, a cura di Claudio Toscani, Rimini, Panozzo, 1986, p. 126.

Ma Moretti respinse l'offerta. Lo comunicò con tono fermo e perentorio a Panzini:

Caro Alfredo,

tu sai come sia difficile dir certe cose per lettera. Ma non occorrono molte parole per farsi capire da te.

Ripeto che ho capito perfettamente e apprezzato come si doveva il vostro sentimento, che era sentimento di cara e nobile amicizia. Ma per mie particolari ragioni la cosa era, ed è, inattuabile. Io sento di non potere, di non dovere accettare un sussidio dell'Accademia d'Italia né grande né piccolo, né pubblico né segreto, ciò indipendentemente da quello che potrebbero pensare, a segreto violato, i compagni del giardino delle Muse. È un caso di coscienza che riguarda me solo.[369]

Come pure rifiutò, nel 1944, il premio intitolato ad Angiolo Silvio Novaro, assegnatogli dall'Accademia (nel frattempo costretta a spostare il suo quartier generale a Firenze) soprattutto per volere di Cecchi, convinto che «un alto riconoscimento dell'Accademia abbia a dissipare un alone sfavorevole che circonda questo autore a causa di dicerie che non dovrebbero costituire elemento determinante nella valutazione di un buon scrittore»[370].

In verità, quel riconoscimento era destinato a Vittorio Giovanni Rossi.[371] Ripercorrendo storicamente l'episodio, Moretti spiegava com'erano andati realmente i fatti:

veramente non furono proprio i giudici a volermelo assegnare, perché loro avevano già deciso di darlo a quel Vittorio lì, il G. Rossi, e non a me perché non ero fascista. Mussolini cancellò il nome di Rossi e scrisse il nome mio, ma io non ne sapevo niente e a ritirare quel premio non ci andai mai, era il 21 aprile 1944. Pochi anni dopo, la signora Ojetti, una nostra amica che era molto fascista, volle appurare dove e a chi fosse andato quel premio, e le dissero che il premio era ancora lì che mi aspettava, bastava che io scrivessi una lettera. Ma io quella non l'ho scritta mai.[372]

L'unico premio che decise di accettare è quello risalente al 1940, come emerge da una lettera indirizzata all'amico Mario Novaro:

Caro Mario, sai che ho pensato stamane? Che ho avuto in questi giorni un premio letterario, l'unico premio letterario che potessi mai accettare. E a proposito del premio Novaro a Francesco

---

[369] Marino Moretti ad Alfredo Panzini, 25 marzo 1935, ivi, p. 130.

[370] PAOLO SIMONCELLI, *L'ultimo premio del fascismo*, cit., p. 23.

[371] Cfr. iv, pp. 29-32. Vittorio Giovanni Rossi fu già vincitore dell'edizione del 1933 del premio Fracchia e dell'edizione del 1936. Due anni dopo lo scrittore si sarebbe aggiudicato anche il premio Viareggio.

[372] MARINO MORETTI, *Sparlo di me, ma anche di altri*, «La Fiera Letteraria», 20 luglio 1975, p. 8, cit. in ANTONIO BALDINI, MARINO MORETTI, *Carteggio 1915-1962*, cit., pp. 85-86.

Chiesa ho pensato che ci deve pur essere un modo meno clamoroso di premiare e aiutare un poeta. Poco meno dell'incoronazione in Campidoglio![373]

L'indubbio prestigio del premio lo rendeva assai desiderabile. Uno dei suoi più grandi spasimanti fu Ungaretti, segnalato per il premio da Bontempelli e Ojetti, del quale decantò il «nobile gesto» che si impegnava a tenere segreto: «Caro De Robertis, sono profondamente grato a Oietti per il suo nobile gesto. La cosa, non dubitare, resterà segreta»[374]. L'attribuzione di quel riconoscimento era, stando a quanto riferisce all'amico De Robertis, un atto di giustizia:

Caro De Robertis,

ho saputo ieri per caso che all'Accademia s'è aperta la discussione per i premi Mussolini. So che Oietti, come me ne avevi scritto, ha fatto il mio nome. Vorrei tanto ringraziare di persona Oietti per quest'atto di profonda bontà a mio riguardo. Dimmi se presto viene a Roma e dove potrei incontrarlo.

Un'altra cosa: sono stati fatti naturalmente altri nomi. Ma, dati i nomi che mi hanno riferito, m'è venuto questo dubbio: hanno tutti, secondo il regolamento del Premio, i titoli necessari per riuscire, e cioè: pubblicazione nell'anno precedente (1933) d'un libro che abbia suscitato le maggiori approvazioni in Italia e fuori, in quel periodo di tempo? E ciò a parte quello che rappresenta il mio sforzo in poesia da vent'anni ad oggi: Il rinnovamento: E per tutti.

Dal momento che s'è fatto il mio nome, è una questione di semplice giustizia. Non darmi il premio sarebbe, a norma del regolamento, commettere un atto di gravissima ingiustizia. Il premio me l'ha dato, come vuole il regolamento, l'opinione italiana e straniera.[375]

Ma la palma d'oro – su proposta di Pirandello – andò a Rosso di San Secondo, forsanche per concedergli un po' di respiro, schiacciato, com'era, sotto il peso di un'estrema indigenza.

---

[373] MARINO MORETTI, MARIO NOVARO, *Carteggio 1907-1943*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1981, p. 129.

[374] Giuseppe Ungaretti a Giuseppe De Robertis, 9 gennaio 1934, *Carteggio 1931-1962*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Il Saggiatore, 1984, p. 7.

[375] Giuseppe Ungaretti a Giuseppe De Robertis, 27 gennaio 1934, *ibidem*.

Più fortunati di Ungaretti furono i sodali Emilio Cecchi[376] e Antonio Baldini[377], rispettivamente assegnatari del premio del 1936 e di quello del 1937. Del conferimento a quest'ultimo se ne rallegrò sinceramente l'amico Marino Moretti:

> Carissimo Antonio, sapevo del premio, ma non te ne avevo parlato per dovere di discrezione. Fui lietissimo quando Panzini mi diede la bella notizia. Sono lietissimo ora che la bella notizia è nel giornale. Avviene qualche volta che gli onori siano poco meritati, ma oggi è lo scrittore che onora il premio più che il premio lo scrittore.[378]

Dopo il 1943, stanti le drammatiche contingenze del periodo storico, tutti, o quasi, i premi letterari furono sospesi, eccezion fatta per il Novaro e per i premi Mussolini del «Corriere della Sera», che attribuì l'ultimo premio nel 1944. Di lì a poco i giochi si sarebbero chiusi definitivamente. La fine coincise con la morte, nel dicembre 1944, di Marinetti, che di quella istituzione era stato l'anima.[379]

---

[376] Cecchi, per sua stessa ammissione, fu segnalato al premio da Pirandello. Per assicurarsi la vittoria però si rivolse anche a Giulio Bertoni, esortandolo affinché gli offrisse il suo appoggio, tanto più che ora non avrebbe accettato di veder decadere il suo nome dalla proposta, cosa già avvenuta in passato. «Eccellenza, mi scusi se Le scrivo, senza avere l'onore di conoscerLa di persona. S.E. Luigi Pirandello, quest'anno, mi fa l'onore di presentarmi per il "Premio Mussolini"; e spero che questa volta non vi sarà luogo ad un genere, gratuito, di eccezioni che già furono fatte valere contro di me. Ella avrà forse un suo candidato. Ciò non toglie che, nelle vicende della discussione e della votazione, Ella possa anche fare qualche cosa a mio favore. Se Ella mi stima degno di tale aiuto, sarò molto orgoglioso e felice; e, indipendentemente dalle sorti del premio, Le dovrò viva riconoscenza. Il mio nome fu proposto altra volta; ma la proposta cadde perché allora io mi trovavo in buone condizioni economiche; e fu giustamente preferito un candidato meritevole ma bisognoso. Oggi io sono in condizioni disastrose; e se continuo a lavorare, cercando di non abbassare il livello del lavoro, è proprio per un'ostinazione fallimentare» (Emilio Cecchi a Giulio Bertoni, 21 gennaio 1936, BEU, *Bertoni, Carteggio, fasc. Cecchi, Emilio*, cc. 1r-1v). Bertoni effettivamente accordò il suo appoggio a Cecchi, il quale, in una lettera del 14 marzo 1936 lo ringraziava sentitamente: «Eccellenza, ho provato a telefonarle, ma lei era fuori di casa. Non ho bisogno di dirle quanto il resultato della votazione mi abbia fatto piacere. E io so la decisiva importanza del Suo patrocinio; non soltanto decisiva per l'autorità dell'uomo, ma per il calore che Ella ha portato nella Sua azione, per i consigli che sono stati preziosissimi, come il fatto ha mostrato; grazie di tutto, e speriamo che io abbia modo di mostrarle la mia riconoscenza. Vorrei pregarla di non far mancar a questo "premio" il Suo aiuto, anche nelle ulteriori vicende procedurali e di seduta plenaria: non lo perda d'occhio. I casi sono tanti! Verrò presto a ripeterle a voce i miei ringraziamenti, intanto mi creda» (Emilio Cecchi a Giulio Bertoni, 21 gennaio 1936, *BEU, Bertoni, Carteggio, fasc. Cecchi, Emilio*, 3r-3v).

[377] Lo scrittore apprese la notizia della vittoria mentre era in Libia con Cecchi e Soffici. Per approfondimenti sull'episodio cfr. ANTONIO BALDINI, *Una notizia coi fiocchi*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1937.

[378] Lettera di Marino Moretti ad Antonio Baldini, in ANTONIO BALDINI, MARINO MORETTI, *Carteggio 1915-1962*, a cura di Enzo Colombo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 84-85.

[379] Per un resoconto particolareggiato della vicenda rimando a ERMANNO AMICUCCI, *Morte dell'Accademia d'Italia*, in *I 600 giorni di Mussolini*, Roma, Faro, 1948, pp. 195-204. Qui basti ricordare che Marinetti, oltre al ruolo di accademico, svolse anche quello di segretario della classe di lettere; incarico, questo, che lo investiva di grande responsabilità, anche per tutti i rapporti politico-diplomatici che la funzione gli imponeva.

Tra i premi più celebri, infine, non si può non menzionare quello indetto nel 1932 dalla diciottesima Biennale d'arte di Venezia, la quale lo istituì in occasione di un convegno di poesia. Il Gondoliere, questo il titolo assegnato al concorso col quale si volevano omaggiare «i ricordi letterari del romanticismo veneziano»[380], traeva il nome dalla famosa "stamperia dei poeti" sorta a Venezia nella metà del Seicento, ed era destinato a un'opera di liriche pubblicata tra il 1930 e il 30 aprile 1932

Per decretare l'assegnazione della prima palma d'oro, la commissione giudicatrice – presieduta da Silvio Benco e composta da Antonio Baldini, Alfredo Gargiulo e Pietro Pancrazi – si unì in una seduta speciale nelle sontuose sale della biblioteca della Biennale.

Le opere concorrenti erano 235, ancorché la disputa si fosse giocata essenzialmente tra due tendenze letterarie: quella dei lirici puri e quella dei lirici più attenti alla forma.[381]

Quell'edizione venne vinta da Ungaretti con *L'Allegria*, vittoria che Adriano Grande aveva prefigurato e preannunciato all'amico Quasimodo: «a occhio e croce c'è da giurare che Ungaretti vincerà»[382]. Sulla questione si era pronunciato anche Quasimodo, che riferì a Barile: «Falqui ha detto che se non vogliono dare un'importanza regionale al premio, debbono darlo al vate [Ungaretti]»[383]. Che il conferimento dell'alloro a Ungaretti fosse un fatto molto probabile se non certo, lo sapeva bene anche Montale, per il quale la presagita vittoria del poeta rispondeva a «ragioni di stato»[384], che lasciavano ben poca speranza agli altri concorrenti.

Quell'esito, tuttavia, fu accolto da Ungaretti con un senso di delusione, riconducibile sostanzialmente all'atteggiamento di Pietro Pancrazi, reo di aver tradito «un'amicizia molto fedele»[385]. Con ogni probabilità, il gesto proditorio al quale Ungaretti faceva riferimento era stata la decisione di Pancrazi di assegnare il suo voto a Diego Valeri, uno dei nomi favoriti nella rosa dei candidati. Per

---

380 ELIO ZORZI, *Convegni di poeti a Venezia*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1934.

381 Cfr. *infra* alla nota p. 24.

382 Lettera di Adriano Grande a Salvatore Quasimodo, 1 maggio 1932, in SALVATORE QUASIMODO, *Carteggi con Angelo Barile*, cit., p. 103.

383 Lettera di Salvatore Quasimodo ad Angelo Barile, 4 maggio 1932, ivi, p. 73.

384 Lettera di Eugenio Montale ad Angelo Barile, 15 aprile 1932, in EUGENIO MONTALE, *Giorni di libeccio.* cit., pp. 88-89.

385 Lettera di Giuseppe Ungaretti a Giuseppe De Robertis, 23 luglio 1932, in GIUSEPPE UNGARETTI, GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, cit., p. 4. Tuttavia, sebbene si fosse detto fortemente dispiaciuto per l'accaduto, Ungaretti non avrebbe smesso di nutrire stima per il Pancrazi, al quale si riferisce sempre affettuosamente, non mancando di mandargli i saluti e la sua simpatia tramite l'amico in comune De Robertis. Cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, cit., p. 5 *e passim*.

Diego Valeri votò anche il presidente della giuria, Silvio Benco. Per Ungaretti votarono invece i commissari Antonio Baldini, Alfredo Gargiulo ed Emilio Cecchi, i quali gli attribuirono la vittoria «per forza di intensità raggiunta nell'interpretare l'insolita parola come mezzo di illuminazione di quanto essenzialmente costituisce la segreta vita lirica»[386].

Una ricompensa minore andò anche a Diego Valeri, per la seguente motivazione: «tenuto conto dei voti ottenuti da Diego Valeri ed in considerazione dei meriti indiscussi di questo poeta, il conte Volpi, comunicando che la Biennale aveva deciso di assegnare un premio anche a un poeta veneziano, destinò questo premio di L. 2.000, in nome della città di Venezia, a Valeri stesso»[387].

Al di là del valore pecuniario, quel premio valse a Ungaretti come un riconoscimento critico della sua opera, che fu così segnalata all'attenzione nazionale. Ebbe, anzi, un duplice significato:

> un significato particolare di riconoscimento del valore estetico delle liriche più recenti dall'Ungaretti presentate al concorso, e – naturale presupposto di queste – di tutta la sua opera poetica, dal *Porto sepolto* (1916) e da *Allegria di naufragi* (1919) sino a quell'*Allegria* che […] può considerarsi […], anziché una semplice ristampa, un libro per molti lati nuovo; e un significato generale, di riconoscimento del valore "storico" di tutta codesta attività poetica, della sua singolare posizione, cioè, rispetto allo svolgimento della poesia contemporanea.[388]

Su quell'edizione tuttavia si riversarono numerose critiche:

> Il "Premio del Gondoliere", vinto nel '932, non fu tenuto in conto che di esperimento per quanto felice; il che ci sorprende e ci dispiace. (Un premio sperimentale a Ungaretti…).
>
> La Commissione giudicatrice del "Premio del Gondoliere", composta di Baldini, Benco, Cecchi, Gargiulo e Pancrazi, è stata liquidata di colpo senza nemmeno un grazie; contrariamente ad ogni buona norma, quasi che avesse demeritato.
>
> La "critica" resta assolutamente estranea dalla nuova commissione, tuttavia composta di poeti rispettabilissimi e da noi stimati. Solo una versione dal francese, e dal francese moderno (quando finisce l'antico e comincia il moderno?) avrà possibilità di vincere l'altro nuovo premio

---

386 *Il "Premio del Gondoliere" a Giuseppe Ungaretti*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1932. Anche «L'Italia Letteraria» riporta per esteso la breve relazione della commissione giudicatrice: *"Giuseppe Ungaretti, per forza d'intensità raggiunta nell'interpretare l'isolata parola come mezzo di illuminazione di quanto essenzialmente costituisce la segreta vita lirica, ha dato prove tali d'interiorità sensitiva, di tormento nello scavare, di volontà nel portare alla maggiore perfezione e concisione plastica le sue espugnate trincee dell'inesprimibile, da imporsi al riverente rispetto anche di quelli che non completamente aderiscono alla poetica che risulta in lui dalla conscia lotta con la labilità di un interno mondo sfuggente"*(*Il Premio del Gondoliere a Ungaretti*, 24 luglio 1932, p.1).

387 *L'assegnazione del premio del Gondoliere a Giuseppe Ungaretti*, «Giornale della Libreria», agosto 1932, vol. 45, fasc. 31-32, p. 216.

388 ARNALDO BOCELLI, *Scrittori d'oggi. Giuseppe Ungaretti (a proposito del «Premio del Gondoliere»)*, «Nuova Antologia», luglio-agosto 1932.

di 5000 lire, e nemmeno un centesimo se dall'inglese, tedesco, ecc.. Per il resto, va tutto bene. E in bocca al lupo.[389]

Le repliche giunsero a stretto giro e investirono finanche il direttore del giornale, invitato a porre rimedio alle inesattezze riportare nella rivista. Antonio Maraini, questo il nome del replicante, procedendo per punti, rispondeva a ogni accusa:

> 1) L'aver chiamato "felice esperimento" l'istituzione del Premio di Poesia, che la Biennale bandì e assegnò nel 1932, non può rappresentare, comunque lo si voglia intendere, una menomazione. Era la prima volta infatti che una Esposizione di arti figurative dedicava una somma non indifferente in onore della poesia d'oggi, chiamando anche dei grandi dicitori a declamarla in pubblico per farla meglio comprendere e gustare. E fu iniziativa cui arrise tanto successo da indurre la Biennale a renderla stabile e, come tale, a ordinarla su quella esperienza che forse non fu inutile neppure per le celebrazioni odierne della poesia, in Romagna.
>
> Ecco qual è la connessione fra le due manifestazioni, che sono assolutamente pari come importanza e come intenti e, in sostanza, come svolgimento.
>
> 2) La Commissione giudicatrice del "Premio Gondoliere" esaurì il suo compito nel 1932 con la fine della XVIII Biennale, come è per tutte le Commissioni che la Biennale nomina ad ogni sua esposizione. E fu a suo tempo ringraziata con la cortesia che è stata sempre costume e vanto della Biennale. Non solo, ma prima di comporre la Commissione per la XIX Biennale, venne consultato più volte Pancrazi con l'invito a voler riassumere il mandato di segretario tanto bene tenuto per la volta precedente: invito declinato nei termini della maggiore cordialità, pur dando egli suggerimenti dei quali fu fatto tesoro.
>
> 3) Se la Commissione è composta di poeti, ciò è perché è naturale che poeti giudichino della poesia, come per le arti figurative pittori, scultori e incisori, sono i giudici naturali, e così per la musica musicisti e per l'architettura architetti. In questo non deve vedersi nessun disconoscimento per la critica, tanto più che, in sede di giudizio, gli artisti stessi sono "critici"; e come tali sovente oggi hanno capacità e fama largamente riconosciute.
>
> 4) La limitazione, per la traduzione, al francese, corrisponde al preciso programma di concentrare a ogni Biennale l'internazionalità del premio su di una lingua, di una letteratura, per poter così meglio approfondirne la conoscenza e rendere possibile il tenerne delle dizioni. Ciò che sarebbe impossibile estendere a tutte le quindici nazioni partecipanti alla Biennale.[390]

---

[389] *Addio "Gondoliere". Il nuovo "premio della Biennale"*, «Italia Letteraria», 17 settembre 1933.

[390] ANTONIO MARAINI, *Una lettera di Maraini sul premio di poesia della Biennale*, l'«Italia Letteraria», 24 settembre 1933.

Nel 1934, anno della diciannovesima biennale,[391] il premio – che nel frattempo perse il titolo "Gondoliere"[392] – venne raddoppiato: «oltre infatti a un premio di poesia che si intitola semplicemente della Biennale, è stato bandito un premio di versione poetica, attribuito in omaggio al carattere internazionale […] e nell'intento di contribuire al risorgere e all'affermarsi di un'arte»[393]. Più che nel valore del premio (L. 10.000 per la poesia italiana; L. 5.000 per la versione poetica), l'importanza del concorso risiedeva nell'opportunità di veder pubblicate le opere dalla casa editrice Mondadori.

Più in generale, le case editrici erano spesso considerate luoghi mecenateschi, tanto che era opinione diffusa pensare di poter sostituire «al nobile appellativo di Mecenate le seguenti denominazioni: Case editrici, Associazioni Accademiche Artistiche Letterarie, Gruppi Scrittori»[394]. In effetti, transitando da quei luoghi, la cultura era costretta a venire a patti con le regole imposte dall'alto, e i suoi interpreti fare i conti con un sistema clientelare, nel quale si situavano anche i premi letterari, gestiti, spesso in modo personalistico, da pochi *arbiter*.

Seguendo l'asse diacronico strutturante la parabola dei premi, è possibile tracciare una tendenza al progressivo scadimento degli stessi, causato e dall'inesorabile processo di politicizzazione a cui venivano sottoposti (che di conseguenza li rendeva sempre più eterodiretti), e dalla perdita di libertà e qualità letterarie delle opere. Questi aspetti, a ben guardare, sono le due facce della stessa medaglia, poiché la maggior parte dei premi, inscritti in un'orbita mecenatesca,

---

391 Quell'anno la giuria, presieduta dall'accademico d'Italia Angiolo Silvio Novaro e costituita da Francesco Chiesa, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi e Diego Valeri, premiò autori certamente meno noti nel panorama letterario, cioè Renzo Laurano, Cesare Meano e Nicola Vernieri (per la lettura integrale della relazione dei giurati, cfr. ALDO PALAZZESCHI, DIEGO VALERI, *Carteggio, 1934-1972*, a cura di Gloria Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, nota 7, p. 5). Lo stesso avvenne per le edizioni successive, allorché il premiò andò Hermann Hubacher (1937) e a Felice Casorati nel 1938.

392 «La Biennale di Venezia», si legge sull'«Italia Letteraria» del 17 settembre 1933, «dopo il felice esperimento compiuto l'anno scorso con il Premio Gondoliere, rende permanente il premio di poesia, intitolato "Premio della Biennale". Nell'intento poi di contribuire al risorgere e all'affermarsi dell'arte della traduzione poetica che ha così nobili tradizioni nel nostro paese, la Biennale bandisce un premio di versione poetica che sarà anche esso permanente e che di biennio in biennio sarà destinato alla migliore versione da una lingua straniera determinata di volta in volta dal bando di concorso. Il duplice concorso bandito dalla XIX Biennale stabilisce un premio in Lire 10.000 destinato alla migliore raccolta di poesie in lingua italiana inedite o solo parzialmente pubblicate in riviste e giornali negli anni 1933-34 e un premio di L. 5000 destinato alla migliore traduzione poetica di un'opera peculiare della letteratura francese moderna, dramma, poesia, poema, raccolte liriche, ecc., inedite o solo parzialmente pubblicate in riviste o giornali negli anni 1933-34 escluse le traduzioni di prosa. Verranno prese in esame soltanto le opere inviate direttamente dall'autore con lettera di presentazione, pervenuta in cinque esemplari dattilografati o stampati, alla presidenza della Biennale di Venezia (segretario del concorso di poesia) entro il 30 aprile 1934-XII. La giuria è composta da Angiolo Silvio Novaro, Accademico d'Italia, presidente; Francesco Chiesa, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Diego Valeri. Per il premio di versione poetica la giuria si aggregherà un letterato francese. La proclamazione dei premi avverrà a Venezia entro la seconda quindicina di luglio 1934-XII. La raccolta di poesie italiane premiate verrà pubblicata in volume. Le versioni poetiche premiate verranno pure pubblicate in volume, impegnandosi il traduttore a completare la traduzione dell'opera nel caso che egli abbia presentato al concorso soltanto una parte di essa» (*Addio "Gondoliere". Il nuovo "premio della Biennale"*).

393 ELIO ZORZI, *Convegni di poeti a Venezia*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1934.

394 RENATO MAJOLO, *Intorno ai falsi mecenati*, «Il Meridiano di Roma», 18 agosto 1940.

andava agli scrittori più fedeli al regime. La contropartita si traduceva nella limitazione della propria libertà espressiva, in favore della produzione di opere di dubbio valore letterario ma compiacenti i gusti dell'*establishment* politico (si tenga a mente l'imposizione, da parte di molti concorsi, di vincoli tematici stringenti).

Del resto, erano lontani i tempi dell'Accademia mondadoriana, i tempi in cui i premi venivano conferiti solo se l'opera in gara rispondeva ai canoni della buona letteratura.

Appendice B

B.1 Lettera di Massimo Bontempelli a Giulio Bertoni, 1° marzo 1933, BEU, *Bertoni, carteggio, fasc. Massimo Bontempelli, cc. 1r-5v.*

Caro Giulio,
per il Premio Mussolini[395] proporrò i 16 volumi di Umberto Notari, scritti tra il '28 e il '33, raccolti sotto il titolo "Idee, costumi e passioni nel XX secolo".
Ti invio qui un mio articolo (del [24] novembre '31) ove puoi vedere tutto il mio pensiero in proposito.
Per il premio a Notari, sono d'accordo con me Marinetti, Romagnoli, e Formichi (a quanto mi assicura Marinetti).
Parto per la Grecia, ma tornerò per il 10 marzo.
Un abbraccio

B.2 Lettera di Massimo Bontempelli a Giulio Bertoni, 23 marzo 1934, BEU, *Bertoni, carteggio, fasc. Massimo Bontempelli, cc. 6r-6v.*

Caro Giulio,
ai "Premi d'incoraggiamento" abbiamo insieme ben 16 numeri da vedere insieme. - di essi 10 numeri io non ti chiederei che una sovvenzione[396] per i nn. 167 e 212, e ti abbuono tutti gli altri. Di questi 10, nessun premio.

B.3 Lettera di Bontempelli a Giulio Bertoni, Oslo, 11 novembre 1937, BEU, *Bertoni, carteggio, fasc. Massimo Bontempelli, cc. 10r-11v.*

Caro Giulio,
io non so che cosa tu pensi di Mario Apollonio; comunque, conosco tanto bene la tua coscienza che non tenterei mai di mortificare il tuo pensiero anche se forse diverso dal mio. Quello di cui mi preme avvertirti è questo: - egli, che qui a Oslo è professore di letteratura italiana all'Università, è molto bene visto dai nostri non meno che dai norvegesi, e qui innalza una attività di cultura italiana veramente ammirevole.

[395] La sottolineatura è dell'autore.
[396] La sottolineatura è dell'autore.

Perciò, se egli non dovesse, nel concorso [a cattedra] di Palermo, riportare nemmeno la eleggibilità, le nostre autorità diplomatiche ne avrebbero gran dolore perché verrebbe menomata la sua possibilità di influire sul suo pubblico norvegese.

Può essere che tutto ciò che ti sto dicendo sia superfluo, nel senso che tu intenda addirittura metterlo nella terna. Molto meglio. Io ti scrivo a sua insaputa e senza alcuna interessata particolare amicizia, ma esclusivamente per rendere servizio alla causa della espansione culturale (aggettivo da [illeggibile] nel vostro vocabolario) in questi [illeggibile] paesi.

Non vedo l'ora che ricomincino le nostre serate vocabolaristiche (non dire questo aggettivo a Panzini).

Se vuoi rispondermi – puoi scrivermi o a Stoccolma (ove sarò fino a tutto il 19 o 20 novembre, calcola 4 giorni per arrivarmi la lettera) – altrimenti a Helsinki (ove sarò dal 22 al 25); sempre "presso le R. Legaporie d'Italia".

B.4 Lettera di Renato Silenzi (regio incaricato d'affari a Santiago del Cile) indirizzata al Presidente della Reale Accademia d'Italia Guglielmo Marconi, Santiago, 2 novembre 1934, RAI, *Premi d'incoraggiamento e sussidi, Premi Roma per gli stati del Sud America*, B. 107, fasc. 228.

Eccellenza,

l'anno passato codesta Reale Accademia decideva, su proposta di S.E. l'Accademico Massimo Bontempelli, di concorrere al premio letterario "Roma", istituito in Cile ad iniziativa di S.E. il Regio Ambasciatore Pedrazzi, con una medaglia d'oro e con un diploma.

Il diploma, che portava l'alta firma di V.E., e la magnifica medaglia vennero dalla commissione esaminatrice assegnati allo scrittore Eduardo Solar Correa, professore di estetica in questa Università di stato e noto critico letterario, per la sua opera storica "Semblanzas literarias de la colonia".

La cerimonia dell'assegnazione che si svolse il 21 aprile in occasione del Natale di Roma, alla presenza del Presidente della Repubblica, delle più alte autorità dello Stato, del Corpo diplomatico e di una eletta folla di intellettuali, ebbe una eco vastissima in tutta la stampa non solo cilena ma dell'intera America latina.

Poiché è necessario che tale iniziativa del premio "Roma", che ha ottenuto così larga risonanza e che ha giovato moltissimo alla nostra propaganda e alla nostra penetrazione spirituale, non venga lasciata cadere ma diventi anzi un rito annuale, prego l'E.V. di voler opportunamente e tempestivamente disporre affinché anche quest'anno la Reale Accademia conceda una medaglia d'oro ed un diploma per il Premio Roma cileno.

Faccio presente all'E.V. che, data l'interruzione delle comunicazioni attraverso la Cordigliera con l'Europa perché la medaglia ed il diploma giungano in tempo per il 21 aprile 1935, sarebbe necessario venissero spediti da Roma, a mezzo valigia diplomatica del Regio Ministero degli Affari Esteri, non più tardi degli ultimi giorni di febbraio p.v. o dei primissimi di marzo.

Confidando anche quest'anno nell'alto appoggio e nella generosa benevolenza dell'E.V. e della Reale Accademia e in attesa di un cortese cenno di assicurazione, La prego, Eccellenza, di voler accogliere gli atti della mia più alta considerazione e devoto ossequio.

B.5 Lettera della Cancelleria della Reale Accademia d'Italia a Massimo Bontempelli, 12 dicembre 1934, RAI, *Premi d'incoraggiamento e sussidi, Premi Roma per gli stati del Sud America*, B. 107, fasc. 228.

Eccellenza,

S.E. Formichi mi dà incarico di restituirLe l'unita lettera del dott. Renato Silenzi, nostro Incaricato d'Affari a Santiago del Chile e di informarLa che, con lettera del 24 novembre u.s., già è stata data assicurazione al dott. Silenzi che il Consiglio Accademico avrebbe considerata con la massima benevolenza l'opportunissima proposta che anche per il 21 aprile 1935 l'Accademia d'Italia abbia a mandare una medaglia e un diploma per il Premio "Roma" di Santiago del Chile.

B.6 Lettera di Bontempelli indirizzata alla Cancelleria della Reale Accademia d'Italia, 24 marzo 1934, RAI, *Premi d'incoraggiamento e sussidi, Premi Roma per gli stati del Sud America*, B. 107, fasc. 228.

Credo doveroso di informarla che S.E. il Presidente ha disposto che la medaglia per il Premio Roma sia d'oro, anziché di bronzo dorato, come è quella fusa da S.E. Romanelli.

Il conio in oro richiederà qualche tempo, ancora. Impossibile, quindi, che la medaglia sia a Santiago per il 21 aprile.

S.E. il Presidente ha disposto che si mandi, in tanto, il diploma a sua firma: ciò che si è fatto oggi.

La prego di dirci se Ella approva che a S.E. Pedrazzi sia inviato il seguente telegramma, in sostituzione di quello che Lei aveva preparato.

"Medaglia partirà fra giorni Intanto inviasi diploma saluti affettuosi".

B.7 Lettera del Presidente della Reale Accademia d'Italia all'ambasciatore d'Italia a Santiago, Orazio Pedrazzi, 24 marzo 1934, RAI, *Premi d'incoraggiamento e sussidi, Premi Roma per gli stati del Sud America*, B. 107, fasc. 228.

Eccellenza,

mi procurerò, fra qualche giorno, il piacere di inviarLe la medaglia che, su proposta di S.E. Bontempelli, la Reale Accademia d'Italia ha deliberato a destinare quello scrittore cileno che riuscirà vincitore del "Premio Roma" istituito da V.E. e da conferire il 21 aprile [Natale di Roma] p.v.

Intanto, per tema che la medaglia non possa giungere a destinazione per quel giorno, mi affretto a mandarLe subito, insieme con la presente, il diploma, a mia firma, che V.E. si compiacerà di consegnare al vincitore del "Premio Roma", in attesa di potergli consegnare non appena pronta, anche la medaglia.

B.8 Lettera di Bontempelli al Presidente della Reale Accademia d'Italia, 20 dicembre 1934, RAI, *Premi d'incoraggiamento e sussidi, Premi Roma per gli stati del Sud America*, B. 107, fasc. 228.

Il sottoscritto propone che sui premi di incoraggiamento eroghino lire 5000 per un "Premio Roma" (da assegnarsi il 21 aprile) per un romanzo argentino scritto nell'anno (o fino al marzo '34), e altrettanto per un "Premio Roma" per il Brasile. Ciò a riconoscenza del "Premio Roma" recentemente premiato dall'Ambasciatore Italiano al Cile.

B.9 *Memoriale di Henry Furst,* Maestri della prosa in Italia, in *Il meglio di Henry Furst*, a cura di Orsola Nemi, Milano, Longanesi, 1970, pp. 409-411.

Se mai vi fu un Paradiso Terrestre, doveva essere situato a Sanremo, in marzo. Ma se mai vi fu un metodo tanto sicuro da potere essere brevettato per trasformare un paradiso in qualcosa di molto diverso, questo metodo deve essere la istituzione di un premio letterario. Per i giudici, almeno; per i concorrenti sfortunati, senza dubbio. Questo non diminuisce il merito della signora Bianca Brayda, una bella signora di Sanremo, che ha istituito un libro per il miglior libro italiano di prosa pubblicato nel 1931, e che deve essere assegnato il 3 aprile da una giuria mammut di diciannove giudici. Come se il numero dei giudici indigeni non fosse di per sé sufficientemente insolito, la signora Brayda ha invitato anche alcuni giudici stranieri – due per la Francia, Valery Larbaud e Benjamin Crémieux; uno per il Belgio, Léon Kochnitzky; uno per

l'Inghilterra, Orlo Williams, e uno, il vostro corrispondente, per gli Stati Uniti. I giudici italiani comprendono l'accademico Massimo Bontempelli, Alberto Moravia, Antonio Baldini, Vincenzo Cardarelli e l'organizzatore del premio, Giovanni Comisso. La natura della giuria e il suo carattere internazionale dovrebbero quindi fare di questo premio, che sarà assegnato annualmente a Sanremo, in vicinanza della Pasqua, uno dei più, se non il più, desiderabile di tutti i vari premi che vengono assegnati in Italia.

***

Che la maggior parte dei volumi in gara non abbia nessuna probabilità di successo, non occorre dirlo. Già sembra che la scelta sia circoscritta a tre o quattro libri, e uno di questi, *Stampe dell'Ottocento* di Aldo Palazzeschi, una incantevole serie di scene del Vecchio Mondo, opera del ben noto poeta futurista, sembra che non possa venire premiato perché, sebbene già pronto in magazzino, non poté essere messo in vendita prima del 31 gennaio 1932, estrema data di pubblicazione consentita dal regolamento del Premio. Una altra obiezione è che il nome di Palazzeschi è stato incluso con quelli di Silvio Benco, lo scrittore triestino, e di Bertoni, il dantologo, in una terna che la Reale Accademia sottoporrà fra poco al Primo Ministro per uno dei due seggi vacanti. Sebbene generalmente si creda che Mussolini sceglierà Benco, è evidente che prima o dopo sarà la volta di Palazzeschi.

Qualche cosa, di Emilio Cecchi, è un altro libro che può ritenersi venga scelto. In questo volume, l'autore palesa le sue doti migliori, sia che descriva una fontana zampillante al sole, sia nel ritratto di una scimmia, o nel saggio sui piccoli mendicanti e perfino nel suo scritto sulle parole incrociate. È in questi pezzi che Cecchi rivela la reale profondità del suo pensiero e tutta la perfezione della sua arte, con quella arguta malinconia che nessuno se non Elia ha posseduto prima di lui nella stessa misura. Vorrei consigliare gli intenditori di raffinatezze letterarie di imparare l'italiano, forse soltanto per leggere Cecchi.

***

Elio Vittorini con *Piccola borghesia* è il terzo possibile vincitore del premio; il libro è veramente un'opera notevole, è solo una raccolta di racconti brevi ma in verità è difficile definire questi scritti. Si può dire che sono racconti brevi come *Mrs Dalloway* è un romanzo. Con la differenza che Virginia Woolf dedica la sua penna alla descrizione dell'alta borghesia, Vittorini, che evidentemente ha letto ed ha tratto profitto dalla prosa della scrittrice inglese, ha scelto per suoi modelli la minore borghesia dei piccoli impiegati napoletani e delle regioni vicine. I tre racconti, *Quindici minuti di ritardo*, *Educazione di Adolfo* e *raffiche in Prefettura*, gli unici nel volume che formano un unico racconto, vi conducono nella Prefettura di Napoli e nella vita intima dei più o meno attediati, più o meno apparentemente insignificanti impiegatucci che ne gremiscono i tetri uffici. È un compito ingrato citare un autore che segue questa delicata tecnica e non tenteremo di farlo e, tanto meno, di dare un riassunto del suo lavoro.

Raccomandiamo però caldamente a quelli fra i nostri lettori che vigilano il sorgere dei nuovi ingegni italiani, di tenere d'occhio questo giovane; personalmente riteniamo questo suo libro la migliore "opera prima" apparsa dopo gli *Indifferenti* di Moravia (che abbiamo sentito dire, sta per uscire in inglese sotto il bizzarro titolo *The Apathetic Ones*).

B.10 Enrico Falqui, *In margine ad un premio letterario*, «Critica Fascista», poi in «L'Italia Letteraria», 19 giugno 1932.

Se possedessi una gocciola dell'umore spiritoso di cui grondano i più fortunati e riveriti tra i miei amici, di Marcello Gallian, oggi che, con l'assegnazione del premio letterario «Mediterraneo» (decretatagli – o miracolo inenarrabile – dai cosiddetti «strapaesani» e dagli «stracittadini» uniti in lega per la occasione), oggi che è stato di nottetempo e quasi per isfida elevato all'onore degli altari, potrei dire d'averlo «conosciuto fico». E così, giusto il sistema di chi va per le spicce e tutto riduce a paradosso, tutto massacra a barzelletta, presumere d'aver liquidato la faccenda e non doverne più parlare. Ma non sarei esatto. Rammento bene d'aver conosciuto Gallian assai prima, quand'era ancora il più selvatico e contorto degli arbusti ch'io mi dilettavo a guardare dal breve orizzonte della mia finestra, nel sottostante orto letterario. E non mi pareva vero che crescesse così spinoso e prepotente. Datano da allora la mia stima e la mia simpatia per lui, degenerate presto in amicizia, con grave scandalo dei grammatici e dei bigotti, i quali appartengono alla categoria di quella gente che vuol vedere tutto chiaro, lindo, liscio, lucido, e che non riuscendo tuttavia a capacitarsi come proprio a me debba piacere una siffatta scorza, me ne fa colpa quasi fosse un tradimento o me ne commisera come di un'aberrazione.

Lungi dal disincantare, questa assennatissima gente non immagina neppure quanto di riflessione e, per conseguenza, di convinzione uno possa non trascurare di mettere in ogni suo pensiero ed atto, quando non sieno suggeriti dal capriccio. Che il gusto è sentimento di natura diversa, con radici più profonde, dove il vento non scende a fare sconquasso e solo arriva la linfa vitale.

Dico piuttosto (anche se altri lo nega, facendosi forte di argomentazioni frettolose e grossolane, che per essere le più facili a lasciarsi intendere, parrebbero anche destinate a raccogliere maggior copia d'approvazioni) dico piuttosto che il conseguimento di un premio letterario non costituisce di per sé solo un'assicurazione di gloria imperitura né una certezza d'incontrastato benessere.

E il nostro è troppo un paese dove in materia vige la concorrenza più spietata. Guadagnare un lettore, accaparrarselo, è considerato un segno di fortuna da smuovere ad invidia e vendetta anche chi meno dovrebbe preoccuparsene.

*

Molteplici ed oppositi sono i modi in cui è consentito farsi aggiudicare un premio; si può anche sbafare, si può carpire; e da taluni, quanto più unanimi e solidali, derivano malumori ed equivoci. Tal che da ultimo l'eletto finirà per indurre a compassione i suoi stessi detrattori, scelti tra quelli che lo sono divenuti per insipienza o per debolezza. E costoro si stupiscono, si dispiacciono, si ribellano nello scoprirsi additati e trattati come gli esemplari tutt'altro che lodevoli di un'estrema degenerazione.

Ma in ogni caso un premio ha valore di diffida: per il pubblico distratto ed apatico che non potrà più fingere d'ignorare un autore a cagione che nessuno s'è mai preso la briga di presentarglielo; per il critico scansafatiche ed infingardo che dovrà alla fine decidersi ad esaminare l'opera in questione e sarà costretto a farlo con sollecitudine e perspicacia, sia che non voglia scomparir di fronte ad un giudizio già assodato, sia che voglia infirmarlo e demolirlo; per lo stesso autore incoronato, dappoichè, disponendo di più sicuro ed applaudito prestigio, si troverà in obbligo di lavorare con una maggiore ed oculata ponderatezza.

Il pubblico non ha mai fantasia? Il critico non ha mai voglia? L'autore non ha mai fiducia? Un premio è lo stimolo, il reagente che ci vuole, quand'anche per il pubblico arrivi intempestivo, per il critico tardivo e per l'autore addirittura superfluo.

È poi vero? Il consenso dell'uno non conta in maniera assoluta; il parere dell'altro non è infallibile; l'entusiasmo del terzo sarebbe consigliabile di mortificarlo e sfreddarlo: come quell'ardire che, non tenuto a freno, può diventare sfrontatezza e nuocere più che giovare, fingendo sicura una vittoria quanto mai dubbia e faticosa.

Meglio non farsi soverchie illusioni. Se prima ci poteva essere qualcuno disposto a chiudere un occhio sur [sic] un periodo mal riuscito, adesso tutti pretenderanno il capolavoro, e guaj a metter nero su bianco se non per tramandare cose immortali. Sentirà Gallian come gli rimprovereranno certe barocchissime anfrattuosità del suo stile. E non mancherà chi, dopo averlo seppellito sotto una valanga di aggettivi (come: accaldato, virulento prestigioso, lirico, sconquassato, scombiccherato, mitico, mistico, diabolico, sinistro, stregato, maccheronico, grottesco, pirico), gli tirerà addosso la croce di sacrilego. Croce ch'egli però fa di tutto per meritare. E scommetto che se ne glorierebbe come della sua passata, atroce miseria. Sono insulsaggini e pacchianerie. Nessun concorso provocherà mai il capolavoro e nessun premio varrà a compensarlo. Sono di quelle ideucce borghesi che andrebbero sterminate perché allignano e infestano; e domani, se non facciamo presto, un autore che non sia riuscito ad ottenere la medaglia con la coccarda, lo vedremo deriso e calpestato. Ci sarebbe da riflettere sull'appoggio sicuro che potrebbe essere costituito da un mecenatismo bene inteso, e sull'incerto sollievo derivante dai soldi delle tante premiazioni. Ma verrebbero coinvolte un'infinità di questioni economiche, morali ed estetiche. Non è oggi quella dello scrittore una libera professione? Perché non deve quindi lo scrittore bastare a se stesso col frutto del proprio lavoro? Gli è che non sempre si trova lavoro bastante e decoroso; e mentre se un dottore sbaglia la cura e uccide un ammalato va in galera e perde la patente, ove un romanziere fallisca un'opera e il critico non se ne accorga o finga accondiscendenza, nessun tribunale li condannerà. Continueranno indisturbati ad ammucchiar misfatti. E

da ultimo, quando Iddio vorrà fermar loro la mano, noi tutti ci meraviglieremo che ancora la muovessero, così clandestino era diventato il gioco.

*

Per sua sfortuna e nostra il destino di Gallian è tutt'altro. Non è nato con la camicia, ha chiesto l'elemosina, ha sofferto la fame, e dove tocca non tramuta in oro; pure non scrive pagina dove non vada riconosciuta un'originalità urtante e calorosa, né il suo è un dono di scrittura che si esaurisce dopo i primi paragrafi. Contrariamente ad ogni sospetto non inventa mai; il suo stile è ad immagine della sua faccia: ispido e avvampante. Ma sta avvicinandosi il giorno in cui, messa testa a partito e rinsavito quel poco che basta, potrà raccontarci, senza più smanie apocalittiche, tutt'intera la storia avventurosa della sua tribolata giovinezza.

Il premio, rallietandolo, non gli ha fatto perdere la bussola. Dopo tanta inquietudine e siccità, se l'è visto piovere addosso come la manna… .

*

Tra tanti signorini lindi e pinti, nostri comuni conoscenti, che avanti di cacciarsi a far l'ovo nel calduccio del letto, degustano una cosa vista di De Amicis e trangugiano una tazza di camomilla, egli è di quei rari «pennaruli» che han dormito all'addiaccio con la pancia vuota e non maledicono alla vita. Uno scrittore davvero *nuovo*, non ancora contagiato dal vizio o preso dalla mania del «documentario» e dell'«obbiettivo».

E mi piacerebbe sapere quanti tra i suoi coetanei dispongano di altrettanta invenzione e meraviglia. Il suo è un inchiostro rosso che dà nel cupo e raggiunge una vibrante fosforescenza.

Io per me sono lieto d'essere stato tra i primi a volergli bene, non lasciandomi ingannare da certi suoi atteggiamenti facinorosi che sono in lui un modo per nascondere la più caparbia delle timidezze.

*

Caro Gallian, tu sai che il nostro discorso principierebbe adesso. Come quando, abbandonato, a notte fonda, il tavolo vinoso dell'osteria, ci si riduce a vagare per il deserto da null'altro guidati che dalla svolta tortuosa d'una strada, dallo scroscio d'una fontana, dal richiamo d'un uccello, o da un ricordo: e si diventa per breve padroni della città caduta in un sonno tenebroso. Dapprima incerte, quasi stridule, le nostre voci acquistano di grado in grado un empito che le infoltisce fino a mutarle in grida. Tutto si popola di fantasmi.

Ma che può interessare agli altri? Già molto ci accusano di non saper parlare che dei nostri fatti personali. E non hanno torto: anche per te l'arte è un fatto estremamente personale, come per Barilli, volendo nominare il principe di quelli indemoniati scrittori che darebbero fuoco al mondo pur di ricavarne una bella immagine.

B.11 Massimo Bontempelli, *Giornalisti mediterranei*, «Gazzetta del Popolo», aprile 1933.

Il Secondo Premio Mediterraneo segna una data nella storia del giornalismo italiano. È la consacrazione dell'«articolo di terza pagina». La terza pagina è una delle più geniali invenzioni dell'Italia moderna.

In questo *Diorama*, esattamente sedici settimane fa, annunciavo il Premio e ne illustravo e decantavo la portata. Dicevo che noi attendiamo, anzi già da tempo vediamo chiaramente elaborarsi il rinnovamento della nostra letteratura, appunto dalla collaborazione giornalistica.

Non ho affatto da ricredermi.

Dicevo: «un po' d'anni ancora e si dirà scrivere da giornalista per dire scriver vivo, effettivo, dominatore».

Ma io lo dico fin d'ora.

Sono soddisfattissimo dell'esito del Secondo Premio Mediterraneo. E per me l'esito non è stato quello del 13 aprile; l'esito del Premio, quello che m'ha entusiasmato, è stato il giorno in cui si son chiuse le iscrizioni e ho letto l'elenco dei concorrenti.

Circa ottanta; e di essi almeno venti notissimi, almeno dieci degni di stare in una lista dei più bei nomi della nostra prosa contemporanea. E degni del premio? Almeno quindici. E di qualche segnalazione? Una trentina? Io ero contentissimo; capivo che assegnare il premio in quelle condizioni era molto difficile; ma questo è compito della Giuria; io sono solamente il presidente, faranno loro, io sono felice che il concorso è stato preso sul serio da tanti bravissimi; che persone di grande fama non hanno esitato a mettersi in gara: certo non lo hanno fatto per avere il premio, lo hanno fatto per mostrare la loro approvazione al tentativo. La mia previsione è riuscita in pieno, l'«articolo di giornale» è la miglior forma di prosa che si possa immaginare per il nostro tempo.

L'elenco dei concorrenti, dicevo, è larghissimo. Pensate che comincia da Arnaldo Cipolla, giovane d'anni ma vecchissimo seduttore di contenuti; non c'è leone di là dai tropici o foca di là dai circoli polari che da lontano non ne riconosca la voce quando lui sta per arrivare. E la lista dei «viaggianti», cominciata da lui e da altri due grossissimi calibri quali Beonio Brocchieri e Monelli, continua traverso due calibri agili, Ramperti e Rèpaci; e arriva alle classi di leva, a Patti energico, a Barzini j. vivacissimo, a Napolitano che ha vinto e perciò non ne parlo.

E c'è la varietà degli sportivi. Vi rendete conto che due prosatori della forza di Eugenio Barisoni e di Renato Casalbore, se non fossero così strettamente specializzati uno nell'articolo di caccia (perché lui è un sanguinario) l'altro nella critica sportiva e particolarmente calcistica, sarebbero stati concorrenti pericolosissimi? Tanta evocazione, equilibrio, aderenza (le qualità dello scrittore) raggiungono nelle loro prose. E quelle di Casalbore spesso furono scritte all'ufficio del telegrafo (anche Orazio con i suoi nove anni è andato a farsi friggere). E le corrispondenze di volo, qui c'è Freddi e Intaglietta, perché Marinetti non ne fa i capostipiti di una nuova arte, la «aeroprosa»?

Continuate a scorrere l'elenco. Ci trovate il più lirico degli umoristi, Campanile. Come mai è qui? Perché col suo *Battista* ha fatto della prosa umoristica che nello stesso tempo è vero e proprio giornalismo. Vincerà dunque? Non credo, anche lui è un calibro troppo grosso, e fin dove è possibile questi premi debbono essere serbati alle forze ancora meno note. È il caso di Luigi Antonelli, che ha mandato una raccolta dei suoi corsivetti tanto amabili. Ma Antonelli è tale illustrazione del nostro teatro di prosa, che non bisogna confondere la testa al pubblico e fargli troppo sapere che lui fa bene anche altre cose. È pure il caso di Lorenzo Viani: con quel po' po' di fama come pittore e come narratore, non gli è necessario essere anche dichiarato un altrettanto grande giornalista.

Per ragioni intuitive non credo che avranno probabilità di vittoria i critici, anche se acuti e divertenti come Virgilio Lilli, anche se intelligenti e complicati come Alberto Rossi. Credete che io stia cercando di dare un elenco dei migliori nomi, con relativa automatica diminuzione di quelli che non nomino? Nemmen per idea. Vedo scorrermi sotto gli occhi nomi che mi piange il cuore a non trascriverli; ma è difficile trovare gli aggettivi; e poi soprattutto voglio lasciare delle grosse lacune appunto per non compromettermi contro nessuno dei tralasciati.

Il bello sì è che, mentre scrivo, mi sono perfettamente dimenticato che il premio è stato attribuito già, e mi par di star facendo dei pronostici, con l'elenco davanti.

Ma ecco dall'elenco si stacca e si fa avanti Barilli. Barilli dove passa incendia. Barilli dove arriva spopola. Barilli in un concorso di prosatori passeggia come il Dioniso euripideo, tirando giù le vette dei pini e su ognuno posa un concorrente e poi le lascia tornare in alto. A tutti i totalizzatori c'è una gran richiesta di Barilli. È un vero peccato che Barilli non sia un titolo di Borsa. A vendere Barilli allo scoperto, c'era da risolvere la crisi.

In realtà Barilli ha vinto. Non per la bella medaglia d'oro zecchino del Ministero della Educazione nazionale, che gli è stata consegnata, e che i figli dei suo figli mostreranno tra molti decenni ai compagni (la medaglia del nonno Bruno); ma perché per qualche tempo il suo nome ha minacciato, in seduta, di far rimuovere l'assemblea dal proposito di dare il premio a qualcuno che non fosse ancora un «vedetta».

Altro proposito deliberato dall'assemblea fu di tenere gran conto del fatto che il concorso era, sì, letterario, ma insieme era giornalistico, che questa anzi era la sua originalità, e non si doveva dimenticarsene.

Prima vittima di tale proposito fu, con gran dolore di noi tutti, Nino Savarese, che da principio era uno dei favoriti. Savarese è un puro, intenso così raffinato e rapido nel portare di colpo l'episodio alla sua legge superiore, e occorrendo farlo ricalare con eleganza nel piano quotidiano onde è sorto. L'articolo di terza pagina inteso come «varietà», imprevisto obbligatorio, sorpresa dello spirito, parve trovare in Anselmo Bucci, questo poligamo delle muse, il suo più singolare e limpido rappresentante. Barilli, de Mattei, Bucci, Napolitano: oramai il campo s'era chiuso, pur lasciando di là dai cancelli molti rimpianti. Il modo delle votazioni ci intralciava ancora alquanto; per buona sorte intervenne un po' di baguttismo a farci superare le difficoltà computistiche, e la cosa finì come tutti sanno.

La vittoria, ripeto, è stata della prosa giornalistica come forma letteraria principe del nostro tempo.

Nel 1919 Papini ha fatto quell'antologia «Poeti d'oggi», che con una opportuna scelta di lirici e frammentisti è riuscita a dare un quadro quasi compiuto del periodo cui era dedicata (1900-1919). Al medesimo effetto riuscirebbe che facesse oggi una antologia dei «Giornalisti d'oggi», per il periodo 1919-1933. Sarebbe quasi sufficiente a dare un quadro della nostra letteratura valida.

La propongo di qui formalmente a Bompiani, che mi pare l'editore adatto per un'impresa del genere (e che è un poco vincitore di questo premio, come editore dei viaggi di Napolitano). Ma la antologia deve essere fatta con gran gusto e sicurezza, e senza riguardi.

B.12 Carlo Franelli, *Missione dello scrittore. "Ordinazioni" di opere*, «L'Italia Letteraria», 1932.

Il problema dello scrittore è grave e complesso; ma dev'essere studiato, dev'essere bene compreso. Ogni paese più civile dovrà occuparsene. Tutto il problema dovrà entrare nella coscienza della Nazione. […] Bisogna intendersi sulla parola «scrittore». Scrittori non sono propriamente né i giornalisti che mettono al servizio del giorno il loro frettoloso lavoro e a numerose esigenze di varia natura s'adattano, né di regola i professori di lettere i quali anch'essi lavorano sempre, o spesso, per ordinazione, se ben guardiamo. In generale non sono scrittori in senso pregnante coloro ai quali si può «ordinare» un'opera, piccola o grande che sia, che da sé non avrebbero dato, che non è loro imposta dalla coscienza. Giosuè Carducci, benché professore, dichiarava di non scrivere per ordinazione o a richiesta; e aggiungeva: «Quello di star seduto a sporcar di inchiostro la carta bianca e le dita nette, quando uno non ha da comunicare qualche cosa di nuovo e di buono o almeno di proprio, è un mestiere che io coi romani abbandonerei agli schiavi». E difatti, quanti far coloro che scrivono oggidì sono propriamente da dirsi schiavi!

B.13 Bando di concorso per la produzione di un'opera fascista, «L'Italia Letteraria», 22 aprile 1934.

«*Due concorsi per opere ispirate al tempo fascista*»

La Nuova Antologia *bandisce fra gli scrittori italiani un concorso per un "Romanzo del tempo fascista".*

Requisito essenziale per la scelta delle opere da premiarsi è che esse offrano un quadro o rappresentino un aspetto caratteristico dell'Italia nuova e della sua trasformazione spirituale.

Sono stabiliti tre premi indivisibili per le opere migliori, rispettivamente di lire ventimila, diecimila *e* cinquemila. *Le opere premiate saranno pubblicate su la* Nuova Antologia.

Ogni lavoro dovrà essere inviato in triplice esemplare dattilografato alla Direzione della Rivista. Ciascun esemplare sarà contrassegnato da un motto, che dovrà essere ripetuto su una busta suggellata contenente il nome dell'autore.

Il termine per la presentazione dei lavori è il 30 aprile 1935-Anno XIII.

La commissione giudicatrice del concorso è composta come segue: Luigi Federzoni, presidente; Arnaldo Bocelli, segretario; Antonio Baldini, Silvio Benco, Grazia Deledda, Arturo Marpicati e Alfredo Panzini.

L'Agenzia "Ala" informa che la Federazione dei Fasci di Combattimento della provincia di Ravenna, istituisce un premio annuale "Cervia", affidandone l'organizzazione alla Terza Pagina di "Santa Milizia", di L. 5.000, per un'opera di scrittore italiano che eticamente ed artisticamente interpreti il senso profondamente umano ed universale del secolo di Mussolini opera che può essere di poesia, di cultura, di teatro o narrativa senza distinzione di genere e deve essere stata pubblicata entro il periodo 1° gennaio 1933-30 giugno 1934-XII. Il premio è indivisibile e sarà assegnato la sera del 15 agosto a Cervia: il termine per la presentazione delle opere è fissato per il 15 luglio 1934-XII. Esse dovranno essere inviate in 10 esemplari, uno dei quali contrassegnato dalla dichiarazione di concorso a firma dell'editore o dell'autore, alla Segreteria del premio, Casa del Fascio – Ravenna. I nomi dei componenti la commissione giudicatrice, che sarà presieduta da S. E. Gioacchino Volpe, verranno resi noti prossimamente.

B.14 Arnaldo Frateili, *Il romanzo premiato*, «L'Italia Letteraria», 24 novembre 1929.

Rallegramenti a Bontempelli per il Premio dei Trenta. L'occasione è stata buona. Il figlio di due madri è il miglior libro di Bontempelli. I suoi pregi sono il frutto di una maturità artistica che ha saputo tenersi in serbo certe qualità ancora vergini, per metterle fuori quando quelle più note cominciavano ad essere un po' logorate dall'uso. I suoi difetti, quelli che a me sembrano difetti, non sono dovuti a imperfetto possesso della materia, ma anzi a una ben chiara volontà di fare in quel modo, per ottenere un certo effetto, per obbedire alla formula dell'arte bontempelliana. Quindi anche i difetti possono apparire come pregi, a chi sia entrato tutto intero in quella formula. Ma, dentro o fuori, il libro interessa e piace per quanto più lascia scontenti e suscita reazioni. C'è uno scrittore con cui si può non andare completamente d'accordo, ma bisogna fargli tanto di cappello.

Si può stare agli antipodi con Bontempelli nel considerare i modi e le finalità della letteratura; fare tutte le riserve sulla sostanza della sua arte, non apprezzare la grazia frigida e un tantino oziosa, deplorare certe tendenze espansive non giustificate. Ma

bisogna riconoscere a Bontempelli una posizione di primo piano nelle nostre lettere attuali.

Non basta accusarlo di far violenza a una tradizione letteraria tutta serietà e concretezza, quale è la nostra, e di tentare di instaurare il regno dell'assurdo gratuito e del giuoco intellettuale, per sopprimere una tendenza che è della letteratura contemporanea, di cui Bontempelli, da noi, è l'esponente più significativo, e anche il più puro.

Il torto di Bontempelli è di fare dei programmi, di vender formule per la letteratura di oggi e di domani. La sua ragione è quando fa dei libri che riescono a isolare la sua arte dal bontempellismo per restituirla alla sua natura riservatamente e signorilmente bontempelliana. La sua forza è di essere un convertito; d'essere partito dal classicismo per darsi i n braccio al romanticismo novecentesco; d'avere una così eccellente educazione letteraria, che la sua scrittura non perde mai una trasparenza e compostezza classica, per quanto più si butta allo sbaraglio. Il suo merito è la continuità dello sforzo, tutto e sempre portato in una direzione. Dalla Vita intensa a questo Figlio di due madri c'è una strada ben dritta, percorsa facendo salti e capriole.

Bontempelli farebbe dunque proprio sul serio? Si direbbe che sì: l'ultimo libro, senza alterare la formula, mette in campo argomenti solitamente solidi, che pareva dovessero rimanere estranei al giuoco bontempelliano: c'è il sentimento preso alla sorgente invece di quello visto allo specchio, c'è l'uomo invece del fantoccio meccanico. E allora Bontempelli che fa sul serio diventa davvero preoccupante per il critico. Non che la sua arte sia indefinibile, ché anzi è chiara e quasi lineare. Ma si spostano le finalità di codesta arte, o almeno diventano sproporzionate ai nuovi elementi. L'umanità vera e vivente è un ospite del tutto nuova nella magica fucina in cui Bontempelli lavora da anni a costruirsi una specie di nirvana intellettuale dove anche la smorfia dell'ironia perda ogni sottinteso di sofferenza e si fissi in una luce spettrale per l'eternità, a crearsi un'espressione che giunga a far avvertire le più intime e spasmodiche vibrazioni delle cose restando lontana e disinteressata come la luna nel cielo. Direi che l'umanità è un ospite imbarazzante nella famosa "magia" bontempelliana, la quale è un esercizio lucido e corrosivo del ragionamento, come guida verso regioni talmente distanti e stupefatte che l'interesse umano a concludere in un senso o nell'altro perda ogni valore; una macerazione della materia artistica che porta la visione fino al grado d'allucinazione, e dà modo di sfruttare tutte le infinite possibilità liriche d'un osservazione fondamentalmente naturalistica delle cose.

Non si dice con ciò che, già prima del Figlio di due madri, il giuoco bontempelliano sia stato sempre del tutto gratuito e semplicemente spassoso. Sui dati d'un osservazione neppure preziosa, talvolta perfino banale, questo scrittore ha creato nei momenti migliori, col solo spostare i valori reali delle cose verso un lirismo pieno di brividi e di sottintesi, fantasmagorie gelide e scintillanti che lasciano un solco nell'anima come i sogni sognati sul fare del mattino.

Questo non è avvenuto troppo spesso al Bontempelli della Donna nel sole, che pure aveva portato la sua arte siderale a quell'apice del cielo oltre il quale non è che il creato; che certo l'aveva liberata, in alcuni componimenti brevi e conclusivi, dalle

torbide fumisterie, dalle ineguali vicende di ombre e di splendori in cui si era dibattuta Eva ultima, quando egli aveva creduto che con simile materia gracile e ambigua si potesse tentare la grande costruzione del romanzo. Non è avvenuto al Bontempelli magico e diabolico, quello del "mito", che agitava nei suoi alambicchi delle sostanze puramente foniche e grammaticali, delle metafore illustrate, dei giuochi verbali d'un seicentismo rinfrescato a novecentismo. Ma, anche nella Donna nel sole e negli altri racconti venuti dopo, quando la fantasia di Bontempelli ha lavorato su certe allucinazioni elementari, profonde della sensibilità umana, e nello stupore dell'evocazione vibravano angosce notturne, incubi della pesante vita quotidiana sullo spirito ansioso e incapace di evasione, allora si sono avuti componimenti perfetti nella loro delicata proporzione, non dimenticabili e non confondibili col grosso della produzione narrativa contemporanea: così gustosi nel taglio, così limpidi nello stile,, così aderenti nell'espressione, così caratteristici d'uno scrittore che, per quante capriole faccia, e salti da diavolino di Cartesio,e sbracciate su una cattedra da prestigiatore, finisce sempre per rimettere i piedi a terra. E la terra, anche per Bontempelli novecentista, è quella buona tradizione da cui egli scaturisce per la natura della sua intelligenza e la qualità della sua cultura.

Ma nel Figlio di due madri Bontempelli ha messo l'umanità vera e vivente proprio al centro della sua storia: il sentimento più di tutti umano e di conoscenza universale, l'amor di madre. Due madri vi si contendono un figlio, in una situazione di spasimo, con tutte le gioie, le sofferenze, le gelosie della maternità. L'atmosfera allucinata che si addensa sul caso d'un ragazzo il quale, nel punto stesso in cui compie i sette anni, diventa o crede di diventare un altro ragazzo morto esattamente sette anni prima nel momento in cui l'altro nasceva, è percossa e arroventata da lampi d'autentica passione. L'intreccio è mirabilmente congegnato; l'attenzione del lettore portata avanti di pagina in pagina con un crescendo di scene bellissime e di punti interrogativi che esigono una spiegazione; l'autore fa vivere il suo mondo con una tale intensità che il lettore vi si trova dentro tutto intero, gli dà l'anima e gli sembra d'essere diventato anch'egli una creatura della fantasia dell'autore.

Ma, proprio nel punto in cui il magico cerchio dell'arte bontempelliana sembra essersi aperto al soffio vivificatore della realtà ricreata e della bella commozione, eco che si richiude più ermetico e implacabile di prima. Il colpo è forte e, per chi avverta ormai la nausea di quel vuoto su cui certa letteratura contemporanea si ostina a tener sospeso il lettore, assume un valore di cataclisma. Ne è, in un primo momento, minacciata tutta la consistenza e stabilità dell'edificio. A una prima lettura io ne sono stato offeso, fino a negare a me stesso una più meditata comprensione del fascino di quella chiusa del romanzo, sfumata come un sogno di età favolose, che solleva la passione delle due madri al di sopra del caso romanzesco, che dà a tutta la vicenda quel reale e sostanzioso valore di mito di tutti i tempi, dietro cui si era prima inutilmente affannata l'arte bontempelliana.

Per la prima volta l'arte di questo scrittore ricco d'intelligenza e di abilità, padrone come pochi d'un suo mondo e d'un suo stile, sempre interessante nella sua posizione

antiretorica e antiborghese, dà il suo pieno rendimento. Il Premio dei Trenta non rivela nulla di nuovo, ma riconosce il valore d'un libro che, nell'anno in corso, ha arricchito la nostra letteratura narrativa. Questa, dunque, è andata bene.

B.15 *Una proposta di Bontempelli*, «Almanacco letterario Bompiani», 1935.

I Littoriali della cultura mi han dato il più bell'argomento da rispondere ai tantissimi che venivano a dirmi che lo sport ha strappato tutta una generazione alla cultura e all'amore dello studio e del pensiero. Ora non possono più dirmi che sono un illuso, e che la mia propaganda sportiva è immorale e anticulturale.

Vorrei che si modificasse in un punto il regolamento dei Littoriali della cultura. Cioè, vorrei che l'esame e il giudizio dei concorsi, e la conseguente scelta dei Littori, fosse fatta dai Littoriali stessi, dai partecipanti, dai giovani insomma. Quelle nostre riunioni di gente saputa intorno agli "esperimenti scritti" mi sapevan troppo di "commissione esaminatrice".

Che siano loro, i Littoriali, a darci i loro Littori per un anno. Noi generazione saputa, noi non giudicheremo dei componimenti, ma dei Littori, cioè di ciò che ognuno d'essi avrà fatto nel suo anno di littoriato.

B.16 Lettera di Luisa Pavese vedova Gotta a Mussolini, 15 agosto 1939, ACS, *PCM, 1937-1939, Premio D'Annunzio*, fasc. 32.2.8133.

DUCE,

Vi scrive la mamma di Salvator Gotta una povera vecchia di 79 anni che non è una scrittrice e non può farsi aiutare dal figlio il quale non sa niente di questa lettera e guai se lo sapesse. Prendo il coraggio di rivolgermi direttamente a V.E., perché so che tante altre mamme hanno fatto così e sempre hanno trovato una rispondenza nel Vostro grande cuore.

!Voi, DUCE, conoscete mio figlio da quasi 20 anni e sapete che oltre ad essere un bravo e coscienzioso scrittore è un vecchio fascista, onorato dai fregi rossi dello squadrismo e dalla sciarpa littoria. E io, essendogli sempre vissuta vicino posso testimoniare quale amore assoluto, quale fede egli abbia nel DUCE.

Ebbene, ora io vedo mio figlio molto demoralizzato, forse anche stanco per il continuo sfibrante lavoro che egli compie da tent'anni [*sic*]. Molta gente crede forse che sia ricco, ma invece non vive che coi proventi del suo lavoro di scrittore e oltre a sua moglie e a suo figlio mantiene me e la famiglia di un altro mio figliuolo morto l'anno scorso all'età di 48 anni. Bravo soldato decorato al valore anche lui e fascista della prima ora.

Ma non è del denaro che io Vi chiedo, DUCE, bensì una soddisfazione morale pel mio adorato Salvatore. In tutta la sua carriera ha avuto molte soddisfazioni dal pubblico

ma mai un riconoscimento ufficiale. Ha sperato tanto nell'Accademia per la quale nelle ultime elezioni aveva ottenuto quasi tutti i voti dei suoi colleghi ma non fu ammesso. Fate in modo che gli sia dato il Premio D'Annunzio che verrà assegnato ai primi del prossimo settembre. So che questa sarebbe una soddisfazione per lui e lo solleverebbe dal suo abbattimento. Ma egli non è capace di raccomandarsi, non vuole. So però che ha concorso col suo ultimo libro Anima che pare sia il migliore romanzo che ha scritto.

Fate, DUCE, questo favore a un Vostro fedelissimo e fatelo anche per me che sono vecchia e temo che non farò in tempo a vedere mio figlio onorato del massimo premio che può toccare ad un artista. Dio Ve ne renderà merito. Prego per Voi, come sempre.

Vostra umilissima e devotissima

B.17 Appunto per S.E. il Ministro per la Stampa e la Propaganda, 24 luglio 1935, ACS, *MCP, Gabinetto 1926-1945, Fascicoli di personalità e di testate giornalistiche, II versamento, Dell'Anguillara Camillo Mariani*, B. 8.

Da parecchie fonti, proviene la notizia che alcuni commissari del premio Cervia, non andranno colà e non parteciperanno alle sedute per l'assegnazione del premio; qualcuno, anche, si asterrà dal voto, in modo di favorire gli elementi locali.

Mariani dell'Anguillara ha concorso, anch'egli, al premio Cervia, con il suo libro "Cesare", che è l'esaltazione della rinnovata anima Romana.

Egli fu sollecitato a concorrere da alcuni commissari che, conoscendo il suo libro, e il modesto valore delle opere presentate, lo spinsero ad affrettare la stampa del libro e inviarlo, entro il termine stabilito, alla giuria, tanto che egli dovette rompere il contratto col suo editore e stamparlo a proprie spese. Ora, egli si verrebbe a trovare nella condizione di avere esposto la sua opera, per quanto modesta, ad un ingiusto smacco, che egli non crede di meritare.

Si rivolge, perciò, all' E.V., perché nella Sua qualità di Presidente della Commissione per l'assegnazione del premio Cervia, voglia, nella Sua bontà, degnarsi di disporre in modo che la scelta delle opere venga fatta, secondo giustizia e in considerazione del loro concreto valore.

Capitolo II

ALLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA

2.1 La nomina ad accademico

Il nome di Bontempelli figura tra le firme di quegli autori che si dissero fascisti della prima ora, sottoscrittori di un libretto apologetico intitolato *A Mussolini gli artisti italiani* (Roma, Edizioni de «L'Impero», 1923). Il libro, ora quasi introvabile perché stampato in pochissime copie, fu pubblicato nell'ottobre 1923, per commemorare il primo anniversario della marcia su Roma. In esso erano raccolti «i pensieri, i giudizi e le espressioni di omaggio che gli artisti italiani dedicarono un anno [prima] a Mussolini»[397].

Lo scrittore non fu invece tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* redatto da Gentile, né prese parte al convegno bolognese del marzo 1925, quello che diede origine al manifesto medesimo. Della mancata adesione bontempelliana al manifesto, Mussolini si disse dispiaciuto: «Mi spiacque notare che non avevano firmato il manifesto letterati a me cari, perché da me fatti conoscere al grande pubblico: Ungaretti, Bontempelli. Ma ciò non mi indusse davvero a non caldeggiarne poi l'ingresso in accademia»,[398] anche perché, va detto, – con Panzini e Bacchelli – il duce giudicava Bontempelli «tra i più dotati prosatori del secolo»[399], colui che «introdusse in accademia un romanzo italiano pienamente deprovincializzato»[400]. Chiosava Mussolini:

> La prosa di Bontempelli incanta. È realmente un dono. Tutto viene condensato nel minimo di parole usuali, quel che egli racconta dell'avventura dell'uomo. Essersi riservatamente battuto per il suo ingresso in accademia è stata decisione giusta. Il suo saggio in gloria di Pirandello è forse tra i migliori capitoli di critica letteraria da De Sanctis a Serra. Quando un'accademia

---

397 ALBERTO CESARE ALBERTI, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 329.

398 YVON DE BEGNAC, *Taccuini mussoliniani*, cit., p. 286.

399 Ivi, p. 332.

400 Ivi, p. 325. Anche Montale era tra coloro che – certo non senza esagerare, come ammette lo stesso scrittore – vedevano in Bontempelli «un riformatore della prosa italiana» (EUGENIO MONTALE, *Magia di Bontempelli*, in IDEM, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996 II, p. 2298. Lo scritto, peraltro, ben compendia anche la parabola intellettuale di Bontempelli).

annovera tra i propri membri uomini come Bontempelli, Fermi, Volpe e Marinetti si può essere sicuri del prestigio di cui ha diritto di dichiararsi titolare.[401]

Eppure, l'ammissione dello scrittore nella corte dorata dell'accademia non seguì un *iter* regolare. Fino al 1929, stando a quanto si legge nel regolamento, le nomine erano disciplinate da uno statuto[402] secondo cui doveva essere il capo del governo a scegliere i candidati tra una rosa di tre/cinque nomi proposti segretamente dall'adunanza generale, alla quale erano stati segnalati dalle diverse classi. Il designante di Bontempelli era stato l'amico Pirandello, il quale lo aveva proposto a mezzo di una comunicazione epistolare già nel settembre 1929, accanto ai nominativi di Ugo Ojetti e Paolo Emilio Pavolini. Le segnalazioni però non furono tenute in conto, sicché per la categoria "poesia-romanzo-teatro" della classe di Lettere le preferenze andarono ad Angiolo Silvio Novaro. Evidentemente l'episodio non dissuase Pirandello dall'intento di riproporre il nome del suo sodale alla successiva tornata d'elezioni, nelle quale tuttavia – almeno in prima battuta – si vide scalzato dalla nomina ad accademico di Fausto Maria Martini.

Pirandello il 10 ottobre del 1930 ne scriveva, non senza amarezza, a Marta Abba, spiegando che per il neoeletto quel titolo aveva un valore di risarcimento, tributatogli dal duce per le mutilazioni riportate in guerra:

Marta mia,

jeri mattina, appena arrivato, son corso alla Farnesina, sede dell'Accademia, e benché stanco morto, mi sono battuto dalle 10 fino alle 2 del pomeriggio perché fossero eletti i due che portavo. Ci sono riuscito per uno, cioè per Ugo Ojetti. Quando s'è passato all'elezione dell'altro, cioè del Bontempelli, è venuta fuori la camorra e, quantunque il Bontempelli avesse ottenuto quattro voti e F.M. Martini 3, hanno fatto risultare eletto il Martini dandogli prima il voto del Presidente, e facendo perciò 4 a 4, e poi, ottenuto così il ballottaggio, facendo che un secondo voto del Presidente, arbitro in caso di ballottaggio, dèsse la maggioranza di 5 voti al Martini, contro i

[401] YVON DE BEGNAC, *Taccuini mussoliniani*, cit., p. 347.

[402] «Le designazioni per le nomine delle cariche accademiche», si legge nell'*Inventario dell'Archivio della Reale Accademia d'Italia*, «venivano fatte dall'accademia riunita in adunanza generale, in seduta segreta e con votazioni a scrutinio segreto; per ogni carica doveva essere proposta una terna di nomi che doveva rimanere rigorosamente segreta, tanto che i verbali di queste adunanze, firmati dal presidente e dal segretario, venivano inviati direttamente al capo del Governo che decideva in merito alle nomine» (PAOLA CAGIANO DE AZEVEDO, ELVIRA GERARDI, *Reale Accademia d'Italia: inventario dell'archivio*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2005, p. XV). A partire dal 1932 un decreto modificò lo statuto, fino a rendere le nomine ancora più "sorvegliate": «fu richiesta una proposta scritta accompagnata da una relazione illustrativa sulla quale era possibile fare brevi dichiarazioni, fu imposto di votare un solo nome – non più tre – e, se non fosse stata raggiunta la terna, di fare un solo ballottaggio; se anche questo non andava a buon fine, occorreva inviare ad altra sessione tutta l'operazione, invece di votare subito di nuovo» (GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare*, cit., p. 74).

quattro effettivi del Bontempelli. E tutto questo per far piacere al Capo del Governo, che voleva eletto il Martini, mutilato di guerra.

Non faccio commenti. Puoi farli da Te.[403]

In un'epistola di quattro giorni successiva, sempre indirizzata alla Abba e sempre in riferimento alla vicenda della nomina ad accademico di Bontempelli scavalcato da Fausto Maria Martini, Pirandello si sarebbe detto «stomacato dalla vigliaccheria umana»:

Marta mia,

per come ti ho telegrafato l'altro jeri, parto questa sera alle 9 per Milano. Non Ti dico che cosa sono stati questi cinque giorni passati a Roma. Ti basti sapere che jeri, entrato all'Accademia alle 10 del mattino, ne sono uscito la sera alle 8 e ½, con una breve interruzione d'un'ora per andare a prendere un boccone in un'osteriuccia nei pressi della Farnesina. E tutto questo per ottenere alla fine il bel risultato che s'è ottenuto, con l'elezione imposta di F.M. Martini. Me ne riparto più che mai stomacato dalla vigliaccheria umana, di cui ho avuto in questi giorni la prova più sconcia e lo spettacolo più osceno. Ma bisognava che una volta tanto io ci dèssi un tuffo, vale a dire che facessi atto di presenza. L'ho fatto, e non se ne parli più. [404]

Né lo scrittore faceva mistero del *modus operandi* con cui venivano gestite le nomine dei nuovi accademici, per le quali, assicurava, ogni intervento sarebbe stato vano, poiché a deciderne era unicamente il capo del Governo. Così spiegava all'attrice, in una missiva datata 16 marzo 1933:

L'intervento [per le proposte di nomine dei nuovi accademici] è proprio inutile, data la servilità del Presidente che va prima a interpellare su quali nomi gradirebbe il Capo del Governo che cadesse la designazione degli accademici. L'Accademia vota i nomi che il Capo del Governo gradisce; e allora, se dev'esser questa la sua funzione, tanto varrebbe che fosse soppressa e che senz'altro il Capo del Governo nominasse (come, del resto, fa) chi vuole. Io non dico che faccia male; farà benissimo; ma per far questo, ci sono già tanti obbedienti, che è proprio inutile ch'io m'esponga a far la parte solitaria d'esprimere, secondo la mia coscienza, un parere contrario. La maggioranza decide, e io non credo alla storia che si fa come si vuole. Poi forse ne farò una io, a mio modo. Per ora la storia è questa, è c'è poco da dire, e meno da fare.[405]

Tuttavia, gli esiti di quelle elezioni subirono un netto cambiamento se non un vero e proprio rovesciamento: con grande sorpresa sua e degli altri accademici,

---

[403] Lettera di Pirandello a Marta Abba, in LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 542.
[404] Lettera di Pirandello a Marta Abba, datata 14 ottobre 1930, ivi, pp. 543-544.
[405] Lettera di Pirandello a Marta Abba, ivi, pp. 1085-1086.

ad aggiudicarsi la nomina fu Bontempelli, il quale assunse la carica a partire dal 23 ottobre di quello stesso 1930.

È possibile che a spostare l'ago della bilancia abbia contribuito la supplichevole lettera di Bontempelli al duce, nelle cui mani riponeva non soltanto le proprie sorti, ma anche quelle della "gioventù italiana", che tanto giovamento avrebbe tratto dai progetti culturali a cui il postulante si sarebbe dedicato. A scandire la missiva, un tono accorato, fermo e sempre più disimpacciato:

Roma 15 ottobre VIII [1930]

Duce,

in quindici anni di attivissima e silenziosa fedeltà alla causa Vostra e d'Italia, mai una volta mi sono permesso d'interessarvi alle mie necessità, neppure alle più immediate.

Lo faccio oggi, spinto dalla mia situazione sempre più aspra, incoraggiato dal vostro recente consenso che m'ha dato tanta speranza e gioia.

Vi confesso candidamente, che il seggio all'Accademia toglierebbe la mia vita al disagio grave in cui si trova da anni.

Quel che Vi chiedo non è solamente per questo, non è solamente per me.

So certo che all'Accademia potrei svolgere un lavoro utilissimo. E già il solo fatto d'entrarvi io, sarebbe un immenso conforto a tutta la gioventù italiana, che da «Ardita» a oggi mi segue come il suo autore: una mia nuova esclusione li abbatterebbe dolorosamente.

Per necessità, ho vissuto all'estero quasi tutto l'anno passato. Ebbene: quegli stranieri (che guardano così fisso all'Italia) amano e spesso imitano la mia arte; e vedendo l'ardente lavoro che io facevo per l'idea Fascista, si meravigliavano dicendomi: «Vi credevamo contrario al Regime». - «perché?» io domandavo umiliato. - «Perché voi, che in Italia siete lo scrittore (ometto il giudizio, troppo favorevole) non siete all'Accademia». Chiunque venga di Francia (e massime i rappresentanti d'Italia e del Fascismo a Parigi) possono attestarvi come ciò non facesse che moltiplicare il mio fervore: - ma certo il vedermi una volta ancora escluso dall'Accademia intorbidirebbe vie più le loro idee, già così poco chiare, intorno alla letteratura in Italia.

Ho cominciato a scrivervi con gran timidezza, ma ora mi trovo a dirvi queste cose con tutta facilità, tanta è la mia fede nella vostra umana comprensione del mio caso.

La mia necessità è grande, la soluzione è tutta nelle vostre mani.

Per Voi e per l'Italia[406]

Probabilmente, anche l'accento posto sul rumore che la sua non ammissione avrebbe provocato negli ambienti culturali fuori dall'Italia, ove Bontempelli era

[406] ACS, *SPD, Carteggio Ordinario, 1922-1943, Bontempelli Massimo accademico*, B. 692, fasc. 209.230. La missiva è stata trascritta da SIMONA CIGLIANA in *Due epistolari e un carteggio*, cit., pp. 83-84.

scrittore apprezzato, convinse Mussolini ad aprirgli le porte dell'Accademia, posto che ne avesse da sempre caldeggiato l'ingresso.[407]

Informato della decisione, lo scrittore, a mezzo di un telegramma urgente datato 22 ottobre, espresse un sentito ringraziamento al duce:

> Gioioso commosso vi mando tutta la mia gratitudine la mia devozione fedele.[408]

Qualche giorno dopo, avrebbe ribadito la sua gratitudine per il seggio concessogli:

> Ho già detto al Duce la mia incredibile gioia. Ringrazio ora il Capo del Governo che mi comunica il Decreto Reale. Rinnovo la promessa: di continuare a servire fedelmente e gioiosamente la grande causa dell'Italia fascista.[409]

Allo scrittore non rimaneva allora che indossare l'uniforme e cominciare a spendere il titolo di "eccellenza", ancorché, come avrebbe precisato più tardi, verso quel titolo, riecheggiante, a detta sua, richiami politici, egli si fosse mostrato sin da subito fortemente critico, tanto da arrivare a muovere una «dispettosa campagna contro la sconvenienza che il regime d'allora aveva commesso attribuendo il titolo di "eccellenza", di natura politica, a pittori, scrittori, filosofi, ecc., che esso credeva a quel modo di onorare (mentre la politica è in confronto a quelle attività inferiore. [Si trattò di] una rimostranza di letterato che non voleva essere confuso con la genia politica».[410]

2.2 Sulle sorti del teatro

> Il teatro d'una nazione è la sua voce nel mondo
> a lei contemporaneo, così come la architettura
> è la sua rappresentazione e testimonianza
> presso i posteri.
> Massimo Bontempelli, *L'Avventura novecentista*, 1938

---

[407] Cfr. YVON DE BEGNAC, *Taccuini mussoliniani*, cit., p. 286. Cfr. sul punto anche ALBERTO RAFFAELLI, *La comparseria. Luigi Pirandello accademico d'Italia*, Firenze, Cesati, 2018.

[408] Massimo Bontempelli a Benito Mussolini, 22 ottobre 1930, in SIMONA CIGLIANA in *Due epistolari e un carteggio*, cit., p. 84.

[409] Massimo Bontempelli a Benito Mussolini, 28 ottobre 1930, ivi, p. 85.

[410] MASSIMO BONTEMPELLI, *Offesa del titolo*, in *Dignità dell'uomo*, cit., pp. 122-123.

Per mezzo del teatro la letteratura si avvicina al popolo,
diventa di tutti, rivela fedelmente l'anima d'una Nazione.
Non tutti comprano il libro,
ma tutti, dai nobili ai plebei, vanno a teatro.
Non c'è, più del teatro, mezzo efficace d'educare il popolo[411].

Indossate le vesti di accademico, Bontempelli cominciò presto ad assolvere le richieste provenienti dall'alta istituzione nella quale aveva appena fatto il suo ingresso. Sicché, oltre al compito di segnalare, elencare e graduare scrittori per premi d'incoraggiamento e letterari, fu chiamato a dire la sua anche su questioni di grande interesse culturale, come il teatro, il quale – al pari del cinema, della radio, della stampa, degli istituti culturali e l'editoria – si configurava come uno strumento funzionale alla diffusione del verbo fascista.

Durante gli anni Trenta, in particolare, il teatro permeava l'insieme della vita del paese, nonostante, o forse anche grazie alle polemiche che investirono la produzione drammatica. Erano, infatti, gli anni in cui imperversava la retorica della "crisi del teatro", come testimoniano le più famose riviste specialistiche del tempo (è il caso di «Scenario» e di «Comoedia»). Molteplici e diverse erano le cause rintracciate alla base di questa crisi, anche se, secondo il parere dei più, a innescarla erano state le nascenti e sempre più invasive forme di spettacolo: dal cinema alla radio fino ai grandi eventi sportivi.

Silvio D'Amico, per esempio, sulla scia di una polemica che Pirandello per primo aveva avviato già negli anni Dieci, sosteneva che l'assassino del teatro drammatico fosse stato perpetrato dal cinematografo, sul quale, per giunta, gravava il grosso limite di non riuscire a catalizzare – in un solo momento – le folle. In questa prospettiva, infatti, così come in quella bontempelliana, il cinema era manchevole della possibilità di instaurare un legame di vicinanza diretta col pubblico.[412]

Anche il capo del dicastero della Cultura Popolare, Dino Alfieri, aveva contrapposto il teatro al cinema, rubricando quest'ultimo a un momento di evasione dalla prosaicità del quotidiano: «al cinema», affermava, «il pubblico *vive*

---

411 *Convegno di Lettere. 8-14 ottobre – XII. Tema: Il teatro drammatico. Seduta inaugurale in Campidoglio, Discorso del Vice Presidente Anziano S. E. Carlo Formichi in rappresentanza del Presidente S. E. Guglielmo Marconi*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII., p. 17.

412 Sul rapporto tra cinema e teatro cfr. almeno MASSIMO CARDILLO, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987 e GIAN PIERO BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.
DANIELA MANETTI, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

perché vede realizzati sullo schermo i propri desideri; perché riesce ad isolarsi e a ritrovare il suo sogno di facile elevazione, di fortuna e di felicità; il film gli procura […] una comoda e necessaria evasione romantica, dopo un giorno di lavoro». Il ministro smascherava il volto tutto illusorio del cinema, asserendo, con tono sempre più critico, che il

> cinematografo è una tela che copre i fastidi della vita quotidiana e mostra, al vasto pubblico degli anonimi, facili paradisi; infatti è quasi sempre un cattivo educatore, appunto perché corrompe i gusti, giuoca col fragile cuore del pubblico minuto, lo illude e lo manda a casa convinto che il sarto può diventare una bella mattina *Principe Consorte* e la fioraia millionaria.[413]

Dal canto dell'accademico Ettore Romagnoli, il cinema stava diventando sì un colosso, ma un «colosso col piede d'argilla». Da qui la raccomandazione (e la rassicurazione) di «collocare il cinema nella sua giusta sfera. […] Non bisogna considerarlo come un pauroso nemico. Né combatterlo». In quest'ottica invece esso «corrisponde a ciò che era ed è il "romanzo" popolare, o d'avventura, o poliziesco, o giallo. E più specialmente a quello d'appendice. Interessa tutti, e anche, se son sinceri, i raffinati. Né abbassa il livello della cultura nelle persone colte. E ha il merito di arrivare quasi agli analfabeti».[414]

Anche secondo Bontempelli

> il *film* somiglia assai più al romanzo che non al teatro, intanto perché e l'uno e l'altro sono prevalentemente analitici mentre il teatro è per eccellenza sintetico; poi perché e nell'uno e nell'altro, nel romanzo e nel *film*, manca la detta *collaborazione d'improvvisi*; anzi di fronte al *film*, immodificabile come un quadro, essa collaborazione manca ancora più che nel libro, perché leggendo un libro posso a mio piacere rallentare o accelerare i tempi, mentre davanti al *film* sono totalmente passivo.[415]

Dall'osservatorio di Bontempelli e, più in generale, di alcuni dei protagonisti della complessa cultura del regime fascista, la crisi del teatro – imputata perlopiù alla senescenza di autori e attori, ad attrezzature obsolete e alla concorrenza sempre più sfrontata del cinema e degli eventi sportivi – poteva essere superata soppiantando il teatro ottocentesco. Il quale, reo di aver scisso gli autori dagli attori, la platea dal palcoscenico, il testo recitativo dalla realtà, aveva distrutto l'universo della rappresentazione.

Secondo lo scrittore, tuttavia, la crisi affondava le sue radici in tempi ancora più lontani; a ben vedere, la morte del teatro era giunta già molto prima di quanto non sembrasse. «La crisi del teatro», affermava Bontempelli, «di cui con tanta

---

413 DINO ALFIERI, in *Convegno di Lettere*, cit., pp. 53-54.
414 Ivi, p. 33.
415 Ivi, p. 138 (il corsivo è dell'autore).

sicumera discutono da venti o trent'anni gli interessati e gli ingenui, non è altro che il lento sfarsi d'un desolato cadavere»[416]. È una crisi, questa, che egli trovava piuttosto retorica:

> questa della "crisi del teatro" è una assai buffa trovata. Quand'ero ragazzino, e anche un poco più tardi, scrivevo sonetti, non m'avvedevo che sonetto era stile corrispondente a un'epoca esaurita. A scuola m'han dato non so quante volte da svolgere il tema "perché è decaduto tra noi il poema epico?" e bisognava rispondere che le condizioni in cui era fiorente l'epica erano le tali e le tali, che quando l'Italia avesse avuto tali e tali fatti da narrare e ne avesse avuto una coscienza di questo o di quel grado, allora sarebbe fiorito il poema epico, vuoi in terza rima vuoi in sciolti o in ottave. Non afferravano la facile idea che l'epica continua nel romanzo. Oggi queste dilettazioni non usano più, chi venisse a parlare di crisi del sonetto, o crisi del poema, farebbe ridere. Invece si parla con serietà di crisi del teatro, ma la cosa è altrettanto ridicola[417].

Eppure, egli lo riconosceva, a essere avvizzite erano tutte le forme di teatro, compreso quello di musica. Gli spettacoli che da questo tipo di teatro germinavano non erano che delle brutte copie di quelli che avevano fatto la storia. «Oggi», scriveva a questo proposito l'autore dell'*Avventura novecentista*, «tutte le forme di teatro (di prosa e di musica) non perdurano se non come sopravvivenze, come testardi epigoni, larve fatue vaganti sui terreni della loro morte: che fu penosa morte per esaurimento»[418].

Sulla questione, insomma, i pareri erano assai vari: se per Marinetti e i futuristi i problemi sottesi alla crisi del teatro erano più specificamente riconducibili al «pubblico, [agli] autori, [al] teatro di pensiero e poesia o teatro teatrale, [alle] sintesi veloci o tre atti, artisti illustri o compagnie bene organizzate, [al] palcoscenico passatista o scenotecnica dinamica simultanee»[419], per i membri del Consiglio Nazionale del Teatro, Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia, le cause erano imputabili al «regime nomade e *a*ll'eccessivo numero delle compagnie».[420] Nell'ottica del regista Guido Salvini le ragioni di questa crisi erano invece da rintracciare nell'imborghesimento del teatro medesimo, che gli era costato l'allontanamento del pubblico e, di conseguenza, l'isolamento.

---

416 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., pp. 256-257.

417 Ivi, p. 257.

418 *Ibidem*.

419 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Arte fascista – Elementi per la battaglia artistica*, Fillìa, Edizioni Sindacati Artistici, Torino, 1927, ristampato in *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, copie anastatiche, a cura di LUCIANO CARUSO, Spes-Salimbeni, Firenze, 1980, documento 393, poi di nuovo edito in FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teatro*, a cura di JEFFREY SCHNAPP, Milano, Mondadori, 2004, vol. 2, pp. 753-756: cit. in ILONA FRIED, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano, Titivillus, 2014, p. 71.

420 *Il Teatro d'Italia*, N. 3, 9 febbraio 1924, cit. in. ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, cit., p. 110.

Il ministro Dino Alfieri, che sul teatro e le sue sorti si era espresso ripetutamente, alle origini della sua crisi ravvisava cause di natura tutta "metafisica":

> lo spettacolo italiano non subisce affatto una crisi di incassi, ma piuttosto una crisi di smarrimento. Smarrimento sopraggiunto definitivamente nel dopoguerra, quando, già esaurite le ultime combinazioni delle vicende coniugali del teatro borghese dell'800, si cercò, con gli spettacoli d'avanguardia, di ferire il povero cuore del pubblico che ancora sussultava alle vicende del "*Padrone delle ferriere*". Alla ribalta si affacciarono il paradosso, il grottesco, il sofisma disposti ad uccidere ogni vecchio luogo comune. Ma questo teatro d'avanguardia, coraggioso, insolente e raffinato non riuscì a superare la polemica e selezionò gli spettatori a tal punto, da ridurli a poche decine di amici e nemici dell'autore rappresentato. Il grande pubblico, il vero pubblico, restò estraneo alle nuove forme teatrali e prese la via del cinema. Finì così la grande passione popolare verso il teatro drammatico.[421]

Gli intellettuali si fecero dunque interpreti di un dibattito che si agitava in un'Italia in cui essi erano costretti a misurarsi con le esigenze dello stato fascista. La loro sfera d'azione, è fatto noto, era condizionata dal contesto storico-politico, che guardava alla cultura come a un laboratorio nel quale creare l'uomo "nuovo", oltre che nuove forme di organizzazione popolare. In uno scenario siffatto, il teatro doveva fungere da catalizzatore della cultura *delle* e *per* le grandi masse. Ciò risultava tanto più convincente se si considerava la natura "rivoluzionaria" del teatro: il suo essere una forma d'arte "totale" lo erigeva a strumento d'integrazione, conferendogli quella funzione che un tempo era appartenuta alla religione.

Era concorde, sul punto, Bontempelli, il quale riconosceva al teatro la «destinata finalità di potente radunamento spirituale tra gli uomini: cioè conclude a una funzione d'indole religiosa»[422]. Nondimeno, lo scrittore ribadiva che «il teatro autentico, il teatro come costume naturale, forma di vita, funzione collettiva, atto di fede, "religio", era una pallida ed equivoca sopravvivenza»[423]. In quest'ottica, se un'epoca nella quale il teatro era stato vivo e vivificante ci fosse mai stata, questa andava ricercata entro precisi estremi cronologici, tracciabili a partire dal sesto secolo avanti Cristo fino alla Guerra Europea, nel lungo periodo cioè in cui si avvicendarono le più note e fortunate forme di spettacolo, tipiche ognuna del proprio tempo: «tragedia e rivista politica in Grecia, rappresentazione sacra medievale, dramma elisabettiano, dramma spagnolo, commedia dell'arte […], melodramma italiano, dramma

---

421 DINO ALFIERI, in *Convegno di Lettere*, cit., p. 50.
422 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 256.
423 *Ibidem*.

postromantico, operetta viennese, commedia brillante parigina, balletto russo»[424].

Un vero e proprio teatro, dunque, non c'era; quantomeno non aveva le nobili fattezze che lo avevano connotato in passato:

> non c'è intorno a noi IL TEATRO, non c'è una vera e viva situazione teatrale, la necessità di spettacolo non ha generato per il tempo nostro una sua forma di teatro, vivacemente innestata, incarnata, nella vita e nell'interessamento e nella coscienza del tempo, come aveva generato e vivacemente innestato nella vita del tempo loro la tragedia greca e le altre forme già dette, giù fino alla commedia brillante parigina e al balletto russo[425].

Proprio il modello teatrale dell'antica Grecia avrebbe dovuto configurarsi come prototipo sul quale esemplare il nuovo teatro. «La nuova tendenza all'ingrosso», specificava l'autore, «dovrebbe essere quella medesima che fu la tendenza dell'antica Grecia: il teatro per grandi masse»[426].

2.3 Appello per la nascita di un teatro di masse. La risposta di Bontempelli

Sulle sorti del teatro le prospettive degli intellettuali erano assai contrastanti, quantunque la maggioranza di essi fosse concorde nel perseguire la messa a punto di soluzioni per arginare la crisi. Il primo passo da compiere per andare in questa direzione era allargare il pubblico tradizionale, fino a renderlo di massa.[427]

Un primo tentativo in tal senso era stato rappresentato dai Carri di Tespi[428], teatri ambulanti meccanizzati, già emuli del modello delle compagnie itineranti italiane, del Teatro Mobile di Gajdeburov e soprattutto del Théâtre National Ambulant di Firmin Gémier. Scopo precipuo di questi spettacoli teatrali viaggianti che toccavano l'intera penisola era di attrarre il pubblico delle varie province nell'orbita della cultura "alta" dell'Italia fascista.

Il successo di tale iniziativa e la risposta entusiastica da parte dei destinatari, indussero a credere che ci fossero le condizioni ottimali per progettare un

---

424 Ivi, p. 258.

425 Ivi, p. 259.

426 Ivi, p. 260.

427 Per un'attenta panoramica sulla questione, cfr. PIETRO CAVALLO, *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990, in particolare le pp. 15-45.

428 La nascita del primo Carro di Tespi risale al 1929. L'inaugurazione, presenziata da Mussolini, avvenne il 4 luglio a Roma, ove furono rappresentati l'*Oreste* di Vittorio Alfieri e *Il falconiere di Pietro Ardena* di Leopoldo Marenco. Per un approfondimento sull'organizzazione di questi spettacoli all'aperto e, più in generale, sul dibattito attorno ai "teatri per masse", rimando a EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

ulteriore allargamento del pubblico. Così dovette pensarla Mussolini allorché, per contrastare il rovinoso declino del teatro, rivolse un appello agli organizzatori della cultura, per sollecitarli a dare vita a un teatro che potesse contenere "quindici o ventimila persone", un "teatro per masse", appunto.

Il duce, che aveva già manifestato il suo interesse per il mondo del teatro – interesse, s'intende, per lo più legato alla dimensione propagandistica a esso connessa (in meno di un decennio, a partire dal 1930, aveva infatti coprodotto col drammaturgo Giovacchino Forzano tre spettacoli di chiara tempra promozionale)[429] –, pronunciò il suo discorso nel 1933, in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della Società degli Autori ed Editori. Dalla «poltrona dorata a damasco rosso»[430] del Teatro Argentina egli esordiva dicendo di aver «sentito parlare di una crisi del teatro». Pur convalidando l'esistenza di tale condizione, tenne a precisare che in nessun modo essa poteva essere imputata alla diffusione del cinema.

> Questa crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori; quello materiale, il numero di posti. Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. La "Scala" rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione.[431]

Per Mussolini, dunque, a differenza – si è visto – di quanto sostenevano i più, la crisi del teatro non era attribuibile all'espansione del cinema, al quale, anzi, egli riconosceva meriti innegabili. Da quest'osservatorio, la crisi derivava dall'alto costo dei biglietti, che di conseguenza scoraggiava l'acquisto.

> La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che, a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al popolo, così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini. Basta con il famigerato "triangolo", che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è oramai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee affollarsi. Ecco perché la crisi del teatro non può risolversi se non sarà risolto questo problema.[432]

---

[429] Le opere (*Campo di maggio*, 1930, *Villafranca*, 1931 e *Cesare*, 1939) costituiscono una trilogia di drammi storici incentrata sulla rappresentazione delle biografie di Napoleone, Cavour e Giulio Cesare. Per un'analisi particolareggiata, si rimanda a GIOVACCHINO FORZANO, *Mussolini, autore drammatico. Campo di maggio, Villafranca, Cesare*, Firenze, Barbera, 1954.

[430] ROBERTO FORGES DAVANZATI, *Mussolini parla agli scrittori*, «Nuova Antologia», 1933, p. 187.

[431] Mussolini non fu l'originale promotore di quest'idea, la quale – a ben vedere – attingeva alle teorie di Romain Rolland, esposte in *Teatro del Popolo* (1903).

[432] ROBERTO FORGES DAVANZATI, *Mussolini parla agli scrittori*, cit., p. 191.

Gli studi più recenti[433] in merito tendono a suffragare l'idea che Mussolini non fosse realmente intenzionato a realizzare i teatri per masse, poiché i suoi fini propagandistici erano già pienamente assolti dalle manifestazioni fasciste (Littoriali della Cultura, Carri di Tespi, GUF). Ciò risulta tanto più vero considerando che solo un anno prima, nel 1932, egli aveva risolutamente dichiarato che non ci sarebbe stato nessun nuovo teatro: «niente nuovo teatro. Sistemare il vecchio e ormai classico Argentina, spendendo lo strettissimamente necessario». A salvare il teatro, secondo il duce, non sarebbero stati «i macchinismi più o meno complicati e indovinati della ingegneria di teatro sala, palcoscenico, camerini», ma «le creazioni degli Autori».[434]

Il teatro per ventimila era più che altro concepito come «un teatro in cui si rispecchiasse, come vastità di pubblico, nonché come vastità di vive passioni agitate, la vita collettiva di questo tempo»[435].

Ma è vero, del pari, che la realizzazione di un "teatro per masse" avrebbe potuto avere sul regime fascista (e il duce ne era consapevole) una ricaduta positiva dal punto di vista propagandistico. Folto, perciò, fu il dibattito preparatorio alla sua effettiva messa a punto, che prese forma e si tradusse, almeno in prima battuta, in iniziative quali i "sabati teatrali"[436] e gli spettacoli estivi all'aperto.

Poiché il "teatro per masse" era concepito anche come un teatro *delle* masse, la sua realizzazione obbligava in primo luogo al disciplinamento degli aspetti logistico-organizzativi, nonché alla risoluzione di problemi di natura pratica, tra cui rientravano quello dei posti a sedere limitati e la necessità di ampliare gli ambienti angusti.

Dirimente, in tal senso, si rivelò l'operato dell'ingegnere industriale Gaetano Ciocca, il quale – codificando l'estetica del teatro da un punto di vista geometrico – agì, in un certo senso, come un vero e proprio *deus ex machina*[437]. Il progetto, presentato sulla rivista «Quadrante» (di cui Pietro Maria Bardi, assieme a

---

433 Mi riferisco al già citato studio monografico di ILONA FRIED, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico.*

434 Il promemoria è citato da ALBERTO CESARE ALBERTI in *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, p. 228, cit. in ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, cit., p. 165.

435 ALESSANDRO PAVOLINI, *Fascisti giovani al lavoro: lo spettacolo di masse*, «Il Bargello», 1 aprile 1934.

436 Del "sabato teatrale" sappiamo che nacque nel 1937 con l'obiettivo di mettere in scena sia rappresentazioni liriche che di prosa. Gli spettacoli, per far sì che prendesse corpo quel «canone fondamentale della dottrina fascista [cioè] *andare verso il popolo*» (NICOLA DE PIRRO, *Il teatro per il popolo*, Roma, 1938, p. 15), erano destinati a studenti, soldati o a coloro che avevano un reddito mensile basso.

437 Sul punto cfr. *Gaetano Ciocca: costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, a cura di JEFFREY T. SCHNAPP, Milano, Skira, 2000. Nel 1930 peraltro Ciocca si era recato in Unione Sovietica per dirigere i lavori di installazione dello stabilimento di cuscinetti a sfera RIV della FIAT (cfr. PIER LUIGI BASSIGNANA, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000).

Bontempelli, era fondatore)[438], si proponeva di offrire lo spettacolo al maggior numero di persone, ovviamente a un costo contenuto, così da "democratizzare" anche le forme culturali più elitarie. Aveva dichiarato Ciocca a questo proposito:

> il teatro di massa è quello che dà al massimo numero di spettatori la possibilità di godere lo spettacolo migliore con la minima spesa… Uno spettacolo lirico normale alla Scala di Milano costa centomila lire. Se gli spettatori sono duemila, il costo è di *cinquanta* lire a testa. Se gli spettatori fossero ventimila, il costo discenderebbe a *cinque* lire a testa. Ora è assai più facile trovare ventimila cittadini in grado di spendere cinque lire che non duemila cittadini in grado di spenderne cinquanta. Tutto il nocciolo della crisi del teatro e della necessità sociale degli spettacoli di massa è racchiuso in queste piccole cifre.[439]

Resta tuttavia inteso, come aveva giustamente notato Bontempelli, che «quando Mussolini dice: "bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone", è chiaro che non parla solamente agli architetti, parla soprattutto agli autori»[440]. Il caposcuola del novecentismo perciò si sentì chiamato in causa, tanto da elaborare con pronta solerzia la proposta del duce.

Sostenitore della necessità di rifiutare lo sperimentalismo tipico delle avanguardie in favore di un ritorno ai primordi del dramma e alle sue radici religiose e popolari, lo scrittore era certo che il teatro avesse sempre avuto una natura popolare e dunque era sempre stato un "teatro per ventimila"; almeno fino a che – convertito in luogo elitario, destinato a pochi – non precipitò in una rovinosa decadenza, la quale, in sostanza, si verificò allorché «di una cosa, in alto senso, popolare, si cerc*ò* di farne una cosa per gli eletti»[441]. Su questo versante, l'idea bontempelliana collimava con quella di Mussolini. A sottolinearlo è lo stesso scrittore, allorché scriveva che «le parole di Mussolini sono una condanna di quel teatro che, che chiamiamo di "élite"»[442].

Dal suo punto di vista, il teatro doveva essere concepito come uno strumento culturale per "avvincere" le masse e dunque diretto non già a una ristretta cerchia d'eccezione, ma fruibile da un più vasto pubblico. «Credo», argomentava ancora lo scrittore, «nell'avvento di un teatro per masse, un teatro di passioni primordiali e azioni lineari, il cui corrispettivo, il cui collaboratore più intenso, sarà il

---

438 Per una ricognizione sul tema cfr. DUCCIO TONGIORGI, *"Si parte dal popolo": architettura razionalista e letteratura in «Quadrante» di Bardi e Bontempelli*, in *I segni incrociati. Letteratura del '900 e Arte Figurativa*, a cura di Marcello Ciccuto e Alexandra Zingone, Viareggio-Lucca, Baroni, 1998, pp. 521-530.

439 *La tecnica del teatro di masse*, in *Convegno di Lettere,* cit., pp. 177-178.

440 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 258.

441 MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere*, cit., p, 145.

442 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 258.

pubblico passionale eccessivo e traboccante, che abbiamo cominciato a conoscere negli stadi»[443].

Da questa specola, il pubblico poteva avere un ruolo attivo nel risollevare le sorti del teatro, caduto in rovina allorquando il pubblico medesimo da «tifoso» divenne un «pubblico di critici intellettuali»[444]. Se da Eschilo a Verdi lo spettacolo teatrale era vissuto era perché «ci [era] passa*to* un milione d'occhi a guardare»[445]. Il teatro, insomma, perché potesse dirsi e considerarsi vivo, doveva costituire non solo un "fatto artistico", ma anche e soprattutto un "fatto sociale". «La partecipazione del pubblico», sosteneva Bontempelli, «con la sua frequenza ai teatri e con il suo discuterne, costituisce gran parte della vita teatrale di un dato paese in un dato tempo»[446].

Per rinverdire la fortuna dello spettacolo teatrale, lo scrittore individuò una serie di soluzioni, a partire dalla realizzazione del connubio teorico di tre diversi aspetti: «il teatro in vastità, […] sentimenti elementari e panorami amplissimi»[447].

Ma prima ancora di riflettere e di teorizzare un "teatro per masse", Bontempelli aveva lungamente ragionato sul teatro in senso lato. A differenza di tutte le altre arti, quella teatrale andava, a suo parere, inscritta all'interno della proprietà statale.

> L'unica formula teatrale degna di una grande nazione è il teatro di Stato. È notevole ch'io penso il contrario di tutte le altre attività; credo in via generale che una industria debba vivere se può vivere di forza e iniziativa propria, altrimenti morire. Ma il teatro non va considerato come una industria; deve tornare a essere una funzione ed emanazione diretta dello Stato, quali la educazione e l'istruzione[448].

Non solo. Se tutte le altre arti erano legittimate a sottrarsi all'obbligo di confezionare prodotti iconici del loro tempo storico, il teatro, al contrario, doveva produrne rappresentazioni sintomatiche. «Per ogni epoca, o caratteristica frazione di epoca», chiosava Bontempelli, «interessa quello che è il suo spettacolo tipico, nato da essa e con essa. Per questa ragione lo spettacolo sempre e dappertutto è stato una forma, in vasto senso, popolare, è stato sempre "teatro per ventimila"»[449].

In questa prospettiva, fulgidi esempi di "teatri per ventimila" erano rintracciabili nella tragedia greca, nelle rappresentazioni medievali, nel dramma

---

443 Ivi, p. 265.
444 *Ibidem*.
445 Ivi, p. 258.
446 *Ibidem*.
447 *Ibidem*.
448 Ivi, p. 252.
449 *Ibidem*.

elisabettiano, nella commedia dell'arte, nel teatro musicale di Wagner e nel melodramma di Verdi.

> Le ultime grandi espressioni teatrali vive, con piena corrispondenza di folle, sono state il melodramma verdiano e il dramma musicale di Wagner. Immediatamente seguirono, pure vive ma di minore fiato, il dramma postromantico, l'operetta viennese, la commedia brillante parigina da Labiche alla *Dame de chez Maxim*, ultimissimo […] il balletto russo.[450]

Si trattava di forme teatrali assimilabili agli ultimi battiti di vita di un'epoca in declino, giunta al termine con la prima guerra mondiale. Il catastrofico evento, avendo obliterato il passato, recò con sé una nuova "atmosfera primordiale", foriera di miti ed eroi moderni, dei quali il nuovo teatro avrebbe dovuto nutrirsi e trarre la sua ragion d'essere. Affermava Bontempelli a tal proposito:

> la guerra ci ha lasciati *tabula rasa*, che è la condizione più desiderabile per ricominciare. E comunque la situazione di primordiali è sempre la situazione migliore per fare dell'arte, dacché l'arte è fatta di spontaneità e naturalità, mai di esperienza. Non per nulla la storia di ogni arte, in ogni paese, è quasi sempre storia di decadenza.[451]

Egli non fu il solo a intervenire nel dibattito sulla creazione del "teatro per masse". Molte altre furono le personalità, tutte autorevoli, che presero parte alla discussione. I più, tuttavia, affrontarono la questione piegandola alle logiche di asservimento al regime fascista, secondo cui il teatro doveva ispirarsi ai raduni oceanici, alle cerimonie, alle parate e ai canti corali.

Di quest' idea era, per esempio, il giornalista Roberto Forges Davanzati, il quale si fece convinto sostenitore di un teatro che «ha da essere vasto e nobile, cioè popolare nel buon senso della parola»[452]. Da un punto di vista più eminentemente pratico, un teatro siffatto avrebbe risolto «il problema del posto singolo comodo, da cui si vede lo spettacolo, per migliaia di spettatori». Così concepito, poteva inoltre «dare il prezzo unitario basso e l'introito sufficiente a

---

[450] MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere,* cit., p. 143. Il teatro per masse così concepito, per molti non era un'invenzione moderna, ma affondava le sue radici in un lontano passato. Così il giornalista Cipriano Giachetti, il quale rintraccia esempi illustri di teatro di masse già negli «spettacoli dei Romani, lotte, naumachie, coreografie, mimi, dati nei circhi, davanti a pubblici immensi. [Spettacoli] cui prendevano parte genti di tutte le razze, artisti di ogni foggia, comparse di ogni qualità: gladiatori, schiavi, belve, navi, attori, danzatori e corifei». Il critico osserva poi che «spettacoli di masse non son mancati in tempi più recenti: per restare a Firenze, basterà ricordare le rappresentazioni date dai Medici nel giardino di Boboli, e quelle anche più grandiose date in Arno, per esempio, la rappresentazione del 1608, per le nozze di Cosimo II e di Maria Maddalena, Arcidichessa [*sic*] d'Austria, nella quale si raffigurava la presa di Colco, ossia l'Argonautica, e l'altra, dieci anni dopo, regnando il medesimo Principe, dove si descrisse la storia di Ero e Leandro e si organizzò una grande battaglia su un ponte che traversava l'Arno, incaricato questa volta di rappresentare l'Ellesponto» (ALESSANDRO PAVOLINI, *Fascisti giovani al lavoro*, «Il Bargello», cit.).

[451] MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere*, cit., p. 143.

[452] ROBERTO FORGES DAVANZATI, *Mussolini parla agli scrittori*, cit., p. 192.

coprire gli alti costi dello spettacolo», e conseguentemente «richiamare le masse di spettatori, affezionarle, e sottrarsi a quel numero chiuso, più o meno mondano, che costituisce il consueto pubblico d'oggi anche nelle grandi città»[453].

Marinetti invece prese le distanze dalle posizioni bontempelliane: a suo modo di vedere, il teatro, sia pure pensato per ospitare un alto numero di spettatori, doveva essere e rimanere distinto dal teatro-stadio immaginato da Bontempelli, poiché diverse erano le funzioni che i due luoghi avrebbero dovuto assolvere. «È assurdo», sosteneva Marinetti, «inebriarsi di sport al punto da concepire un dramma come una partita di calcio e da attribuire a 20.000 persone riunite le capacità di comprensione, potenza visiva e uditiva necessarie per capire, sentire un'opera teatrale degna di questo nome».[454]

La distanza ideologica tra i due, peraltro, venne rafforzata da un litigio causato dall'affermazione di Bontempelli in merito «alle "arti d'avanguardia"», considerate «il rogo brillante su cui il Romanticismo ha bruciato i suoi ultimi avanzi. Il frutto teatrale delle "avanguardie», aggiungeva caustico Bontempelli, «è stato il balletto russo».[455] La dichiarazione fu alla base dell'alterco, burlescamente raccontato da un giornale minore, che lo definì «un battibecco quanto mai interessante, pittoresco, istruttivo».[456] Stando al racconto,

> il capo del 'novecentismo', parlando sul teatro di masse aveva, per lo meno, posto dei dubbi sulla benefica influenza del teatro d'avanguardia, e il capo del 'futurismo' glielo rinfacciò con termini che al capo del 'novecentismo' sembrarono svisare il suo pensiero.
>
> Bontempelli: - Ma tu mi fai dire delle fes…
>
> Marinetti: - Hai fatto anche peggio. Hai detto delle freg…
>
> E lo scambio di romanesche cortesie continuava da parecchi minuti, quando saltò su quel bel tipo di Gordon Craig – svolazzo di braccia dinoccolate e di lunghe chiome bianche – a chiedere ai due contendenti se non credevano più opportuno appartarsi in una stanza privata per continuarvi più comodamente la loro disputa.[457]

2.4 *18BL*

«Lo spettacolo così di massa, voluto dal Duce per il popolo italiano, sarà tentato per la prima volta dai goliardi fascisti e sarà vero teatro di massa perché nato dalla massa, perché ha per attori la massa e per spettatori la massa del

---

[453] *Ibidem*.

[454] *Discussioni sulle relazioni di Joseph Gregor e di Massimo Bontempelli*, in *Convegno di Lettere*, cit., pp. 152-153, cit. in ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, cit., p. 208.

[455] MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere*, cit., p. 143.

[456] *Aspetti teatrali del Convegno "Volta" sul Teatro*, «Rivista della Venezia Tridentina», Bolzano, Spectator, cit. in ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, cit., p. 255.

[457] *Ibidem*.

popolo fiorentino e italiano».[458] Queste le premesse sulle quali avrebbe preso forma lo spettacolo teatrale corroborante le aspettative fasciste, il quale si incarnò nell'esperimento di *18BL*[459], diretta progenie del discorso della SIAE di Mussolini.

> A Firenze si è preferito prendere le parole mussoliniane alla lettera: si è voluto non solo creare il teatro per le masse, ma anche il teatro "di masse": si è voluto, cioè, fare veramente qualcosa di nuovo, almeno per l'Italia (ché in Russia qualcosa di simile si è fatto a scopo soprattutto di propaganda): si è cercato un terreno adatto, poco distante dalla città ma isolato, e in un mese d'intenso lavoro si è visto nascere questo grandioso e specialissimo teatro all'aperto, di una vastità non certo uguagliata da nessun altro teatro al mondo.[460]

18BL, prima di divenire il titolo dello spettacolo teatrale, era il nome di un camion[461] a marchio FIAT, utilizzato nel corso della prima guerra mondiale dall'esercito italiano. Da mezzo di trasporto assurse, per volere degli autori[462] (tra i quali spicca il nome del futuro ministro della Cultura Popolare, Alessandro Pavolini, e del giovane regista Alessandro Blasetti), a «protagonista, personaggio uno e collettivo, eroe di guerra [e] di squadrismo»[463] di una rappresentazione di dimensioni elefantiache che si tenne il 29 aprile 1934[464] a Firenze, sulle rive dell'Arno, in occasione dei Littoriali della Cultura. Entro questo scenario,

---

458 *Dietro le quinte dei Littoriali di cultura e arte*, «Il Bargello», 25 marzo 1934.

459 Allo spettacolo teatrale è dedicato lo studio monografico di JEFFREY T. SCHNAPP, *Staging Fascism: 18BL and The Theater of Masses for Masses*, Standford: Standford U P, 1991 (trad. it di ILARIA DAGNINI BREY, *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996). Sulla questione, cfr. anche il più recente volume di ALESSANDRO TINTERRI, *Arlecchino a Palazzo Venezia: momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2011, in specie le pp. 85-94. Riferimenti al tema, sia pure fugaci, si trovano in MARIO CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939, GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo,* Bologna, Il Mulino, 1994.

460 CIPRIANO GIACHETTI, «Comoedia», giugno 1934, p. 8. In realtà, *18BL* tradiva risonanze sovietiche: gli autori dello spettacolo infatti guardarono ai palcoscenici teatrali della lontana Russia sovietica, salvo poi prenderne le distanze. In particolare, esso si ispirava, quantomeno dal punto di vista della rappresentazione, al modello ideato da Mèierchold (del quale parla Corrado Alvaro ne *La politica teatrale*, in *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Milano-Verona, Mondadori, 1935, p. 104). Peraltro, già negli anni Venti, segnatamente nel 1920 e nel 1924, all'interno del velodromo di Lipsia si tennero spettacoli teatrali di matrice socialista ispirati al principio di "teatro per masse", al quale presero parte, in qualità di attori, migliaia di operai. Tra queste rappresentazioni vanno annoverate *Spartakus* di Joseph von Fielitz, messo in scena da un numero altissimo di operai (circa novecento) e *Der arme Konrad*, spettacolo incentrato sulla guerra dei contadini, messo in scena da milleottocento attori.

461 La scelta di far assurgere un camion a protagonista di uno spettacolo teatrale di tale portata non sorprende se si considera che esso rappresentava il mezzo per eccellenza della "nazione proletaria". Nell'immaginario collettivo, dimostra Bardi, questi veicoli godevano di grande apprezzamento: «vanno lenti, curvi, ma non mollano. Tengono la strada con dignità. Sono i diseredati, i proletari, i poveri dell'automobilismo» (PIETRO MARIA BARDI, *Camion veterani*, «Il Lavoro Fascista», 2 novembre 1933, p. 3, cit., in JEFFREY T. SCHNAPP, *18BL*, cit., nota 85, p. 96).

462 Tra gli altri autori Luigi Bonelli, Sandro De Feo, Gherardo Gherardi, Carlo Lisi, Raffaele Melani, Corrado Sofia e Giorgio Venturini.

463 ALESSANDRO PAVOLINI, *Fascisti giovani al lavoro*, «Il Bargello», cit.

464 La messa in scena dello spettacolo era inizialmente prevista per il 22 aprile dello stesso anno, ma fu posticipata a causa di un'alluvione che rese impossibile raggiungere l'Albareta dell'Isolotto.

una collina, con un fronte di 250 metri ha servito da palcoscenico: un'altra collina, quasi del tutto creata artificialmente, in faccia alla prima, sulla riva dell'Arno, è stata utilizzata per la platea: fra le due un vallo profondo, che era un po' la fossa dell'orchestra e il posto di rifornimento, la cuffia del suggeritore e la cabina di direzione.[465]

Divisa in tre atti, l'opera mirava a rappresentare la «vita come lotta collettiva contro nemici, contro paesaggi e forze di natura ostili e disgreganti, contro l'infiacchimento del corpo e l'azione degenerativa del tempo».[466]

Stando alle fonti, gli attori coinvolti – in ottemperanza al principio "di massa" – furono tremila e gli spettatori, è appena il caso di dirlo, ventimila.

Decine di proiettori e fari da stadio illuminarono l'enorme palcoscenico incastonato entro una scenografia che annoverava aratri meccanici, trincee e persino uno squadrone aereo. Benché l'eroe dello spettacolo, *18BL*, sintetizzasse la retorica dell'uomo metallizzato, nata dall'ossimorica interconnessione tra corpo umano (visto come una sorta di motore) e macchina (intesa come un congegno generativo), occorre precisare sin da subito che – contrariamente a quanto è stato sostenuto da alcuni, che hanno licenziato la rappresentazione come un «buffonesco spettacolo fascista-futurista»[467] e una «grande parata fascistica-futurista»[468] – di futurista esso aveva poco e niente. Tantomeno presentava i caratteri che Marinetti aveva attribuito al teatro, appunto, futurista. Nel 1933 infatti, e sia detto qui solo per inciso, il padre del futurismo aveva progettato *Il teatro totale futurista*, pensato nel rispetto dei nuovi canoni degli spazi scenici. Stando al dettato marinettiano, il teatro totale futurista sarebbe dovuto sorgere in una grande struttura, contraddistinta da una cupola altissima che – concepita come una sorta di planetario – avrebbe dovuto meccanicamente riprodurre i movimenti astrali di sole e luna. A corredo delle pareti avrebbero dovuto esservi schermi cinematografici. Più precisamente, nell'immaginario del caposcuola del futurismo,

la platea contiene undici palcoscenici rotondi e senza quinte alti due metri intorno ai quali ogni spettatore nella sua poltrona-tavolo girevole si muove seguendo con successione veloce le diverse azioni dei diversi palcoscenici intercomunicanti sotterraneamente. Nel camminatoio largo 8 m. che corre lungo al fossato intorno agli undici palcoscenici gli spettatori possono a gruppi o separati svolgere capricciose avventure di viaggio partecipando alle azioni nautiche del

---

465 CIPRIANO GIACHETTI, «Comoedia», cit., p. 8.

466 JEFFREY T. SCHNAPP, *18BL*, cit., p. 141.

467 MARCO FORTI, *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia, 1963, p. 174.

468 UMBERTO CARPI, *Montale negli anni '60*, «Belfagor», 31 gennaio 1970, pp. 33-39. Per un compendio delle posizioni di coloro che hanno giudicato *18BL* uno spettacolo di indubbio marchio futurista, cfr. FRANCO CONTORBIA, *Crollo di cenere al 18BL*, cit., in particolare p. 341.

fossato o scomparendo con appositi ascensori nei sotterranei luminosi dei rinfreschi e dei rifocillanti.[469]

Niente di più lontano, dunque, dalla configurazione dello spettacolo *18BL*. E dalla sua disastrosa realizzazione: l'esito tutt'altro che glorioso giustifica la fama grottesca che da allora in poi ha sempre contrassegnato l'evento, tradottosi in un grande, imbarazzantissimo fiasco; forse il più grande nella storia del teatro internazionale.

«Eppure», argomentava Bontempelli, «la somma d'intelligenza, di attenzione, di buon volere, di sforzo, di disinteresse, di lavoro, è stata grande. Ideatori, avvivatori, esecutori, dirigenti, tutti, singoli e masse, avevano lavorato con prodigiosa prodigalità»[470]. Evidentemente, però, la buona volontà degli organizzatori, non di certo privi di velleità artistiche (quelle stesse che li portarono a congetturare la rappresentazione come qualcosa che doveva trasmettere agli spettatori la sensazione di essere essi stessi, in prima persona, i protagonisti della *performance*), non bastò a salvare lo spettacolo da feroci critiche, per essersi sostanzialmente «disperso sul suo immenso fronte senza avvincere com'era necessario gli spettatori».[471]

Per quanto «l'idea movente» fosse stata «ottima: la storia dei tre tempi della nostra vita nazionale – Guerra, Rivoluzione, Ricostruzione – rappresentati attorno alle sorti di un camione: uno di quei *18 BL* che furono tanto popolari al fronte, portavano uomini e pane, erano al soldato un'immagine di potenza buona e sicura»[472], i giudizi, gonfi di rammarico, lamentavano, tra le numerose carenze, proprio il trattamento poco raffinato che venne riservato a quei tre grandi temi rappresentati nell'esibizione[473].

Le note di biasimo non risparmiarono il regista Blasetti, accusato di aver messo in scena «un mediocre spettacolo all'aperto [che] nei suoi modi voleva essere un'apologia dello squadrismo: accasciati per terra», continuava Pietro Ingrao che assistette allo spettacolo, «noi giovani, discutevamo più della forma e dell'avvenire di quel teatro senza cupola, che non della mitologia squadrista che esso evocava»[474].

Anche Eugenio Montale e Marcello Gallian assistettero allo spettacolo, al quale non risparmiarono commenti sarcastici e pungenti. Il poeta genovese

---

469 *Il teatro totale*, in *Almanacco letterario per l'anno 1933*, Milano, Bompiani, 1932, pp. 306-309, cit. in ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, cit., p. 72.

470 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 265.

471 CIPRIANO GIACHETTI, «Comoedia», cit., p. 8.

472 *Ibidem*.

473 I temi toccati ricalcavano quelli rappresentati in *Camicia nera*, il film di Giovacchino Forzano del 1933.

474 PIETRO INGRAO, *Volevo la luna*, Torino, Einaudi, 2006, p. 42, cit. in ALESSANDRO TINTERRI, *Arlecchino a Palazzo Venezia*, cit., p. 90, nota 11.

radunò i ricordi di quella serata nella bella prosa intitolata *Crollo di cenere*, raccolta in *Farfalla di Dinard*: «era cominciato il *18 B. L.*, spettacolo 'di masse', rappresentazione motorizzata aerea e insulare per uno nessuno e centomila spettatori, che, a detta della stampa del tempo, doveva fiaccar definitivamente le reni al teatro borghese»[475].

Il poeta avrebbe ricordato quella serata anche in una missiva indirizzata all'amica Lucia Rodocanachi:

> Ieri sera sono stato a '18Bl spettacolo di masse' con 2000 attori, cannoni, mitragliatrici, aereoplani e apoteosi a Littoria. C'erano 20.000 spettatori. Dietro di me c'era la Gianna Manzini con S.E. Bontempelli e Bino Sanminiatelli. A ogni colpo di cannone sveniva e S.E. e l'altro dovevano farle aria coi fazzoletti e dirle frasi dolci. Bellonci guatava bieco da un'altra fila. È stata una scena immonda; ho poi dovuto cederle il mio posto nell'automobile di Sanminiatelli e non sono stato neppure ringraziato.
>
> Il ritorno è stato aspro e alle una non ero ancora in città. Era presente tutta l'Europa, ma lo spettacolo è stato un fallimento, ci sono stati anche dei fischi e i gerarchi erano pallidi e furibondi. È stata una cosa incredibile.[476]

Evidentemente né i plausi per il carattere ardito della rappresentazione né gli elogi per il suo sforzo d'esaltazione dei valori patriottici riuscirono ad arginare le stroncature che relegarono *18BL* allo *status* di clamoroso *flop*.

Un giudizio severo e pieno di amarezza venne espresso proprio da Bontempelli, inviato speciale della «Gazzetta del Popolo» al *18BL*, il quale precisava che gli obiettivi sottesi al "teatro per masse" così come egli lo intendeva, erano stati del tutto mancati. «Mi si stringe veramente il cuore», ammetteva l'inviato, «nel sentirmi obbligato a confessare che questo tentativo, sotto entrambi i suoi aspetti (sia come formula teatrale, sia come esaltazione delle nostre passioni nazionali) è quasi del tutto mancato». Egli si domandava i motivi

---

[475] EUGENIO MONTALE, *Crollo di cenere*, in *Prose e racconti*, a cura di MARCO FORTI, Milano, Mondadori, 1995, p. 158. Il racconto è così riassumibile: «c'erano una volta sulla riva d'Arno in Firenze tre persone: un uomo che fumava il sigaro, una donna che aveva fissato con l'occhio una lumaca che traversava il bordo del muretto, e un osservatore silenzioso e attento: Montale stesso, diciamo: un io narrante. Sullo sfondo un lugubre rito di massa del defunto regime, un caos di colorate e violente grossolanità: diciamo la Storia, con la "S" maiuscola, che Montale tante volte, e soprattutto da ultimo, s'è trovato di fronte come enigma e come sorgente di fatali patimenti. A un certo punto la donna lancia un grido, s'aggrappa al collo dell'uomo col sigaro ed esclama col cuore in gola: ce l'ha fatta! L'uomo non capisce ed è l'osservatore a intervenire e a spiegare garbatamente che la lumaca è riuscita a svoltare giù dal bordo un momento prima, proprio un momento prima che cadesse giù la cenere del sigaro, la quale via via s'era allungata e s'incurvava minacciosamente; e pare evidente che la donna aveva connesso qualche significato misterioso ai due fatti, forse un voto o un augurio. L'uomo rimane sorpreso per tanta perspicacia e tanto spirito di osservazione e chiede all'osservatore se faccia il cartomante o il prestigiatore. In altre parole: se abbia qualche commercio con la magia o la stregoneria. Niente di tutto questo, dice lui con molta semplicità; e aggiunge: peggio, faccio il giornalista» (CLAUDIO MARABINI, *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Milano, Camunia, 1995, pp. 268-269).

[476] Eugenio Montale a Lucia Rodocanachi, 30 aprile 1934, in GIUSEPPE MARCENARO, *Eugenio Montale*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 39-40.

di un fallimento così schiacciante; si chiedeva il «perché l'attuazione di questa idea semplice e densa, è riuscita a dare un senso di vuoto, di depressione, di freddezza». Provò anche a darsi una risposta, rintracciata nella cattiva organizzazione dello spettacolo: «gli attuatori», affermava ancora lo scrittore, «non avevano limiti, e non avevano voluto imporsene. Potendo disporre di tutti i mezzi così largamente messi a loro disposizione, han perduto ogni senso di prospettiva». In effetti, furono compiuti innegabili errori di valutazione e di gestione degli spazi scenici, a partire dalla costruzione di un palcoscenico talmente grande da impedire al pubblico di seguire le sequenze delle azioni dello spettacolo: «han lavorato su un fronte di *trecento metri*, dove l'efficacia sarebbe stata decupla con un boccascena di venti metri. E così di tutto il rimanente»[477].

Ben si comprende, perciò, per quali motivi quello che sarebbe dovuto essere il più grande esperimento nella storia del teatro, si risolse nel segno di una gigantesca goffaggine e in un caotico pigia-pigia. I problemi di natura tecnica infatti contribuirono a sferrare il colpo di grazia a uno spettacolo che era stato mal gestito sin dalla fase scrittoria.

> È stato un fiasco. Fiasco prevedibile e previsto, perché questo spettacolo di massa, goffo per elefantiasi, caotico per sproporzione, non è roba per la nostra gente. Va bene nella Russia soviettica, dove la massa dei razionati ci prova gusto per il pigia-pigia, il tocca-tocca, il frastuono dei gran colpi, le esplosioni ed i bagliori dei fuochi d'artificio ed il rogo finale del capitalismo sanguinario.[478]

Ma il demerito più grande, almeno stando alle valutazioni di Bontempelli, era da attribuire agli autori, i quali

> disponendo di camioni veri, colline vere, cielo vero, soldati veri, Balilla veri, cannoni veri, cavalli veri, han perduto ogni senso degli effetti teatrali, e han dato uno spettacolo in cui tutte quelle cose vere parevan larve: con tanti scoppi e fragori d'ogni genere, lo spettacolo era muto; di tanti uomini e cavalli e macchine che correvano, si generava un mondo fermo: di tanta intensità di passione umana e di storia, è nata una serie di aperture vuote in cui lo spettatore si sentiva sempre in procinto di cadere[479].

La stroncatura di Bontempelli mortificò Blasetti, il quale, in una missiva datata 8 agosto 1934 si rivolgeva all'amico, chiedendogli di farsi vivo:

> Caro Massimo,

---

[477] MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., pp. 265-266.
[478] *18BL e fascisti…all'amido*, «Ottobre», 16 maggio 1934, cit. in JEFFREY T. SCHNAPP, *18BL*, cit., p. 116.
[479] MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 266.

una ragazza che venne da me mi comunicò d'aver rinunciato ad una tua presentazione perché tu le avresti detto che "non volevi danneggiarla" data la tua critica a *18BL*. Va bene, feci. Vuol dire che Bontempelli non mi stima più un soldo.

Adesso viceversa mi riferiscono che te e Forzano avreste proposto *18BL* per il premio Viareggio.

A quale dei due "attestati" debbo credere?

Ma a nessuno dirai tu, le voci sono voci e stupido chi le raccoglie.

Leggesti la mia risposta su «Italia Vivente» e su «Mattino»?

Non mi hai mai degnato di un rigo né pubblico né privato.

Questo avvalorerebbe più l'ipotesi del primo attestato. La qualcosa non mi fa piacere certo. Fatti vivo con due righe soltanto e solvi il dubbio.

Il tuo,
Blasetti[480]

D'altro canto, era stato un fallimento innegabile, denunciato e riconosciuto da più parti, perfino dagli organizzatori. Così si espresse Pavolini, decretando l'impossibilità del ripetersi dell'esperimento di uno spettacolo teatrale per masse:

Il *18BL* fu un tentativo coraggioso; ma non più di un tentativo sbagliato; né dal suo esempio è nato un seguito. Troppo facile ormai un elenco degli errori del *18BL*… Non c'è ragione di nascondersi queste verità; e posso dire che lealmente le riconoscono i promotori stessi dell'iniziativa. E tuttavia sarà sempre merito aver osato. Resterà sempre utile per l'avvenire sapere che su quella strada *non* si può procedere. Perché in certe cose non vale né può valere che l'esperienza pratica; che il pagar di persona. Comunque lo si giudichi, il *18BL* fu prova rivoluzionaria.[481]

Le aspettative furono pienamente disattese, tanto più quelle di coloro che, come Pavolini, appunto, erano certi di poter inaugurare, attraverso quello, una lunga e fortunata serie di spettacoli per masse. «Il "18BL"», sentenziava lo scrittore, «non sarà una rondine spersa, incapace così di far primavera»[482]. Tuttavia, l'ottimismo pavoliniano si sarebbe presto scontrato con l'effettiva irrealizzabilità delle speranze riposte nel progetto, nel quale non trovò ospitalità nemmeno la rappresentazione de *L'urto*, il dramma per masse improntato alla celebrazione del culto mussoliniano, pubblicato nel 1934 su «Quadrivio» dal giovane Vitaliano Brancati. Nondimeno, Pavolini avrebbe affermato – ma forse solo per difendere l'orgoglio ferito e non ammettere la sconfitta – di rimanere «più convinto di prima che l'avvenire del teatro è da quella parte. L'indicazione

[480] Blasetti a Bontempelli, lettera conservata presso il Getty Center for the History of Art and the Humanities, Bontempelli Archive, Box 4, Correspondence «B», cit. in JEFFREY T. SCHNAPP, *18BL*, cit., pp. 160-161.

[481] SILVIO D'AMICO (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani, 1936, pp. 357-358, cit. in JEFFREY T. SCHNAPP, *18BL*, cit., p. 161.

[482] ALESSANDRO PAVOLINI, *Fascisti giovani al lavoro*, cit.

di Mussolini, nel Discorso alla Società degli Autori», aggiungeva, «segna una via necessaria»[483].

Eppure, quel nuovo e tanto auspicato mito rivoluzionario che avrebbe dovuto transitare dai palcoscenici del teatro per masse, non si realizzò, quantomeno non attraverso *18BL*.

2.5 «Il teatro non può morire». Sul Convegno Volta del 1934

Il misero fallimento dell'esperimento di *18BL* non persuase Bontempelli a smettere di ragionare sul "teatro per masse". Al contrario: funse da sprone per avanzare, a partire dalla sua formulazione, nuove proposte d'intervento volte a salvare l'arte teatrale dalla crisi epocale nella quale era naufragata. Le sue idee in merito transitarono soprattutto dalle sale di Villa Farnesina, ove dall'8 al 14 ottobre del 1934 si tenne il Convegno Volta[484] sul teatro drammatico.

Il famoso evento accademico fu un'occasione per dare prova del ruolo di preminenza di cui godeva il teatro in Italia; ma anche la circostanza ottimale per tentare di posizionarlo entro uno scacchiere più ampio e dimostrarne l'importanza ricoperta su scala internazionale.

Nelle intenzioni del vicepresidente dell'Accademia per la Classe di Lettere Carlo Formichi, la scelta di far assurgere il teatro drammatico a materia d'interesse del Convegno Volta rispondeva al tentativo di avvicinare, «per mezzo del teatro», la letteratura al popolo, che in questo modo «diventa di tutti, rivela fedelmente l'anima d'una Nazione». Aggiungeva Formichi:

> nessun genere letterario, nemmeno il romanzo, può competere, quanto a diffusione e penetrazione, col lavoro drammatico rappresentato sulla scena. Non tutti comprano il libro, ma tutti, dai nobili ai plebei, vanno a teatro. Ciò fa si che l'esercizio dell'arte drammatica assurga all'importanza d'un fatto sociale e politico di cui i governanti d'una Nazione non possono disinteressarsi. Che il teatro langua o muoia è un indizio malinconico, che sia vitale e prosperi è un indizio confortante. Il teatro greco, l'elisabettiano, quello di Luigi XIX documentarono tempi di civiltà, floridezza, espansione. Né c'è, più del teatro, mezzo efficace d'educare il popolo. Aristofane, che di queste cose s'intendeva pure un poco, ha sentenziato […]: "all'insegnamento

483 *Spettacolo di masse a Riga*, «Corriere della Sera», 3 agosto 1934, p. 3, cit. in FRANCO CONTORBIA, *Crollo di cenere al 18BL*, cit., p. 344.

484 Il convegno era organizzato dalla Fondazione Volta e finanziato dall'azienda Edison. Esso si concluse con la messa in scena della dannunziana *La figlia di Iorio*. Per più ampi dettagli si rinvia al volume di ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, in particolare alle pp. 32-33. Sul tema cfr. anche NINO BORSELLINO, *Roma 1934. Un consulto per il teatro*, in IDEM, *Il Dio di Pirandello. Creazione e sperimentazione*, Palermo, Sellerio, 2004.

dei fanciulli provvedono i maestri, all'insegnamento degli adulti debbono provvedere i poeti drammatici".[485]

Bontempelli, assieme a Giulio Bertoni, Filippo Tommaso Marinetti, Ugo Ojetti, Alfredo Panzini ed Ettore Romagnoli, era stato incaricato di individuare gli argomenti delle relazioni da presentare in quella sede, oltre che redigere la lista degli invitati. La scelta si restrinse attorno a cinque tematiche:

a) Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio, Stadi)
b) Architettura dei teatri: teatri di masse e teatrini
c) Scenotecnica
d) Lo spettacolo nella vita morale dei popoli
e) Il teatro di stato (esperienze delle organizzazioni esistenti – necessità – programmi – scambi).[486]

Il «regista del Convegno», ancorché operante «dietro le quinte»[487], era Silvio D'Amico, mentre Pirandello[488], che lo presiedette, si occupò di selezionare gli invitati e scegliere il tono e il taglio da attribuire agli interventi.

Per dare lustro all'iniziativa, gli organizzatori decisero di invitare le personalità più autorevoli del *côté* teatrale internazionale, nel quale rientravano commediografi, drammaturghi, registi, ma anche tecnici, ingegneri e architetti. Ricordiamo, tra essi, Walter Gropius, Jacques Copeau, Jules Romains, Maurice Maeterlinck, solo per citare qualche nome.

Alle mire dei promotori dell'evento non era certo estranea quella di ottenere dal duce fondi per la creazione di teatri stabili (auspicio che, detto per inciso, avrebbe trovato concreta realizzazione solo più tardi, con la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica diretta da Silvio D'Amico)[489].

Anche Pirandello, come D'Amico, era decisamente convinto dell'utilità di possibili sovvenzioni statali, a patto che tali aiuti fossero stati disinteressati: «essendo l'arte», ammetteva Pirandello, «il regno del sentimento disinteressato,

---

485 CARLO FORMICHI, *Convegno di Lettere*, cit., pp. 16-17, cit. in ILONA FRIED, *Identità italiana e cultura europea. Il teatro negli anni '30*, «Italogramma. Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo», Vol. 2, 2012, http://italogramma.elte.hu, pp. 139-140.

486 Ivi, p. 14.

487 ILONA FRIED, *Identità italiana e cultura europea*, cit., p. 148.

488 Pirandello, sia detto qui solo per inciso, si mostrò decisamente critico nei confronti del progetto mussoliniano del teatro per masse, che non condivideva affatto, anche perché – è lecito aggiungere – temeva che esso potesse essere lesivo del suo teatro. Per un quadro esaustivo sul punto cfr. anche NINO BORSELLINO, *Roma 1934*, cit., pp. 106-115.

489 «Nella concezione di D'Amico, di Pirandello e di molti altri uomini di teatro», nota giustamente la Fried, «la soluzione per tale crisi, per la diminuzione degli incassi, era prevalentemente finanziaria, per cui la soluzione ideale sembrava la sovvenzione statale. Si sperava che richiamando l'attenzione del Duce, forse anche sollecitandone la vanità, si riuscisse ad ottenere sovvenzioni per la fondazione di teatri stabili, teatri di stato ed altre istituzioni» (ILONA FRIED, *Il Convegno Volta*, cit., p. 22).

disinteressato ugualmente dovrebbe essere ogni aiuto che si stimasse doveroso e opportuno arrecarle».[490]

D'Amico, dal canto suo, era ancora più fermo nel sostenere la difesa della libertà degli artisti, libertà che andava mantenuta nonostante gli interventi finanziari esterni: «sollecitando dallo Stato la creazione di Teatri sovvenzionati […] noi vorremmo che il sovventore li creasse e mantenesse affidandoli il più possibile alla libera genialità degli artisti»[491]. Del pari, si diceva disponibile a importare nelle rappresentazioni teatrali temi politici, purché queste non derivassero da strette imposizioni. Sulla questione era assai chiaro:

> non abbiamo nulla contro il Teatro cosiddetto 'a tesi'; anzi […] abbiamo ricordato con insistenza che innumerevoli commedie, a cominciare da quella *Divina*, sono 'a tesi', e che una grandissima parte del Teatro più ammirato, da Aristofane e Molière, e da Ibsen a Shaw, è stato 'a tesi'. Ma a cotesti autori la 'tesi' non fu proposta dal di fuori, con un decreto o una circolare: bensì nacque in loro, dal di dentro. Tutti gli artisti, mettendosi a scrivere, lo hanno fatto perché avevano da dire qualche cosa; e questo qualche cosa era sovente un'idea in cui fermamente credevano, di cui si appassionavano, a cui volevan conquistare sentimento irrefrenabile, e non da una prescrizione esteriore. […] Al Teatro, oggi, chiediamo dell'altro. Ma questo 'altro' non dev'essere e non sarà mai un'esposizione programmatica, oratoria, scolastica: dev'essere arte.[492]

Della stessa idea era Pirandello, il quale alla domanda se in arte si potesse fare teatro di propaganda aveva risposto, senza indugi: '*sì, ma non bisogna farlo apposta*'.[493]

Sul punto b), vale a dire sulla questione dei teatri per masse, si avvicendarono quattro diverse relazioni: quella di Massimo Bontempelli, tesa a riflettere sul significato concettuale della locuzione; quella di Joseph Gregor, che si occupò di fornire un *excursus* storico dell'architettura teatrale; quella di Walter Gropius, autore della formula del *Totaltheater* e, infine, quella di Gaetano Ciocca. Queste ultime due, pur essendo entrambe incentrate sulla proposta di progetti architettonici moderni, divergevano di molto tra loro. Infatti, se Gropius poneva l'accento sul potenziamento del rapporto emotivo tra il pubblico e lo spettacolo, favorito, beninteso, dalla nascita di un nuovo teatro, Ciocca, al contrario, caldeggiava la realizzazione di un teatro che avesse le fattezze, e dunque le dimensioni, di uno stadio, senza preoccuparsi degli aspetti contingenti e delle ripercussioni che questi avrebbe potuto avere sul pubblico. A orientarlo, insomma, era un principio tutto utilitaristico, rispondente all'ambizione di

---

490 LUIGI PIRANDELLO, *Convegno di Lettere*, cit., p. 19.
491 SILVIO D'AMICO, *Convegno di Lettere*, cit., p. 24.
492 Ivi, pp. 222-223.
493 Ivi, pp. 24-25 (il corsivo è dell'autore).

raggiungere la massima resa con la minima spesa: «il teatro di massa», dichiarava l'ingegnere, «è quello che dà al massimo numero di spettatori la possibilità di godere lo spettacolo migliore con la minima spesa».[494]

Il Convegno, si diceva, funse da cassa di risonanza alla relazione del caposcuola del realismo magico, il quale non perse occasione per dar conto della sua interpretazione a proposito della formula di "teatro per masse". Egli prese le mosse dal già citato discorso del duce, tenuto nel 1933 nell'ambito del cinquantenario della fondazione della Società degli Autori ed Editori, ammettendo chiaramente che della dichiarazione mussoliniana a proposito della necessità di dare vita al teatro di masse, gli interessava «penetrare il contenuto spirituale. Esso è profondissimo. Esso importa tutto un giudizio storico sul teatro moderno e sulle sue possibili conseguenze»[495]. In questa prospettiva, il teatro era qualcosa verso cui l'essere umano tendeva naturalmente; a guidarlo era un anelito primordiale. Pertanto, il "teatro per masse" doveva mantenere le sue radici popolari, permettere al pubblico di prendere parte attiva a ogni forma di spettacolo, come accadeva in passato; ed era al passato, a quel passato, che la contemporaneità doveva rifarsi:

> la nuova tendenza all'ingrosso dovrebbe essere quella medesima che fu la tendenza dell'antica Grecia: il teatro per grandi masse. Là il teatro poté essere, nello stesso tempo che poesia, spettacolo a grandi linee, a colori semplici, a panorami (dico panorami di sentimento, di favola) assai vasti. Il teatro appunto era nato come spettacolo: poi a poco a poco la letteratura era andata rubacchiando sui margini, lavorando di sofismi per sostituire alla luce la penombra, all'azione l'intenzione, alla parola il mormorio.[496]

Ciò di cui, secondo Bontempelli, il teatro era manchevole è

> «*l'equilibrio tra palcoscenico e pubblico*. Il teatro come istituzione, come costume aderente alla vita quotidiana del secolo, è una storia conchiusa. La necessità spettacolo permane. Che cosa potrà domani rispondervi? L'ho detto: il teatro in vastità, a sentimenti elementari e panorami amplissimi. […] A questo teatro in vastità, a questo teatro, diciamo pure, per folle, la folla accorrerà, non come stanca e fredda giudice, ma come un personaggio. La sua partecipazione al dramma rappresentato sarà piena[497].

Quest'idea sembrerebbe collimare, ancorché solo in apparenza, con quella richiamata nella realizzazione dello spettacolo teatrale *18 BL* e tradottasi nel disastroso tentativo di coinvolgere il pubblico affinché diventasse parte integrante dell'esibizione. Dico apparentemente perché Bontempelli è fin troppo

---

494 GAETANO CIOCCA, *Convegno di Lettere*, cit., p. 177.
495 MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere*, cit., p. 139.
496 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 260.
497 Ivi, p. 261.

esplicito nell'ammettere che «nel campo sperimentale poi si son fatte molte confusioni. Una delle più grosse è stato confondere il teatro per masse con un teatro ove agiscano in scena grandi masse: così nella rappresentazione del *18 BL* a Firenze la sera del 29 aprile '34»[498]. La partecipazione "di massa" era più che altro pensata (e auspicata) come funzionale a far sì che il pubblico tenesse vivo, anche tramite le discussioni, l'interesse sul teatro. Da questa specola, insomma, «lo spettacolo consiste esattamente nella *combinazione che si vien* formando tra la rappresentazione sulla scena, e lo stato d'animo del pubblico nella sala. Cioè il suo contegno, la sua tensione, i suoi mormorii, i suoi silenzi, i suoi brividi».[499] L'idea, è evidente, non aveva nulla a che fare con la partecipazione diretta e attiva del pubblico a uno spettacolo teatrale.

Soprattutto, il vero "teatro per ventimila", per coinvolgere un vasto pubblico, andava forgiato sull'esempio degli avvenimenti sportivi, idea, questa, pure profilata da Gaetano Ciocca.

Tuttavia, un teatro per folle non doveva essere necessariamente ampio (così come fu invece concepito e realizzato *18BL*), ma poteva darsi anche in un ambiente stretto. «Verdi», sosteneva l'autore de *L'Avventura novecentista*, «anche da teatri piccoli, parlava a milioni di persone», a riprova del fatto che «il teatro per grandi masse non coincide poi affatto col "teatro all'aperto"»[500]. Per sottolineare la sua distanza da quella particolare declinazione assunta dal teatro per masse che trovò compiuta realizzazione in *18BL* e da coloro secondo i quali il dispiegamento di quegli spettacoli poteva darsi unicamente sui palcoscenici dei teatri all'aperto, Bontempelli ribadiva che «il teatro al chiuso è stata una grande conquista dello spettacolo teatrale, e nessuno chiede che vi si rinunci». In questa prospettiva, un vasto teatro all'aperto sarebbe stato più che altro funzionale allo svolgimento delle «pubbliche cerimonie di carattere celebrativo e politico», dalle quali era pure possibile nascesse «il germe di una nuova forma teatrale»[501]. Aggiungeva Bontempelli, criticando ancora la cattiva riuscita di *18 BL*:

> il teatro all'aperto, se proprio s'ha da fare, va fatto senza scenari, con una semplice e unica linea architettonica che sia adatta a ricrearsi di atto in atto senza essere mutata. I complicati cambiamenti delle sminuzzatissime scene, sotto la diuturna offesa d'una fila di lampade bianchissime implacabili, furono ieri sera un supplizio così fiero, che non ci volle meno della musica di Donizetti e della voce di Toti e di Beniamino per farci stare buoni[502].

---

498 Ivi, p. 265.
499 MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere,* cit., p. 138 (il corsivo è dell'autore).
500 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., pp. 261-262.
501 Ivi, p. 262.
502 Ivi, pp. 266-267.

Non era dello stesso parere Roberto Forges Davanzati, per esempio, per il quale il teatro all'aperto era condizione necessaria per attrarre le grandi masse:

> eppure gli spettacoli lirici e di prosa all'aperto ("Arena" di Verona, Teatro greco di Siracusa, Basilica di Pesto, Teatro di Pompei, di Ostia, di Fiesole, i Carri di Tespi) avrebbero già dovuto mostrare come questa liberazione del chiuso non debba valere soltanto per particolari spettacoli, ma possa essere la risposta felice ad un'oscura e ansiosa attesa del pubblico, che spesso non sa e non può manifestare le proprie indistinte aspirazioni se non con l'insofferenza e l'insoddisfazione per quello che gli si crede consuetudinario e necessario[503].

La virtù dei piccoli teatri (di cui quello degli Indipendenti[504] di Bragaglia e quello degli Undici di Pirandello costituivano ottimi esempi), contro gli stadi ospitanti gli spettacoli di massa, era da rintracciare nella «loro funzione di battaglia rieducativa contro il teatro borghese e contro il basso commercialismo che dominava tutta la nostra vita teatrale»[505].

Ma soprattutto, secondo Bontempelli il teatro per masse doveva «radicar*si* [nel]la scena e nella lingua della poesia e sulla forza simbolico-antropologica del mito»[506], quello stesso mito che egli auspicava nascesse dall'avvento dell'epoca contemporanea, indicata come Terza epoca:

> trovandoci noi all'inizio di un'epoca (la Terza epoca della umanità civile d'occidente) la cosa più necessaria per la nostra arte è creare i miti nuovi, come gli inizi dell'epoca classica crearono i miti preomerici, come gli inizi della romantica crearono i miti cristiani. S'intenda, io non dico che lo scrittore si debba mettere a tavolino con la testa tra le mani a dire «ora faccio il mito». Voglio dire soltanto, che poiché la primordialità del nostro tempo ha sete di nuovi miti, e la sua spontaneità dovrà crearseli, riteniamo interessante e legittima oggi solamente quella poesia che abbia tendenza a inventare nuovi personaggi e nuove favole, da andare liberi per il nuovo mondo ad animarlo.[507]

Invece non nacque nessun tipo di mito, così come pure non nacque mai un teatro per masse. Vano, dunque, ogni sforzo volto a dar vita a un rinnovato rapporto tra teatro e Stato.

---

503 ROBERTO FORGES DAVANZATI, *Mussolini parla agli scrittori*, cit., p. 192.

504 Il Teatro degli Indipendenti, peraltro, costituiva «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 la bontempelliana formula del "teatro dei ventimila"» (ALESSANDRA BRIGANTI, *«Occidente» e la capitale delle avanguardie*, «Letteratura Italiana Contemporanea», n. 25, settembre-dicembre 1988, pp. 5-6).

505 MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere*, cit., p. 139.

506 LUCIANO BOTTONI, *Storia del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 180.

507 MASSIMO BONTEMPELLI, *Convegno di Lettere*, cit., p. 145.

2.6 Attività accademiche propagandistiche. Missioni e conferenze all'estero

In qualità di accademico, Bontempelli era tenuto a diffondere la cultura italiana, in senso lato, dentro e fuori dalle sale della Farnesina. Nel solco di tale impegno si inscrivevano le celebrazioni delle grandi opere e personalità del passato, come quella tributata nel 1931 ai cinquant'anni de *I Malavoglia* di Verga. Per l'occasione, Bontempelli fu nominato, accanto a Farinelli, Marinetti, Novaro e Ojetti, membro di una commissione deputata a organizzare l'evento.[508] Fors'anche sulla scorta di quest'esperienza, nove anni più tardi, il 15 febbraio 1940, sempre per conto dell'Accademia, lo scrittore avrebbe pronunciato un discorso per il centenario della nascita di Verga, intitolato *Giovanni Verga*.

Ma l'alta istituzione, la cultura italiana ambiva soprattutto a esportarla. A tal fine incaricava i suoi funzionari di varcare i confini della penisola, oltre i quali avrebbero dovuto divulgare il verbo fascista e dargli risonanza. Erano, questi, i principi sottesi ai numerosi viaggi propagandistici commissionati a Bontempelli, il quale raggiunse i principali centri di cultura dell'Europa[509] e del Sudamerica.[510]

L'11 luglio 1933, il Presidente dell'Accademia Guglielmo Marconi si complimentava con lo scrittore, che di lì a poco sarebbe partito proprio per il Sudamerica:

Eccellenza,

sono venuto a conoscenza che V.E. con il consenso e l'appoggio del Ministero degli Affari Esteri, ha avuto l'incarico di tenere una serie di conferenze nei principali centri di cultura dell'America Latina. Sono lieto di esprimere a V.E. il mio vivo compiacimento per quest'incarico che Le offrirà – ne sono certo – l'occasione di affermare in quelle terre così vicine al nostro cuore di Italiani, il valore della nostra giovane letteratura e di esporre le idealità dell'Italia fascista. Ciò non potrà non tornare ad onore anche della nostra Accademia. e però sarò lieto se Ella vorrà rappresentare la Reale Accademia d'Italia in quelle particolarissime occasioni nelle quali ciò potrà sembrare opportuno a V.E. e alle nostre rappresentanze diplomatiche nei rispettivi paesi sudamericani.

Voglia gradire i miei auguri migliori

Il Presidente

---

508 Per una ricostruzione dettagliata cfr. ALBERTO RAFFAELLI, *La comparseria*, cit., pp. 100-113.

509 Nel 1932 si recò in Egitto, Grecia, Spagna, Belgio, Scandinavia, Europa centrale e Romania.

510 Per approfondimenti sui viaggi sudamericani rinvio a GIORGIO GALETTO, *Bontempelli e il Sudamerica*, in «L'Illuminista», N. 16, anno VI, gennaio/aprile 2006, pp. 15-33. Le conferenze tenute dallo scrittore a Buenos Aires nel settembre 1933, apparse inizialmente sul quotidiano bonaerense «Mattino d'Italia», sono edite, sotto il titolo *Le conferenze di Bontempelli in Sudamerica*, ne «L'Illuminista», N. 13/14/15, cit., pp. 195-224, a cura di Marinella Mascia Galateria.

GM[511]

Entusiasta dell'incarico ricevuto, lo scrittore, dieci giorni dopo, ringraziava il presidente:

Eccellenza,
La ringrazio dell'incarico e della fiducia e Le assicuro che farò del mio meglio per rappresentare degnamente – nel mio giro per il Sudamerica – la Reale Accademia d'Italia.
Con molta devozione,
suo Massimo Bontempelli[512]

In veste di conferenziere, oltre a rappresentare la prestigiosa istituzione che lo aveva incaricato di farsi promotore del *tour*, lo scrittore era tenuto ad «affermare […] il valore della […] giovane letteratura [italiana] e[d] […] esporre le idealità dell'Italia fascista»[513].

L'iniziativa ricevette anche una significativa risonanza mediatica. L'«Italia Letteraria» l'annunciò in questi termini:

S.E. Massimo Bontempelli è giunto a Rio de Janeiro in aeroplano per tenervi una conferenza in occasione della inaugurazione dell'Istituto italo-brasiliano di alta cultura sorto per iniziativa dell'Ambasciatore d'Italia, on. Cantalupo. Bontempelli alternerà in seguito le sue conferenze con Gino Arias, che parlerà dello Stato corporativo fascista.[514]

Una settimana dopo, il giornale ne offrì anche un breve resoconto:

Alla presenza dell'Ambasciatore Cantalupo e di un folto uditorio l'Accademia Brasiliana delle Lettere di Rio de Janeiro ha ricevuto l'Accademico Bontempelli. Il Presidente Gustavo Barroso ha porto il saluto all'ospite ed ha pronunciato un applaudito discorso. Quindi Bontempelli ha parlato sulle *Idee vecchie e nuove nell'Italia mussoliniana*.
L'Ambasciata d'Italia ha offerto in onore di Bontempelli un pranzo cui sono intervenuti il Ministro degli esteri e personalità della politica e del mondo culturale ed artistico.[515]

È stato giustamente osservato che «Bontempelli pensava seriamente, e con manifesto entusiasmo, alla possibilità di fare dell'Argentina una testa di ponte

---

511 RAI, Lettera del Presidente Marconi a Bontempelli, Roma, 11 luglio 1933/XI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20.

512 RAI, Lettera di Bontempelli al Presidente Marconi, Frascati, 21/VII/XI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20.

513 RAI, Lettera del Presidente Marconi a Bontempelli, Roma, 11 luglio 1933/XI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20. Le conferenze sono poi confluite nel volume *Noi gli Aria. Interpretazioni sudamericane*, Le Edizioni d'Italia, 1934.

514 *Conferenze di Bontempelli*, «L'Italia Letteraria», 1 ottobre 1933, p. 5.

515 Ivi, 8 ottobre 1933, p. 3.

per la diffusione della cultura italiana in Sudamerica»[516]. Tale tesi è suffragata dall'iniziativa bontempelliana di conferire, a nome della Reale Accademia d'Italia, una medaglia d'oro e un diploma al vincitore del premio letterario Roma, un concorso che volle destinare a scrittori sudamericani.[517] Il progetto, probabilmente, si inseriva in un più ampio programma politico-culturale volto ad attrarre quell'area nella propria orbita, considerando anche l'alta concentrazione di emigrati italiani stanziati in quei territori.[518]

Il movente propagandistico è altresì alla base dei viaggi compiuti, sempre per conto della Reale Accademia d'Italia, nelle colonie d'Italia, «precisamente nella Tripolitania, Cirenaica ed Eritrea»[519].

Nel 1933, sulla spinta del medesimo programma, Bontempelli accompagnò l'amico Pirandello in Argentina, a Buenos Aires, per la prima mondiale di *Quando si è qualcuno*, coniugando l'impegno teatrale con quello, appunto, legato alla promozione culturale, perseguita attraverso l'organizzazione di eventi e conferenze che avrebbero contribuito, almeno nelle intenzioni, ad accrescere non solo la sua fama di scrittore, ma anche, evidentemente, quella dell'Italia fascista.

Le esperienze maturate nella favolosa terra sudamericana sarebbero andate a costituire le sei *Interpretazioni sudamericane*, via via pubblicate sulla «Gazzetta del Popolo»; nel 1934 sarebbero poi state raccolte in volume sotto il (problematico) titolo *Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane*.[520]

Dalle tappe fissate dall'itinerario delle missioni accademiche non vennero esclusi i paesi nordici: nel 1937 lo scrittore visitò Oslo, Stoccolma ed Helsinki. Tracce di questi spostamenti si trovano nei documenti del Ministero della Cultura Popolare. Un appunto, tra essi, attesta che

> La R. Legazione d'Italiain Oslo comunica:
>
> "L'Accademico d'Italia S.E. Massimo Bontempelli, dopo un soggiorno di 8 giorni in Oslo, è partito stamane per Stoccolma. Durante la permanenza qui, S.E. Bontempelli ha tenuto quattro conferenze:

---

516 SIMONA CIGLIANA, *Una lunga avventura*, cit., p. 171.

517 Cfr. le lettere poste in appendice (B.4-B.8). Le copie originali sono custodite presso l'archivio RAI, *Premi d'incoraggiamento e sussidi, Premi Roma per gli stati del Sud America*, B. 107, fasc. 228.

518 Cfr. la relazione di Bontempelli scritta al ritorno dal viaggio e fatta recapitare a Mussolini il 10 dicembre 1933. La minuta è edita in GABRIEL CACHO MILLET, *Pirandello in Argentina*, Palermo, Novecento, 1987, pp. 257-260 e citata in SIMONA CIGLIANA, *Due e pistolari e un carteggio*, cit., pp. 89-91.

519 Cfr. la lettera, riportata nell'appendice C.2, di Arturo Marpicati al questore di Roma Giuseppe Cocchia. Per ulteriori approfondimenti cfr. le missive depositate nell'archivio della RAI (*Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20).

520 Il volume venne pubblicato a Roma, per Le edizioni d'Italia. Il titolo, data, si diceva, la sua problematicità, meriterebbe un approfondimento. Qui ci si limita a sottolineare il forte senso politico-ideologico che gli è sotteso: il lemma "Aria" pare, con qualche ragionevolezza, riferirsi alla parola "arii", e dunque si presta ad essere codificato nel segno dell'esaltazione dell'arianesimo e di tutte le collaterali questioni nazionaliste a esso connesse.

1) sullo Spirito Sportivo ad invito della R. Legazione. Ad essa prese parte numeroso pubblico norvegese, molti rappresentanti del Corpo Diplomatico, l'intera Dante Alighieri.

2) sul Teatro di Masse presso la Dante Alighieri

3) sulle Fermentazioni letterarie del XX secolo – all'Aula dell'Università, davanti a un pubblico accademico e di studiosi

4) su Pirandello – ad iniziativa della Dante Alighieri.

Il successo veramente eccezionale di questa visita è dimostrato dall'affluenza sempre crescente di pubblico alle varie riunioni. All'ultima conferenza si può dire che assisteva tutta Oslo. Massimo Bontempelli è riuscito in breve tempo a conquistare il pubblico norvegese e ad imporsi ad esso."[521]

Il 22 dicembre 1937, da una Copenaghen «tutta fatta di movimento, festa, mutevole facilità», faceva sapere che «venendo da queste parti, e dovendo poi salire e circolare per tutte le capitali della Scandinavia, m'ero proposto tra altri problemi quello di rendermi conto: dove cominci esattamente il Nord»[522].

Le cronache via via pubblicate sulla «Gazzetta del Popolo» ci informano che da Copenaghen lo scrittore si spostò a Elsinoro, nei luoghi di Amleto. Ancora mosso dalla smania di «trovare l'inizio del Nord»[523], partì per Hillerød e quindi alla volta del castello Frederiksborg, ove trovò finalmente «la soglia vera del Nord, quella che avevo cercato. Qui, pochi chilometri più a nord di Copenaghen»[524]. L'indomani sarebbe, «con animo tranquillo parti*to* per la Norvegia»[525], che gli parse come «una giovinetta di dodici anni, col grembiule azzurro e gli occhi di nuvola chiara»[526].

Dalla candida Norvegia raggiunse Stoccolma, la "capitale modello". Di essa riconobbe subito il «carattere fondamentale: superamento di ogni passione, passione storica, passione personale; una perfezione di là dalla quale non vedi più la lotta o tormento: condizione quasi lunare di fronte alla quale l'uomo che viene dal sole, e dalla lotta d'ogni ora e dalla vita come accensione continua, si trova soggiogato e qualche volta quasi sgomento»[527]. Da lì sarebbe andato a visitare l'Università di Uppsala, una città in cui il vento spirava sempre forte, tanto da essere diventato leggendariamente famoso. «Qui fuori», scriveva Bontempelli, «nella piazza dove mi sono trattenuto ad aspettare la notte, c'è sempre vento. Uppsala lo ha fermato in una leggenda». Leggenda che l'inviato ripercorre simpaticamente:

---

521 Gaetano Polverelli, *Appunto per la Direzione generale della Stampa italiana, Roma, 13 dicembre 1937, ACS, MCP, Gabinetto, 1926-1945, Serie Affari generali, 1926-1944, Bontempelli prof. Massimo*, B. 11, fasc. 103.

522 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. Cerco il Nord,* «Gazzetta del Popolo», 22 dicembre 1937.

523 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. Distrazioni,* ivi, 28 dicembre 1937.

524 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. Trovo il Nord,* ivi, 1° gennaio 1938.

525 *Ibidem.*

526 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. Norvegia la candida,* ivi, 11 gennaio 1938.

527 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. La capitale modello,* ivi, 28 gennaio 1938.

Il Diavolo e il Vento avevano appuntamento in questa piazza per recarsi insieme a non so quale impresa. Arrivano entrambi puntuali, ma il Diavolo subito dice al Vento:

– Permetta un momento, ho sentito dire che all'Università c'è sempre ira e contesa, corro a vedere di che si tratta e torno subito.

Corre all'Università, e vi trova tanta e così perpetua rissa che non torna più. Per questo il vento sta ancora sulla piazza ad aspettarlo.[528]

Approdò infine in Finlandia, che chiamò con «il suo nome di battesimo: Suomi. […] terra sincera, […] terra incontaminata»[529]. Qui, il 10 febbraio 1938, terminava il suo itinerario nordico.

Peraltro, e qui lo si ricorda solo per inciso, negli anni Trenta il viaggio di letterati in terra straniera era diventato uno strumento propagandistico della politica culturale di regime. Meta d'elezione di questi viaggi era, in specie, la Russia, le cui frontiere vennero varcate da Corrado Alvaro, Vincenzo Cardarelli, Curzio Malaparte e, ancor prima, da Pietro Maria Bardi, per citare i nomi più noti (molti dei quali assai vicini allo stesso Bontempelli)[530].

Infine, sarebbe interessante, ben oltre questo rapido cenno, sapere qualcosa di più anche sui contenuti delle conferenze che lo scrittore avrebbe pronunciato per conto dei N.U.P.I.E. (nuclei di propaganda all'interno e all'estero), dei quali pare facesse parte.[531] Basti qui ricordare che l'apparato propagandistico, allestito a partire dal 1931 dall'Ufficio Stampa e il Ministero dell'Interno, si proponeva ufficialmente di mobilitare conferenzieri e oratori in caso di guerra. Di fatto però finì col dar vita a un serbatoio di oratori e propagandisti costantemente in funzione.[532]

---

528 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. Uppsala ovvero l'Università*, ivi, 5 febbraio 1938.

529 MASSIMO BONTEMPELLI, *Itinerario nordico. Suomi,* ivi, 10 febbraio 1938.

530 Sull'argomento cfr. almeno GIORGIO PETRACCHI, *Viaggiatori fascisti e/o fascisti a modo loro nella Russia e sulla Russia degli anni Venti e Trenta*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», Nuova Serie, Vol. 81, N. 1 (321), gennaio-marzo 2014, pp. 35-57; DANIELE MARIA PEGORARI, *Les Barisiens. Letteratura di una capitale di periferia 1850-2010*, Bari, Stilo, 2010; DUCCIO TONGIORGI, *Il mestiere di scrittore*, Introduzione a P. M. BARDI, *La strada e il volante*, cit.; LUCIANO ZANI, *L'immagine dell'Urss nell'Italia degli anni Trenta. I viaggiatori*, «Storia Contemporanea», XXI, 1990, 6, pp. 1197-1223; PAUL HOLLANDER, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, Bologna, Il Mulino, 1988. Sul viaggio in Russia di Cardarelli, Malaparte e Bardi cfr. rispettivamente VINCENZO CARDARELLI, *Viaggio d'un poeta in Russia*, Milano, Mondadori, 1954; ENZO ROSARIO LAFORGIA, *Curzio Malaparte corrispondente dal fronte russo*, «Transalpina», Anno 2011, n. 14, pp. 185-201; PIETRO MARIA BARDI, *Un fascista al paese dei Soviet*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1933.

531 Il nome di Bontempelli risulta essere nel registro dei N.U.P.I.E per la circoscrizione di Roma. Sulla questione specifica ci riserviamo di fare un'indagine più approfondita. Invece per uno studio dettagliato dell'organo propagandista si rinvia sin da ora a GUIDO TINTORI, STEFANO LUCONI, *L'ombra lunga del fascio: canai della propaganda fascista degli italoamericani*, Milano, M&B, 2004.

532 Sul punto, cfr. PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 78 e GIOVANNI SEDITA, *Gli intellettuali di Mussolini*, cit., pp. 48-49.

2.7 Viaggi italiani. Resoconti odeporici dell'Italia degli anni Trenta: «pezzi di mondo» bontempelliani

Bontempelli viaggiò molto anche indipendentemente dall'impegno assunto con l'Accademia e dalle richieste da essa provenienti. Ciò non sorprende, se si considera che nel suo itinerario artistico e biografico il viaggio costituì una consuetudine, quasi un tratto distintivo. Vari i moventi sottesi ai suoi spostamenti, che non di rado risposero al richiamo giornalistico di qualche quotidiano per il quale lavorava come inviato. Emblematico in tal senso fu il *reportage* itinerante commissionatogli già nell'estate del 1921 da «La Fiera Navigante» di Umberto Notari, per conto del quale lo scrittore, a bordo della nave *Trinacria*, prese parte alla crociera politico-promozionale che – passando per i maggiori porti del Mediterraneo – lo avrebbe condotto a Malta, in Libia, ad Algeri, in Marocco, a Lisbona e a Barcellona, permettendogli, è appena il caso di sottolineare, di attraversare due mari: il Mediterraneo e l'Atlantico. Le memorie di quel viaggio sarebbero confluite nella raccolta intitolata *Lettere da due mari*, pubblicata nel 1929 ne *Il Neosofista e altri scritti (1920-1922)*[533].

Molti altri viaggi, più semplicemente, erano mossi dal puro desiderio di osservare, conoscere e conoscersi attraverso luoghi, paesaggi, "pezzi di mondo". Tutt'altro che casuale, quest'ultima espressione vuole essere un riferimento al titolo di un'altra raccolta bontempelliana, intitolata, appunto, *Pezzi di mondo* (1936). Gli scritti odeporici (datati tra il 1928 e il 1934) in essa radunati, si concentrano su una geografia che dall'Italia si estende al resto d'Europa fino, di nuovo, al Sudamerica, visitato, questa volta, senza alcuna pressione legata agli impegni promozionali.

Con occhio straniato (e straniante) egli si introduce nei diversi luoghi che visita, attribuendo a ognuno di essi un carattere e una fisionomia i cui tratti – sia pure rintracciabili nella realtà – sintetizzano atmosfere permeate da magia, quella stessa che si pone a fondamento della sua poetica magico-realista. La descrizione di Napoli, per esempio, che è anche la prima città di cui si legge in *Pezzi di mondo*, è intrisa di immagini realistiche e meravigliose a un tempo, di quella meraviglia che la dipinge come una città piena di mistero e di fantasmi meridiani, spettri che fuggono disperati appena giunge la notte stellata.

Ma le prose di viaggio firmate da Bontempelli risultano interessanti anche per i numerosi dati metastorici e metaletterari di cui sono intessute. In effetti, e più in generale, le pagine dedicate ai viaggi compiuti entro il perimetro italiano degli anni Trenta, se talvolta si innestano sulla produzione artistica, offrendogli

[533] Il volume fu pubblicato da Mondadori. In esso, per di più, trova ospitalità *Visita ai vinti*, sintesi del pellegrinaggio compiuto tra l'agosto e il settembre 1922 nell'Austria post-bellica.

perfino spunti narrativi per la sua opera, in altri casi lasciano invece trapelare richiami, certo sempre allusivi, alla sua vita. A ripercorrere le pieghe interne dei diversi racconti di viaggio si scopre così che dei luoghi visitati egli restituisce un resoconto mai interamente oggettivo, tanto che la narrazione, assai spesso, risulta contaminata da tracce malcelate di vita vissuta. Paradigmatico è lo scritto *Idea di Venezia*, una pagina di viaggio datata 1940, inserita nella terza edizione di *Stato di grazia* (1942), raccolta di elzevìri che accoglie il rimaneggiamento di *Pezzi di mondo* 1936. Questa, certamente, è una testimonianza che condensa la visione – tutta allegorica – che lo scrittore aveva della città lagunare, meglio definita come «tragedia di Shakespeare fatta città»[534]; tuttavia non è escluso, anche pensando alla data, a quel 1940, che essa contenga riferimenti ai trascorsi di Bontempelli, il quale si rifugiò nella città decadente nel 1938, in seguito al ritiro della tessera del P.N.F. Più d'uno, d'altronde, gli elementi testuali che consentono di ipotizzare che al fondo della riflessione veneziana giaccia l'eco di sentimenti e ricordi legati al suo confino, fermo restando che tali rimandi, sebbene spesso identificabili, vengano filtrati da un raffinato processo di elaborazione e trasfigurazione.

Nella sezione italiana di *Pezzi di mondo* si inserisce poi una icastica pagina dedicata a *Viareggio fine ottobre*, quella Viareggio che «con tutta la sua mondanità ampiamente spruzzata di letteratura»[535] per tante estati aveva ospitato l'omonimo premio letterario, nato proprio, si è visto, sotto gli auspici di Bontempelli.

Non mancano incursioni nel territorio adriatico, marcato dalle candide atmosfere meridiane tanto care all'autore, e in quello romano, della lussuosa Frascati (ove si stabilì nel 1932), di cui rintraccia le origini nel mito, facendole risalire a Telegono, figlio di Ulisse e di Circe.

Interessante anche la sintesi che offre della neonata Sabaudia, alla quale attribuiva tratti di «giovinezza omerica, tutta mattutina: nessun peso di passato», asseriva convinto Bontempelli, «e nemmeno ci senti (come a Littoria) il peso di un programma per l'avvenire»[536]; una Sabaudia tanto lodata per essere, a differenza delle altre città di nuova nascita, l'icona dell'architettura razionalista italiana di cui lo scrittore si fece sostenitore. «Qui», scriveva Bontempelli, «l'armonia con tutto quanto sta intorno, fino all'ultimo orizzonte, e in alto fino alle nuvole, è già raggiunta e perfetta»[537]. È un resoconto, questo, non privo di spessore ideologico, tanto più per essere filtrato dalle contingenze storiche nelle quali l'autore si trovava a operare: non mancano infatti riferimenti – scevri,

---

534 MASSIMO BONTEMPELLI, *Idea di Venezia*, in *Pezzi di mondo*, a cura di Simona Cigliana, Palermo, L'Epos, 2008, p. 108.

535 MASSIMO BONTEMPELLI, *Versilia*, ivi, p. 112.

536 MASSIMO BONTEMPELLI, *Mattina a Sabaudia*, ivi, p. 127.

537 Ivi, p. 128

almeno in questo caso, da evidenti intenti propagandistici – alla bonifica del territorio dell'Agro Pontino in cui la città sorgeva. L'operazione di bonifica, invero, viene solo sottilmente evocata; di essa, a ben guardare, non si colgono che esigue vestigia, da leggersi essenzialmente come scarna testimonianza del duro lavoro umano che muoveva l'impresa: «a un incrocio delle strade di bonifica», informava Bontempelli, «s'è improvvisato un villaggio di baracche; è una colonia di pistoiesi venuti a diboscare, e a incanalare le acque»[538].

2.8 Il paese di Circe come cartone de *Il Figlio di due madri*. Una digressione narrativa

Chiudono il *tour* italiano le pagine dedicate a *Il paese di Circe*, terra, quest'ultima, che dovette senz'altro avergli offerto importanti spunti per dipingere le atmosfere che ammantano lo sfondo rupestre e marino del *Figlio di due madri* (1929). L' opera, in effetti, risulta permeata da corrispondenze tutt'altro che trascurabili con il *reportage* circeio, datato 1928, periodo coincidente con quello di gestazione del romanzo. La vicenda in esso narrata, è presto detto, si snoda attorno a un prodigioso caso di reincarnazione: il protagonista è Mario, un bambino di sette anni, che trasmigra nel corpo di Ramiro, un fanciullo morto sette anni prima. L'insondabile prodigio genera, oltre che sgomento e meraviglia, un'estenuante contesa giudiziaria tra le rispettive famiglie, le quali rivendicano entrambe l'affidamento del giovinetto. A dirimere la controversia sarebbe stato uno zingaro, che proprio a San Felice Circeo (ecco l'elemento mutuato dai racconti di viaggio), avrebbe rapito il bambino, con l'intenzione di affidarlo poi a una delle due madri.

Ora, nelle prose odeporiche il Circeo viene definito come «una zona di magia», ove, si aggiunge, «tutta l'aria è un tessuto d'insidie che cala sopra la terra cauto come una rete», quella stessa, e qui si arriva al punto, che avviluppa lo sfondo in cui si dipana l'epilogo del romanzo, ambientato nella «zona affatturata» dell'isola di Circe, fors'anche per acuire il senso del mistero che segna tutta la narrazione, e ancor più il finale, criticato per la sua incompiutezza, poiché non svela al lettore che fine abbia fatto il bambino, imbarcato su una nave dallo zingaro, il quale, morendo, porterà con sé il segreto.

Che i ricordi di viaggio di Bontempelli penetrino nell'ordito del *Figlio di due madri* è assai certo: prova ne siano alcune descrizioni paesaggistiche presenti nel romanzo, che, a ben guardare, vengono mutuate fedelmente dalle memorie

[538] Ivi, p. 127.

odeporiche, fino a costituirne quasi un calco lessicale. Così, per esempio, se nelle prose di viaggio il Pisco Montano veniva definito «ottuso e superbo»[539], nel romanzo lo stesso luogo viene dipinto come «ottuso e balordo»[540], a testimonianza di una trasposizione non solo semantico-testuale, ma anche tematica.

A fornirgli spunti e suggestioni narrativi sono anche i toponimi dei luoghi in cui si reca: opportunamente risemantizzati, questi vanno talvolta a costituire il corredo onomastico dei personaggi dei suoi racconti. Così Terracina, a cui Bontempelli dedica una bella pagina di viaggio, sembra richiamare, almeno per assonanza, Veracina, il cognome di una delle protagoniste del *Figlio di due madri*. Oltre che nel cognome, riferimenti alla città di Terracina sono contenuti anche nel nome della donna: Luciana, stando all'onomastica, è tradizionalmente colei che è portatrice di luce, di fulgore. Del pari, nelle memorie di viaggio Terracina viene descritta come un bagliore luminoso, come un luogo che addirittura nasce dalla luce: «tutto è bianco di sole e di allegrezza; un bagliore emerso dal suolo e fatto solido per incanto: Terracina»[541].

Il confronto intertestuale potrebbe essere arricchito di numerosi altri riferimenti. Tuttavia, in questa sede, non ne verranno forniti più di quelli finora messi in luce. Più che altro, preme porre in risalto la valenza e il significato che il viaggio, *lato sensu*, ricopre nel codice culturale bontempelliano. Diventa chiaro che, indipendentemente dallo slancio da cui erano mossi, i viaggi da egli intrapresi sono filtrati da rinvii alla storia (anche autobiografica) e alla letteratura e restituiscono perciò la ricchezza d'esperienze caratterizzante la parabola di vita dello scrittore, all'interno della quale la fisiologica istanza di viaggiare costituisce, forse, l'unica costante.

2.9 La direzione dell'«Italia Letteraria»

L'attività accademica non vietò a Bontempelli di ricoprire anche altri ruoli, come quello di direttore assunto, nel gennaio 1936, presso la rivista l'«Italia Letteraria». Subentrato a Corrado Pavolini, Bontempelli, appena giunto a capo del periodico, si trovò a dover affrontare serie difficoltà di ordine legale. La vicenda è ben riassunta da Pirandello, il quale ne riferiva in questi termini a Marta Abba:

> Intanto, sono sorte alcune difficoltà amministrative per la pubblicazione dell'"Italia Letteraria". Il proprietario [Armando] Gherardini, succeduto alla vedova Fracchia, è stato messo

539 MASSIMO BONTEMPELLI, *Paese di Circe*, ivi, p. 132.
540 MASSIMO BONTEMPELLI, *Il figlio di due madri*, Macerata, Liberilibri, 2005, p. 57.
541 MASSIMO BONTEMPELLI, *Paese di Circe*, cit., pp. 130-131

in carcere per peculato. Un gruppo di creditori ha offerto la direzione a Bontempelli, ma un altro gruppo, rappresentato dal "Giornale d'Italia", ha fatto opposizione. Forse i due gruppi si metteranno d'accordo per mezzo degli avvocati, e presto il giornale riprenderà le sue pubblicazioni, sia che passi a Bontempelli, sia che passi al "Giornale d'Italia".[542]

A partire dal 1 gennaio 1934, l'«Italia Letteraria» aveva cambiato gestione editoriale ed amministrativa, passando sotto la direzione di Armando Gherardini, il quale ne era anche l'unico amministratore. Presto però il giornale sarebbe stato insidiato da un «ridicolo infortunio amministrativo» causato dalla cattiva gestione di quell' «amministratore che non sa renderci conto di parecchie migliaia di lire»[543], e per questo cacciato e arrestato a seguito dell'imputazione di peculato. La direzione venne perciò assunta da Bontempelli, il quale avrebbe continuato «le pubblicazioni del settimanale, con la disinteressata collaborazione sua e di un gruppo di amici e stampandolo presso la rivista "Quadrante"»[544].

Per far fronte alle ingenti spese di gestione e di amministrazione del periodico, Bontempelli chiese che il sussidio accordato alla rivista, nel frattempo sempre più fascistizzata, passasse da due a quattro mila lire. Così «allo scopo di mettere il periodico in grado di fare fronte ad alcune passività straordinarie ed arrivare fino alla soluzione giuridica del caso di proprietà del periodico stesso»[545], invocò l'aiuto di Ciano, il quale fece in modo che, oltre a un contributo straordinario di 10.000 lire concesso al giornale e rimesso direttamente a Bontempelli, la somma dell'assegno mensile fino ad allora corrisposta alla rivista sarebbe effettivamente raddoppiata, così da «poter rendere efficace il tentativo di salvare e potenziare il più vecchio giornale letterario italiano»[546].

Nel frattempo, però, un *qui pro quo* di tipo "contabile" tra Bontempelli e il capo del gabinetto del Ministero per la Stampa e la Propaganda, Celso Luciano, aveva sfibrato la pazienza del neodirettore Bontempelli, al quale giungevano pressanti richieste tese a risolvere inadempimenti imputabili alla vecchia gestione. Luciano, in particolare, esigeva da Bontempelli la ricevuta dell'assegno della sovvenzione[547] che il Ministero per la Stampa e la Propaganda aveva versato a Gherardini. Per ovvie ragioni, il nuovo direttore si diceva impossibilitato a

---

542 Lettera di Pirandello a Marta Abba, datata 23 dicembre 1935, in LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1254.

543 Massimo Bontempelli a Galeazzo Ciano, 31 luglio 1936, in ACS, *MCP, Gabinetto, Affari generali, Bontempelli Massimo, L'Italia Letteraria*, B. 297, fasc. 2220.

544 Dattiloscritto su carta con logo e intestazione del Ministero per la Stampa e la Propaganda, *Appunto per il Duce*, 21 dicembre 1936, in ACS, *MCP, Gabinetto, Affari generali, Bontempelli Massimo, L'Italia Letteraria*, B. 297, fasc. 2220.

545 *Ibidem*.

546 *Ibidem*.

547 Per le sovvenzioni alle riviste elargite dal Ministero per la Stampa e la Propaganda cfr. GIOVANNI SEDITA, *Gli intellettuali di Mussolini*, cit.

fargliela pervenire: ad emetterla sarebbe dovuto essere Gherardini, poiché era stato lui a riscuoterla. L'equivoco amministrativo fu probabilmente alla base della rottura dei rapporti col giornale. D'altro canto, «nonostante le periodiche ostentazioni di ossequio al fascismo, […] Bontempelli […] non è che godesse la piena fiducia del Capo. E così in data 6 dicembre 1936 L'Italia Letteraria viene pietosamente strangolata»[548]. Dopo molti anni il periodico interrompeva le pubblicazioni. In contiguità con la sua sospensione, a dicembre dello stesso anno, Curzio Malaparte avrebbe fondato *Il Meridiano di Roma*.

2.10 Commemorazioni e discorsi. In morte dell'amico Luigi

Tra le funzioni accademiche che Bontempelli era tenuto ad assolvere rientravano i discorsi commemorativi. Una delle prime orazioni che gli era stato richiesto di pronunciare fu per il collega Antonio Beltramelli. Affinché potesse svolgere al meglio il compito di commemoratore, gli vennero proposte alcune linee guida, giunte direttamente dal segretario generale dell'Accademia Gioacchino Volpe. Il quale, si congratulava con Bontempelli anche per la nomina appena ricevuta:

> Illustre Collega,
>
> innanzi tutto desidero rallegrarmi con Lei della meritata designazione da parte dell'Accademia, la quale non solo si avvantaggerà del lustro che le viene dall'essere Ella tra i suoi membri, ma, sono sicuro, potrà anche contare sulla Sua fervida attività per il raggiungimento di quei fini che le sono assegnati dallo Statuto stesso di fondazione.
>
> Poiché Ella è stato incaricato di commemorare il compianto accademico Antonio Beltramelli, mi consenta di esprimere una mia opinione sul criterio con cui dovrebbero esser condotte tali commemorazioni, criterio che penso sarà da Lei condiviso. Ritengo che un puro e semplice "elogio" (nel significato antico e nuovo della parola) non sia il migliore dei modi per commemorare un artista, un uomo di studio o uno scienziato.
>
> Penso invece che sia più utile, e, direi, più degno, ricordare il collega con l'amore che merita ma anche con la sincerità e severità che danno più valore alla lode, in maniera tale che la commemorazione stessa, – diventando un vero e proprio esame critico dell'opera dello scomparso, considerata, per quanto è umanamente possibile, con occhio di storico, – abbia valore non solo tra le pareti dell'Accademia ma anche fuori, augurandoci anzi che tali studi diventino modello di affettuoso ma severo esame di opere e di uomini.[549]

---

[548] PAOLA DE PAOLIS, *La storia de La Fiera Letteraria*, «Ipotesi», Anno 7, gennaio-dicembre 1981, p. 429.

[549] Gioacchino Volpe a Massimo Bontempelli, 13 novembre 1930, RAI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20.

Ma il discorso che Mussolini giudicò come «i migliori capitoli di critica letteraria da De Sanctis a Serra»[550], Bontempelli l'avrebbe pronunciato il 17 gennaio 1937, in occasione della morte del sodale Pirandello, avvenuta il 10 dicembre dell'anno precedente. L'orazione, significativamente intitolata *Pirandello o del candore*, diede avvio al pronunciamento di un *corpus* di discorsi, nel quale sarebbe confluito quello su Leopardi (*Leopardi l'"uomo solo"*, Recanati, 29 giugno 1937), D'Annunzio (*D'Annunzio o del martirio*, Pescara, 27 novembre 1938), Verga (Roma, 15 febbraio 1940), Scarlatti (Siena, 15 settembre 1940) e Verdi (2 febbraio 1941), radunati insieme nel volume *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi*, edito da Bompiani nel 1938.

Prodomi del progressivo distacco dell'autore dal fascismo, i discorsi, a partire da quello dannunziano, slatentizzarono le tensioni col regime, che da allora divennero scoperte e manifeste, tant'è vero che la vendita del testo in cui erano stati raccolti sarebbe stata vietata.[551]

Bontempelli onorò la memoria dell'amico anche all'estero. Da Leopoli scrisse a Stefano Landi per informarlo: «Ed ecco quasi è nemmeno un anno. Tu puoi immaginare quanto mi fa pena non essere vicino a te il 10 dicembre. Come è vivace e fonda dappertutto la memoria di Luigi; ho fatto la commemorazione a Oslo, a Tallinn, a Varsavia, e qui a Leopoli: - il giorno 11 la ripeto a Bratislava».[552]

La morte di Pirandello provò sinceramente Bontempelli; fu un evento che in un certo senso fece da spartiacque nella sua vita intellettuale. Ammetteva lo scrittore:

> Quando nel dicembre del '38 mi rilessi, congedandone le bozze, la commemorazione di Pirandello, che avevo scritto due anni prima, poco dopo la sua morte, mi sono reso conto che la morte di Pirandello aveva per la mia vita intima segnato una data in profondo: che a quel punto s'era compiuta in me la sostituzione d'una visione metafisica del mondo, al gusto magico che aveva nutrito la mia immaginazione in un precedente periodo, ormai consumato, della mia vita letteraria, e che insistendo sarebbe finita male.[553]

---

550 YVON DE BEGNAC, *Taccuini mussoliniani*, cit., p. 347.

551 Per un resoconto accurato della vicenda rimando a SIMONA CIGLIANA, *Una lunga avventura. A Mussolini, «Duce velocissimo»*, in *«L'Illuminista»*, cit., pp. 176-181 e al più recente contributo di ALBERTO RAFFAELLI, *La comparseria*, cit.

552 Cfr. STEFANO PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, vol. I, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2004, p. 262. I documenti sulle commemorazioni pirandelliane di Bontempelli all'estero sono contenute in RAI, *Commemorazione di S.E. Pirandello a Varsavia*, B. 17, fasc. 114.

553 MASSIMO BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, cit., p. 131. È probabile che la scomparsa di Pirandello abbia avuto ripercussioni anche sulla produzione letteraria bontempelliana. A riconoscerlo è Marinella Mascia Galateria, la quale osserva che la scrittura di *Gente nel tempo* (1937) riflette direttamente lo smarrimento di Bontempelli di fronte alla morte improvvisa del sodale, nel cui candore lo scrittore comasco «identifica la nota dominante di tutta la sua vita, e della sua opera» (*Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 53).

Che la morte del caro amico, prima ancora del discorso commemorativo, avesse innescato un incipiente allontanamento di Bontempelli dal fascismo lo sostiene anche la compagna Paola Masino, la quale ripercorre non senza amarezza i momenti immediatamente precedenti 'orazione:

Cominciava un ben diverso e più esplicito dissenso, quello che lo portava al discorso su D'Annunzio, a Pescara, al suo allontanamento dalla vita pubblica del paese, alla privazione del lavoro, ecc. Ed era cominciato, anzi, meglio, era esploso, quando, a un mese dalla morte di Pirandello, nel gennaio del 1937 per l'ultima volta (e per la prima volta dopo quel periodo fulgente in cui avevano scoperto i maglioni da marinaio) dovette indossare l'uniforme fascista per commemorare il suo Luigi, il suo "fratello tanto giovane e tanto caro" all'Accademia d'Italia. Era verde Bontempelli, in quella giacca d'orbace nero, e puntando i pugni sulla gran tavola di noce, urlò all'immensa folla che riempiva le sale, le scale, i corridoi della Farnesina, traboccando in giardino: "Che cosa v'aspettate da me?". E aveva le labbra pallide corse da un tremito sinistro.[554]

2.11 Veggenti *vs* potenti

«Intorno al veggente sono pochi discepoli amati e con lui collaboranti;
invece intorno al potente sta, e gli è necessaria,
una folla anonima di gente adorante da lui disprezzata».

Massimo Bontempelli, *D'Annunzio o del martirio*,
in *Introduzioni e Discorsi*, Milano, Bompiani, 1945.

Meno sentita eppure non meno infausta negli esiti, quantomeno per i dissesti di cui sarebbe stata foriera, fu la commemorazione dannunziana, pronunciata a Pescara il 27 novembre davanti alle massime autorità fasciste.

L'arrivo dell'officiante nella città del vate viene ripercorso da Paola Masino, la quale in una lettera ai genitori, così raccontava l'episodio:

L'arrivo a Pescara è stato molto pomposo con le bandiere alla stazione e il prefetto e il preside che cercavano disperatamente su e giù per il treno S.E. Bontempelli, il quale per non farsi riconoscere s'era incollato tutte le nostre valigie e faceva da facchino. Ma poi Amelia s'è messa a gridare apposta: Massimo, Massimo! E così riconosciuto e aggredito da tutte le parti, il noto brigante è stato arrestato. Giunti con tutte le autorità all'albergo, qui a mia volta sono stata scoperta […]. Il […] giorno dopo è passato con gran presentazioni di personalità e visita alla casa di D'Annunzio. […] Finalmente alle 5 la conferenza. Il resoconto c'era sui giornali e a me

[554] PAOLA MASINO, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Milano, Rusconi, 1995, p. 57.

non va di parlarne perché si era ripiombati in pieno in quell'atmosfera politico-mondana di Roma, che mi accascia tanto. […] Dopo Massimo e io abbiamo avuto una lunga serrata discussione con Bottai sull'argomento che ci ossessiona tanto. Abbiamo parlato, come parliamo sempre, e lui cercava delle scuse delle traverse dove rifugiarsi. Alla fine s'è lamentato che io non mi faccio più vedere da Nelia e ha offerto a Massimo la cattedra d'italiano di Firenze. Massimo s'è riservato di accettarla, per quest'altro anno.[555]

I risvolti del discorso sono storiograficamente fin troppo noti per essere qui ripercorsi. Basti ricordare che esso diede origine alla sospensione di alcuni dei privilegi riconosciuti a Bontempelli.[556] Il quale, vanamente, cercò di difendersi. Provò a farlo con Starace, a cui assicurava che in quei discorsi non c'era «mai stata […] l'intenzione che ora si è creduto vedervi»[557].

La conseguenza più negativa si tradusse, lo si è detto più volte, nel ritiro *ipso facto* della tessera del partito fascista.

1° FEBBRAIO 1939 – *Due giorni fa* ànno ritirato la tessera a Bontempelli. Oggi, s'à notizia, che il medesimo provvedimento à colpito Ungaretti. Vaghe ragioni: i discorsi su Leopardi, d'un anno e mezzo fa, e su d'Annunzio, del novembre scorso. Antifascismo intellettuale? Esecutore delle misure punitive il Federale di Roma, che proprio ieri mi denunciava l'*Ester* di Racine come un libercolo di esaltazione ebraica.[558]

Così annotava nel suo diario Bottai, confermando come i discorsi commemorativi tenuti da Bontempelli dapprima su Leopardi e poi su D'Annunzio avessero contribuito a incrinare i suoi rapporti col regime.[559]

Una lettera del 30 gennaio 1939 del segretario del P.N.F. al presidente della Reale Accademia Luigi Federzoni rendeva noto il provvedimento del ritiro della tessera a Bontempelli, «per avere dimostrato con scritti e discorsi di non possedere <u>in senso assoluto</u> le qualità che costituiscono lo spirito tradizionalmente fascista». La missiva risulta vergata da un appunto di Starace nel quale si diceva «certo che sarà eliminato anche dall'Accademia»[560].

---

555 Ivi, pp. 78-79. La cattedra di cui si fa menzione era quella appartenuta a Momigliano, che Bontempelli avrebbe rifiutato.

556 Giacomo De Benedetti considerò quel discorso come «una delle più esplicite e coraggiose dichiarazioni antifasciste» (*La cultura italiana solidale con Bontempelli*, «L'Unità», 4 febbraio 1950).

557 Massimo Bontempelli ad Achille Starace, 31 gennaio 1939, cit. in SIMONA CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio*, cit., p. 98. La missiva è integralmente riportata in appendice C.3.

558 GIUSEPPE BOTTAI, *Diario 1935-1944*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 140-141. «Non appare casuale», nota giustamente il curatore del diario, «che poco dopo Bottai, preparando l'uscita di *Primato*, abbia invitato Bontempelli e Ungaretti a collaborare» (ivi, nota 49, p. 500).

559 Per un resoconto dettagliato a riguardo rinvio al carteggio pubblicato in SIMONA CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio*, cit., pp. 98-101, e ai relativi commenti (p. 176 *e passim*).

560 RAI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni*, B. 3, fasc. 20. La sottolineatura è nel documento originale.

A ben vedere, già a partire dal 1933/1934, all'altezza della scrittura della *pièce* teatrale *La fame*, Bontempelli aveva sviluppato una sicura insofferenza verso il regime. Sintomatica della sua irrequietezza è la tragedia medesima, filtrata dalla narrazione di vicende sotto le quali si celano allusioni critiche al fascismo, tant'è vero che la sua rappresentazione fu proibita dalla censura di regime. Il testo teatrale, spiegava Bontempelli,

> nel '35 l'aveva studiato Maria Melato (…), e annunciato come novità per il teatro Valle di Roma. (…) Ma all'antivigilia della rappresentazione un improvviso veto della censura la impedì (…) la proibizione veniva direttamente e personalmente da parte del Capo del Governo (…) La rivista «Scenario» che era pronto a pubblicarlo nel numero da uscire dopo la prima rappresentazione, dovè scomporre le pagine. (…) Tradotto in ungherese, e allestito con ogni cura per un teatro di Budapest, tutt'a un tratto non se ne parlò più: l'improvviso silenzio coincise con un viaggio politico in Ungheria del Ministro italiano degli Esteri (1941 o '42).[561]

Ma fu nel 1938 (peraltro ricordato da Bontempelli come «l'anno più intimamente brutto di tutta la storia d'Italia, cominciato col telegramma per l'annessione tedesca dell'Austria e culminato con le leggi razziali»[562]) che si produsse una palese rottura, alla quale certo non fu estranea la decisione dello scrittore di rifiutare la cattedra fiorentina appartenuta ad Attilio Momigliano.

Nel mondo della cultura le leggi antisemite non produssero reazioni significative; Bontempelli fu tra i pochi a essere sinceramente ripugnato dai provvedimenti della politica razziale. A parte il suo, infatti, non si registrano altri casi di intellettuali che abbiano rifiutato cattedre universitarie resesi vacanti a seguito dell'epurazione dei professori ebrei.[563]

Nel 1939, lo scrittore venne riabilitato alle funzioni e alle attività che il ritiro della tessera gli aveva impedito di svolgere. Tuttavia, da allora in poi, egli sarebbe stato, del suo tempo storico, uno spirito ancora più critico e irrequieto[564], pur senza rinunciare a far fronte agli impegni istituzionali, che lo portarono a prendere parte ad almeno altri due importanti progetti patrocinati dalla Reale

---

561 MASSIMO BONTEMPELLI, nota a *La fame*, in *Teatro*, voll. 2, Milano, Mondadori, 1947, pp. 201-202, riportata in ANNA BARSOTTI, *La tragedia della "fame" tra realtà storica e realtà magica*, «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, settembre 1979, n. 13, p. 48. Al suo contributo si rimanda anche per più ampi dettagli sull'analisi della tragedia.

562 MASSIMO BONTEMPELLI, *A un trentacinquenne*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 19.

563 Sul punto, cfr. almeno GIOVANNI BELARDELLI, *Il Ventennio degli intellettuali*, cit., in particolare le pp. 64-72 e ANGELO VENTURA, *Intellettuali. Cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, cit., in specie il capitolo *Sugli intellettuali di fronte al fascismo negli ultimi anni del regime*, pp. 171-191.

564 Fonti epistolari attestano che fu il ministro della Cultura popolare Dino Alfieri a intercedere presso il P.N.F affinché lo scrittore venisse riammesso Sulla vicenda cfr. RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, in particolare la nota 39, p. 284.

Accademia d'Italia: l'Università Radiofonica italiana e la stesura di un *Corpus del teatro italiano*.

2.12 Ai microfoni della radio

All'interno dell'Università radiofonica italiana, istituita dall'alta istituzione il 20 settembre 1938, Bontempelli venne coinvolto, in verità, solo tangenzialmente.

L'organo, deputato alla diffusione della lingua e della cultura italiana all'estero, nasceva – sotto gli auspici dell'Istituto per le relazioni culturali con l'estero – per iniziativa congiunta del Ministero della Cultura popolare e del Ministero dell'Educazione Nazionale. Il programma dell'Università radiofonica si articolava nell'erogazione di tre corsi, che avrebbero avuto inizio nell'anno accademico 1938/1939: «uno inferiore per l'insegnamento dei rudimenti della lingua, un corso medio e un corso superiore di letteratura e cultura italiana»[565], tenuti dalle «personalità più rappresentative del mondo letterario, scientifico ed artistico del Regime».[566]

Anche per incentivare all'iscrizione dei corsi, l'ente aveva disposto che

> «i radioascoltatori stranieri regolarmente iscritti ai predetti corsi, potranno prendere parte ad esami finali le cui modalità verranno stabilite per radio in tempo utile».

Erano inoltre «previsti premi notevoli per i vincitori delle prove suddette, compreso un viaggio in Italia al vincitore del premio di ogni corso»[567].

Il Comitato messo a capo dell'organo, incaricato di stabilire le direttive per la messa a punto dei programmi dei corsi, era presieduto da Alessandro Pavolini e da Giuseppe Pession (alla vicepresidenza). Di esso facevano parte il senatore Giuliano Balbino, Roberto Paribeni e Massimo Bontempelli, oltre ai rappresentanti dei ministeri e degli enti interessati.[568]

Bontempelli, per quanto implicato nell'iniziativa, non ne prese parte attiva. In una missiva del dicembre 1938 si scusava per non aver potuto partecipare alla

---

565 Comunicato dell'ispettorato per la Radiodiffusione e la Televisione al Ministero della Cultura Popolare, 20 settembre 1938, ACS, *MCP*, *Gabinetto*, *Università radiofonica, Bontempelli Massimo, Pavolini Alessandro, Di Marzio Cornelio, Betti Ugo*, B. 72, fasc. 439.

566 *Ibidem*.

567 *Ibidem*.

568 Tra essi: Giuseppe Giustini (direttore generale dell'Istruzione Superiore nel Ministero dell'Educazione Nazionale); Leonardo Vitetti (direttore generale degli Affari Generali del Ministero degli Esteri); Attilio De Cicco (direttore generale degli Italiani all'Estero); Giorgio Nelson Page (Consigliere-Reggente la Divisione Radio per l'Estero presso l'Ispettorato per la Radiodiffusione e la Televisione al Ministero della Cultura Popolare); Luciano De Feo (direttore dell'I.R.C.E.); Bruno Vignola (Ispettore Superiore al Ministero dell'Educazione Nazionale); Raoul Chiodelli (Consigliere delegato e direttore generale dell'E.I.A.R.).

riunione della commissione perché si trovava a Bucarest per incarico del Ministero degli Esteri.[569] Ma forse, in quel defilarsi si potevano già cogliere, almeno *in nuce*, i tentativi di sottrarsi a iniziative eminentemente propagandistiche. Le quali, quantomeno quelle che lambirono il canale di diffusione radio, non si concretizzarono, anche a causa del ritiro della tessera fascista, che di lì a poco sarebbe avvenuto.

A ben vedere, quello non era stato il primo approccio radiofonico dello scrittore. Un passo indietro nel tempo ci consente di retrodatarlo almeno alla fine degli anni Venti.

Il suo nome, infatti compare tra quelli di coloro che risposero all'inchiesta sulla radio lanciata nel 1931 dal direttore artistico dell'EIAR (l'ente italiano per le audizioni radiofoniche) Enzo Ferrieri,[570] il quale, dalle colonne della rivista «Il Convegno», si rivolse a letterati e intellettuali per cogliere proposte volte a rivalutare, appunto, la radio.[571]

Dalle dichiarazioni di Bontempelli in merito, traspariva la disponibilità a sostenere il processo di diffusione e di consolidamento del mezzo radiofonico, del quale aveva prontamente intuito la forza e le potenzialità del linguaggio.

Nel segno di tale impegno è possibile leggere le conversazioni radiofoniche di materia letteraria tenute a partire dal luglio 1928. Più tardi, nel 1931, lo scrittore fu pure tra gli intellettuali e commediografi che accolsero l'invito di «Radiocorriere» a comporre opere pensate specificatamente per essere trasmesse in radio.[572] Bontempelli, del resto, aveva confessato a Federico De Maria di aver perfino sfiorato l'idea di dare vita a una letteratura radiofonica:

---

569 Massimo Bontempelli al capo del Gabinetto del Ministero della Cultura popolare Celso Luciano, 23 dicembre 1938, ACS, *MCP, Gabinetto*, *Università radiofonica, Bontempelli Massimo, Pavolini Alessandro, Di Marzio Cornelio, Betti Ugo*, B. 72, fasc. 439. Per approfondimenti cfr. FRANCESCA CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

570 Bontempelli era venuto in contatto con Ferrieri almeno da quando, nel 1929, sulle orme del Cineconvegno creato dall'amico, lo scrittore fondò a Roma il Cine-club italiano, con l'intento, attraverso esso, di contribuire alla rinascita del cinema italiano. Il tema è trattato da ANDREA MARIANI, *Per la comprensione del buon film. Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», n. 11, 2015, pp. 105-131 e prima ancora da SERGIO RAFFAELLI, *Cinema film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema*, Roma, Bulzoni, 1978.

571 Per una ricostruzione analitica del dibattito che seguì all'inchiesta, cfr. ENZO FERRIERI, *La radio, forza creativa*, «Il Convegno», giugno 1931 (poi di nuovo edito in IDEM, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco&Greco, 2002). Sulle posizioni di Bontempelli cfr. RODOLFO SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University, 2018, in particolare le pp. 11-12.

572 In questo programma si inserì la trasmissione, mandata in radio il 9 dicembre 1935, della favola bontempelliana *La guardia alla luna*, con Irma Gramatica. Cfr. Peppino Ortoleva, Barbara Scaramucci (a cura di), *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003, p. 106. Prima ancora (nel 1931), Bontempelli fu autore della radiocronaca del premio Bagutta (MASSIMO BONTEMPELLI, *Premio Bagutta*, «Radiocorriere», 7, 1931, n. 4, p. 9, cit. in GIANNI ISOLA, *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 93-95). Sul tema della radio nel periodo fascista rimando invece ai tre studi più autorevoli in merito: FRANCO MONTELEONE, *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti 1922-1945*, con appendice documentaria, Marsilio, Venezia, 1976; ALBERTO MONTICONE, *Il fascismo al microfono.*

Vorrei fare un dramma nel quale, anzitutto, la situazione nascesse esclusivamente da un suono, che so io?: uno sbattere di porta, la caduta di un oggetto, uno starnuto, lo scoppio di una mina… E potesse poi sempre svilupparsi attraverso serie sonore, sia provenienti dall'uomo come la parola, sia dagli oggetti o dalla natura. Naturalmente le sole parole dovrebbero bastare a delineare con chiarezza i caratteri, come dai soli rumori dovrebbero nascere con chiarezza l'atmosfera, cioè la messa in scena dei dialoghi. Inoltre pretendo che tutto ciò costituisca un'azione continua ed incalzante fino allo snodamento finale, perché il radioteatro non deve essere un comodo sbocco di sfoghi puramente lirici o di malinconie infinite. Come vedi, se non ho ancora mantenuto la promessa fatta all'EIAR, si è perché al radiodramma chiedo molto: gli chiedo di essere una cosa tutta nuova, tutta autonoma, non un provvisorio adattamento del teatro di prosa, come per tanto tempo è stato il cinema. E questo mi pare da parte mia un grande atto di fiducia nelle possibilità radiodrammatiche.[573]

Al contempo però metteva i radiodrammaturghi in guardia da una serie di rischi, a partire da quello di alterazione che la parola, passando per la radio, era quasi inevitabilmente costretta a subire. Ai radioautori raccomandava di mettere in conto anche un altro importantissimo fattore, ossia l'assenza del pubblico, presente invece in ogni altro spettacolo. Per questo motivo, la radio non poteva «chiamarsi spettacolo, nemmeno spettacolo auditivo, perché alla radio non c'è pubblico, c'è solamente numero di individui sparsi»[574].

Erano affermazioni, queste, in evidente contraddizione col progetto di approntare una letteratura radiofonica. Il proposito, per di più, strideva con la tesi secondo cui la letteratura e la radio erano inconciliabili: «Se a teatro la letteratura è la tradizionale nemica, alla radio essa è addirittura il diavolo, che sta in agguato per trascinarvi a perdizione al vostro menomo mancamento»[575].

Probabilmente anche per ragioni del genere, il disegno bontempelliano non prese mai forma, tant'è vero che più tardi lo avrebbe perfino sconfessato, asserendo che il radiodramma, lungi dal costituire una novità, non era niente di più che un semplice dramma recitato in radio.[576]

Rimase invece convinto dell'efficacia della radio quale mezzo di comunicazione da cui era possibile far transitare la promozione e la divulgazione della lingua italiana. Tale posizione si tradusse nell'adesione al Centro consultivo per lo studio e la difesa dell'italianità della lingua. Creato nel 1938 dall'Accademia

---

Radio e politica in Italia, 1924-1945, Roma, Studium, 1978; ANTONIO PAPA, *Storia politica della radio italiana*, 2 voll., Napoli, Guida, 1978.

573 Massimo Bontempelli a Radio Palermo, gennaio 1934. Intervista edita in FRANCO MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, Torino, ERI, 1981, pp. 38-39.

574 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'ultimo venuto (avvertimenti ai radioautori)* in *L'avventura novecentista*, cit. p. 292.

575 *Ibidem*.

576 Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Radioteatro? No, non ci credo*, «Radiocorriere», dicembre 1945, 2-8. Sulla questione cfr. anche il già citato RODOLFO SACCHETTINI, *Scrittori alla radio*.

d'Italia su proposta del Ministero dell'Educazione nazionale, l'istituto – sotto la breve supervisione del presidente D'Annunzio – «fondendo le proprie iniziative con quella dell'Eiar, tendente a propagare le norme dell'ortofonia, [avrebbe] svol*to* la propria attività attraverso le stazioni radiofoniche dello stesso Eiar»[577].

Oltre che a questa iniziativa Bontempelli prese parte a un progetto, coordinato da Alfredo Panzini e Giulio Bertoni, che si sostanziò nella diffusione, o meglio, nella trasmissione di conversazioni volte alla difesa e alla "bonifica" della lingua italiana. Il programma, ovviamente, non era scevro da mire politiche, poiché teso, «anche in conseguenza della promulgazione delle leggi razziali, a sfruttare propagandisticamente l'idea di italianità»[578].

Infine, a riprova dell'importanza culturale attribuita alla radio, nel 1945 lo scrittore si fece promotore di un *corpus* di conversazioni (*Le grandi tappe del cammino umano*), tenute nell'ambito della trasmissione intitolata *Il Novecento*.

2.13 Alla RSI. Una radiocronaca letteraria

Nel marzo 1938 Bontempelli parlò ai microfoni della Radio svizzera italiana. L'ente, noto – almeno fino al 1936 – col nome di Radio Monte Ceneri (dal monte sul quale era collocato il trasmettitore), nacque nell'ottobre 1933. Si trattava di una radio di frontiera che, non disponendo di un numero sufficiente di collaboratori autoctoni da poter inserire a copertura del palinsesto, reclutava intellettuali italiani. Non si fa fatica a comprendere come fosse, questa, una situazione di comodo anche per il regime fascista, che di essa approfittava per diffondere la cultura italofona in Svizzera.[579]

Tra i letterati d'oltrefrontiera chiamati a collaborare vi fu, appunto, Bontempelli, dipinto nelle pagine di «Radioprogramma» (la rivista della radio) come «un artista eletto, fine, aristocratico che ha sempre inteso la sua arte come una missione e che a un dato momento ritiene di poter propagandare il suo credo elevando il tono della letteratura corrente»[580].

«Sintesi acutissima dell'attuale situazione del pensiero europeo»[581], la conversazione tenuta dallo scrittore presso l'emittente svizzera, significativamente intitolata *Aspetti letterari del ventesimo secolo*, si poneva a tutti gli

---

577 *Difesa della italianità della lingua*, «Annali del fascismo», vol. I, febbraio 1938, p. 56.

578 FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2003, nota 22, p. 114.

579 Per un'analisi approfondita cfr. NELLY VALSANGIACOMO, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla radio svizzera (1930-1980),* Bellinzona, Casagrande, 2015, p. 38.

580 «Radioprogramma», 26 marzo 1938, Anno VI, n. 13, p. 3.

581 *Ibidem*.

effetti come una riflessione sugli aspetti letterari caratterizzanti il Novecento. Pur senza mai citarli direttamente, il discorso si addensò attorno all'enunciazione dei cardini teorici della poetica magico-realista e del verbo novecentista (era infatti il sunto di una lezione del 1933, pubblicata dapprima nella rivista di Franco Ciliberti «Valori primordiali» e poi confluita ne *L'Avventura novecentista*).
Dopo un preambolo sull'impossibilità di stabilire esattamente quando finisce un secolo (il cui epilogo, riconosceva Bontempelli, non coincide mai con lo scadere del centesimo anno), lo scrittore si chiedeva quando fosse iniziato il ventesimo, preceduto da un evo che era stato decisamente «duro a morire». La chiave di lettura fornita invitava a constatare che il campo pittorico, musicale e poetico era stato ripulito da tutti i retaggi dell'arte ottocentesca e dalle «vecchie retoriche» soltanto col verificarsi del dispiegamento della guerra, la quale aveva fatto "tabula rasa" di tutte le scuole d'avanguardia che avevano infestato l'Europa nei decenni antecedenti la guerra. Agli occhi dello scrittore, «Il primo conflitto mondiale resta pur sempre, e lo sarà ancora nelle riflessioni degli anni successivi, lo spartiacque che apre le porte alla modernità, e che riempie di sé l'esperienza di quei 'giovani intelligenti' ai quali lo stesso Bontempelli aveva chiesto per tempo di rinnovarsi – per un po' almeno silenti – nell'azione»[582].
Sicché, a differenza delle avanguardie d'anteguerra, quella del nuovo secolo era un'arte popolare, come «popolare fu, a suo tempo, l'arte di Omero, dei tragici greci, di Shakespeare. Popolare», precisava lo scrittore, «non vuol dire volgare; vuol dire scrivere "per un pubblico"».

Perché una letteratura popolare potesse davvero nascere, all'intellettuale (e al radioascoltatore) Bontempelli consigliava di svuotare i fatti dalle loro contingenze, semplificare il più possibile l'oggetto della propria arte, fino ad attribuirle caratteri primordiali. Andava perciò rifuggita la perniciosa tendenza degli scrittori che individuavano i propri fruitori tra le fila di un pubblico specialistico, con la conseguenza di ritrovarsi confinati entro chiesuole e torri eburnee. Invece doveva compiersi uno sforzo per inserire organicamente la letteratura nella vita di una società di massa e renderla accessibile ad un vasto pubblico.

In questa prospettiva, il ventesimo secolo, avendo alle spalle un passato spazzato via dalla guerra, poteva ragionevolmente essere considerato un evo primordiale; proprio per questo motivo doveva tendere alla costruzione di nuovi miti, ai quali era affidato il compito di nutrire e arricchire quella terza epoca.

Si trattò dunque di un intervento radiofonico non strettamente declinato in chiave di mera propaganda politica ma invece teso a proporre riflessioni di

---

582 DUCCIO TONGIORGI, «*Lo stile della nostra guerra*»: *Bontempelli giornalista sul fronte (1915)*, «Studi e problemi di critica testuale», 91, ottobre 2015, p. 172.

carattere letterario in senso stretto, incentrate sulla definizione di alcune delle fondamentali coordinate del novecentismo e del realismo magico.

Del resto, la radio svizzera aveva preso le distanze dalla smaccata esaltazione delle politiche culturali fasciste, ancorché – come la consorella italiana – espresse anch'essa una chiara vocazione a configurarsi come università popolare.

2.14 Un progetto mai realizzato: il *Corpus del teatro italiano*

Nel frattempo, l'Accademia aveva deciso di dedicare un'edizione critica alle commedie del Ruzzante, la quale sarebbe confluita in un più ampio progetto, sotto il titolo di *Corpus del teatro italiano*.

L'impresa avrebbe beneficiato della collaborazione e del patrocinio finanziario del Ministero della Cultura Popolare, come risulta da una lettera del 22 gennaio 1940 firmata da Alessandro Pavolini e indirizzata a Federzoni.

> La Reale Accademia d'Italia, d'intesa con il Ministero della Cultura Popolare, si è assunta il compito di pubblicare il "Corpus" del Teatro Italiano. […] La Commissione ha deliberato di bandire una limitata licitazione tra le più importanti Case editrici italiane che possono offrire buon affidamento a serie garanzie. […] È stato anche proposto di pubblicare per le opere latine o dialettali antiche due diverse edizioni: la prima con l'apparato critico e con il testo originale, e l'altra con la sola traduzione preceduta da una prefazione di carattere generale, destinata a un pubblico più esteso.
>
> Il programma di pubblicazione per il primo anno comprenderebbe quattro volumi, rispettivamente sul Ruzzante, sul Gozzi, sulla Commedia dell'arte e sul Giraud.
>
> Per quanto concerne le opere del Ruzzante, la Commissione ha deliberato di pubblicarle tutte, con il testo integrale, nella edizione scientifica ma di escludere dalla edizione divulgativa la "Betia" e la "Pastorale" perché troppo licenziose.[583]

Il ministro della Cultura aveva incaricato Federzoni di costituire una commissione di studiosi capeggiata – su suggerimento del presidente della Reale Accademia d'Italia – dal commediografo (e accademico) Renato Simoni, al quale venne affidato il compito di curare la messa a punto dell'edizione, oltre che la parte scientifica, tecnica e finanziaria del progetto.

Col benestare di Pavolini, a far parte della commissione ordinatrice venne chiamato anche Bontempelli, il quale avrebbe dovuto affiancare il filologo Schiaffini.

---

[583] Francesco Pellati al Ministero della Cultura Popolare, Direzione generale del teatro, 16 ottobre 1941, (RAI, *Verbale della commissione per il corpus del teatro italiano, Tit. X, Pubblicazioni dell'Accademia, Corpus del teatro italiano*, B. 17, fasc. 82/1).

La ragione d'essere del progetto risiedeva nella volontà di onorare «il genio italiano»; motivo per cui Pavolini raccomandò caldamente a Federzoni di fare in modo che «appa*risse* ben chiaro sulla testata della pubblicazione stessa che essa è fatta di intesa tra il Ministero della Cultura Popolare e la Reale Accademia d'Italia».[584]

La commissione venne nominata il 20 febbraio 1942. Per l'occasione fu richiesto a Bontempelli di presentare una relazione sul progetto del *Corpus*. Contestualmente Federzoni lo sollecitò a rendere noti i termini di consegna del materiale relativo al volume su Machiavelli e gli altri cinquecentisti,[585] a cui nel mentre stava lavorando.

Nell'anno 1943, secondo quanto stabilito in quella sede, avrebbero dovuto vedere la luce anche

> i volumi curati dall'Ortolani (Carlo Gozzi), dal Neri (Scenari della Commedia dell'Arte), e dal Bottasso (Alione). Per l'anno XXII dovrebbero essere approntati, oltre alla continuazione dei volumi dell'Ortolani, quelli del Bontempelli (il Calendario) [corretto in Candelaio] e del Dionisotti (Feste drammatiche mitologiche [corretto in drammatico-mitologiche] del Rinascimento.[586]

I lavori del *Corpus* però procedevano a rilento, anche in conseguenza delle contingenze belliche. Un problema con la Sansoni, la casa editrice prescelta per la collaborazione, impose poi una battuta d'arresto al lavoro redazionale del volume dell'Ortolani. A ciò si aggiunse il tirar per le lunghe da parte degli altri collaboratori, inadempienti rispetto ai tempi di consegna dei saggi.

Peraltro, nell'adunanza del 27 marzo 1943 la commissione direttiva discusse del progetto che avrebbe dovuto sostanziarsi nella realizzazione del *Candelaio*, curata da Bontempelli, e del *Giraud*, curata da D'Amico.

Al pari degli altri curatori, neanche Bontempelli e D'Amico rispettarono le scadenze per l'invio del materiale. Il che, ovviamente, andò a rallentare ulteriormente un lavoro che già procedeva a singhiozzi. Ben si comprende allora come fosse servita a poco la disponibilità dello scrittore di continuare a seguire l'impresa, inviare a Simoni i saggi richiestigli, prendere accordi con la casa editrice Sansoni e curare la parte tipografica della stampa della collezione:[587] i problemi occorsi con gli altri autori, sommati ai malintesi editoriali e alla delicata

---

584 Alessandro Pavolini a Luigi Federzoni, 21 ottobre 1941, RAI, *Verbale della commissione per il corpus del teatro italiano, Tit. X, Pubblicazioni dell'Accademia, Corpus del teatro italiano*, B. 17, fasc. 82/1. Il periodo è sottolineato a matita rossa.

585 Luigi Federzoni a Massimo Bontempelli, 10 febbraio 1942, RAI, *Verbale della commissione per il corpus del teatro italiano, Tit. X, Pubblicazioni dell'Accademia, Corpus del teatro italiano*, B. 17, fasc. 82/1.

586 *Ibidem*.

587 Cfr. lettera di Francesco Pellati a Luigi Federzoni, 23 aprile 1943, *ibidem*.

congiuntura storica, impedirono la pubblicazione del *Corpus*, il quale rimase confinato allo stadio di progetto. Forse anche perché il 25 luglio 1943 terminò ogni altra attività della Reale Accademia d'Italia.

2.15 Considerazioni postume sull'Accademia

In un intervento intitolato *Elogio funebre*,[588] datato novembre 1944, con uno sguardo retrospettivo, Bontempelli commentava un articolo apparso su un periodico romano, che condannava l'Accademia d'Italia, apostrofandola come «nefasta» e rea di aver «turb*ato* e disordin*ato* il mondo dei letterati».

Sbalordito dalla dichiarazione, Bontempelli tenne a dire la sua, almeno per quel che riguardava la classe delle Lettere interna all'Accademia medesima:

> L'Accademia letteraria (la cui opera ho seguito con qualche attenzione dal '32 al '37) condusse in verità vita ritirata e modesta, facendo poco parlare di sé (salvo che per il Convegno internazionale del Teatro, presieduto da Pirandello, nel '34) così in bene come in male. Ebbe, in quattordici anni, una giovinezza breve, seguita presto da una mortificata senilità. Diversamente da tutte le altre procreazioni dello stesso suo genitore, essa non riuscì neppure, così anemica, a dar tema ad amene storielle. Nei primi tempi ha fatto qualche diligente tentativo per darsi un contenuto ma abbandonò in breve l'impresa, che era disperata dato il suo nome e il tempo e il costume tra cui condusse quella parvenza di vita. Solamente all'età di nove anni (1938) dal suo ultimo aio le fu insegnato ad alzare il braccio destro al principio e alla fine delle riunioni plenarie, che così si chiamavano ma erano oramai scarsissime di presenze: da quel momento la sua rinuncia a ogni illusione fu perfetta. Ora che è morta, essa si trova senza dubbio nell'Antinferno tra gli sciaurati che mai non fur vivi; e anche là i mosconi e le vespe di servizio dovrebbero astenersi dal pungerla perché non avendo sangue da rigarle il volto e mischiarsi di lacrime ai suoi piedi, non c'è gusto.[589]

Più che come una forza dal potere sconvolgente, Bontempelli restituisce dell'Accademia un'immagine in cui essa appare come un'istituzione stagnante, poco attiva.

> Tale fu, nel campo delle lettere, l'Accademia d'Italia. Come vedete, non c'è in me, nel prendere la parola contro l'asserzione citata, nessuno stato d'animo apologetico. Anzi: penso che un'accademia che avesse "turbato e disordinato il mondo dei letterati" sarebbe stata una forza, una forza grande, una ammirabile forza: un cataclisma, invece che uno stagno.
>
> Stagno fu, quale l'ho descritta; ma stagno furono e sono, suppongo, anche tutte le altre accademie di quel genere; voglio dire le accademie non specializzate, le accademie di lusso.

---

588 MASSIMO BONTEMPELLI, *Elogio funebre*, in *Dignità dell'uomo*, cit., pp. 61-62.
589 *Ibidem*.

Pur senza nessun intento apologetico verso la Reale Accademia d'Italia, lo scrittore faceva presente che se all'istituzione si fossero mai potuti attribuire errori, di certo non potevano dirsene esenti consimili istituzioni, come la più antica accademia francese:

> Che di più e di meglio fu o è la francese? (Che di più e di meglio potrebbero essere?) Quali degli errori commessi dalla italiana furono evitati dalle altre? Lacune personali? eh via, pensiamo alla francese che nell'Ottocento ignora dei narratori Stendhal, Flaubert, Balzac, Maupassant, dei lirici Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud. Premii mal concessi? credo si contino sulle dita d'una mano, dalla cronaca della francese, i libri premiati che dopo un anno dal premio siano rimasti leggibili. (Ebbimo pure tra noi Pirandello, di Giacomo, Panzini).[590]

Insomma, senza riabilitare e nemmeno criticare aspramente l'istituzione, l'*ex* accademico si limitava a darne un resoconto che voleva essere imparziale: «voglio dire, insomma, che la nostra non fu né migliore né peggiore delle altre; che perciò è molto buffo voler attribuire a una così esangue creatura l'azione infernale di cui l'accusa la leggenda creata da Croce e accettata da tanti altri»[591].

«Perché», si chiedeva allora Bontempelli, «il fascismo la ebbe sempre in tanto sospetto? perché la zona più stalliera del fascismo (penso a Starace) fu sempre tenacemente avversa all'Accademia e tentò in ogni occasione di osteggiarla e metterla in mala vista?»[592].

In effetti, il segretario del P.N.F., che peraltro aveva disposto il ritiro della tessera a Bontempelli per le ragioni di cui si diceva, non aveva mai visto di buon occhio l'Accademia, temendo fosse un luogo dal quale transitavano idee e persone poco fedeli al regime. Tanto è vero che nel 1939, il presidente dell'Accademia dovette garantirgli l'affiliazione al partito di tutti i possibili candidati di quell'anno alla nomina di accademico.[593]

---

590 Ivi, p. 62.
591 *Ibidem*.
592 *Ibidem*.
593 Notizie a riguardo sono offerte da GABRIELE TURI, *Sorvegliare e premiare*, cit., p, 78.

Appendice C

C.1 *Relazione di Massimo Bontempelli, Teatro di masse*, *Convegno di Lettere. 8-14 ottobre – XII. Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII, pp. 139-148.

Questa relazione si presenta come commento a una frase di Mussolini, pronunciata il maggio dello scorso anno, celebrandosi in Roma il cinquantesimo anniversario della Società degli Autori. Agli autori teatrali adunati, Mussolini ha detto: «Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone».

Pronti al suggerimento, alcuni tecnici hanno subito pubblicato proposte e piani architettonici; ottimo, tra gli altri, quello dell'ingegnere Gaetano Ciocca, che in esso studiava a fondo i problemi di visibilità e udibilità in un teatro destinato a un vastissimo pubblico. Mentre egli stesso, e alcuni architetti stranieri oggi nostri ospiti, illustreranno la parte tecnica e costruttiva di quello che oramai si chiama «il teatro per ventimila», a me interessa della frase mussoliniana penetrare il contenuto spirituale. Esso è profondissimo. Esso importa tutto un giudizio storico sul teatro moderno e sulle sue possibili conseguenze. Può essere il punto di partenza a meditazioni feconde, per chi ancora creda alla necessità di uno spettacolo vivo, destinato all'epoca che noi, avventurati e avventurosi abitatori di questo secolo fervido, abbiamo la fortuna di inaugurare.

***

Ho detto «chi creda alla necessità dello spettacolo». Ma nessuno può non credervi. Lo spettacolo è per l'uomo una necessità originaria, perciò eterna; e rimane ugualmente intensa a qualunque grado di incivilimento. Anzi, la necessità spettacolo è una necessità umana tipica. Le altre necessità fondamentali della vita – la fame, l'amore, il desiderio di predominio, la paura di morire – sono almeno in qualche loro appiglio comuni all'uomo e agli altri animali, perché tutte hanno radice nell'istinto di conservazione e perpetuazione. La prima necessità che è proprio tutta dell'uomo, è la necessità artistica; e la forma rudimentale di questa necessità è lo spettacolo. L'uomo anche solo in mezzo al creato si fa di esso uno spettacolo, scopre e sceglie nella natura una certa somma di quadri offerti alla sua vista.

(In questo riconoscimento, in questa scelta, c'è già – e ciò è importante per tutta la nostra trattazione – c'è un elemento personale, individuale, di partecipazione, di espressione di sé, che non può mai mancare nel fenomeno artistico: l'arte anche da parte non di chi la crea ma di chi ne gode, non è mai un fenomeno del tutto passivo).

Similmente l'uomo, anche in condizioni elementari, fa spettacolo a sé della vita degli altri uomini, e prestissimo si forma così lo spettacolo propriamente detto. Una danza, che nasce come necessità espressiva di chi danza, immediatamente diviene diletto per chi vede danzare; e lo stesso di un rito religioso; e i quadri che della vita dei suoi simili

gli sono presentati (per esempio un fatto di battaglia, una sfilata di persone, una scena d'amore) egli è tratto a imitarli nei loro elementi più caratteristici.

Questa necessità è strettamente umana, gli animali non ne partecipano; nessun animale gode del vedere la natura, o scene della vita di altri animali, vere o imitate che siano. Si può dire che *l'uomo comincia, dove comincia l'amore e la necessità dello spettacolo*.

***

Naturalmente, in quanto ho detto e in quanto dirò, noi dobbiamo continuare a considerare il teatro non in quanto è talora creazione individuale di poesia, ma in quanto si incarna nel fenomeno sociale spettacolo. Spesso in questa materia si fanno confusioni. Occorre ricordare sempre che teatro è fondamentalmente spettacolo. Anche secondo etimologia, una parola traduce l'altra. E lo spettacolo come tale riconosce la sua vita dall'essere immediato, contingente, transitorio, strettamente legato ai gusti, cioè ai costumi e agli interessamenti anche più caduchi di un'epoca, al suo linguaggio o gergo, perfino alle sue depravazioni e ai suoi capricci. La storia del teatro potrebbe in questo senso non fare parte della storia letteraria, entrare nella storia del costume.

Si può contradirmi, citando alcuni grandi nomi: Eschilo o Aristofane, Shakespeare o Calderon o Molière o Calderon o Goldoni o Ibsen o Pirandello o Shaw e qualche altro. Ma anche costoro sono tutti, in partenza, animatori di spettacoli. Spettacolo non è appena quel che si vede. E il teatro può assai bene entrare talvolta nella letteratura, arte dello scrivere, ma per una coincidenza, nobilissima coincidenza. Gli autori di teatro, che sono oggi per esempio, soltanto in Italia, parecchie centinaia (fatevi dire il numero dalla Società degli Autori, e chi non è del mestiere non potrà credere a quelle cifre) gli inventori di spettacoli, o fornitori di copioni da servire a spettacoli, talvolta (come nei casi che ho detti) furono anche poeti: d'istinto trovarono quella sorprendente coincidenza e interferenza tra le necessità esteriori dello spettacolo e le loro intime necessità di espressione poetica. Seppero porre una creazione di poesia, che è un aspetto dell'eternità, a fondamento e materia principale dello spettacolo, che è una espressione di caducità. Il teatro diviene in tal modo un esempio tipico di arte applicata all'industria (poesia applicata all'industria dello spettacolo). Trascorsa l'epoca in cui l'autore ha scritto, lo spettacolo può essere svanito, la poesia è rimasta. È rimasta la poesia dei tragici greci e di Aristofane e di Shakespeare e di alcuni altri, ma tutta questa poesia non ha più, come aveva nascendo, un luogo a parte; va a collocarsi in parità accanto all'altra, a Leopardi, a Goethe, a Cervantes. E quella poesia ha perduto almeno in gran parte il fascino che aveva come spettacolo. Come spettacolo, l'ultima delle farse dell'arte può avere alla fine del Seicento più legittimità che il *Re Lear*, la più superficiale delle «commedie brillanti» poteva trent'anni fa avere più fascino teatrale che il *Tartufo*, una originale invenzione di rivista poteva ieri interessare più che tutta l'*Orestiade*. Le esumazioni come tali, sono esercizi inutili e malinconici. Dio esumazioni «come tali», perché talvolta può accadere, è accaduto, che un lavoro vecchio, o antico, diventi buon

materiale nelle mani di un abile teatrante per inventare uno spettacolo nuovo. Ma quel teatrante si servirà del vecchio testo come di materiale bruto, come il musicista si serve di un libretto, il cinemista di un soggetto, banditi quei pregiudizi di fedeltà, di curiosità storicistica, che sono invece i più sacri per l'«esumatore». Naturalmente queste operazioni van limitate o a lavori compiutamente caduti nell'oblio, o a lavori antichi: cioè a opere nelle quali il peso dell'autore, e il suo diritto a responsabilità, o sono scomparsi, o han cambiato sede perché egli l'autore è andato a collocarsi nell'Olimpo dei poeti. Con i quali lavori antichi, che hanno trionfato come capolavori poetici, si può far quel che si vuole, tal quale come con lavori del tutto dimenticati o morti. Pigliate *Agamennone* e fatene una commedia brillante, cavate una *féerie* con ballo e lotta dall'*Amleto*, ne saremo tutti felicissimi.

Questo per precisare, che a ogni epoca, o caratteristica frazione di epoca, interessa quello che è il suo spettacolo tipico, nato con lei e da lei. Per questa ragione, lo spettacolo sempre e dappertutto è stato una forma, in vasto senso, popolare: e il teatro è decaduto quando s'è creduto di poter fare del teatro per gli eletti.

Volete la storia, dirò meglio l'elenco cronologico, degli spettacoli tipici? Tragedia e rivista politica in Grecia, rappresentazione sacra medievale, dramma elisabettiano, dramma spagnolo, commedia dell'arte (comprendendovi le sue propaggini Molière e Goldoni), melodramma italiano, dramma postromantico, operetta viennese, commedia brillante parigina, balletto russo, *fine*. Ecco la storia degli spettacoli teatrali fino al chiudersi della seconda epoca della umanità civile occidentale, l'epoca romantica, che comincia con Cristo e arriva alla Guerra Europea. Ed è tutta una storia di folle. Lo spettacolo vive, da Eschilo a Verdi, in quanto ci passa un milione d'occhi a guardare.

***

E al tempo nostro? Vi ho nominato, dal sesto secolo avanti Cristo alla Guerra Europea, dalla tragedia greca al balletto russo, dieci forme di spettacolo che furono, ognuna per il suo più o meno lungo periodo, vive: e dico vive non solamente come fatto artistico ma insieme come fatto sociale; cioè, ognuna per il suo periodo bene rispondenti alla fondamentale necessità umana spettacolo: nella quale elencazione ho anche trasceso il limite di materia accordato a questo Convegno, che dovrebbe essere dedicato in modo particolare al cosiddetto «teatro di prosa». E oggi? Abbiam posto come principio che ogni tempo ha il suo spettacolo tipico. Ciò implica qualche cosi di abbastanza complesso. Non basta, perché un tempo abbia il suo teatro, vi siano autori anche ottimi che scrivono e autori che mettono in scena. Occorre il pubblico. Lo spettacolo è una collaborazione. La partecipazione del pubblico, con la sua frequenza ai teatri e con il suo discuterne, costituisce gran parte della vita teatrale di un dato paese in un dato tempo. Non basta che vi siano capolavori. La *Mandragola* è un capolavoro, forse la più grande commedia della storia letteraria d'Italia, ma intorno alla *Mandragola* non c'è, nel primo quarto del secolo decimosesto, una situazione teatrale. Oggi abbiamo in Italia un grande autore e poeta teatrale, anche altre nazioni hanno grandi scrittori di teatro. E ognuno d'essi non è un solitario, hanno un loro pubblico, e pubblico fedele. Ma non

basta ancora. Quando diciamo «il teatro di prosa è una cosa finita», si ha ragione, e gli esempi in contrario, i Pirandello, i Shaw, gli O'Neill, i Molnar e altri, e i loro successi in tutta Europa, non servono a contradirci. Non c'è intorno a noi *Il Teatro*, non c'è una vera e viva situazione teatrale, la necessità spettacolo non ha generato per il tempo nostro una sua forma di teatro, tipica e vivacemente innestata, incarnata, nella vita e nell'interessamento e nella coscienza del tempo, come aveva generato e vivacemente innestato nella vita del tempo loro e la tragedia greca e le altre forme già dette, giù fino alla commedia brillante parigina o al balletto russo.

Il che è perfettamente naturale.

Le ultime grandi espressioni teatrali vive, con piena corrispondenza di folle, sono state il melodramma verdiano e il dramma musicale di Wagner. Immediatamente seguirono, pure vive ma di minore fiato, il dramma postromantico, l'operetta viennese, la commedia brillante parigina da Labiche alla *Dame de chez Maxim*, ultimissimo, come ho detto, il balletto russo.

Badate che queste sono indicazioni preziose.

Il successo del balletto russo precede immediatamente la Guerra Europea.

La Guerra Europea chiude, in ritardo, il secolo decimonono.

Ma il secolo decimonono è stato così lento a morire (ancor oggi, a trentaquattro anni di quel che vorrebbe essere il secolo nuovo, ci disturbano le scosse estreme di quello), è così lento a morire, perché non si tratta solamente del passaggio di un secolo all'altro: il secolo decimonono chiude e conchiude tutta una lunga e grande epoca, la Seconda Epoca della umanità civile d'Occidente, l'epoca Romantica, che comincia con l'avvento di Cristo. Il romanticismo in senso più stretto dà le sue più poderose espressioni ultime a teatro con Verdi, con Wagner, con Ibsen. Poi la gran fiamma si spegne. Tutte le cosiddette «arti d'avanguardia» che han caratterizzato il primo quindicennio del nostro secolo, cioè l'immediato anteguerra, sono state il rogo brillante su cui il Romanticismo ha bruciato i suoi ultimi avanzi. Il frutto teatrale delle «avanguardie» è stato il balletto russo; perciò l'ho messo come estrema forma teatrale, su cui si chiude la seconda epoca.

***

La guerra ci ha lasciati *tabula rasa*, che è la condizione più desiderabile per ricominciare. E comunque la situazione di primordiali è sempre la situazione migliore per fare dell'arte, dacché l'arte è fatta di spontaneità e naturalità, mai di esperienza. Non per nulla la storia di ogni arte, in ogni paese, è quasi sempre storia di decadenza. Questa certezza, di trovarci al primordio di un'epoca, ci dà già un elemento fondamentale per la nostra veduta intorno al possibile teatro del nostro tempo.

In coincidenza, la stessa indicazione ci è fornita dal considerare anche in particolare la storia dello spettacolo tipico negli ultimi due secoli. Mi riferisco all'Italia, ma credo che la situazione teatrale dell'epoca moderna, in una veduta a tratti così ampi, possa considerarsi uguale in tutta Europa.

Questa considerazione, per essere utile alla nostra ricerca, va fatta osservando la storia del teatro non come svolgimento dell'opera d'arte, ma come svolgimento del pubblico, del suo comportamento di fronte allo spettacolo.

Spettacolo tipico fu per il nostro Settecento il primo melodramma (dico il primo, potendosi considerare il melodramma anteriore ancora come musica da camera). Nel Settecento il pubblico è ultraaristocratico, raffinatissimo, vestito di colori vivaci; parte importante dello spettacolo sono gli intervalli, le visite dei cavalieri nei palchi. La stessa separazione netta tra il trascurabile recitativo e il cantabile che accentra a sé l'attenzione dopo un preciso richiamo dell'orchestra, è indizio dell'importanza che nella composizione totale dello spettacolo doveva avere la parte mondana. Mutandosi i tempi, lungo tutto l'Ottocento, il governo dello spettacolo passa alla borghesia: domina il colore oscuro, i palchi sono diventati silenziosi, chè platea e loggione non permettono alla aristocrazia di ridurre il teatro a ritrovo mondano. Nello stesso tempo gli applausi sono più ampi e fragorosi. Poi a poco a poco ogni entusiasmo si attenua. Il teatro diventa una cosa piccola. Già la letteratura andava rubacchiando nei margini, lavorando di sofismi per giustificarsi del sostituire alla luce la penombra, all'azione l'intenzione, alla parola il mormorio: cioè allontanandosi sempre più dallo spettacolo. Il quindicennio che abbiamo assegnato alle avanguardie vede un fenomeno curioso, l'avvento dei teatrini, la corsa al più piccolo, trecento spettatori, duecento; a creare un teatro ove invece che duecento i posti fossero ottanta, c'era da farsi una posizione.

(Ma è doverosa un'osservazione; i teatrini di cui parlo erano un fenomeno soprattutto mitteluropeo, ed erano frutto d'una volontà estetica, quella medesima che portò al trionfo della mela, del pensierino monosillabico, l'arte dell'attimo fuggente. Qui da noi abbiamo avuto, tra il '23 e il '29, cioè molto in ritardo, due diversi ma tutte e due importanti esempi di teatrini [quello di Bragaglia e quello degli Undici diretti da Pirandello]: in questi la piccolezza non nasceva da povertà decadente, ma dalla loro funzione di battaglia rieducativa contro il teatro borghese e contro il basso commercialismo che dominava tutta la nostra vita teatrale). S'era dunque arrivati ai teatrini per cinquanta persone, piccolo pubblico corretto e ipercriticante, quando la guerra spazzò via tutto quel mondo, e ci lasciò *tabula rasa*.

***

Oggi la lotta, in tutto il campo dell'arte, è tra gli smidollati nostalgici che non accettano quel *tabula rasa*, e si ostinano ad andare a spazzar con le mani sotto la tavola per raccattare gli ultimi avanzi delle ultime scuole dell'esausto romanticismo, e gli altri che vorrebbero ampiamente respirare l'*atmosfera di primordio* che la sorte ha assegnato al nostro tempo.

Quanto al teatro, voi capite le conseguenze che facilmente si possono trarre da questa serie di vedute. Anche qui, si va avanti a motore spento, fin che c'è discesa. Aspettiamo che la vecchia macchina si fermi del tutto. Ma possiamo tirare qualche somma facile. Anzitutto, metterci bene in mente che il teatro decade quando di una

cosa, in alto senso, popolare, si cerca di farne una cosa per gli eletti. In secondo luogo, avvertire che, trovandoci noi all'inizio di un'epoca (la Terza epoca della umanità civile d'occidente) la cosa più necessaria per la nostra arte è creare i miti nuovi, come gli inizi dell'epoca classica crearono i miti preomerici, come gli inizi della romantica crearono i miti cristiani. S'intenda, io non dico che lo scrittore si debba mettere a tavolino con la testa tra le mani a dire «ora faccio il mito». Voglio dire soltanto, che poiché la primordialità del nostro tempo ha sete di nuovi miti, e la sua spontaneità dovrà crearseli, riteniamo interessante e legittima oggi solamente quella poesia che abbia tendenza a inventare nuovi personaggi e nuove favole, da andare liberi per il nuovo mondo ad animarlo.

Poiché il teatro deve fare i conti con un pubblico immediato, il teatro non corre il pericolo che minaccia l'arte narrativa o la lirica, ove una casta di critici intellettualoidi può arrivare per qualche tempo a creare strane confusioni, imporre come poeti del tempo nuovo i più manifesti rappresentanti della decadenza del vecchio. Al teatro non mancano, lo abbiamo detto, autori, e anche grandissimi autori nuovi. Manca la situazione, *l'equilibrio tra palcoscenico e pubblico*. Il teatro come istituzione, come costume aderente alla vita quotidiana del secolo, è una storia conchiusa. La necessità spettacolo permane. Che cosa potrà domani rispondervi?

Da tutte le cose dette pare emergere che all'ingrosso la tendenza sia quella medesima che fu la tendenza dell'antica Grecia, il teatro in vastità; grandi linee, colori semplici, panorami assai vasti. Dicendo panorami, va inteso panorami di sentimenti e di favola. E va similmente inteso, tutte le volte che diciamo «spettacolo», che non si deve intendere esclusivamente visivo. C'è stata una tendenza che ha creduto per qualche tempo che spettacolo volesse dire «apparato scenico». Ma nemmeno per idea. Spettacolo vuol dire soltanto: qualche cosa che tragga il suo valore dall'essere rappresentata in atto. Una commedia di Goldoni, per esempio, è spettacolo in pieno, anzi, è puro spettacolo (in quanto sovente non ha un valore o poetico o psicologico o altro, che si salvi alla lettura): e tuttavia essa è quanto è possibile lontana dal «visibilismo» dei registi a oltranza che ancora ieri ponevano gli stupori dell'apparato come principale fonte di suggestione sullo spettatore.

Dicevo dunque, teatro in vastità, a sentimenti elementari e panorami amplissimi. Con questo solamente potremo ristabilire l'equilibrio, e l'autore di spettacoli avrà il suo corrispettivo adeguato dalla parte del pubblico. A questo teatro in vastità, a questo teatro, diciamo pure, per folle, la folla accorrerà, non come stanca e fredda giudice, ma come un personaggio. La sua partecipazione al dramma rappresentato sarà piena.

Certamente più d'uno di voi ha pensato, nel corso di questa esposizione, una domanda: «e il cinematografo? Non può dirsi che sia il cinema lo spettacolo tipico del tempo nostro?»

***

C'è qualche cosa da rispondere.

Le vicende dell'arte cinematografica hanno sconvolto tutte le leggi della storia naturale. In zoologia l'animale, e sia pure l'animale uomo, comincia bambino, poi diventa adolescente, giovane, maturo, vecchio. Tutte le altre art avevano seguito questa legge naturale. In tutte le altre arti si è cominciato dalla ingenuità; per questo i tempi iniziali di tutte le altre arti sono i più ricchi di poesia, perché, ripeto, la poesia è fatta di primitività non di esperienza.

Nella storia del cinema è accaduto l'esatto contrario. Il cinema è nato vecchio; la sua infanzia era la vecchiezza del teatro di prosa; lui era fatto dei detriti del vecchio dramma, che non si reggeva più sulle gambe. Più tardi aveva cominciato a districarsi, ad arrivare a una specie di virilità fatua, all'epoca dei divi; poi era divenuto adolescente avventuroso e pieno d'imprevisti nell'ormai antico film americano; poi maturo di amare esperienze con i russi e i tedeschi, e infine perfino giovinotto di avanguardia in Francia.

Ed era nelle migliori condizioni per dominare il più vasto e vario pubblico. Ma lo hanno soffocato i milioni, lo ha soffocato la perfezione tecnica, da ultimo è venuta a dargli l'ultima stretta l'invenzione del parlato. Il quale poteva, o essere una grande risorsa da usare con discreto stile per arricchire l'altro, oppure saper inventare un genere a sé, tanto diverso dal muto quanto il melodramma è diverso dal dramma. Invece la matta bestialità che oggi dappertutto governa queste cose, ha fatto sì che il parlato non avesse altra funzione che di togliere al cinema le sue particolari suggestioni e la sua bella autonomia, e riprecipitarlo verso il teatro di prosa (e forse anche più verso il romanzo; vero e proprio «romanzo per analfabeti»). Tutto questo distoglie anche dal cinema quel consenso, che le folle gli stavano accordando, e che avrebbe potuto rapidamente tramutarsi nella classica collaborazione tra pubblico e autori, da cui nasce il vero e proprio spettacolo.

Quello dunque che occorre rintracciare per capire la situazione teatrale odierna, è il pubblico.

Ebbene, oggi, se voglio studiare la formazione di un nuovo atteggiamento del pubblico di fronte al fenomeno spettacolo, se voglio analizzare l'autentico pubblico, più che alla prosa, più che all'opera, più che al cinema, debbo cercarlo nelle folle domenicali che assistono al campionato di calcio.

Quell'entusiasmo continuo e teso, preparato da lunghe discussioni private e pubbliche e da una stampa competentissima (tutte cose che ormai mancano al teatro) è appunto la partecipazione dello spettatore portata al massimo grado. Parlo di quello che la fantasia creativa del popolo ha chiamato felicissimamente «il tifo». Il tifo è un fenomeno di sincerità e passione: il pubblico che prende veramente parte, con tutti i suoi nervi, minuto per minuto, azione per azione, tentativo per tentativo, alla tensione agli sforzi alle trovate alle rinunce ai colpi di genio agli errori alle delusioni al trionfo, di ognuno di quelli che si battono. Il tifo, che il Settecento dedicava soprattutto al teatro di musica e l'Ottocento soprattutto al teatro drammatico, quando lo spirito borghese stese il suo velo cinereo anche sul teatro, ha abbandonato il teatro ed è corso agli stadi: una partita ci appare più ricca di movimento drammatico che tutto il piccolo realismo

o il lacrimoso psicologismo o la comicità sentimentalizzata che sono divenuti il solo nutrimento del teatro cosiddetto normale.

In questo genere di pubblico io amo prevedere il pubblico del teatro di domani. Il teatro, di prosa o di musica, è decaduto appunto quando è decaduto il tifo. Dei due termini necessari al fenomeno «spettacolo», cioè il pubblico appassionato e la produzione, uno, il primo, è pronto. Credo, all'inizio della Terza epoca, tra questa aura di primordio che dobbiamo con tutte le nostre forze favorire, credo all'avvento di un teatro di masse, un «teatro per ventimila», il cui collaboratore sarà il pubblico passionale ed eccessivo che abbiamo cominciato a conoscere negli stadi.

***

Naturalmente, una civiltà teatrale non può accontentarsi di un solo atteggiamento. Accanto al teatro per masse il teatro minore, quotidiano, dovrà continuare a vivere, con i suoi fini particolari; dovrà riprendersi, diciamo coraggiosamente, il teatro per i borghesi, il teatro d'abitudine, d'ordinaria amministrazione. Ma la esistenza dell'altro, dello spettacolo a vaste linee, a sentimenti elementari, avrà un benefico influsso anche sul teatro quotidiano per i necessari borghesi. Così accadrà che alla somma loro, cioè alla nuova vita teatrale che una creazione a grandi linee potrà dare all'epoca nuova, finirà per essere affidato in gran parte il còmpito di sborghesizzare la borghesia, che è il còmpito principale della «rivoluzione continua».

C.2 Lettera di Arturo Marpicati al questore di Roma Giuseppe Cocchia, RAI, *Corrispondenza con gli accademici e sulle loro funzioni,* B. 3, fasc. 20

Roma, 17 novembre 1934/XII

Egregio Commendatore,

Le sarò molto grato se vorrà far visita all'ufficio da Lei dipendente l'unito passaporto dell'Accademico d'Italia S.E. Massimo BONTEMPELLI che deve recarsi nelle nostre Colonie, e precisamente nella Tripolitania, Cirenaica ed Eritrea.

Le sarò doppiamente grato se il visto si potesse ottenere con la massima sollecitudine dato che S.E. dovrebbe partire mercoledì prossimo 21 corr.

Cordiali saluti

Arturo Marpicati

C.3 Massimo Bontempelli ad Achille Starace, Venezia, 31 gennaio 1939, lettera edita in Simona Cigliana, *Due epistolari e un carteggio inediti di Massimo Bontempelli*, «L'Illuminista», N. 13/14/15, anno V, gennaio/dicembre 2005, pp. 98-101.

A SUA ECCELLENZA IL MINISTRO SEGRETARIO DEL P.N.F.

Contestatimi da Vostra Eccellenza - per il tramite del Segretario Federale dell'Urbe - alcuni punti del mio libro *Pirandello Leopardi D'Annunzio* (ed. Bompiani Milano XVII [1938]), anzitutto Vi affermo che né in quelli, né, in tutto il rimanente, c'è mai stata da parte mia l'intenzione che ora si è creduto vedervi.

1) Mi si contesta in generale, che nel terzo discorso (D'Annunzio) io parlando di Gabriele D'Annunzio non ho fatto cenno di sue benemerenze come antesignano del Fascismo e amico del Duce. Ma io ho sempre considerato e considero il Fascismo quale creazione originale del Duce; e mi sarebbe parso, oltre che contrario alla verità, inopportuno e colpevole aderire a una opinione che attribuisce a D'Annunzio non so quale situazione di precursore. Tutto il mio discorso, mostrando nel poeta una sensibilità quasi profetica del "colore generale" del tempo che si preparava, aveva appunto l'ufficio di sfatare quelle [*sic*] sgradita interpretazione. Vi confesso che proprio per questo mio atteggiamento di silenzio mi aspettavo una speciale lode.

2) Mi si contesta una frase a pagina 68: «Il nostro secolo sta gagliardamente marciando verso una età d'indole medievale». Tre righe prima delle dette parole, è spiegato che intendo dire che il mondo storico deve di tanto in tanto raggiungere condizioni di semplificazione; quattro righe dopo le parole incriminate è detto che per contro le complicazioni portano alla decadenza. Questa idea la vo ripetendo da quindici anni: cioè che i medioevi sono epoche di ringiovanimento spirituale; le epoche che producono San Tommaso e Dante. Potrei citare non so quante spiegazioni di questo pensiero da me date; mi accontento di rimandare a questa mia frase: «Il Fascismo è il principio della Terza Epoca, della quale sta creando il fervido medioevo… I MEDIOEVI SONO I PERIODI PIÙ INTELLIGENTI, PROFONDI, CREATIVI DI SPIRITUALITÀ. («Gazzetta del Popolo» del 2 maggio 1935 XIII; in questo articolo combattevo lo «spirito borghese» contro il quale Voi conducete così decisa battaglia.)

3) Nello stesso discorso su Leopardi, mi si contesta la frase a pagina 94: «in questa Europa di caporali e di funzionari». Ma una riga più sotto, a questa Europa è contrapposta l'Italia per mostrarne l'idealismo; contrapposta ripeto, perciò nessuno piò [*sic*] credere che io accusassi con quelle parole anche l'Italia, al contrario. (Vi dirò di più, che qualcuno che allora - giugno del '37 XV- mi domandò a chi potevano alludere i due epiteti, risposi che potevano chiaramente alludere ai russi e a gli inglesi).

4) A pagina 137 è scritto: «intorno al veggente sono pochi discepoli amati e con lui collaboranti; invece intorno al potente sta, e gli è necessaria, una folla anonima di gente adorante da lui disprezzata». Confesso che non riesco a capire cosa vi sia di incriminabile in questa frase. Il Federale dell'Urbe mi ha detto che Vostra Eccellenza ritiene che io volessi nel potente simboleggiare il Duce, nel veggente D'Annunzio. Perché? Quella è una psicologia generale dei due caratteri, psicologia tutt'altro che nuova; e, per quanto riguarda il potente, è una formula tipica che fu applicata a Cesare, a Napoleone, ecc.; s'intende in modo generico, perché ognuno poi di essi potenti vi imprime il suo suggello personale. (Ciò avviene di molte altre definizioni, per esempio di quella di «santo», che può andare da San Francesco tutta dolcezza a San Domenico tutta violenza). Comunque le pagine seguenti (138-145) sono indirizzate appunto a negare a D'Annunzio il raggiungimento della vera e piena veggenza. E vorrei consideraste che proprio a pagina 140 la descrizione del contrasto e passaggio dall'epoca passata alla nostra (passare naturale dal chiuso all'aperto, dal languore alla violenza, dalla carezza all'assalto, DALLA REMISSIONE AL DOMINIO) è una precisa e ortodossa definizione dei caratteri del Fascismo in contrapposto con la democrazia ottocentesca e borghese. Infatti pagine dopo (pagina 149) è detto nettamente che ai tempi della giovinezza di D'Annunzio parevano morire insieme romanticismo e borghesia ottocentesca: di sfinimento morivano.

5) (Il Federale dell'Urbe mi ha detto che mi si accusa di avere pronunciato in Romania parole, che non voglio nemmeno ripetere. Nessuno si è permesso di farmi quella domanda; e se taluno si fosse permesso, avrei risposto ben altrimenti. Chi ha potuto attribuirmi parole, che non ho mai dette, evidentemente non mi conosceva; e ha mentito nel modo più spudorato e più sciocco.)

6) Più rileggo, per rispondere alle accuse, i due discorsi, e più mi meraviglio che di essi abbia potuto darsi una interpretazione così lontana dal loro spirito. E non posso non ricordare, che così a quello di Recanati or è un anno e mezzo come a quello di Pescara due mesi sono, hanno assistito personalità fascistissime le quali il lodarono incondizionatamente; e nessuna di esse dubitò un momento che vi fossero idee meno che ortodosse; e similmente il libro ottenne la approvazione di giornali non certo sospetti, a cominciare dal «Popolo d'Italia», per continuare con il «Corriere Padano» ecc.

basta leggere Eccellenza, non dico tutto il libro ma qualche pagina di seguito, perché si dissipi la impressione che può avervi fatta qualche frase strappata dal contesto e così additata a Voi da qualcuno che aveva contro me intenzione malevola.

(Aggiungo per vostra notizia che, prima che nel volume, il discorso di Recanati era stato stampato dalla «Nuova Antologia», e nella collezione «Celebrazioni e commemorazioni» della Reale Accademia d'Italia, e nel volume delle celebrazioni leopardiane del centenario; e il discorso di Pescara dalla «Nuova Antologia»).

Sono a vostra piena disposizione Eccellenza, per darvi tutti gli altri schiarimenti che voleste chiedermi intorno a qualunque mia affermazione.

Capitolo III

L'ANTOLOGIA DEL 1935 (CON UNA POSTILLA SUGLI ESITI DEL DIBATTITO POST-BELLICO)

3.1 *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori*: un'antologia fascista?

«Per la sua propaganda», scriveva Francesco Flora a ventennio appena terminato, «il fascismo contò assai sulla scuola, e pretese a un certo punto che i ragazzi studiassero un *Libro di Stato* che si ispirava interamente alla morale fascista»[594]. In ottemperanza alle istanze di regime, anche Bontempelli diede il suo contributo didattico alla causa fascista. Nel 1933 fu autore di *Atlantici*,[595] narrazione allegorica della trasvolata atlantica di cui fu protagonista Italo Balbo. Ma il contributo più grande l'avrebbe dato due anni più tardi, con la compilazione di un'antologia per le Scuole medie inferiori.

Il 18 maggio 1935 l'autore informava il segretario particolare del Capo del governo, Osvaldo Sebastiani: «Invece che una collezione di bei pezzi», spiegava, «ho voluto -mediante brani di scrittori del XIX e del XX secolo- mostrare il cammino d'Italia dal principio dell'Ottocento a oggi. E *OGGI* si intitola il libro»[596]. A Sebastiani si rivolse anche per chiedere l'autorizzazione a pubblicare brani tratti dagli scritti del duce. Il quale ultimo però gli negò il consenso.[597]

Il testo, diviso in cinque parti, ognuna delle quali denominata "libro", vide la luce sotto il titolo *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori, con 28 composizioni fotografiche*.[598]

Ad aprire il primo libro è una premessa marcata da un tenore scopertamente celebrativo dell'Italia mussoliniana:

---

594 FRANCESCO FLORA, *Ritratto di un ventennio. Stampa dell'era fascista*, Bologna, Edizioni Alfa, 1965, p. 48.

595 Lo scritto è stato pubblicato nel 1933 in «Educazione fascista».

596 Lettera di Bontempelli a Osvaldo Sebastiani, 18 maggio 1935, conservata presso la RAI ed edita in SIMONA CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio*, cit. p. 92.

597 Cfr. la lettera del 29 maggio 1935 di Osvaldo Sebastiani al direttore amministrativo de «Il Popolo d'Italia» Giulio Barella e quella, della stessa data e dello stesso mittente, indirizzata a Bontempelli. Entrambe le missive sono edite in SIMONA CIGLIANA, *Due epistolari e un carteggio*, cit., p.96. Tuttavia, alcuni scritti del duce sono presenti nell'antologia. Si tratta di *Garibaldi*, *Questa guerra* e *23 marzo 1919*, *La "Marcia"*, inseriti rispettivamente nel secondo e nel quarto libro.

598 Il testo fu pubblicato nel 1935 a Roma presso Albrighi e Segati. Una seconda edizione venne stampata nel 1939.

Tutto il libro s'intitola OGGI, perché vuol farvi sentire – ma voi già lo sentite – quanto è bella la vita dell'Italia nostra che Mussolini e la sua generazione consegneranno a voi ragazzi, quando avrete vent'anni.

Per meglio capire il nostro oggi, in questo primo gruppo di scritti diamo uno sguardo all'Italia dell'altro secolo, alla vita dei nostri nonni e bisnonni, alla vita degli italiani di IERI.

Ogni antologia, va da sé, reca il marchio personalissimo di chi l'ha imbastita. Quella allestita da Bontempelli era stata fondamentalmente concepita come un omaggio alla cultura del proprio tempo storico, il cui valore veniva esaltato dal richiamo al secolo decimonono, quasi a voler trovare nel passato la legittimazione del presente.

La critica favorevole all'autore, facendo leva sull'evidenza che la raccolta accoglie contaminazioni provenienti da diverse sensibilità storiche, tende a convergere sull'idea che il canto apologetico sia tutto circoscritto a quel proemio e che, forse, lì si esaurisca. Ciò, sempre rimanendo nei limiti di quest'osservatorio, risulterebbe tanto più convincente se si pensa che è tutto sommato limitato (considerando le aspettative della committenza istituzionale) lo spazio dedicato alla propaganda.[599] Di quaranta passi scelti, tredici infatti vengono consacrati al regime. Gli altri ventisette sono dedicati alla Grande Guerra, tema anteposto ai brani d'argomento fascista nel rispetto di un ordine simbolico prima ancora che cronologico, come a voler far derivare questo da quella e «quasi inducendo all'interpretazione di un fascismo che è appendice degli sconvolgimenti del primo conflitto mondiale, e, comunque, lasciando trasparire un'inespressa sofferenza a non poter dire tutto o a dover dire solo una parte della verità»[600].

Ma l'utilizzo e il ricorso alle fonti non strettamente fasciste rispondeva comunque a un'operazione precisa, posta la notoria volontà del fascismo di acquisire e di appropriarsi di miti e tradizioni storiche del passato.

Il primo libro, si diceva, intitolato *Ieri*, si compone di brani che, nel filtro di una prospettiva che si voleva autobiografica e memorialistica, attingono in buona misura a opere di scrittori appartenenti a una tradizione risorgimentale e fin anche, in alcuni casi almeno, democratica, come Angelo Brofferio (*I miei tempi*),

---

599 Renato Bertacchini, per esempio, faceva notare che «L'antologia avviava continui raffronti dicotomici e tuttavia non faziosi, non adulatori tra l'ieri e l'oggi, proponeva il suggerimento di sezioni diacroniche e sincroniche avanti lettera, utilizzando E. De Amicis, *Emigranti di allora* e Corrado Alvaro, *Le prime quattro stagioni di Littoria*; Massimo D'Azeglio, *Educazione familiare* e Umberto Notari, *Esterofilia*. Questa significativa, accettabile tessitura introdotta e manovrata dallo scrittore Bontempelli contrapponeva e legava tra loro fenomeni storico-civici di costume e pagine letterarie-culturali: da Angelo Brofferio, *Sintassi, staffile e disegno*, da Giuseppe Giusti, *Come si divertivano* a Paolo Monelli *Da un viaggio gastronomico in Italia*, a Orio Vergani *Il «giro d'Italia»*» (*Gli scrittori che lavorano per la scuola*, «Giornale della Libreria», Vol. 95, N. 3, marzo 1982, p. 58).

600 UGO PISCOPO, *La scuola del regime: i libri di testo nelle scuole secondarie sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 2006, p. 49. Al suo studio si rimanda anche per una più generale panoramica sulla scuola negli anni del regime.

Pietro Thouar (*Racconti pei fanciulli*), Massimo D'Azeglio (*I miei ricordi*), Edmondo De Amicis (*Ricordi d'infanzia e di scuola*), Ippolito Nievo (*Le confessioni d'un ottuagenario*), Antonio Stoppani (*Il bel paese*), Giovanni Rajberti (*L'arte di convitare*), Mario e Renato Fucini (rispettivamente a *Voli sul nemico*, e *Napoli a occhio nudo*), Olindo Guerrini (*Prose*), Giuseppe Giusti (*Epistolario*) e Giovanni Segantini (*Letture autobiografiche*).

Il secondo, *Risorgimento d'Italia*, insiste appunto su una specifica e stavolta dichiarata prospettiva risorgimentale. Nella breve introduzione che lo precede, il curatore si dice certo che la lettura dei passi inseriti nel primo libro saranno valsi a far comprendere al lettore la vita di tutti i giorni degli italiani dell'Ottocento. Invece, di quella "pubblica", cioè dei fatti storici, il lettore avrebbe potuto farsene un'idea leggendo i brani antologizzati nella sezione dedicata al Risorgimento.

> Dalle prose che avete lette, potete esservi fatta un'idea della vita degli italiani lungo il secolo scorso; s'intenda, della vita d'ogni giorno, nella scuola, nella famiglia, in viaggio. Ma la vita pubblica di quel tempo, quella che è consacrata dalle storie, si concentra in uno dei più grandi eventi della storia d'ogni tempo e paese. È il Risorgimento d'Italia. L'Italia che con prodigi di forza, d'intelligenza, e soprattutto di fede, si libera dagli stranieri, dopo tre secoli di servitù e si fa una, quale non era più stata dalle prime invasioni dei barbari.
>
> Questa storia meravigliosa voi la studiate in altri testi. Qui non vogliamo darvi se non qualcuno tra i cento episodi di cui essa è intessuta.

Tra quei "cento episodi" Bontempelli seleziona passi scelti dalle opere di Vincenzo Cuoco, Valentino Ostermann (*Il valore italiano*), di nuovo Ippolito Nievo, Atto Vannucci (*I martiri della libertà italiana*), Silvio Pellico (*Le mie prigioni*), Giuseppe Mazzini, Romualdo Bonfadini (*Mezzo secolo di patriottismo*), Enrico Castelnuovo, Giuseppe Garibaldi (*Memorie autobiografiche*), Antonio Jannello (*Il valore italiano*), Antonio Fogazzaro (*Piccolo mondo antico*), Giovanni Visconti Venosta, Giuseppe Bandi (*I mille*), Cesare Pascarella (*Prose*), Giosue Carducci (*Rime nuove*, e *Discorsi letterari e storici*), Benito Mussolini (*Scritti e discorsi*), Giuseppe Giacosa (*Novelle e paesi Valdostani*) e Alfredo Panzini (*Piccole storie del mondo grande*, e *La vera istoria dei tre colori*).

Non è un caso che Mussolini venga inserito tra gli autori risorgimentali, con un testo programmaticamente intitolato *Garibaldi*. Anche questa, evidentemente, era un'operazione che rispondeva alla volontà del fascismo di configurarsi come prosecuzione del Risorgimento e dei suoi miti.

Il terzo libro viene indicato come un *Intermezzo* e contiene brani di opere di autori della tradizione classica: da Ugo Foscolo a Giacomo Leopardi ad Alessandro Manzoni, passando per Giovanni Verga (*Novelle*) e Telemaco Signorini (*Caricaturisti e Caricaturati*) fino a Giovanni Pascoli. Da Ulisse Perso si

passa poi a Luigi Pirandello (*Novelle per un anno*), fino ad arrivare a Federigo Tozzi (*Bestie*), Dino Provenzal (*Manuale del perfetto professore*), Giovanni Cena (*Gli ammonitori*), Francesco Chiesa (*Scoperte nel mio mondo*) e Lucio D'Ambra. Non mancano nuove incursioni nelle poesie di Carducci e in quelle di Gabriele D'Annunzio. Infine troviamo Severino Ferrari, Charles Dickens (*Il circolo Picknick*), Enrico Fabre (*La vita degli insetti*), G. Christian Andersen (*Fiabe*), Oscar Wilde e Rudyard Kipling (*Il libro della giungla*).

Anche di questa sezione si potrebbe segnalare qualche presenza non scontata, tale appare, per esempio, la scelta di antologizzare un passo dagli *Ammonitori* di Cena, romanzo sociale di un autore che a suo tempo era stato vicino a Bontempelli, ma certo trascurato, non per caso, dalla critica di regime.

Il libro quarto è dichiaratamente dedicato a *La guerra e la rivoluzione fascista*. Nell'introduzione si legge:

> Il Risorgimento d'Italia, conchiuso con lo stabilirsi effettivo della capitale in Roma (1870) ci dava un'Italia unita; ma alcune regioni non erano ancora libere dallo straniero. Nel 1915 la volontà popolare, illuminata e infiammata soprattutto dal giornale di Mussolini, «Il Popolo d'Italia», spinse la nazione a prender parte alla Guerra Europea. E sebbene impreparata e da principio scarsamente armata, in breve l'Italia si trovò a essere l'elemento principale della guerra; e la battaglia e la vittoria decisiva degli Alleati fu battaglia e vittoria italiana: Vittorio Veneto.
>
> Dalla guerra l'Italia uscì ringagliardita: e Mussolini poté raccoglierne le più vive energie nei *Fasci di Combattimento* (la cui nascita ebbe luogo il 23 marzo 1919 col memorabile discorso di piazza San Sepolcro). Da essi il Fascismo, che con la *Marcia su Roma* (28 ottobre 1922) conquistò il potere, e dalla situazione di nazione negletta riavviò l'Italia alla potenza, e all'ufficio romano d'equilibratrice della politica mondiale.

I passi ospitati in questa penultima sezione si dispiegano lungo un asse diacronico (dalla prima guerra mondiale all'avvento del fascismo) e rispondono alla volontà di presentare l'una come la premessa (e la conseguenza) dell'altra. Ma quel che è più degno di nota è il tentativo di Bontempelli di far assurgere indirettamente Mussolini a sprone spirituale alla partecipazione degli italiani alla Grande Guerra. Con argomentazioni quasi sillogistiche, arrivava alla conclusione secondo cui era stato, di nuovo, il duce – dopo aver chiamato a raccolta i più validi eredi di quella guerra e averli riuniti nei Fasci di combattimento – a condurre l'Italia verso la grandezza e ad attribuirle lo *status* di potenza.

Gli scrittori qui raccolti dal curatore provengono da un panorama culturale abbastanza eterogeneo, poiché accanto ad autori notoriamente fascisti (Ardengo Soffici – *Kobilek*, Antonio Baldini – *Purgatorio nostro*, Giuseppe Ungaretti, Lando Ferretti, Carlo Delcroix, Arturo Marpicati – *La coda di Minosse*, Filippo Tommaso Marinetti – *L'alcova d'acciaio*, Balbino Giuliano – *Elementi di cultura fascista*, lo stesso Mussolini, Emilio Bodrero) sono posti scrittori che dal fascismo avevano preso

le distanze, o che comunque mostravano d'essere più vicini ad altre sensibilità (Giani Stuparich – *Guerra del '15*, Carlo Pastorino – *La prova del fuoco*). Un discorso a parte meriterebbe Corrado Alvaro (del quale vennero antologizzate *L'amata alla finestra*, 1929; *Vent'anni*, 1930; *Viaggio in Turchia*, 1932 e *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino*, 1934), tanto più che, come si è visto nel capitolo precedente, non lo si può collocare tra i fascisti più convinti ma nemmeno tra gli antifascisti in senso assoluto: a inscriverlo in quest'area liminare è, tra le altre cose, proprio la scrittura di *Terra nuova*.[601]

Il quinto e ultimo libro è significativamente intitolato *Oggi*. I passi in esso antologizzati recano firme più "contemporanee" e talvolta meno note: troviamo infatti brani di opere di Pietro Maria Bardi, Otello Cavara, Marcello Gallian, Cesco Tomaselli, Umberto Notari, Ugo Ojetti, Paolo Monelli, Luigi Bartolini, Rosetta Parini Colombi, Giovanni Descalzo, Giovanni Comisso, Pietro Solari, Giuseppe Antonio Borgese, Mario Appelius, Arturo Stanghellini, Nino Savarese, Giovanni Papini, Paola Masino, Alessandro Pavolini, Orio Vergani, Renato Casàlbore e GianGaspare Napolitano.

Lo spicilegio, dunque – generalmente noto come "antologia d'italiano del ventennio" – compiaceva e soddisfaceva, effettivamente, le attese del regime, ancorché di esso non possa dirsi quel che Flora diceva del libro di stato fascista, confezionato e pensato come una sorta di testo catechistico intessuto dall'alternanza di domande e risposte retoricamente marcate: «"Quale è il significato del nome Duce?" – "Duce significa *colui che conduce*; il condottiero" – "Chi è il Duce?" – "Il Duce, Benito Mussolini, è il creatore del fascismo, il rinnovatore della società civile, il capo del popolo italiano, il fondatore dell'impero" ecc.»[602].

Ma una silloge che si ponesse come sintesi dello spirito del tempo, non risulta necessariamente costruita secondo l'impianto proposto da Flora, dato cioè dalla misurata giustapposizione di narrazioni inneggianti al duce e al regime. Il senso del fascismo lo si costruiva anche interpretando le tendenze, le linee e gli orientamenti culturali, lo spirito e l'idea di storia. Tutto questo poteva ricavarsi, ben s'intende, anche dall'utilizzo di saggi propri della tradizione passata. Per questo motivo nella sua antologia Bontempelli, pur riservando uno spazio ad autori emergenti, che avevano già trovato ospitalità presso la rivista «900» (è il caso di Paola Masino), dava visibilità soprattutto ad autori classici d'ispirazione cattolica e democratico-risorgimentale: di quest'ultima tradizione si è detto. Ma anche l'ampio spazio concesso agli scrittori cattolici poco ci sorprende, perché

---

601 Per una lettura in chiave fascista della figura dello scrittore, cfr. RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, cit.

602 FRANCESCO FLORA, *Ritratto di un ventennio*, cit., p. 51.

si inscrive in una prospettiva che certo non spiaceva ad un regime che solo sei anni prima aveva firmato con la Chiesa di Roma i Patti Lateranensi.

3.2 "Giovinezza fascista e senilità comunista"[603]

A partire dal 4 marzo 1948, Bontempelli aveva dato avvio alla collaborazione con «L'Unità». Il 10 luglio dello stesso anno, sulle pagine del quotidiano ufficiale del Partito Comunista Italiano egli ripercorreva, riepilogandolo, il suo passato politico-culturale, nell'intento di controbattere a tutte le accuse calunniose piovute sul suo conto. Con tono difensivo e asseverante, si rivolgeva così al direttore del giornale:

> Caro direttore,
> contro una valanga di rabbiose bugie, debbo ripetere alcuni dati.
> Fui eletto all'Accademia nel '30 mi fu data d'ufficio la tessera fascista nel '32, mi fu tolta nel '38.
> Non fui dunque tra quelli che chiamarono "gli accademici di Mussolini" cioè i primi venti che egli nominò [illeggibile] proprio fondandola. Vi entrai due infornate più tardi, in seguito a elezione di doppio grado, a votazioni segrete degli accademici (com'era prescritto in quei primi tempi dell'istituzione, che il regime non volle chiamare "fascista", ma "reale"). Mi aveva proposto Pirandello e mi sostenne contro le dure opposizioni di due dei primi accademici (Marinetti e Romagnoli).
> Sono stato a colloquio una volta sola con Mussolini, nel '26, chiamato a dare spiegazioni perché avevo annunziato pubblicamente di stare preparando una rivista letteraria scritta in francese. Non ho mai più avuto occasione di discorrere con lui.
> (La rivista – «900» – ebbe vita breve e tempestosa, bersagliata soprattutto dalle due riviste di punta sovvenzionate dal regime, *L'Italiano* e *Il Selvaggio*, che pubblicamente mi denunciarono come "il professor Bontempelli ebreo antifascista". Non ero né l'uno né l'altro (allora – 1926 – pur senza tessera credevo ancora nel fascismo come possibilità rivoluzionaria).

E fin qui Bontempelli riportava i fatti così come erano veramente andati, puntualizzando anche la natura del suo fascismo e le aspettative rivoluzionarie in esso riposte. Non si può dire lo stesso di quello che avrebbe affermato, senza tema di smentita, nella dichiarazione immediatamente successiva, a proposito di "prebende, sovvenzioni e vitalizi":

> Scrivono che in quei sei anni di tessera io oltre le indennità accademiche ebbi a "intascare prebende, sovvenzioni, vitalizi". Quali? Nessuna.

---

603 La definizione è di WALTER PEDULLÀ, *Il paradigma della modernità*, «Il Caffè illustrato», n. 19-20, luglio-ottobre 2004, p. 45.

Sappiamo bene che non fu così, poiché non gli mancarono mai forme di sussidi. Pur non essendo stato tra i "sovvenzionati fissi"[604], lo scrittore non rifiutò forme di sostegno economiche, erogate principalmente dal Ministero della Cultura Popolare.

> Nel '34 fu proibita alla vigilia dell'andata in scena la rappresentazione della mia tragedia *La Fame* perché giudicata sediziosa e rivoluzionaria. Tradotta, doveva rappresentarsi in una capitale estera, ma attraverso l'ambasciata ne fu similmente ottenuta la proibizione.
>
> Nel '38 mi fu tolta la tessera, fui sospeso dall'Accademia, furono sequestrati i miei libri nelle librerie, fui immobilizzato e costretto alla più perfetta e vigilata disoccupazione. Questo accadde in seguito alla stampa di tre miei discorsi, tenuti fra il '36 e il '38 in sede ufficiale, nei quali si riconobbero convinzioni contrarie al fascismo: le convinzioni cui la delusione sui portati del regime mi aveva condotto (o ricondotto) e che sentii la prepotente necessità di manifestare pubblicamente, affrontando pericoli ben più gravi.
>
> Il telegramma circolare con cui Starace comunicò ufficialmente a tutte le federazioni in Italia e a tutti i fasci all'estero la mia condanna si esprimeva così: Ho tolto la tessera all'accademico Bontempelli perché più carogna e più idiota di così si muore. È lo stesso stile dei miei avversari oggi.
>
> Dei quali ho ben capita la composizione. Sono in parte fascisti tenaci, ciechi, irreducibili, inconsolabili. E in parte antifascisti della prima ora. Sì: ma di quelli che per dirlo hanno aspettato l'ultimo. Nessuno di loro è stato in carcere o in esilio: questi sono miei amici mi vogliono bene [*sic*]. Gli altri, prudenti, non sanno perdonarmi, non già d'aver creduto al fascismo ma di essere stato di quanti credettero al fascismo e poi si delusero, il solo che la propria delusione abbia rivelato mentre il regime era ancora vivo e gagliardo.[605]

Ora, andare a ritroso nel tempo per datare esattamente il sorgere dell'antifascismo, o – che dir si voglia – dell'afascismo bontempelliano, risulta un'operazione poco produttiva se non superflua. Certo è che, se pure dopo il trentotto, per le ragioni già discusse, lo scrittore divenne orgogliosamente antifascista, prima di allora – per sua stessa ammissione – in alcuni dettami del regime credette sentitamente, malgrado fosse sempre stato portatore di un fascismo tutto particolare, tendenzialmente antiborghese, aggrappato al tentativo di avere egemonia e ancorato al culto del capo, da cui desiderava essere fiancheggiato, anche per godere del sostegno ai suoi disegni culturali.

Non sorprendono dunque le pesanti critiche sortite dall'elezione dello scrittore a senatore del Fronte Popolare, avvenuta, pur tra tanti contrasti, il 18 aprile 1948. A protestare duramente per la sua nomina furono soprattutto un rappresentante del partito di unità socialista, uno della DC e uno del PRI. La loro ostilità nasceva, appunto, dai trascorsi fascisti del neoeletto senatore, il quale

---

[604] Su questo si veda GIOVANNI SEDITA, *Gli intellettuali di Mussolini*, in specie p. 54, e l'appendice documentale, p. 192.

[605] *Una lettera di Bontempelli*, «L'Unità», 10 luglio 1948.

invano tentava di ridurre i tempi della sua militanza politica: «La mia adesione al fascismo», ricordava Bontempelli, «è durata solo sei anni, dal '32 al '38. […] …nel 1938 ruppi apertamente con il fascismo… […] Rompendo col fascismo mi purificai dell'errore del passato»[606].

Prima di ricoprire la carica di senatore nella lista comunista, Bontempelli aveva cominciato a collaborare con gli ambienti culturali di sinistra, tanto da esser posto a capo dell'Alleanza per la difesa della cultura[607], un'associazione animata dallo scopo di «determinare nel Paese una vasta organizzazione che si pon*esse* alla testa di un ampio movimento di opinione favorevole alla risoluzione dei problemi di rinnovamento delle strutture in cui sono oggi racchiuse tutte le attività della vita culturale nazionale»[608].

A presiedere l'organismo, accanto a Bontempelli, v'erano non soltanto personalità appartenenti al mondo delle lettere e del teatro (Emilio Sereni, Sibilla Aleramo, Giacomo Debenedetti, Silvio D'Amico), ma anche rappresentanti della scena musicale (il critico musicale Guido Pannain), giuridica (il giurista Edoardo Volterra) e filosofica (lo storico della filosofia Guido De Ruggiero).

Dal punto di vista di Bontempelli, era inaccettabile l'atteggiamento dei più, che nel passaggio e nella militanza al Fronte Popolare, sua e degli altri intellettuali, avevano individuato unicamente un atto di supina adesione quando non di ripiego. «Nessuno [dei tanti giornali che avevano dedicato spazio alla questione]», lamentava lo scrittore, «ha fatto neppure l'ipotesi che almeno uno di quelli abbia aderito al Fronte per fiducia nell'azione del Fronte». Di più, e a torto: anziché presentare i fatti avvalendosi dell'utilizzo di espressioni neutrali (del tipo: «"il tale ha aderito al Fronte"»), i giornali solevano servirsi di termini tendenziosi, così da far passare quello come un tale che «"s'è messo a servizio del Fronte", o, ancora più colorito: "s'è imbrancato coi Comunisti"»[609].

Per giunta, degli scrittori entrati nella fila del partito comunista si diceva avevano fatto "un cattivo affare": giudizio, questo, che forniva al nuovo collaboratore de «L'Unità» l'occasione per mettere in chiaro alcuni snodi fondamentali del suo passato. «Ignoravo», spiega, «che l'iscriversi a un partito sia operazione elencata tra gli affari. Non m'ero né mi sono mai occupato d'affari: il danaro di cui sono vissuto, da quando avevo vent'anni a oggi, è sempre stato il correlativo d'un certo numero di parole scritte (tranne le 2100 lire mensili

606 *I senatori si azzuffano*, «La Stampa», 8 giugno 1948.

607 Quantunque fosse vicina al Fronte Popolare, essa dichiarava di non «aderire, anche sotto forma di semplice fiancheggiamento, ad alcun partito o raggruppamento di partiti» (*L'alleanza della cultura definisce i suoi compiti*, «l'Unità», 4 marzo 1948).

608 *Tutti gli intellettuali italiani uniti in una grande alleanza*, «l'Unità», 20 febbraio 1948.

609 MASSIMO BONTEMPELLI, *Confidenziale*, «L'Unità», 31 marzo 1948.

dell'Accademia d'Italia che tanta gente continua a rinfacciarmi)». Gli affari, nell'ottica bontempelliana, avevano tutt'altra natura:

La prima volta che mi sono incontrato con la nozione del fenomeno "affare" fu alla fine del '18, al ritorno dall'altra guerra, quando trovai Milano invasa dalla mania affaristica, anche da parte di gente che avevo conosciuta come tranquilli impiegati, professionisti diligenti, onesti vagabondi. Anche i ragazzi allora usciti dal Liceo: quanti, se gli domandavano a che facoltà universitaria intendevano iscriversi, mi hanno risposto: "Ma che università, io mi do agli affari"! Perfino le donne: belle figliole che dalla provincia eran venute per studiare il canto, abbandonato il maestro di solfeggio si mettevano a frequentare le adiacenze della Borsa. Finii con lo scrivere un libro ove le mie osservazioni si raccoglievano nella definizione: "L'affare è il meccanismo più semplice del congegno sociale: consiste essenzialmente in questo: comperare a un prezzo e rivendere subito a un prezzo più alto; è l'insegnamento supremo di Ermete Leisterio". Non sembri dunque strano che io trasecoli al sentirmi dire che ho fatto, sia pur cattivo, un affare: che cosa ho comperato che cosa mi appresto a rivendere?[610]

Con tono autoassolutorio (poiché tra le righe si può leggere il tentativo di voler giustificare i propri trascorsi politico-culturali), invitava, poi, alla ponderatezza coloro che pronunciavano giudizi avventati. Per costoro egli aveva un suggerimento:

Miei cari, quando non capite gli atti e la condotta di qualcuno (e ne nasce in voi quella irritazione che vi fa star sempre digrignati, e dev'essere una vita ben penosa per voi) provate a dirvi che forse quel tale li avrà compiuti, questi suoi atti, per sincerità, trascinato da un'idea, da una passione, senza pesare, senza curarsi del seguito.[611]

Sull'affiliazione al partito precisava che la scelta di esso «non può essere che un fatto spontaneo. Non si deve neppure chiamarla scelta (non si sceglie un amico, un amore). Comunque, l'accostamento a un partito non nasce da ragionamenti ma da temperamento». E sul caso personale aggiungeva:

m'hanno ampiamente deriso perché di recente ho detto o scritto, non so più dove, che l'atto d'iscriversi a un partito ha in sé qualche cosa di religioso. Eppure è proprio così, nasce dal sentire un bel giorno che i tuoi sentimenti e pensieri e convinzioni da tempo portati in te, non sanno più star soli, han bisogno d'essere partecipati con altri, e in questa comunione diventar più chiari e farsi energici. Potranno in seguito farsi attività e prudenza, ma non hanno la loro prima spinta che dà una specie di innamoramento.[612]

---

610 *Ibidem*.
611 *Ibidem*.
612 *Ibidem*.

Ebbene, lo scrittore non fu soltanto deriso; di lì a poco si ritrovò al centro della discussione che, assunti i toni di un vero e proprio processo inquisitorio, si sarebbe risolta nel segno dell'annullamento della carica di senatore.[613]

3.3 L'epilogo della carriera politico-istituzionale

Le argomentazioni a sostegno dell'annullamento della nomina facevano leva su diversi capi d'imputazione: «un articolo di Bontempelli scritto nel 1936 in cui si esaltavano Ciano, Bruno, Vittorio e Vito Mussolini»; la sua permanenza «nell'Accademia d'Italia anche dopo la sua espulsione dal partito»; la «sovvenzione di 350 mila lire data dal Ministero della Cultura Popolare per la rappresentazione della *Cenerentola*»[614]. Stando alla versione dell'accusa, lo spettacolo teatrale fu messo in scena «a Milano nel febbraio 1942 con un contributo del Ministero della cultura popolare di 350 mila lire, che sono qualcosa come 15 o 20 milioni di oggi». Quel che è peggio, sempre da questa specola, è che «un critico letterario del giornale «L'Ambrosiano» di Milano, che aveva osato parlare male di questa commedia, fu mandato via dal giornale per ordine del Ministero della cultura popolare»[615].

Ma l'appiglio ufficiale al quale ricorsero per disfarsi politicamente di Bontempelli era la legge elettorale del 5 maggio 1948, n. 26, il cui articolo 93 comma I, n. 15 disponeva che: «"Non sono eleggibili a senatori, per cinque anni dall'entrata in vigore della Costituzione, gli autori di libri e testi scolastici di propaganda fascista ed i docenti di scuola di mistica fascista"»[616].

Dunque a rendere colpevole Bontempelli, additato come «un frutto ammalato del nostro tempo; [come] uno degli innumeri «Maddaleni pentiti»… […] del presente»[617], era l'antologia scolastica del 1935, intrisa, per molti, «di insincerità, demagogia, conformismo e inanità»[618].

La difesa intanto provava ad ancorarsi ad argomentazioni, in verità piuttosto gracili, a partire da quella secondo cui «un'antologia […] non è che un complesso di racconti diversi. L'antologia è per tutti i gusti, per tutti i temperamenti, per

---

613 L'invalidazione avvenne il 2 febbraio 1950. Il senatore fu prontamente sostituito da Felice Platone.

614 *Bontempelli decaduto da senatore*, «La Stampa», 3 febbraio 1950.

615 *Discussione sulla elezione contestata nella regione della Toscana (Massimo Bontempelli)*, (Doc. LXIV), Atti parlamentari, Senato della Repubblica, 2 febbraio 1950, p. 13276, http://www.parlamento.it/service/PDF/PDFServer/BGT/487200.pdf.

616 Ivi, p. 13265.

617 Ivi, p. 13273.

618 FRANCESCO FORLENZA, *Cattivi maestri, ovvero intellettuali italiani tra fascismo, comunismo, terrorismo*, Milano, Joppolo, 1993, p. 28.

tutte le mentalità. L'antologia è un florilegio. Nell'antologia non vi è il pensiero dell'autore, il lavoro intellettivo di esso»[619].

L'assunto si indebolisce vieppiù davanti alla constatazione che, generalizzando, ci consente di individuare al fondo di ogni allestimento antologico un forte esercizio di potere perpetrato dal curatore, il quale, attraverso la selezione dei testi, stabilisce cosa si deve e cosa non si deve leggere, e quindi cosa andrà canonizzato e cosa invece escluso dal "catalogo" letterario e, conseguentemente, dalla cultura.[620] Un'operazione di potere è rintracciabile – per citare un caso letterario di qualche rilievo – nel lavoro di curatela di Vitaliano Brancati, autore, nel 1942, di *Società, lingua e letteratura d'Italia*, un'antologia su Leopardi imbastita allo scopo di creare un senso identitario nazionale su basi letterarie.[621] A tal fine, il pensiero del poeta venne, per molti versi, utilizzato in modo strumentale e arbitrario. Del resto, quando Brancati – in occasione del centenario della morte di Leopardi – si propose di approntare il florilegio, enunciò apertamente il senso ultimo e il messaggio che esso doveva veicolare:

> Il Poeta amava la Patria in modo consapevole e profondo: le sue considerazioni hanno una modernità impareggiabile e, se riunite, formeranno un libretto che diverrà sicuramente popolare e servirà a dissipare tanti pregiudizi, come quello per esempio che la nostra cultura non abbia l'orgoglio di se stessa, di essere italiana (si vedrà fra l'altro quale superiorità attribuisca il Leopardi alla lingua italiana sulla francese).[622]

Tornando però alle disavventure politiche di Bontempelli, non stupisce rilevare che niente valse a salvarlo dalla gogna parlamentare: il caso era ormai scoppiato, e venne messo al vaglio di una commissione costituita da un relatore di maggioranza (Vito Reale) e da uno di minoranza (Canaletti Gaudenti), ai quali fu affidato il compito di sovrintendere a tutto il "processo". Secondo la corrente di maggioranza, il testo non poteva essere passibile di condanna, poiché delle 675 pagine di cui esso si componeva «solo 25 sono di esaltazione fascista». Ma, aggiungeva, al di là del «criterio numerico […] c'è il fatto incontrovertibile, e cioè che le 650 pagine sono perfettamente, radicalmente, totalmente in contrasto con

---

619 *Discussione sulla elezione contestata nella regione della Toscana*, cit., p. 13265.

620 Sul punto cfr. REMO CESERANI, *Le antologie e le grandi opere come contributo alla costruzione dei canoni*, «Enthymema», XVII, 2017, pp. 16-21. Il contributo è disponibile all'indirizzo *web*: https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/8585/8245.

621 Per un resoconto parzialmente esegetico dell'antologia cfr. BARBARA DISTEFANO, *Dell'educare la gioventù italiana. Il caso problematico della* Crestomazia *leopardiana*, Madrid, Visor, 2019. Sui travagliati trascorsi editoriali del volume si rinvia alle lettere conservate presso l'ACS (*MCP, Fascicolo di Personalità e di Testate giornalistiche, Brancati, V.*, II versamento, B. 2). Infine, rimando a GUIDO BONSAVER, *Fascism and Censorship*, Toronto, Toronto University Press, 2007, pp. 87 e 297, per le questioni attinenti alle sovvenzioni offerte a Brancati per la realizzazione del testo.

622 Lettera di Vitaliano Brancati, 4 dicembre 1936, ACS, *MCP, Fascicolo di Personalità e di Testate giornalistiche, Brancati, V.*, II versamento, B. 2.

le 25 di apologia del fascismo»[623]. Perciò venne avanzata la proposta di convalida della carica di Bontempelli a senatore, accompagnata dalla seguente motivazione:

> per un certo numero di anni egli credette nel movimento spirituale promosso dal fascismo ma verso il 1937 egli ebbe spessissimo a manifestare agli amici la revisione avvenuta nel suo spirito dei valori morali e politici del fascismo e nel suo atteggiamento anche in pubblico fu spesso chiaro, questo senso acuendosi all'atto della lotta razziale in vero spirito di avversione al fascismo, di cui allora non fece più mistero; infatti quando nel 1942 la sua «Cenerentola» fu rappresentata al teatro fiorentino non mancarono attacchi e censure per avere consentito quella rappresentazione di un autore i cui sentimenti di antifascismo erano noti alle autorità fasciste.[624]

L'argomentazione, tuttavia, dovette apparire piuttosto esile agli occhi della corrente di minoranza, la quale, rappresentata dal democristiano Canaletti Guidenti, contestava aspramente il carattere apologetico dell'antologia, esaltato dalle illustrazioni in essa contenute, il cui valore era inconfutabilmente propagandistico:[625]

> Se poi consideriamo le riproduzioni fotografiche che adornano l'antologia, vedremo che di 28 in complesso, ben 14 si riferiscono al fascismo, nonostante che il volume riguardi il Risorgimento nazionale e tutto il periodo che va dal Risorgimento all'avvento del fascismo.[626]

---

[623] *Ibidem*.

[624] Ivi, p. 13270. Pare anche che a partire dal 1937 lo scrittore venisse indicato dai componenti dei gruppi dell'antifascismo italiano a Parigi come una delle poche persone sulle quali poter fare affidamento (cfr. FULVIA AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979, p. 189).

[625] Per completezza d'informazione, delle illustrazioni se ne riportano almeno i titoli: *Come emigravano i nostri rurali per le Americhe*. – Arrivo di rurali a Littoria; *Ieri e oggi:* Una delle prime locomotive. – L'ultima: la «Littorina», con il motore a scoppio; *La Bonifica dell'Agro Pontino*: Le vecchie capanne degli abitanti nella triste palude. – La redenzione della terra. – Le nuove case dei coloni; *Bonifica dell'Agro Pontini*: Il Duce trebbia il primo grano di Littoria. – Un canale nella palude risorta; *Guerra della Vittoria*: L'esercito serbo salvato dalle navi italiane sbarca nelle Puglie. – Cesare Battisti verso il Calvario; *Guerra della Vittoria*: Mitraglieri. – Riposo in trincea; *L'Altare della Patria* dove riposa il Milite Ignoto. – La colonna di Traiano; *La Rivoluzione Fascista*: il Duce e i Quadrumviri passano in rivista le squadre d'azione della Marcia su Roma. – I primi Balilla; *Mostra della Rivoluzione Fascista*: La facciata. – Alcune pareti. – Folla in visita alla mostra; *Il Duce parla alla folla*; *Opere dell'Italia fascista*: Rimboschimento al monte. – Canalizzazioni al piano; *Opere dell'Italia Fascista*: La torre del Sestrières. – Veduta della rampa circolare della torre; *Opere dell'Italia Fascista*: Lo stadio «Giovanni Berta» a Firenze; *Opere dell'Italia Fascista*: La torre «Balilla» a Marina di Massa per le colonie estive della «Fiat»; *Roma del fascismo*: Via dell'Impero. – Veduta di Roma dell'Ottocento con approdo di velieri all'isola Tiberina; *Esplorazioni polari*: Il velivolo di Maddalena che cercò i naufraghi dell'«Italia». – Veduta dello Spitzberg; *Il Duce e il Maresciallo Balbo* in visita ad un Aeroporto. – Volo di apparecchi sull'Aeroporto di Centocelle a Roma; *Aviazione militare italiana*: Volo di massa; *Aeronautica italiana militare*: Una squadriglia bombarda un centro industriale (*manovre*); *Marina italiana da guerra*: La R. N. Fiume. – Varo di un sommergibile; *Navi italiane*. Una delle navi di Nemi. – Il «Rex»; *Vita sportiva*: Gare di sci. – Partita di calcio; *Roma del Fascismo*: Via dell'Impero, di notte. – I lavori d'isolamento a Bocca della verità; *Italia armata*: Sintesi della preparazione bellica. Antichi combattenti, soldati, premilitari, giovani fascisti; *Il Re* passa in rivista le truppe a Roma; *Il Rurale italiano*: Laborioso in pace. – Ardito in guerra; *Italia Fascista*: Sintesi del lavoro e della concordia nazionale.

[626] *Discussione sulla elezione contestata nella regione della Toscana*, p. 13278.

Per dimostrare la colpevolezza del libro, il relatore di minoranza fece leva anche sulla provenienza politica degli autori ospitati in esso:

È significativa, peraltro, la scelta degli autori contenuti nel libro IV e nel libro V del volume, fra i quali notiamo Carlo Delcroix, Antonio Baldini, Arturo Marpicati, Benito Mussolini, Vittorio Mussolini, Ernesto Daquanno, Balbino Giuliano, Italo Balbo, Nino d'Aroma, Massimo Bontempelli, Mario Appelius, Umberto e Massimo Notari, Alessandro Pavolini, Giuseppe Bottai, Emilio Bodrero e autori più o meno sconosciuti come P.M. Bardi, Giuseppe Valentini, Mino Maccari.[627]

A chiosa della richiesta di annullamento dell'elezione al Senato, Canaletti ricordava che «il Bontempelli è rimasto indisturbato al suo posto di Accademico d'Italia di cui ha riscosso gli emolumenti e gli onori, fino a tutto il '25 luglio 1943, senza avvertire nessun disagio per la sua presenza in quello che era definito il massimo organo culturale del fascismo»[628].

A chi avanzasse come prove di antifascismo il ritiro della tessera, la sospensione da tutte le attività istituzionali e l'allontanamento da Roma, l'accusa faceva notare che

il Bontempelli non fu mai espulso dal P.N.F. ma ebbe solo la sanzione disciplinare del temporaneo ritiro della tessera. La verità è che questo ritiro della tessera fu dovuto soprattutto a beghe personali con l'onorevole Starace, che il confino si risolse in una non lunga permanenza a Venezia, che la tessera gli fu successivamente restituita per l'intervento dell'onorevole Federzoni; in conseguenza di che il Bontempelli fece la sua *rentrée* all'Accademia d'Italia, di cui peraltro non cessò di riscuotere gli emolumenti fino al 25 luglio 1943, senza avvertire alcun disagio per la sua presenza nel massimo organo culturale del fascismo.[629]

La vicinanza ideologica[630] al fascismo non lo rendeva tuttavia più colpevole di altri contro i quali, pur avendo alle spalle trascorsi analoghi, non venne preso provvedimento alcuno. È stato giustamente osservato che

Come Massimo Bontempelli s'erano comportati tanti altri uomini di cultura, artisti e professori – militanti e funzionari dell'Italia del *Fascio* – e la sua 'diversità' nel 1948 fu forse quella

---

627 *Relazione della Giunte delle elezioni*, Documenti del Senato della Repubblica, cit. in FERNANDO TEMPESTI, *Massimo Bontempelli*, Firenze, «Il Castoro», La Nuova Italia, 1974, p. 101.

628 *Ibidem*.

629 *Discussione sulla elezione contestata nella regione della Toscana*, cit., p. 13279-13280.

630 «Per lunghi anni», osserva giustamente la Namer, «nonostante il suo costante rifiuto di macchiarsi delle bassezze richieste dal regime, vi fu da parte di Bontempelli non solo una formale adesione al fascismo (egli d'altronde non lo negò mai) dalla quale cominciò a svincolarsi fin dal 1934, ma anche una sotterranea corrispondenza ideologica con certi principi fondamentali del "movimento" che nel 1922 si era imposto al paese» (EADEM, *Massimo Bontempelli*, cit., p. 189).

di essersi una volta ancora reso più visibile degli altri, facendosi eleggere, e per giunta nelle liste sbagliate![631]

Del resto, quasi tutti gli intellettuali operanti nel Ventennio dovettero, in un modo o nell'altro, piegarsi all'asservimento dei precetti vigenti. Ma ci fu chi, pur essendo stato ben più invischiato col regime, godette di un trattamento diverso, scampando alla berlina politica e mediatica. A questo proposito, Giancarlo Pajetta ricordava ad esempio

che noi facemmo eleggere al Parlamento l'unico senatore che fu cacciato dal Senato per i suoi precedenti fascisti, vale a dire Massimo Bontempelli, e che abbiamo avuto come militante e onorato come compagna fino alla morte Sibilla Aleramo…[632]

3.4 Il canto solidale della sinistra culturale

Per lo scacco subito Bontempelli ricevette numerose manifestazioni di solidarietà da parte del mondo politico e culturale. Significativa, in tal senso, è la nota di sostegno espressa dal pittore Renato Guttuso, il quale licenziava l'accaduto come un atto fazioso e indegno perpetrato ai danni di tutta la cultura italiana.

Caro Massimo,

accetta un mio abbraccio fraterno nel momento in cui un gruppo di baroni ignoranti e di fascisti più o meno dichiarati ha creduto di annullare un voto di fiducia che ti era stato dato dai lavoratori senesi [Bontempelli era stato eletto Senatore nel collegio di Siena].

Coloro che hanno creduto di liquidare te, uno dei rappresentanti legittimi del popolo italiano, rappresentano non il popolo ma le forze dell'oppressione, della servitù coloniale, della vergogna e della guerra.

Tu sei un rappresentante dell'ingegno italiano; essi rappresentano l'oscura notte del feudo, la bestialità e l'ignoranza. Tu sei diventato da parecchi anni un antifascista sincero, essi erano e sono fascisti, oggi.

Per loro è imperdonabile che uno scrittore sia stato eletto dagli operai e dai contadini; non sopporteranno mai questa unione in atto tra le forze operaie e popolari e le forze della cultura; non sopporteranno mai che la classe operaia rispetti, apprezzi e cominci a godere di qualche cosa che essi credevano loro proprietà privata, come i loro feudi, i loro palazzi, le loro fabbriche insanguinate dai loro assassini. Qualche cosa su cui mettere i piedi quando volessero. Questo sì lo impediranno finché potranno, ma non lo potranno sempre.[633]

---

[631] La riflessione è di Mario Isnenghi (*L'Italia del Fascio*, Firenze, Giunti, 1996, p. 42), il quale peraltro al Bontempelli antologista si riferisce come allo «scrittore d'avanguardia» (IDEM, *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione dell'italiano*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 177).

[632] MASSIMO FINI, *Pajetta spiega il caso Vittorini* (intervista con Giancarlo Pajetta), «L'Europeo», 1° maggio 1975, cit. in NELLO AJELLO, *Intellettuali e PCI 1944/1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 157-158.

[633] *La cultura italiana solidale con Bontempelli*, «L'Unità», 4 febbraio 1950.

Di conforme parere era Francesco Jovine, il quale sulla questione si era così pronunciato:

L'esclusione dal Senato di Massimo Bontempelli da parte della maggioranza democristiana può ritenersi veramente un'offesa fatta alla cultura.

Massimo Bontempelli ha rappresentato in questi ultimi anni una rivolta della letteratura italiana alla sua soggezione ventennale al fascismo. Sono i fascisti che sono rimasti intrinsecamente legati alla ideologia del fascismo nonostante le apparenze, che hanno voluto colpire in Bontempelli: quel servizio di revisione che tutta la cultura italiana veramente nuova viene facendo alle nefaste sopravvivenze del costume e della mentalità fascista.

I democristiani si sono serviti di uno strumento giuridico per condannare una manifestazione spirituale di indipendenza e di libera critica.[634]

Allo stesso modo, Natalino Sapegno rintracciava un attacco personale da parte della Democrazia Cristiana nei confronti dell'*ex* onorevole:

La maggioranza democristiana del Senato ha voluto colpire nella persona di Bontempelli l'intellettuale che ha sentito il dovere di mettere la sua intelligenza al servizio delle classi popolari. Ogni intellettuale onesto non può non manifestare in questo momento la sua profonda solidarietà con Bontempelli, solidarietà che significa rinnovata adesione a quegli ideali che una politica faziosa ha voluto colpire nel nome di lui.[635]

Bontempelli, dal canto suo, quasi in atto d'abiura rispetto ai suoi trascorsi politici, difendeva e giustificava la sua fede comunista, retrodatando il suo germinare al periodo precedente alla caduta del regime

«L'accostamento [al comunismo] (ritorno ad antichi amori) è di parecchio anteriore alla fine del fascismo. Caduto poi il regime, le prime pubbliche affermazioni rossastre ebbi a farle su *Tempo*, quello quotidiano, non solamente con la tesi anticlassista con la quale il 3 dicembre 1944 inauguravo la mia collaborazione a quel giornale, ma anche con più chiare confessioni: per esempio nel numero dell'11 marzo '45 parlando degli intellettuali (accettavo per necessità l'orrendo epiteto) scrivevo: "…quando tra il luglio e il settembre del '43 essendomi accaduto d'accennare a qualcuno di loro che mi pareva venuto il tempo di orrire il nostro aperto contributo all'azione comunista…", ecc.»[636].

E a coloro che fissavano la sua adesione al fascismo tra il 1924 e il 1935 lo scrittore, non senza sarcasmo, faceva notare che

---

634 *Ibidem*.
635 *Ibidem*.
636 MASSIMO BONTEMPELLI, *Lettere al direttore, Prima ora*, «L'Europeo», 28 marzo 1948.

l'accostamento, anzi adesione piena, gode di una "anzianità" maggiore; ne trovo tracce stampate fin dal '22 nel *Mondo* ov'ero collaboratore letterario ma che tollerava qualche mio trascorso politico; ma alla fine dovemmo, nel '23, lasciarci, e non trovai più collocazione regolare che nel '28 alla *Gazzetta del Popolo*, ove rimasi fino al giorno (1938) in cui fui estromesso dal partito fascista e sospeso dall'Accademia.[637]

A sostegno della sua tesi Bontempelli portava all'attenzione del direttore un'altra ben nota argomentazione. Nel 1928, spiega lo scrittore,

tre ben noti periodici, lance spezzate letterarie del fascismo puro, mossero contro certa mia rivista una campagna violenta nella quale a catena, veri precursori dei razziali, mi chiamavano "il professor Bontempelli ebreo antifascista". Non ero né l'uno né l'altro, e nel fascismo m'intestai a credere fino forse al '35. Le prime affermazioni pubbliche della mia rivolta al fascismo sono del '36, la rottura scandalosa del '38, quando il regime aveva ancora cinque anni di vita (ma tutti credevamo ne avrebbe avuti molti di più).[638]

In una riflessione consegnata alle pagine del "quaderno" personale, provò anche a motivare la sua evoluzione ideologica, partendo dalla premessa che

Il punto d'avvio d'ogni personale credenza, non è un ragionamento, ma un temperamento, è uno stato d'animo, sola realtà sicura. Il ragionamento viene in un secondo tempo (che può anche essere vicinissimo) a confermarla, a darle, anzi a scoprirle, il fondamento logico che la faccia solida. (Per questa ragione come nella fede religiosa così nei partiti politici, i convertiti sono spesso i credenti più sicuri).

Mi pare che gli italiani siano troppo facili alla formula: "mi vergogno di essere stato…" (segue qualcosa come "fascista", "monarchico", "cattolico", "socialista", "liberale" ecceterissima): non devi, in materia di opinioni, vergognarti di nessuna, se eri sincero.

In termini eminentemente dialettici tracciava poi un distinguo tra la fede nutrita verso un'idea e quella corrisposta per il partito che la veicola:

È chiaro che abbracciare un'idea è cosa alquanto diversa dall'abbracciare il partito politico che di quell'idea s'informa. Solo in questo secondo momento una convinzione passa a un principio d'azione. Un'idea è, deve essere, qualche cosa di alquanto elastico; cioè atta a modificazione nei suoi comportamenti, pronta a perfezionarsi: tanto essa è più viva quanto meglio è capace di un coscienzioso sviluppo, e perfino di trasformarsi in un'altra; di cui quella, che si credeva cosa compiuta e perfetta, non appaia più che l'embrione o un primo stadio. Al partito invece, come a fatto non individuale ma collettivo, necessita essere più fermo entro sicuri limiti. S'intende che nemmeno un partito può rimanere cosa immobile e totalmente immutevole, altrimenti non è cosa viva. C'è più rischio di sbagliare – cioè peccare contro la verità – col tenersi attaccati immobilmente a un'idea per "non cambiare bandiera", che a permetterle di seguire un suo spontaneo svolgersi e tramutarsi, sia pure nella propria contraria. L'importante è essere in ogni tempo sinceri, e non far caso del merlo, cui la natura ha insegnato soltanto a fischiare.

---

637 *Ibidem*.
638 *Ibidem*.

A chiosa del discorso poneva l'accento sul rapporto dicotomico esistente tra idea e metodo, sulla base del quale giustificava anche le proprie scelte politiche.

Chi sceglie un partito politico, dovrebbe sentirsi sicuro di fare la sua scelta pensando all'*idea*, non al *metodo* cioè alla applicazione politica di essa idea. (A chi per queste parole mi tacciasse d'ingenuità, oppongo che in quei casi, cui egli manifestamente allude, l'uomo non ha scelto ma si è fatto scegliere: da opportunità, compiacenza, eccetera). Ma qualche volta accade che tutto un partito, vuotato dall'idea, s'è ridotto al metodo (fascismo). E spesso l'odio contro il partito è nato dalla conoscenza del metodo (antifascismo). Il che in definitiva riesce opportunismo, perché l'idea e metodo nascono insieme e finiscono col coincidere. S'è visto nella rapida storia del fascismo il costume quotidiano che glie era (o divenuto, o sempre stato) fondamentale, cioè corruzione, abolizione della giustizia, eccetera: tutti "metodi", che in breve eran diventati il fondo vero del fascismo.[639]

3.5 Strascichi di un dibattito politico-letterario

L'annullamento della carica a senatore pesò su Bontempelli e la sua memoria come un'ipoteca. Perfino molti anni dopo l'accaduto, l'*affaire* ribalzò agli onori della cronaca, assurgendo a oggetto di una *querelle* letteraria. In un articolo del dicembre 1978 apparso su «L'Espresso», Mario Picchi, recensendo *Opere scelte*, l'antologia delle opere bontempelliane curata da Luigi Baldacci, attaccava duramente se non villanamente Bontempelli:

Scrittore della peggior retroguardia che non esprime nessuna crisi della borghesia (come vuole il curatore di quest'antologia Luigi Baldacci), ma rappresenta con l'opera e con la vita la situazione di una miserabile coscienza morale, Bontempelli non regge ad una rilettura "candida". Sorprende comunque che Baldacci tenti una rivalutazione completa anche dell'arrivismo di Bontempelli definendo "disavventura elettorale" l'invalidazione della sua elezione a senatore del Fronte popolare e parlando di una sua "lenta ma sicura maturazione politica".[640]

Il tono delle critiche, è appena il caso di sottolinearlo, è molto aspro, tanto più che esse, estendendosi a giudizi di valore, investono il profilo morale dello scrittore, tacciato di arrivismo e di miserabilità d'animo.

In difesa della memoria di Bontempelli intervennero lo stesso Luigi Baldacci, chiamato in causa neanche tanto indirettamente, Libero Bigiaretti, Fedele D'Amico, Renato Guttuso, Eugenio Montale, Geno Pampaloni, Goffredo Petrassi, Natalino Sapegno ed Enzo Siciliano. Gli scrittori, sempre dalle colonne

---

639 MASSIMO BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, cit., pp. 90-91.

640 MARIO PICCHI, *Freschi di stampa*, «L'Espresso», dicembre 1978, cit. in FRANCESCA BARTOLINI, *Lettere a Ruggero Jacobbi: regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 26.

de «L'Espresso», firmarono una lettera corale nella quale, rivolgendosi al direttore del giornale, ricordavano l'opposizione di Bontempelli al regime.[641]

L'intervento sottoscritto dai nove scrittori innescò una serie di reazioni accolte ancora sulle pagine dell'"Espresso", che alla questione dedicò un approfondimento.[642] In quella sede, Fedele D'Amico, ricordando il temerario discorso su D'Annunzio pronunciato da Bontempelli, si chiedeva

> Quanti tra gli intellettuali italiani cui era concesso l'uso della penna fecero altrettanto? Eppure la Repubblica della Resistenza commise la turpitudine di cacciare quest'uomo dal Senato, come l'unico fascista reperibile su quella fin troppo variopinta piazza; e oggi c'è chi lo ingiuria per ciò appunto di cui dovremmo essergli più grati. Anche su questo punto dunque la discontinuità fra il prima e il poi fu minore di quanto potrebbe credere chi s'ostinasse a contemplarlo sotto quella feluca che dopotutto calcò anche la testa di Enrico Fermi.[643]

Bontempelli, in effetti, nell'argomentare la commemorazione dannunziana, di animo, e non certo miserabile, ne aveva avuto parecchio, tanto da arrivare a esprimersi criticamente contro il regime. Non a caso, la sua malcelata avversione fu colta anche dalle autorità fasciste, che – come è noto – non persero tempo per allontanarlo, anche fisicamente, dalla corte accademica.

L'argomentazione riportata dagli scrittori a difesa dell'autore de *L'avventura novecentista* non bastò, evidentemente, a far cambiare idea a Mario Picchi, il quale – con tono sempre più pungente e accusatorio – offendeva Bontempelli, additandolo come un «*vieillard prodige* che sapeva sempre voltarsi dove soffiava il vento di prebende e denari, che periodicamente ripudiava le opere che gli sembrava non andassero con la fede del momento»[644].

Si trattava, evidentemente, di una questione che si inseriva in un dibattito ben più ampio e non limitato al caso specifico. Era, cioè, un dibattito attraversato da tensioni che si riverberavano in una stagione politica ben precisa, in cui difendere o attaccare Bontempelli rifletteva, più che altro, la volontà di affermare le linee culturali degli esponenti dei vari partiti del sottobosco politico. Da questo punto di vista, il PCI, non va dimenticato, si fece «carico dell'"ideologia della ricostruzione"»[645], offrendo in una prospettiva egemonica la rinuncia ad ogni opzione rivoluzionaria e di rivalsa radicale.[646] È nel segno di tale impegno che va

---

641 Per la lettura integrale del documento cfr. appendice D.1.

642 Cfr. i documenti riportati in appendice D.2 e D.3.

643 FEDELE D'AMICO, *Aveva un sol torto: non era un provinciale*, «L'Espresso», 7 gennaio 1979, p. 46.

644 MARIO PICCHI, *Artista piccolino, Fascista grandicello*, «L'Espresso», gennaio 1979. Il documento è estesamente citato in appendice D.3.

645 GABRIELE TURI, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 9.

646 E si ricorderà che nel 1971, cioè appena sei anni prima di questa polemica, era uscito anche il duro saggio di ROMANO LUPERINI, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra* (Roma Edizioni di Ideologie).

letta la tendenza del partito a porsi come il collettore della cultura italiana, nonché il tentativo di attrarre gli intellettuali nella propria orbita, inscrivendo coloro che erano stati fascisti (una grande fetta, in verità) all'interno di una retorica che provava a giustificare la militanza fascista come l'unica possibilità praticabile in quella temperie storica. Nel solco di questa posizione si inscriveva, allo stesso modo, la tendenza a negare, o comunque, a sottacere, l'esistenza della figura dell'"intellettuale-funzionario" attivo durante il Ventennio.

Alla vulgata di sinistra s'era allineato Bontempelli stesso, che del partito fascista parlava come «un'anagrafe» dalla quale, in specie a partire dal 1932 «i pochi accademici che non ne facevano parte (ero tra quelli) un bel giorno furono chiamati a ritirare la tessera d'ufficio»[647]. Era difficile, sottolineava lo scrittore, non conformarsi alle istanze di regime, posto che «Il blocco contro tutta la cultura non strettamente professionale in senso "littorio", era totale e ferreo»[648].

Certo non si può negare che il fascismo abbracciato da Bontempelli presentasse caratteri eterodossi. Volendo richiamare una nota categoria storiografica, si potrebbe inscrivere lo scrittore nel novero degli intellettuali appartenenti a quell'ambiente che Asor Rosa e altri critici hanno definito, alcuni anni fa, "fascismo di sinistra"[649], attratti cioè dalle velleitarie inclinazioni rivoluzionarie del regime e dai suoi aspetti più violenti. Confidava Bontempelli:

> Anche quando […] m'ingannai grossolanamente sui valori del fascismo, io mi illudevo che quella gente battesse così brutale alle porte per portarci con maggior fermezza alla rivoluzione dei quadri sociali d'Italia e d'Europa, sperai che la prova violenta risvegliasse quella forza e dignità che parevami troppo decaduta degli accomodamenti d'una opposizione stanca.[650]

Dello stesso tenore era la confidenza affidata alle pagine del suo diario, permeata dal tentativo di ripercorrere, e forse giustificare, i motivi che avevano attratto tanti intellettuali nelle maglie della rete fascista:

> Dove trovare, se non un'idea, una forza? Questo spieghi come molti di noi, di origini diverse, fossero candidamente attratti al fascismo, che si presentava come una forza non ancora compromessa a un contenuto dichiarato, e che appariva risolutamente avversa al nazionalismo, nostra particolarissima antipatia. Altra folle ingenuità: quando, il 28 di ottobre del 1922, vedemmo a Roma, in fondo alla sfilata delle camicie nere nel Corso, i gradini del monumento a Vittorio Emanuele occupati da file di camicie azzurre, credemmo che in breve il fascismo, dopo essersene servito, li avrebbe assorbiti o eliminati. Invece accadde appunto il contrario: il fascismo

---

647 MASSIMO BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, cit., p. 58.

648 MASSIMO BONTEMPELLI, *A un trentacinquenne*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 15.

649 Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea,* Roma, Samonà e Savelli, 1965.

650 MASSIMO BONTEMPELLI, *Il Principe e l'unico*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 56.

nella sua vanità (perché esso fu soprattutto vanità) credé averli sopraffatti quand'ebbe fatto diventare la dicitura "L'idea nazionale" un sottotitolo della *Tribuna*. In realtà il fascismo rivelò il suo vero spirito (dicono alcuni *degenerò*, ma non si accetta) quando e in quanto divenne ipernazionalismo, e attuò esasperandoli tutti i punti del nazionalismo: il fascismo, nato (così si faceva supporre) rivoluzionario, antimilitarista, antiborghese, proletario, s'impose come la bandiera e la banda della ultrareazione militarista, capitalista, borghese. Tanti che gli avevano creduto se ne distolsero via via, nel '24, nel '35, nel '36; i più duri di cervello ebbero la rivelazione e lo spavento totale nel terribile 1938, l'anno più intimamente brutto di tutta la storia d'Italia, cominciato col telegramma per l'annessione tedesca dell'Austria e culminato con le leggi razziali. S'intende che parlo di gente in buona fede e disinteressata; perché ci furono degli interessati che in buona fede cominciarono e in pessima continuarono.[651]

Tuttavia, gli studi più recenti non giustificano l'utilizzo dell'ossimorica formula "fascismo di sinistra", assimilata a comodo contenitore nel quale sistemare e togliere «un po' di imbarazzo ai tanti protagonisti di una vicenda politica, culturale ed ideologica, ritenuta tutt'altro che edificante»[652].

Senza voler procedere all'assoluzione dello scrittore né tantomeno a una manovra di segno opposto, quelli che qui si vogliono porre in evidenza sono i dati di fatto, a partire da quelli che rendono conto di un passato di connivenza con le politiche culturali di regime, dal quale fu innegabilmente foraggiato. Poi è pur vero che cercò di curvare a proprio favore alcune espressioni culturali e letterarie, così come si oppose all'idea che i letterati agissero quale mera cinghia di trasmissione del regime e dei suoi precetti. Al duce e al suo modo di concepire la rappresentazione dell'arte, infatti, non risparmiò critiche, sia pure sempre velate. Nell'ordito della dialettica bontempelliana si può per l'appunto rintracciare una critica sotterranea a ciò che soltanto apparentemente egli salvava e lodava. Nel 1936 lo scrittore scriveva che «il regime fascista è forse il primo che non ha assunto verso l'arte atteggiamento di protezione, ma tenta di darle il rango di forza di stato»[653]. In evidente collisione con quanto appena dichiarato, non si peritava di notare che pure concepita come "forza di stato" l'arte avrebbe subito danni, rimanendo inficiata: «Non so fino a qual punto questo alto e singolare ideale sia raggiungibile senza danno all'arte. Nasce per forza qualche discontinuità tra la volontà che proclama una tale situazione, e gli strumenti cui s'affida il còmpito di attuarla»[654].

Nel contempo però, per cautelarsi e sventare ogni possibile malinteso, sottolineava la disponibilità del duce ad accordare agli artisti piena libertà tematica. «In un discorso alla Società degli Autori, in una allocuzione ai direttori

---

651 MASSIMO BONTEMPELLI, *A un trentacinquenne*, ivi, cit., pp. 18-19.

652 GIUSEPPE IANNACCONE, *Il fascismo sintetico. Letteratura e ideologia negli anni Trenta,* Milano, Greco & Greco, 1999, p. 205.

653 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., p. 117.

654 *Ibidem*.

di quotidiani», ricordava lo scrittore, «Mussolini riconobbe chiaramente all'arte il còmpito di rappresentare "in profondità" il tempo presente, e ha non solo ammesso ma imposto libertà di esame delle idee generali, che sono quelle che importano. Invece da alcuni anni ci si affanna a volere che l'arte assuma l'ufficio di propaganda politica dichiarata»[655].

I termini del discorso, insomma, oscillavano continuamente tra asserzioni generali e dichiarazioni particolari, marcate, queste ultime, dalla malcelata disapprovazione delle idee mussoliniane, e perciò subito obliterate, o comunque ricondotte nell'alveo dell'accettabilità agli occhi del potere politico-culturale. Così nel 1934, allorché Bontempelli a «Quegli impazienti [che] confondono comprensione con propaganda, interpretazione con celebrazione», ricordava come invece Mussolini «ave*sse* messa chiara la cosa», dicendo: «"Occorre che essi [gli autori italiani], in qualsiasi forma d'arte e di pensiero, si manifestino *veramente e profondamente* interpreti del nostro tempo"»[656]. Il duce, aggiungeva lo scrittore,

> ha detto "interpretazione", e la interpretazione di un'epoca, operata dall'opera d'arte, non è traduzione alla lettera dalla politica all'arte. Molti eccellenti e candidi fascisti chiedono allo scrittore o al pittore di fare nelle loro opere la propaganda al Fascismo; Mussolini non ci ha mai assegnato questo còmpito, non ha mai detto propaganda, ha detto interpretazione; sa che i rapporti interpretativi tra l'opera d'arte d'un tempo e le sue attuazioni politiche, cioè storiche, sono rapporti misteriosi, quasi sempre invisibili se non a molta distanza.[657]

Ma subito dopo, le affermazioni si tingevano di nuove, adombrate allusioni critiche a Mussolini e alle sue politiche culturali: «una faticosa esperienza di concorsi, premii, gare ecc. mi fa vedere continuamente l'errore in cui cadono tanti giovani (è vero che altri meno giovani ve li spingono)»[658]. Rivolgendosi a costoro – ma abbiamo buone ragioni per credere che in realtà in questa compagine includesse anche il duce – chiariva:

> Credono di aver fatto opera fascista quando ci han messo un poco di patriottismo. Ma l'amor di patria è un presupposto naturale, non è tutto il Fascismo. Sarebbe bene intendersi su quel che è, in arte, l'opera fascista. Quando nel mondo che hai creato:
>
> - lo spirito domina la materia;
> - la generosità vale più che l'astuzia;
> - il semplice è più interessante del complicato;
> - la gioia vince il tedio;
> - l'immaginazione amplia gli orizzonti;

655 *Ibidem*.
656 Ivi, p. 203
657 Ivi, pp. 203-204.
658 Ivi, p. 208.

- l'uomo odia in sé il bruto, esalta in sé l'angelo; questa dovrebbe essere la poesia fascista. Altrimenti non so più che cosa intendano sia, né la poesia né il Fascismo.[659]

Infine, con piglio sempre più polemico, si chiedeva retoricamente in che modo fosse possibile «far loro capire che l'artista avrà ottenuto tanto maggiore efficacia politica quanto meno avrà saputo e creduto di fare dell'arte politica?»[660]. Dovette ricorrere alla metafora della protezione genitoriale per smorzare il tono piccato del suo assunto:

Eppure questo avviene in tutti gli ordini. Non c'è atto più etico e sociale che la protezione affettuosa del genitore verso il figlio. Ma pensate quale cosa mostruosa sarebbe che una madre, per ogni suo atto verso la creatura, fosse invitata a considerare bene se quell'altro manifesta in pieno la propria portata etica e sociale. Insomma, anche l'arte deve essere una cosa "naturale".[661]

Ma la presunzione e l'ignoranza che si appuntavano contro la libertà dell'arte, e della letteratura in specie, convinsero Bontempelli che «per molti queste sono parole al vento»[662].

Sulla larga committenza letteraria del regime, espressione di un rapporto vincolante tra intellettuali e istituzioni, si è insistito più volte in queste pagine. Piuttosto si potrebbe aggiungere, proprio al modo di una conclusione, che non mancarono anche episodi di vere richieste "indirizzate", di progetti che implicavano una visione della letteratura come mera espressione di volontà apologetica eterodiretta. Non è dunque il caso di affrontare qui il troppo vasto tema della cultura al tempo del fascismo; ma forse è bene ricordare che un "romanzo fascista", nel senso deteriore del termine, fu effettivamente promosso.[663] Un caso emblematico è *L'italiano di Mussolini* (1930) del futurista Mario Carli, il quale, per la produzione del romanzo, ottenne un cospicuo finanziamento. L'autore rispose a un vero e proprio appello alla scrittura di un testo sul duce, del quale era stato perfino già stabilito il titolo:

Con provvedimento in corso è stato bandito tra i cittadini italiani, residenti in Italia e all'estero, un concorso per un libro educativo da intitolarsi «L'Italiano di Mussolini». Il libro dovrà essere la rappresentazione del nuovo spirito creatosi dopo l'avvento del Fascismo nel popolo italiano e dovrà essere, anche, una guida per i giovani ai quali dovrà indicare la via per

---

659 *Ibidem*.
660 *Ibidem*.
661 *Ibidem*.
662 *Ibidem*.
663 Tra i romanzi dell'era fascista, e quindi tutt'altro che tematicamente liberi – vanno annoverati almeno *Scatena* di Mario Massa; *Toni* di Tia Celletti; *Scirocco* di Rosa Claudia Storti; *Questi ragazzi* di Romolo Moizo. Di essi dà notizia Mario Isnenghi, il quale al Concorso per un romanzo dell'era fascista si riferisce come a «Un episodio di promozione culturale nazionalfascista» (IDEM, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, nota 15, p.179).

formare ancora più completi e perfetti gli italiani di domani. Esso dovrà essere il libro dello spirito dell'idealità della vita fascista e dovrà dare agli italiani di ogni classe la chiara visione di ciò che deve essere l'Italiano nuovo: il carattere, i sentimenti, i destini. Per la sua forma il libro dovrà essere tale da rivolgersi alla più larga cerchia di lettori. Al vincitore verrà corrisposto un premio di lire centomila che, a tale scopo, è stato offerto da un diplomatico italiano che desidera conservare l'incognito.[664]

Un appunto anonimo riferiva ancor più esplicitamente il nome del committente:

Notizia letteraria

Mario Carli ha finito in questi giorni la composizione de "L'italiano di Mussolini", romanzo storico dell'era fascista, scritto per incarico del Duce, che gli consegnò il Premio Labia (50.000 lire).

Il libro uscirà il 28 ottobre, in occasione dell'VIII Annuale della Marcia su Roma, edito dalla casa editrice Mondadori.[665]

E a Mussolini l'autore si rivolse per comunicargli di aver approntato il lavoro commissionatogli:

Roma, 3 ottobre 1930

Duce,

Ho qui pronte le bozze impaginate de "L'Italiano di Mussolini".

Non posso decidermi a licenziarle se prima non abbia ottenuto il vostro "placet".

Se potessi aver l'onore di consegnarvele personalmente, sarebbe l'ideale; ma, se questo non è possibile, Vi prego di farmi sapere se e dove posso farvele pervenire.

Devotamente vostro

Mario Carli[666]

La sedicente libertà tematica riconosciuta dal duce agli artisti trovava puntuale smentita anche nel campo teatrale, all'interno del quale non sono peregrini casi di committenza, veri e propri tentativi di creare un teatro fascista in senso stretto. Ne è un esempio la tragedia *Simma* (1936), andata in scena, senza successo, al Lirico di Milano, commissionata a Francesco Pastonchi per celebrare «la simbolica edificazione di Pontia città nuova figlia di Roma»[667] e la figura del

[664] Trafiletto ne «La Fiera letteraria» del 30 ottobre 1927.
[665] ACS, *MCP, Carli Mario*, B. 3, fasc. 9. Le sottolineature sono nella missiva.
[666] Mario Carli a Benito Mussolini, 3 ottobre 1930, *ibidem*.
[667] LUCIANO BOTTONI, *Storia del teatro italiano*, cit., p. 184.

Duce. E anche il cinema ci presenta del resto casi emblematici in questa committenza "genetica" e assai vincolante; *Acciaio*, sceneggiato ufficialmente da Luigi Pirandello (ma attribuibile a Stefano Landi) fu, come è ben noto, un'opera voluta dal regime, e il suo esito non soddisfacente dipese anche delle molte pressioni e controlli della censura.[668]
Nondimeno, nel dicembre 1944, tentando una prima ricognizione sull'arte letteraria nel fascismo, Bontempelli concludeva che le riuscì davvero di preservare la propria libertà: in questa prospettiva, per lui, una letteratura fascista non nacque mai. La «resistenza fatta nel ventennio dalla letteratura alla pressione politica» avrebbe fatto sì che

> Anche per gli scrittori che per qualche tempo hanno creduto al fascismo come rivoluzione proletaria, questo errore non ha lasciato traccia di sé nell'opera letteraria. Il fascismo non ha avuto né la sua narrativa né la sua lirica né il suo teatro. (Non parlo se non degli scrittori che un poco contavano: che, pur modestamente, raggiungevano il piano dell'arte).

Lo stesso discorso valeva per il teatro:

> Il teatro degli anni '22-'36 culmina, se pure non si assomma tutto, nell'opera di Pirandello, la quale, senza neppure sognarsi d'essere di proposito antifascista, è quanto mai antitetica al clima politico di quel tempo, che la considerò sempre con sospetto.[669]

Così strutturata, l'idea bontempelliana – che sembrerebbe ricalcare la posizione storiografica di matrice crociana tesa a negare l'esistenza di una cultura fascista o tuttalpiù a ridurla a una parentesi di barbarie – si inscriveva perfettamente nel dibattito culturale condotto dalla sinistra post-bellica, incline a sottolineare la caducità della stagione fascista e a sottovalutare che gli esiti di quel tempo storico, ben oltre il Ventennio, si estesero alla fase culturale postfascista.

---

[668] La scrittura di un soggetto cinematografico sulla redenzione dei territori dell'Agro pontino venne commissionata, nel 1934, anche a Corrado Alvaro e Guelfo Civinini. Per approfondimenti si rinvia ai documenti custoditi presso l'ACS (*MSP, Gabinetto, Alvaro, Corrado*, B. 11, fasc. 103). Entrambi, peraltro, sul tema avevano prodotto anche un'opera letteraria. Di quella di Alvaro si è detto (*Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino*, Roma, Istituto Fascista di Cultura, Edizioni di novissima, 1935); di quella di Civinini segnaliamo almeno il titolo: *Nel regno della febbre*, in *Giorni del mondo di prima*, Milano, Mondadori, 1926; Per gli studi sulla letteratura della bonifica pontina cfr. almeno MAURO STAMPACCHIA, *Tecnocrazia e ruralismo. Alle origini della bonifica fascista*, Pisa, ETS, 1983;

[669] MASSIMO BONTEMPELLI, *Resistenza dell'arte*, in *Dignità dell'uomo*, cit., p. 73.

Appendice D

D.1 LUIGI BALDACCI- GENO PAMPALONI- LIBERO BIGIARETTI- FEDELE D'AMICO- EUGENIO MONTALE- GOFFREDO PETRASSI- NATALINO SAPEGNO- ENZO SICILIANO- RENATO GUTTUSO, *Lettera al direttore*, «L'Espresso», gennaio 1979, p. 40.

Egregio Direttore,

sul n. 48 de "L'Espresso" Mario Picchi mescola, a proposito di Bontempelli, giudizi letterari assolutamente gratuiti con pesanti ingiurie d'ordine morale che hanno, in più, il difetto di fingere d'ignorare quanto si desume dallo stesso volume da lui preso a pretesto (le "Opere scelte" edite da Mondadori): cioè quella opposizione al regime che, a partire dal '36, dopo molti episodi documentatissimi, culminò nella ben nota commemorazione di D'Annunzio (in cui si denunciava il nuovo costume intonato al "feticismo della violenza") e valse allo scrittore il ritiro della tessera del PNF, la sospensione dell'attività professionale e il confino.

Chi sa che cosa abbia significato il magistero liberale di Bontempelli negli scritti di quegli anni e nei "colloqui" sul settimanale "Tempo", respinge pertanto l'incredibile arbitrio informativo secondo il quale un letterato che fu tra i pochissimi ad assumere una responsabilità politica negli anni del consenso, viene presentato come un "arrivista" dalla "miserabile coscienza morale".

D.2 *Una lite stile "900",* «L'Espresso», 7 gennaio 1979, p. 40.

Una lettera all'"Espresso", firmata Petrassi, Sapegno, Montale, Guttuso, D'Amico ecc., apre una polemica: è ancora possibile rifiutarsi di leggere Bontempelli perché fu fascista? Sullo stesso tema, si prepara intanto una gran mostra a Milano. Ma hanno ragione? C'è anche chi pensa di no. Perché?

Una lettera con le nove illustri firme che pubblichiamo qui a fianco è arrivata in redazione alcuni giorni fa. Si riferisce ad una brevissima (ma tutt'altro che passata inosservata) recensione di Mario Picchi (nella rubrica "Freschi di stampa") al recente volume delle "Opere scelte" di Massimo Bontempelli curato da Luigi Baldacci per la collana "I Meridiani" di Mondadori. La recensione di Picchi diceva testualmente così: «Scrittore della peggior retroguardia, che non esprime nessuna crisi della borghesia (come vuole il curatore di quest'antologia) ma rappresenta con l'opera e con la vita la situazione d'una miserabile coscienza morale, Bontempelli non regge a una rilettura "candida". Sorprende comunque che Baldacci tenti una rivalutazione completa anche

dell'arrivismo di Bontempelli, definendo "disavventura elettorale" l'invalidazione della sua elezione a senatore del Fronte popolare e parlando di una sua "lenta ma sicura maturazione politica"».

L'asprezza del giudizio di Picchi e la violenza della lettera dei nove non lasciano adito a dubbi: intorno a Bontempelli, a cent'anni dalla nascita e a quasi vent'anni dalla morte, è scoppiata tutt'a un tratto (anche all'interno dell'"Espresso", tra un redattore anziano e uno dei rubricisti più stimati, Fedele D'Amico) una polemica certo destinata a svilupparsi nel corso del '79. Perché?

Le ragioni sono molte, e certo cresceranno col tempo. Ma già il decorso iniziale della litigata mostra l'ampiezza del terreno di scontro. La faccenda è cominciata in sordina come una storia molto milanese: a ottobre mentre Mondadori a Segrate pubblica l'antologia di Baldacci, a pochi chilometri, in pieno centro della città, in via Palestro, Renzo Birolli comincia a pensare ad una mostra incentrata sul binomio Bontempelli-Savinio. Tra le due iniziative non c'è legame, anzi già si profila qualche animosità. Birolli medita di fare una mostra di rottura, Mondadori naviga con una certa prudenza: poca pubblicità, tiratura bassa…

Le previsioni dell'ufficio vendita, infatti, non sono delle più rosee: negli "Oscar" fin qui Bontempelli è andato più che mediocremente; dei due titoli in catalogo, "L'amante fedele" e "Due storie di madri e figli" (pubblicati rispettivamente nel '66 e nel '72) sono state fatte negli ultimi due anni ristampe tirchie: 8 mila e 6 mila copie, cifre quasi fallimentari in confronto ai numeri di ristampe e alle tirature di Deledda o Silone, Pratolini o Pavese. Facendo, dunque tesoro dell'esperienza, anche la tiratura del "Meridiano" viene tenuta giù: se per una Wolf, un Hesse, nella stessa collana, si parte in genere da 10 mila copie, per Bontempelli la prima edizione è stata appena sopra le 5 mila, forse la tiratura più bassa di tutta la collana.

Bontempelli non "tira"? Non è questo, sostiene, dall'altro capo della città, Birolli: la "colpa" è della "cultura antifascista". In che senso? Esisterebbe, sostiene, un pregiudizio che vieta di leggere Bontempelli per quel che ha realmente significato nella cultura italiana e per quel che può suggerire al dibattito attuale, solo perché è stato, episodicamente, fascista; lo stesso pregiudizio, per intendersi, che ha messo l'embargo prima degli anni Sessanta, al futurismo e a Marinetti. Ora, certo, nessuno più si sognerebbe di liquidare il futurismo solo perché i suoi sostenitori sono stati, in Italia, anche fascisti; ma sul "novecentismo" di Bontempelli la scomunica continua a pesare. E così non si capirebbe, si dice, cos'è successo in Italia negli anni Trenta a livello di architettura, di arti figurative, di musica, né i germi che si preparavano per la letteratura, ecc.

Ha ragione Birolli? Chissà. Resta il fatto che puntualmente la prima battuta della polemica è stata proprio sul tema: Bontempelli fu fascista o no? Di che qualità è stato veramente il suo affermato antifascismo? Ma si tratta davvero soltanto di una discussione (che comunque sarebbe un po' oziosa) sul colore politico di uno scrittore di 40-50 anni fa? No: dietro c'è di sicuro il ritorno d'interesse, tutto dettato da preoccupazione d'oggi, per il rapporto avanguardia-retour à l'ordre, razionalismo radicale e razionalismo moderato (o "magico"), alternativa e compromesso. La polemica

è destinata così a partire da Bontempelli e ad estendersi ad altri campi (per esempio, alla funzione dell'architettura, al ruolo "sociale" dell'arte, ecc.). Noi ne anticipiamo qui qualche tema.

D.3 MARIO PICCHI, *Artista piccolino, fascista grandicello*, «L'Espresso», 7 gennaio 1979, pp. 41-47.

Una lettera irta di firme maestose e pungenti reagisce con furia sproporzionata a una mia noticina di poche righe, che voleva solo esprimere, in forma forzosamente condensata, un giudizio critico e morale inteso ad avvertire il lettore, ignaro dei giochi dell'establishment, di non prestarsi all'ennesima operazione "mani pulite e cuore netto" che periodicamente si tentano da noi. La lettera è carica di perentorie messe a punto. Vediamole una per una.

Intanto, mi si vieta di esprimere giudizi letterari «assolutamente gratuiti». Ma l'aver detto che la scelta delle opere di Bontempelli fatta da Luigi Baldacci nella sua antologia mondadoriana non regge a una rilettura "candida" (l'aggettivo ha un significato ironico, proprio in relazione all'abuso che ne ha fatto Bontempelli nella sua opera, nella sua teoria e nella sua vita) non mi pare sia un giudizio gratuito: le pagine che Baldacci ha raccolto nella sua antologia sono stanche, noiose, senza vita e senza fantasia, né so, oggi, a chi possano interessare. Non si sente oggi dire da qualcuno che Dante Alighieri è irrimediabilmente "out" e che non ha nulla da dire alle nostre orecchie? Ma nessuno si sogna di bollare questo qualcuno, come lo fu ai suoi tempi Saverio Bettinelli, per aver detto male del Grande Padre nelle "Lettere virgiliane". Invece Bontempelli non si tocca! Chi dice che Bontempelli non lo interessa, esprime un giudizio gratuito!

Quella prosa stitica, quelle invenzioni flosce e rubacchiate, quell'atmosfera vecchia in cui sempre vive e respira Bontempelli a me non interessano. Il suo intellettualismo sarà piaciuto a qualcuno, ai suoi tempi; ma oggi appare un giochetto più furbo (anzi furbastro) che altro. Bontempelli è stato un falso autore d'avanguardia. In realtà egli, rispetto ai suoi contemporanei e alla sua epoca, era un vecchio che cercò sempre di camuffarsi da giovane. La sua "Scacchiera davanti allo specchio" (uno dei suoi libri più vantati per l'invenzione) non è altro che una mediocre parafrasi, ma senza la fantasia e l'humour, dell'"Alice davanti allo specchio" di Lewis Carroll. Ma Baldacci (pur riconoscendo la fonte, in nota) si dà a parlare di Pascoli e di mistero, di Pirandello. E poi chi non altri sarà stato tirato in ballo? Croce, D'Annunzio e perfino il "nouveau roman"…

Perché fare tanti nomi? Sarebbe bastato che Bontempelli fosse stato se stesso. Ma il fatto è che non lo fu mai, perché quel se stesso non esisteva: si camuffava di volta in volta; agli inizi del secolo fu professore e carducciano, curatore di edizioni scolastiche; poi, dopo la guerra, si fece più moderno e vestì qualche piuma futurista; poi cercò in un cattivo francese di aprirsi verso la Francia; poi teorizzò il novecentismo, di cui si fece demiurgo; poi si offrì a Mussolini. Poi rinnegò le sue opere. Arrivò al punto che, nel

1934, a cinquantasei anni suonati, se ne tolse sei, nella biografia da lui approntata per il "Chi è" di Formiggini, denunciando di esser nato nel 1884.

Fu un vero fascista? nemmeno questo. I suoi agiografi sono poco astuti e mancano di coordinazione. Vantano il suo "candore" ed esaltano la sua intelligenza. Scrive Ruggero Jacobbi nella prefazione all'"Avventura novecentista" ristampata quattro anni fa nei tascabili Vallecchi: «C'è tutta la mancanza di astuzia di Bontempelli in questa storia [si sarebbe inventato un fascismo a modo suo]: uomo di straordinaria intelligenza, non aveva una briciola di quella intelligenza inferiore (così cara agli italiani) che si chiama furberia». Dunque: gli italiani sono inferiormente intelligenti; Bontempelli no, perché era sì intelligente ma come un bambino: «Bontempelli antifascista nel '38 era scoperto, indifeso, come lo era stato prima il Bontempelli fascista». Il fatto è che Jacobbi (così pronto a prendersela con il culto della furbizia di italiani inesistenti) spiega di aver tolto «cinquanta pagine delle 560 di cui si componeva l'edizione originale» dell'"Avventura novecentista". A causa, dice, della mole dell'opera e della «scarsa attualità di alcuni temi» e infine per una quantità di motivi che non elenca per «evitare interpretazioni furbesche». Tutto questo per dire, e per non dire, di aver tolto dal suo volume le pagine più sfacciatamente fasciste…

Inspiegabile poi è l'insistenza con cui gli agiografi di Bontempelli vogliono depurarlo da qualsiasi macchia, a qualsiasi costo. Egli non fu fascista, secondo costoro; anzi, fu un integerrimo antifascista, un saldo oppositore: come e più degli altri. Se Baldacci adopera frasi ridicole come «Bontempelli aveva nel frattempo portato a maturazione il seme della sua opposizione passiva» (op. cit. p. 39), se Jacobbi s'ingarbuglia penosamente («alla fine del bellissimo discorso agli sportivi dei Littoriali, s'è una sparata sul Duce che sembra aggiunta addirittura da un'altra mano, e che invece è dettata dall'obbligo di aggiungere, sia pure in coda, qualcosa di "ufficiale" a un discorso che era andato fuori binario», op. cit. pag. XVII), Aldo Rossi su "la Repubblica" del 12 dicembre scorso, scriveva addirittura che Bontempelli era stato «il più esplicito antifascista degli anni fra il 1939 e il 1940».

Mi si accusa di «fingere di ignorare quanto si desume dal volume, ecc.». Ma ciò che si desume dal volume è semplicemente quello che afferma Baldacci, e io penso non sia obbligatorio credergli sulla parola! La conclamata "opposizione al regime", per esempio, che si sarebbe manifestata in «molti episodi documentatissimi» (dice la lettera) se vi fu non andò al di là del bisbiglio, tanto caro ad altri antifascisti in pectore maturi per il riciclaggio. Chi voglia rileggersi il discorso sul D'Annunzio, faticherà a trovarvi quelle allusioni che, isolate, vengono dal Baldacci proposte come inaudite riscosse d'una adamantina e coraggiosa coscienza; né si accorgerà della loro portata rivoluzionaria. L'«attenzione dell'autorità politica» che, in seguito a questo discorso, si sarebbe appuntata su Bontempelli, sembra sia stata nulla più che la stizza di Starace: la tessera fu "ritirata" soltanto, e Bontempelli non fu radiato dal partito. La sospensione dell'attività professionale fu un prudente consiglio. E il confino? Il confino, chi l'ha fatto, sa che cosa fosse: una misura di pubblica sicurezza (disciplinata dagli articoli 180 e 189 del testo unico di Ps18-6-1931, n. 773) che si scontava in una colonia o in un comune del regno, stabiliti dal ministero dell'Interno, ecc. Carlo Levi, che per ben altri

exploits di quelli di Bontempelli, fu mandato al confino, si vide assegnato d'ufficio a Eboli. E Bontempelli? Sentiamo il candido Baldacci, nella cronologia dell'antologia: «costretto a lasciare Roma, sceglie come sede di confino Venezia, dove è ospite del barone Franchetti». Dunque che confino è questo, che si va a trascorrere nel palazzo d'un amico neanche tanto sospetto al regime? E questo regime, tanto vigorosamente colpito dall'opposizione di Bontempelli, si vendicava concedendo che dal novembre 1939 lo scrittore cominciasse a collaborare al settimanale "Tempo" (dove a lui, antifascista di provata fede, fu assegnata persino, e mantenuta fino al 1943, la rubrica dei colloqui col pubblico!) e al "Corriere della Sera", e che diventasse condirettore della rivista "Domus"… Dunque, così il fascismo trattava i suoi nemici! Chi poi voglia insistere sul "magistero liberale", di "responsabilità politica" legga ciò che Fernando Tempesti ha scritto nel suo "Castoro" dedicato a Bontempelli, a proposito di quella che Baldacci ha l'impudenza di definire "disavventura elettorale", col particolare dello stipendio prebenda dell'Accademia d'Italia percepito fino all'estremo limite del percepibile, proprio nel colmo di quella "maturazione politica" che Baldacci e gli altri stimano tanto.

Anche Ignazio Silone fu un convertito, ma vero! Quando se ne andò dal partito comunista aveva trentun'anni. Quando Bontempelli fece il suo discorso su D'Annunzio ne aveva sessanta; quando si presentò candidato del Fronte popolare ne aveva settanta. Non è quella l'età delle conversioni, mi pare.

E poi si parla a partire dal 1936, come se questa data segni uno spartiacque. Ci si vuol ricordare di quello che ci fu prima, tenendo presente che, anche quando Bontempelli aderì al fascismo (e fu prestino) non era un ragazzino di primo pelo. Addirittura quando si mise a scrivere le sue cose futuriste aveva passato i quaranta. Rimando a quanto ha scritto (e documentato) Luisa Mangoni in "L'interventismo della cultura" (Laterza 1974) sull'interpretazione "artistica" del regime fascista che Bontempelli si era proposto con la sua rivista "900" e con la sua opera implicitamente autocandidandosi come compagno di strada di Mussolini. Si leggano quei testi, si segua la carriera politico-letteraria di questo "vieillard prodige" che sapeva sempre voltarsi dove soffiava vento di prebende e denari, che periodicamente ripudiava le opere che gli sembrava non andassero d'accordo con la sua fede del momento, che, quando Bottai prestava servizio nella Legione straniera, si rinfrescava la verginità conquistata con la conclamata "opposizione" per presentarsi nella lista del Fronte popolare, allora di bocca molto buona. Non ci si stupisca poi se qualcuno voglia conservare il rispetto di se stesso, distinguendosi da coloro che vogliono mettere toppe su tutto.

Conclusioni

Sensibile e instancabile promotore di progetti culturali, Bontempelli utilizzò le istituzioni che aveva in qualche modo rappresentato per far transitare le proprie idee. Lo fece all'interno dell'organo corporativo sindacale, attraverso il quale cercò di perseguire una linea politico-culturale che permettesse allo scrittore di vedersi riconosciuto lo statuto di uomo di mestiere, al pari di chiunque altro lavoratore. Il tentativo, ben si comprende, derivava dalla volontà di desacralizzare il ruolo degli autori, anche per porre fine alla retorica che riduceva la loro occupazione a un "elegante dilettantismo". Apprezzabili perciò gli sforzi profusi per ancorare l'interesse degli uomini di lettere alla "cosa pubblica", cioè alle contingenze del proprio tempo storico, così da innescare il tramonto della condizione di isolamento dell'intellettuale, fino ad allora confinato nella *turris* eburnea.

Legato, per certi versi, alle politiche culturali del Sindacato Fascista Autori e Scrittori era anche l'impegno manifestato nei tanti premi letterari di cui fu giurato, concepiti non soltanto come terreno di scontro sul quale combattere una "guerra per bande" e quindi imporre la supremazia di un modello estetico letterario, ma anche come canali di diffusione della letteratura, che grazie a essi sarebbe diventata di largo consumo. La constatazione che le opere nate dal grembo delle gare avrebbero non già posseduto i crismi dei grandi capolavori letterari, ma un valore certamente più modesto, era una possibilità non solo contemplata ma perfino rivendicata, posto che nella prospettiva bontempelliana anche le opere di più basso profilo avevano una rispettabilissima funzione, a dire quella di collocarsi nel solco della letteratura diretta al "consumo quotidiano", intesa quale sottocategoria della "storia della cultura".

Lo scrittore, sia pure indirettamente, cercò di diffondere i propri disegni culturali anche attraverso la Reale Accademia d'Italia, organo col quale vi fu un reciproco, durevole, e forse tacito, scambio. Se la prima, infatti, si servì del genio intellettuale di Bontempelli per promuovere, dentro e fuori il paese, la cultura italiana, lo scrittore, dal canto suo, seppe argutamente sfruttare la "protezione" accademica per diffondere i propri capisaldi ideologici, la cui "circolazione", per darsi, necessitava di un sostegno autorevole e ufficiale, che l'irreggimentazione all'interno dell'Accademia, di fatto, gli garantì.

Ma quella protezione, unitamente alle altre missioni culturali assolte per conto del regime, gli sarebbe costata cara e sarebbe arrivata a proiettare le sue ombre anche sul futuro, quando ormai Bontempelli era diventato fieramente antifascista. In esse va infatti rintracciato il germe dell'annullamento della carica

di senatore, un incidente politico dalle infauste conseguenze, tanto da sospingere lo scrittore in un più ampio, generale e progressivo isolamento.

Fu, questa, una macchia indelebile, alla quale si può forse imputare la marginalizzazione dell'autore dal panorama della letteratura del Novecento, nonché lo scarso sviluppo della sua poetica. Giovanni Artieri osservava opportunamente che un vero e proprio "bontempellismo" non è mai nato.[670] Similmente, vi era chi riteneva che Bontempelli non avesse creato una scuola di pensiero.

> Bontempelli va letto e va ascoltato. È, forse, la voce più moderna dell'intellettualità italiana. […] Ma non ha creato – egli educatore – scuola alcuna. Vuoi per pigrizia, vuoi per scarsa fede nell'indottrinare contemporanei. Bontempelli è scrittore chiuso in se stesso. Difficilmente aderisce al clamore dell'invenzione altrui. Potrebbe appartenere, ed in effetti appartiene, al vecchio mondo dell'illuminismo, dissoltosi senza rivelare quali segreti gli sia stato dato di svelare.[671]

L'autore della dichiarazione è Benito Mussolini, che quasi profeticamente aveva presagito la sorte che sarebbe toccata allo scrittore, il quale – effettivamente – non riuscì, e forse neanche volle, a fare proseliti.

Si comprende allora perché e in che modo il suo itinerario biografico e intellettuale, certo proteiforme, legittimi la critica a considerarlo un personaggio ambiguo e intrinsecamente contraddittorio, tanto che qualcuno ha sostenuto che «egli non fu mai un cattolico, né un fascista, né un comunista. Egli cercò di essere un po' di tutto questo»[672].

Niente valse a riabilitarlo né a salvarlo dalla condanna all'emarginazione nella quale trascorse i suoi ultimi, sofferti anni di vita. Anzi, un dibattito degli anni Settanta, rinfocolando vecchie polemiche, lo riportò al centro di una *querelle* segnata da pesanti e continue stoccate al suo passato fascista, che restituì di Bontempelli un profilo ambiguo e cangiante, ignorando che il "mutare bandiera", di cui peraltro lo scrittore stesso non fece mai mistero, era stato, non senza consapevolezza, il *leitmotiv* di tutta la sua vita. «C'è più il rischio di sbagliare (e di rivelarsi poco intelligenti)», scriveva orgogliosamente nel suo "ideario",

---

670 Cfr. GIOVANNI ARTIERI, *Massimo Bontempelli e l'avventura novecentesca*, «L'osservatore politico letterario», XXIV (1978), 11, pp. 39-52. Tuttavia, va pure detto che, almeno per un certo periodo, lo scrittore si impose come caposcuola nel mondo dell'avanguardia romana della fine degli anni Venti, all'interno del quale intellettuali come Marcello Gallian, Alberto Moravia e il giovanissimo Sinisgalli guardarono a Bontempelli come a un maestro.

671 YVON DE BEGNAC, *Taccuini mussoliniani*, cit., pp. 355-356.

672 ELENA URGNANI, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, p. 10.

«tenendosi immobili a un'idea, che lasciandola libera seguire un suo svolgimento spontaneo, anche fino ad arrivare a un'idea diversa e perfino opposta. L'uomo "che non mutò mai bandiera" non era certamente un pensatore»[673].

[673] MASSIMO BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, cit., p. 91.

Bibliografia

ACCOLITO, *Ancora dei premi letterari*, «La Fiera Letteraria», 24 giugno, 1928.

AIROLDI NAMER, Fulvia, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979.

AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI. 1944/1958*, Bari, Laterza, 1979.

AJELLO, Nello, *Lo scrittore e il potere*, Roma, Bari-Laterza, 1974.

ALBERTI, Alberto Cesare, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.

ALVARO, Corrado, BOMPIANI, Valentino, *Azzerare le distanze. Carteggio 1934-1940*, a cura di Lorella Anna Giuliani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.

ALVARO, Corrado, *Cara Laura*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Palermo, Sellerio, 1995.

ALVARO, Corrado, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Falzea, 2004.

ALVARO, Corrado, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, 1950.

ALVARO, Corrado, *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino*, Roma, Istituto Fascista di Cultura, Edizioni di novissima, 1935.

ALVARO, Corrado, *Ultimo Diario, 1948-1956*, Milano, Bompiani, 1966.

ALVARO Corrado, BONTEMPELLI Massimo, FRANK Nino, *Lettere a "900"*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1985.

AMICUCCI, Ermanno, *Morte dell'Accademia d'Italia*, in *I 600 giorni di Mussolini*, Roma, Faro, 1948.

ANSALDO, Giovanni, *Il giornalista di Ciano. Diari 1932-1943*, Bologna, Il Mulino, 2000.

ARTIERI, Giovanni, *Massimo Bontempelli e l'avventura novecentesca*, «L'osservatore politico letterario», XXIV (1978), 11, pp. 39-52.

ASOR ROSA, Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Samonà e Savelli, 1965.

AVETO, Andrea, *Incontri liguri di Elio Vittorini (1931-1943)*, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012.

BALDACCI, Luigi, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.

BALDACCI, Luigi, *Massimo Bontempelli, Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978.

BALDACCI, Luigi - PAMPALONI, Geno - BIGIARETTI, Libero – D'AMICO, Fedele - MONTALE, Eugenio - PETRASSI, Goffredo - SAPEGNO, Natalino - SICILIANO, Enzo - GUTTUSO, Renato, *Lettera al direttore*, «L'Espresso», gennaio 1979.

BALDINI, Antonio, PREZZOLINI, Giuseppe, *Carteggio 1912-1962*, a cura di Marta Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

BALDINI, Antonio, *Una notizia coi fiocchi*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1937.

BALDINI, Antonio, MORETTI, Marino, *Carteggio 1915-1962*, a cura di Enzo Colombo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

BALDINI, Antonio, Emilio CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di Maria Clotilde Angelini e Marta Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

BARBINI, Alfredo, *Dietro le quinte del Convegno Volta*, «Ariel», VIII, 2-3, maggio-dicembre 1993.

BARDI, Pietro Maria, *Camion veterani*, «Il Lavoro Fascista», 2 novembre 1933.

BARDI, Pietro Maria, *Un fascista al paese dei Soviet*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1933.

BARSOTTI, Anna *Realtà magica e realtà storica nel teatro di Bontempelli*, «Rivista italiana di drammaturgia», 6, dicembre 1977, pp. 41-53.

BARSOTTI, Anna *La tragedia della "fame" tra realtà storica e realtà magica*, «Rivista italiana di drammaturgia», 13, Vol. 4, settembre 1979, pp. 43-53.

BARTOLINI, Francesca, *Lettere a Ruggero Jacobbi: regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

BASSIGNANA, Pier Luigi, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

BATTISTA, Pierluigi, *Cancellare le tracce*, Milano, Rizzoli, 2007.

BELARDELLI, Giovanni, *Il ventennio degli intellettuali: cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

BELTRAMELLI, Antonio, *L'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 1923.

BEN-GHIAT, Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.

BERGHAUS, Gunter, *Futurism and Politics: beetween anarchist rebellion and fascist reaction*, Providence, Oxford, Berghahn, 1996.

BERNARDI, Marziano, *I Premi San Remo, un successo di curiosità cui non si è accompagnato un successo autentico nei riguardi dell'arte*, «La Stampa», 27 febbraio 1938.

BERTACCHINI, Renato, *Cultura e società nel romanzo del Novecento*, Torino, SEI, 1974.

BERTACCHINI, Renato, *Gli scrittori che lavorano per la scuola*, «Giornale della Libreria», 3, Vol. 95, marzo 1982, pp. 56-60.

BETOCCHI, Silvia, *Gli anni di Montale al Gabinetto Vieusseux di Firenze*, «Italica», Vol. 71, 1994, pp. 311-324.

BOCELLI, Arnaldo, *Scrittori d'oggi. Giuseppe Ungaretti (a proposito del «Premio del Gondoliere»)*, «Nuova Antologia», luglio-agosto 1932.

BONAVITA, Riccardo, *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2009.

BONSAVER, Guido, *Fascism and Censorship*, Toronto, Toronto University Press, 2007.

BONSAVER, Guido, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

BONTEMPELLI, Massimo, *Premio Bagutta*, «Radiocorriere», 7, n. 4., 1931.

BONTEMPELLI, Massimo, *Per gli scrittori come professionisti*, «Le Professioni e le Arti», Anno IV-N. 11, novembre 1934.

BONTEMPELLI, Massimo, *"Premii di San Remo"*, «Corriere della Sera», 11 marzo 1937.

BONTEMPELLI, Massimo, *"Angelici dolori"*, «Gazzetta del Popolo», 22 aprile 1937.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. Cerco il Nord,* «Gazzetta del Popolo», 22 dicembre 1937.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. Distrazioni,* «Gazzetta del Popolo», 28 dicembre 1937.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. Trovo il Nord,* «Gazzetta del Popolo», 1° gennaio 1938.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. Norvegia la candida,* «Gazzetta del Popolo», 11 gennaio 1938.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. La capitale modello,* «Gazzetta del Popolo», 28 gennaio 1938.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. Uppsala ovvero l'Università*, «Gazzetta del Popolo», 5 febbraio 1938.

BONTEMPELLI, Massimo, *Itinerario nordico. Suomi,* «Gazzetta del Popolo», 10 febbraio 1938.

BONTEMPELLI, Massimo, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938.

BONTEMPELLI, Massimo, *Radioteatro? No, non ci credo*, «Radiocorriere», dicembre 1945, 2-8.

BONTEMPELLI, Massimo, *Dignità dell'uomo, 1943-1946*, Milano, Bompiani, 1946.

BONTEMPELLI, Massimo *Confidenziale*, «L'Unità», 31 marzo 1948.

BONTEMPELLI, Massimo, *Il Bianco e il Nero*, a cura di Simona Cigliana, Napoli, Guida, 1987.

BONTEMPELLI, Massimo, *Pezzi di mondo*, a cura di Simona Cigliana, Palermo, L'Epos, 2008.

BORSELLINO, Nino, FELICI Lucio (a cura di), *Il Novecento: scenari di fine secolo*, Vol. II, Milano, Garzanti, 2001.

BORSELLINO, Nino, *Il dio di Pirandello. Creazione e sperimentazione*, Palermo, Sellerio, 2004.

BOTTAI, Giuseppe, *Arte e Regime*, «Critica Fascista», 15 febbraio 1929.

BOTTAI, Giuseppe, *Esperienza corporativa (1929-34)*, Firenze, Vallecchi, 1934

BOTTAI, Giuseppe, *Diario 1935-1944*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Milano, Rizzoli, 1982.

BOTTONI, Luciano, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999.

BRIGANTI, Alessandra, *«Occidente» e la capitale delle avanguardie*, «Letteratura Italiana Contemporanea», 25, settembre-dicembre 1988, pp. 1-24.

BRUERS, Antonio, *Cultura e sussidi statali*, «L'Italia che scrive», 1927, 10.

BRUNETTA, Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.

BRUSCHI, Max, *I premi letterari*, in *Storia della Letteratura Italiana*, *Il Novecento*, Vol. II, Milano, Garzanti, 2001.

BUCHIGNANI, Paolo, *Settimelli e Carli dal Futurismo al fascismo*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di Renzo De Felice, Torino, Fondazione G. Agnelli, 1988.

CACHO MILLET, Gabriel, *Pirandello in Argentina*, Palermo, Novecento, 1987.

CAGIANO DE AZEVEDO, Paola, GERARDI, Elvira, *Reale Accademia d'Italia: inventario dell'archivio*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2005.

CAMPAILLA, Sergio, *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del Convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo: Messina, 10-12 aprile 1985, a cura di Gilberto Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1986.

CANCOGNI, Manlio, MANACORDA, Giuliano, *Libro e moschetto. Dialogo sulla cultura italiana durante il fascismo*, a cura di Mario Francini, Torino, ERI, 1979.

CANNISTRARO, Philip V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma, Bari-Laterza, 1975.

CARDARELLI, Vincenzo, *Viaggio d'un poeta in Russia*, Milano, Mondadori, 1954.

CARDARELLI, Vincenzo, *Epistolario (1907-1929)*, a cura del Lions Club di Tarquinia, Tarquinia, 1978.

CARDARELLI, Vincenzo, *Epistolario (1909-1929)*, a cura del Lions Club di Tarquinia, Viterbo, Ciccarelli, 197.

CARDARELLI, Vincenzo, UNGARETTI, Giuseppe, *Lettere a Corrado Pavolini*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1989.

CARDILLO, Massimo, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987.

CARPI, Umberto, *Montale negli anni '60*, «Belfagor», 1, 31 gennaio 1970, pp. 33-49.

CASTELLANO, Francesca, *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, autocommenti 1920-1981*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

CASTELLI, Rosario, *Stantuffi in primo piano: Pirandello e Ruttmann*, La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10, reperibile all'URL: http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/castelli.pdf [24/10/2019].

CASTRONOVO, Valerio, TRANFAGLIA, Nicola, *La stampa italiana nell'età fascista*, Roma, Bari-Laterza, 1980.

CAVALLO, Pietro, *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.

CAVAROCCHI, Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

CECCHINI, Carlo, *Avanguardia, mito e ideologia. Massimo Bontempelli tra futurismo e fascismo*, Roma, Il Ventaglio, 1986.

CESERANI, Remo, *Le antologie e le grandi opere come contributo alla costruzione dei canoni*, «Enthymema», XVII, 2017, pp. 16-21, reperibile all'URL: https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/8585/8245 [24/10/2019].

CIGLIANA, Simona, *Una lunga avventura, Bontempelli a Bodrero, a Meletta (ovvero da Eva futura a Eva ultima), a Mussolini, «Duce velocissimo»*, «L'Illuminista», N. 13/14/15, V, gennaio/dicembre, 2005, pp. 113-191.

CIGLIANA, Simona, *Bontempelli, un intellectuel sous le régime fasciste*, «Transalpina», 11, 2008, pp. 19-36.

CIRILLI, Fiammetta, *Scrivere nel Ventennio. Appunti sulla presenza femminile ai Littoriali della cultura e dell'arte*, «Quaderni del Novecento», 5, 2005, pp. 71-86.

CIVININI, Guelfo, *Giorni del mondo di prima*, Milano, Mondadori, 1926.

CLERICI, Luca, *Apparizione e Visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

COMBERIATI, Daniele, *I romanzi collettivi de «I Dieci» negli anni Venti: fra la fine dell'avanguardia futurista e l'anticipazione del postmoderno*, «Lettres Romanes», 2011, pp. 449-472.

CONTINI, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

CONTORBIA, Franco, *Crollo di cenere al 18BL*, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*, a cura di Piero Pieri e Giuliana Benvenuti Bologna, Pendragon, 2000, pp. 337-347.

CONTORBIA, Franco, *L'opera di Aldo Palazzeschi, Atti del Congresso internazionale. Firenze, 22-24 febbraio 2001*, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2002, pp. 177-205.

Convegno di Lettere. 8-14 ottobre – XII. Tema: Il teatro drammatico. Seduta inaugurale in Campidoglio, Discorso del Vice Presidente Anziano S. E. Carlo Formichi in rappresentanza del Presidente S. E. Guglielmo Marconi, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII.

CORDOVA, Ferdinando, *Le origini dei sindacati fascisti 1918-1926*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

CORSI, Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939.

COSCERA, Fernando, P*rofessioni e arti nello Stato fascista*, Roma, Arti Graf. Trinacria, 1941.

CREMANTE, Renzo, *L'avanguardia radicale di Marcello Gallian*, Clueb, 2012.

D'AMICO, Silvio (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani, 1936.

D'INA, Gabriella, ZACCARIA, Giuseppe (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Bompiani, Milano, 1988.

D'ORSI, Angelo, *Intellettuali nel Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 2001.

DA VERONA, Guido, *Guido da Verona chiarisce gli scopi dei premi istituiti dal Gruppo Politico Artisti*, «La Fiera Letteraria», 8 luglio 1928.

DANZI, Guglielmo, *Antologia per i giovani fascisti*, Roma, Castaldi, 1931.

DE BEGNAC, Yvon, *Taccuini mussoliniani*, a cura di Francesco Perfetti, Bologna, Il Mulino, 1990.

DE BENEDETTI, Giacomo, *Alvaro a due voci*, «L'Unità», 5 gennaio 1947.

DE BENEDETTI, Giacomo, *La cultura italiana solidale con Bontempelli*, «L'Unità», 4 febbraio 1950.

DE MICHELIS, Cesare *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano negli anni '30*, Cosenza, Lerici, 1980.

DE PAOLIS, Paola, *La storia de La Fiera Letteraria*, «Ipotesi», 7, gennaio-dicembre 1981, pp. 415-429.

DE PASCALE, Gaia, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novcento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

DE PIRRO, Nicola, *Il teatro per il popolo*, Roma, 1938.

DEL BUONO, Oreste (a cura di), *La stampa italiana sotto il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1971.

DI GIACOMO, Giacomo, *L'organizzazione dei sindacati intellettuali*, Milano-Imperia, 1924.

DI GIACOMO, Giacomo, *Il fascismo e i sindacati degli intellettuali*, Roma, Edizioni del diritto del lavoro, 1928.

DI GIACOMO, Giacomo, *Intellettuali e fascismo, dieci anni di sindacalismo fascista tra professionisti e artisti*, Roma, Libreria del Littorio, 1931.

Discussione sulla elezione contestata nella regione della Toscana (Massimo Bontempelli), (Doc. LXIV), Atti parlamentari, Senato della Repubblica, 2 febbraio 1950, p. 13276, reperibile all'URL: http://www.parlamento.it/service/PDF/PDFServer/BGT/487200.pdf.z [24/10/2019].

DISTEFANO, Barbara, *Dell'educare la gioventù italiana. Il caso problematico della* Crestomazia *leopardiana*, Madrid, Visor, 2019.

DIVANO, Diego, *Alle origini della «Fiera Letteraria» (1925-1926). Un progetto editoriale tra cultura e politica*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009.

FALQUI, Enrico, *Scrittori nuovi: antologia italiana contemporanea*, Lanciano, Carabba, 1930.

FALQUI, Enrico, *In margine ad un premio letterario*, «L'Italia Letteraria», 19 giugno 1932.

FALQUI, Enrico, *Attenti ai premi*, «L'Italia Letteraria», 27 agosto 1933.

FALQUI, Enrico, *A. Ortese: Angelici dolori,* «Quadrivio», 9 maggio 1937.

FALQUI, Enrico, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del novecento*, Milano-Roma, Panorama, 1938.

FALQUI, Enrico, *La letteratura del ventennio nero*, Roma, Edizioni della Bussola, 1948.

FALQUI, Enrico, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, Torino, ERI, 1953.

FARINELLI, Giuseppe *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, La scuola, 1985.

FARINELLI, Patrizia, *Il novecentismo: «Un'impresa contro il diavolo». Note sul progetto culturale ed estetico bontempelliano*, «Vestnik za tuje jezike», 6, 2014, pp. 81-93.

FERRARO, Alessandro, *Muy señor nuestro Alessandro Varaldo. La ricognizione nel mondo spagnolo e portoghese per riscoprire un autore italiano di successo ma dimenticato*, «Cuadernos de Filología Italiana», Vol. 20, 2013, pp. 243-273.

FERRAROTTO, Marinella, *L'Accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977.

FERRETTI, Gian Carlo, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.

FERRIERI, Enzo, *La radio, forza creativa*, «Il Convegno», giugno 1931.

FERRIERI, Enzo, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco&Greco, 2002.

FESTORAZZI, Roberto, *"Caro Duce ti scrivo"*, Milano, Ares, 2012.

FLORA, Francesco, *Ritratto di un ventennio. Stampa dell'era fascista*, Bologna, Alfa, 1965.

FONTANELLA, Luigi, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997.

FORGACS, David, *L'industrializzazione della cultura italiana, 1880-1990*, Bologna, Il Mulino, 1992.

FORGACS, David, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.

FORGES DAVANZATI, Robert, *Mussolini parla agli scrittori*, «Nuova Antologia», LXVIII, fasc. 1468, 16 maggio 1933.

FORLENZA, Francesco, *Cattivi maestri, ovvero intellettuali tra fascismo, comunismo, terrorismo*, Milano, Joppolo, 1993.

FORTI, Marco, *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, Mursia, 1963.

FORZANO, Giovacchino, *Mussolini, autore drammatico. Campo di maggio, Villafranca, Cesare*, Firenze, Barbera, 1954.

FRACCHIA, Umberto, *I giorni e le opere*, a cura di Andrea Aveto e Federica Merlanti, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.

FRAMAR, *Marinetti e i Premi San Remo ovvero la battaglia degli accademici*, «La Provincia di Como, Il Gagliardetto», 11 maggio 1938.

FRIED, Ilona, *Sua Eccellenza Pirandello Presidente: Pirandello and the Convegno Volta*, «Pirandello studies», 29, 2009, pp. 129-143.

FRIED, Ilona, *Bontempelli e i «teatri di masse»*, «Bollettino '900», 1-2, 2010, reperibile all'URL: http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/Fried.html [24/10/2019].

FRIED, Ilona, *Identità italiana e cultura europea. Il teatro negli anni '30*, «Italogramma. Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo», Vol. 2, 2012, reperibile all'URL: http://italogramma.elte.hu./ [24/10/2019].

FRIED, Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano, Titivillus, 2014.

GADDA, Carlo Emilio, *Una lettera all'Accademia di Carlo Emilio Gadda*, «Sincronie», 13, 2003, pp. 13-17.

GALATERIA, Marinella Mascia, *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Roma, Bulzoni, 2005.

GALETTO, Giorgio, *Bontempelli e il Sudamerica*, «L'Illuminista», 16, gennaio/aprile 2006, pp. 15-33.

GALLIAN, Marcello, *Nascita di un figlio ed altri scritti*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1990.

GANDOLFI, Giacomo, *Il crescente successo dei Premi San Remo, nonostante le note stonate di tre accademici*, «L'Eco della Riviera», 4 maggio 1938.

GARBOLO, Cesare, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1966.

GIANNANTI, Alessio, MORACE, Aldo Maria (a cura di), *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre,* Atti del convegno, Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001, Cosenza, Pellegrini, 2006.

GIOANOLA, Elio, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Milano, Jaca Book, 2007.

GIUDICE, Gaspare, *La renitenza di Alvaro. Un anno a Berlino*, «Belfagor», 3, 31 maggio 1990, pp. 249-266.

GIULIANI, Lorella Anna (a cura di), *Azzerare le distanze, Carteggio 1934-1940 Alvaro-Bompiani*, Rubbettino, 2013.

GORGOLINI, Pietro, *Il Sindacato autori e scrittori al primo Congresso nazionale delle corporazioni intellettuali*, «Il Nazionale», 3 ottobre 1925.

GORGOLINI, Pietro, *Relazione a il Convegno nazionale dei segretari provinciali del Sindacato fascista autori e scrittori,* «Il Nazionale», luglio-agosto 1927.

GORGOLINI, Pietro, *Saggi politici e letterari*, Roma, S.A.C.E.N., 1940.

GOVONI, Corrado, *Scrittori con la mordacchia*, «Autori e Scrittori», agosto 1943.

GRAMSCI, Antonio, *L'accademia dei Dieci*, in *Quaderni del carcere*, Vol. I, Quaderno 3 (XX) 1930, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

GUARNIERI, Silvio, *L'ultimo testimone. Storia di una società letteraria*, Milano, Mondadori, 1989.

GUBERT, Carla, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003.

GUIDI, Oretta, *Irregolari novecenteschi: Bontempelli, Savinio, Landolfi, Penna, Curto*, Ravenna, Longo, 2006.

HOLLANDER, Paul, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, Bologna, Il Mulino, 1988.

IACCIO, Pasquale, *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992.

IANNACCONE, Giuseppe, *Il fascismo "sintetico". Letteratura e ideologia negli anni Trenta*, Milano, Greco & Greco, 1999.

IL MARCHESE DEL GRILLO, *Conversazione romana. I dieci*, «L'Illustrazione italiana», 3 giugno 1928.

ISNENGHI, Mario, *Strumenti e pubblico dell'organizzazione culturale fascista*, «Belfagor», 1976, pp. 340-348.

ISNENGHI, Mario, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.

ISNENGHI, Mario, *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979.

ISNENGHI, Mario, *L'Italia del fascio*, Firenze, Giunti, 1996.

ISOLA, Gianni, *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Mondadori, 1998.

JEWELL, Keala, *Magic Realism and Real Politics: Massimo Bontempelli's Literary Compromise*, «Modernism/Modernity», 4, 2008, pp. 725-744.

LAFORGIA, Enzo Rosario, *Curzio Malaparte corrispondente dal fronte russo*, «Transalpina», 14, 2011, pp. 185-201.

LAURIA, Daniela, *I premi Sanremo d'arte e letteratura (1935-1940)*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2015.

LAZZARI, Giovanni, *I Littoriali della Cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1979.

LIGUORI, Renato (a cura di), *L'ordinamento sindacale fascista degli attori e scrittori. Raccolta di leggi, dati e scritti di Luigi Monelli, Corrado Govoni, Renato Liguori, Lorenzo Ruggi ed Ettore Valerio, con appendice l'elenco degli iscritti sindacato nazionale fascista autori e scrittori*, Roma, Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori, 1942.

LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Vol. II, Torino, Loescher, 1981.

LUPERINI, Romano, CATALDI, Pietro, *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, Pisa, Pacini, 2010.

LUPO, Giuseppe, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana, 1930-1940*, Milano, V&P Università, 2002.

LUTI, Giorgio, *Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Bari, Laterza, 1966.

MAJOLO, Renato, *Intorno ai falsi mecenati*, «Il Meridiano di Roma», 18 agosto 1940.

MALAPARTE, Curzio, *Una specie d'Accademia*, «La Fiera Letteraria», 3 giugno 1928.

MALAPARTE, Curzio, *Coda di un'Accademia*, «La Fiera Letteraria», 17 giugno 1928.

MALAPARTE, Curzio, *La polemica sul Sindacato. Una lettera di Curzio Malaparte all'on. Rossoni*, «La Fiera Letteraria», 1 luglio 1928.

MALATINI, Franco, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, ERI, 1981.

MANACORDA, Giuliano, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Milano, Principato, 1974.

MANETTI, Daniela, *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

MANGONI, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974.

MANOTTA, Marco, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998.

MARABINI, Claudio, *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Milano, Camunia, 1995.

MARAINI, Antonio, *Una lettera di Maraini sul premio di poesia della Biennale*, «Italia Letteraria», 24 settembre 1933.

MARCENARO, Giuseppe, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia, 1991.

MARCENARO, Giuseppe, *Eugenio Montale*, Milano, Mondadori, 1999.

MARIANI DELL'ANGUILLARA, Camillo, GIACOBBE, Olindo (a cura di), *Antologia di poeti fascisti*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1935.

MARIANI, Andrea, *Per la comprensione del buon film. Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», 11, 2015, pp. 105-131.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Ampliare l'ispirazione letteraria cantando l'Etiopia i telai di Biella i vini italiani ecc.*, «Autori e Scrittori», novembre 1937.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Collaudi futuristi*, a cura di Glauco Viazzi, Napoli, Guida Editori, 1977.

MARINETTI Filippo Tommaso, PALAZZESCHI Aldo, *Carteggio con un'appendice di altre lettere a Palazzeschi*, a cura di Paolo Prestigiacomo, Milano, Mondadori, 1978.

MARPICATI, Arturo, *L'Accademia d'Italia*, Milano, 1934.

MARTINI, Carlo, *Dizionario dei premi letterari*, Milano, Mursia, 1969.

MASINO, Paola, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Milano, Rusconi, 1995.

MAZZONI, Guido, *Lemma Premi letterari*, in *Dizionario del fascismo*, Vol. II, L/Z, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzato, Milano, Il Giornale, 2015.

MICHEA, Amalia, *Presenze kafkiane nel romanzo "L'uomo è forte" di Corrado Alvaro*, «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», 38, 1987, pp. 99-103.

MISEFARI, Enzo, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento*, Soveria-Mannelli, Rubbettino, 1981.

MONDADORI, Arnoldo, *Album Mondadori 1907/2007*, Milano, Mondadori, 2007.

MONTALE, Eugenio, *Lettere a Quasimodo*, a cura di Sebastiano Grasso, Milano, Bompiani, 1981.

MONTALE, Eugenio, *Lettere a Pugliatti. Montale e la critica nel carteggio con Salvatore Pugliatti e tre lettere di Elio Vittorini*, a cura di Sergio Palumbo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1986.

MONTALE, Eugenio, PENNA, Sandro, *Lettere e minute 1932-1938*, Milano, Archinto, 1995.

MONTALE, Eugenio, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995.

MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, Vol. II.

MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, Vol. IV.

MONTALE Eugenio, *Eusebio e Trabucco, Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.

MONTALE, Eugenio, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di Domenico Astengo e Giampiero Costa, Milano, Archinto, 2002.

MONTALE, Eugenio, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini e Gloria Manghetti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2006.

MONTALE, Eugenio, *Autodafè. Cronache in due tempi*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2016.

MONTELEONE, Franco, *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti 1922-1945*, con appendice documentaria, Marsilio, Venezia, 1976.

MONTELEONE, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2003.

MONTICONE, Alberto, *Il fascismo al microfono. Radio e politica in Italia, 1924-1945*, Roma, Studium, 1978.

MORACE, Aldo Maria, PUPINO, Angelo Raffaele (a cura di), *Paura sul mondo: per l'uomo è forte di Corrado Alvaro, seminario di studi*, Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

MORACE, Aldo Maria, *Alvaro e la grande guerra: stratigrafia di Vent'anni*, Roma, Sapienza Università, 2018.

MORETTI, Marino, NOVARO, Mario, *Carteggio 1907-1943*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1981.

MORETTI, Marino, PALAZZESCHI, Aldo, *Carteggio 1926-1939*, Vol. II, a cura di Alessandro Pancheri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

MULÈ, Giuseppe, *La prima battaglia per la musica italiana*, «Il Raduno degli Artisti di tutte le Arti», 31 dicembre 1927.

NASCIMBENI, Giulio, *Montale*, Milano, Longanesi, 1969.

NENCI, Giacomina, *Il regime e gli intellettuali*, «Quaderni storici delle Marche», settembre-dicembre 1969, 12, Vol. 4, pp. 446-455.

OJETTI, Ugo, *Domande, Premii in San Remo*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1937.

OLOBARDI, Umberto, *Poeti del tempo di Mussolini*, «Il Meridiano di Roma», 9 maggio 1937.

OLOBARDI, Umberto, *Il premio ai Poeti del tempo di Mussolini*, «Il Meridiano di Roma», 19 settembre 1937.

OSTENC, Michel, *Cosa fu l'Accademia d'Italia*, «Nuova Antologia», N. 2191, 1944.

PACCAGNINI, Ermanno, *Letteratura e giornalismo*, in *Storia della letteratura italiana. XI – Il Novecento*, Milano, Garzanti, 2001.

PALAZZESCHI, Aldo, PREZZOLINI, Giuseppe, *Carteggio 1912-1973*, a cura di Ferrario Michele, Roma-Lugano, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987.

PALAZZESCHI, Aldo, VALERI, Diego, *Carteggio, 1934-1972*, a cura di Gloria Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

PALAZZESCHI, Aldo, PAPINI, Giovanni, *Carteggio 1912-1933*, a cura di Stefania Alessandra Bottini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

PALUMBO, Sergio, *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998.

PANCHERI, Alessandro (a cura di), Marino Moretti, Aldo Palazzeschi, *Carteggio*, II, *1926-1939*, Roma-Firenze, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

PANICALI, Anna, *«La vita è dura». Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, «Otto/Novecento», 3/4, maggio/agosto 1992, pp. 147-179.

PANZINI, Alfredo, MORETTI, Marino, *Carteggio 1914-1936*, a cura di Claudio Toscani, Rimini, Panozzo, 1986.

PAPA, Antonio, *Storia politica della radio italiana*, 2 voll., Napoli, Guida, 1978.

PAPINI, Giovanni, SOFFICI, Ardengo, *Carteggio 1919-1956. Dal primo al secondo dopoguerra*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

PARLATO, Giuseppe, *Il sindacalismo fascista, II: dalla "grande crisi" alla caduta del regime (1930-1943)*, Roma, Bonacci, 1989.

PAVOLINI, Alessandro, *Fascisti giovani al lavoro: lo spettacolo di masse*, «Il Bargello», 1 aprile 1934.

PEDULLÀ, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

PEDULLÀ, Walter, *Il paradigma della modernità*, in *Dossier Massimo Bontempelli*, «Il Caffè illustrato», 19-20, luglio-ottobre 2004, pp. 44-49.

PEGORARI, Daniele Maria, *Les Barisiens. Letteratura di una capitale di periferia 1850-2010*, Bari, Stilo, 2010.

PERFETTI, Francesco, *Il sindacalismo fascista, I: dalle origini alla vigilia dello Stato corporativo (1919-1930)*, Roma, Bonacci, 1988.

PETRACCHI, Giorgio, *Viaggiatori fascisti e/o fascisti a modo loro nella Russia e sulla Russia degli anni Venti e Trenta*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», Nuova Serie, 1 (321), Vol. 81, gennaio-marzo 2014, pp. 35-57.

PETROCCHI, Francesca, *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacato e letteratura*, Roma, Archivio Izzi, 1997.

PETRONIO, Giuseppe, MARTINELLI, Luciana, *Il Novecento letterario in Italia. Tra le due guerre*, Palermo, Palumbo, 1974.

PICCHI, Mario, *Artista piccolino, Fascista grandicello*, «L'Espresso», gennaio 1979.

PICCOLI, Valentino, *Dopo il «raduno» degli scrittori*, «L'Illustrazione italiana», 28 agosto 1927.

PIRANDELLO, Luigi, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.

PIRANDELLO, Stefano, *Tutto il teatro*, Vol. I, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2004.

PISCOPO, Ugo, *Le scuole del regime: i libri di testo nelle scuole secondarie sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 2006.

PISCOPO, Ugo, *Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

PREZZOLINI, Giuseppe, SOFFICI, Ardengo, *Carteggio 1920-1964*, Vol. II, a cura di Maria Emanuela Raffi e Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

QUASIMODO, Salvatore, *Carteggi con Angelo Barile, Adriano Grande, Angiolo Silvio Novaro, 1930-1941*, a cura di Giovanna Musolino, Milano, Archinto, 1999.

RAFFAELLI, Alberto, *La comparseria. Luigi Pirandello accademico d'Italia*, Firenze, Cesati, 2018.

RAFFAELLI, Sergio, *Cinema film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema*, Roma, Bulzoni, 1978.

RAFFAELLI, Sergio, *Gadda in Campidoglio. Una lettera del 1942*, «Sincronie», 13, 2003, pp. 13-17.

RAFFAELLI, Sergio, *Lettere di Carlo Emilio Gadda alla Reale Accademia d'Italia (1939-1942)*, «Studi italiani», 2, 2008, pp. 115-140.

RAIMONDI, Ezio, FENOCCHIO, Gabriella (a cura di), *La letteratura italiana: da Pascoli a Montale*, Milano, Mondadori, 2004.

ROCCA, Enrico, *Intenti ed iniziative del "Raduno" (Conversando con Antonio Beltramelli)*, «Il Lavoro d'Italia», 10 novembre 1927.

RUTA, Anna Maria, *Le lettere di Massimo Bontempelli a Federico De Maria*, «L'Illuminista», 13/14/15, gennaio/dicembre 2005, pp. 307-321.

SABA, Umberto, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1997.

SACCHETTINI, Rodolfo, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University, 2018.

SANTOS, Josuè Alberto, *Storia di un'associazione letteraria: «I Dieci»*, Note «Esperienze letterarie», 2, 2008, pp. 111-122.

SAPORI, Francesco (a cura di), *I quattro elementi nella poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1940.

SAPORI, Francesco, *Scrittori di Roma*, Roma, Sindacato Fascista Romano degli Autori e Scrittori, 1938.

SAVIOTTI, Gino, *Il Premio Galante '35*, «Almanacco letterario Bompiani», 1936.

SCARDAMAGLIA, Edoardo, *Accademia e Istituti di cultura. Fondazioni e premi*, Roma, Palombi, 1940.

SCARPA, Domenico, *La madre dei racconti. Corrado Alvaro sotto il fascismo*, «Studi medievali e moderni», 2, 2006, pp. 133-154.

SCARPELLINI, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

SCARPINO, Cinzia, *Anni Trenta alla sbarra: giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, Ledizioni, Milano, 2016.

SCHIUMA, Rosiana, *Bontempelli giurato (e* dominus*) dei premi letterari degli anni Trenta*, «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», 1, 2019, pp. 141-154.

SCHNAPP, Jeffrey T. (a cura di), *Gaetano Ciocca: costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, Milano, Skira, 2000.

SCHNAPP, Jeffrey T., *18BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.

SEDITA, Giovanni, "*Chiedere al regime". Vitaliano Brancati e il Minculpop*, «Nuova Storia Contemporanea», 8.6, 2004, pp. 83-96.

SEDITA, Giovanni, *Sandro Penna e il regime. "Non fuggono i divieti alla felicità",* «Strumenti critici», 2, 2006, pp. 289-296.

SEDITA, Giovanni, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Le Lettere, Firenze, 2010.

SENNA, Paolo, *Prima che l'oboe sia sommerso. Quasimodo e Montale nelle lettere e nella critica fra 1930 e '32*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXI, Voll. 1-2, 2003, pp. 465-474.

SERRI, Mirella, *I Redenti: gli intellettuali che vissero due volte*, *1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005.

SERRI, Mirella, *Il breve viaggio: Giaime Pintor nella Germania nazista*, Venezia, Marsilio, 2012.

SICA, Beatrice, *Dai miti del Neosofista al realismo magico di «"900"». Identità, senso del sacro e impegno in Massimo Bontempelli*, «Revue des Études Italiennes», 58, 1-2, january-june 2012, pp. 93-108.

SIGNORETTI, Alfredo, *La stampa in camicia nera*, Roma, G. Volpe, 1968.

SIMONCELLI, Paolo, *L'ultimo premio del fascismo. Marino Moretti e l'Accademia d'Italia (Firenze, 21 aprile 1944*), Firenze, Le Lettere, 2005.

SIMONCELLI, Paolo, *L'epurazione antifascista all'Accademia dei Lincei. Cronache di una controversa ricostituzione*, Firenze, Le Lettere, 2009.

SINISGALLI, Leonardo, *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1975.

SOBRINO, Gabriella, ROMANO DE' ANGELIS, Francesca, *Storie del premio Viareggio*, Firenze, Mauro Pagliai, 2008.

SPADOLINI, Giovanni, *Montale e i ribelli dell'Antico Fattore*, «La Stampa», 30 luglio 1993.

STAMPACCHIA, Mauro, *Tecnocrazia e ruralismo. Alle origini della bonifica fascista*, Pisa, ETS, 1983.

STONE, Marla Susan, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.Y.), Princeton University Press, 1998.

STRANIERI, Vincenzo, *Corrado Alvaro e il fascismo*, Bovalino, Centro Stampa Sud, 1999.

TEMPESTI, Fernando, *Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

TINTERRI, Alessandro, *Arlecchino a Palazzo Venezia: momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2011.

TINTORI, Guido, LUCONI, Stefano, *L'ombra lunga del fascio: canai della propaganda fascista degli italoamericani*, Milano, M&B, 2004.

TITTA ROSA, Giovanni, *Il premio Galante 1933*, «Almanacco letterario Bompiani», 1933.

TONELLI, Luigi, *Premio Mondadori. F. Chiesa-F. Perri*, «Il Marzocco», 15 luglio 1928.

TONGIORGI, Duccio, *Il mestiere di scrittore: episodi di una Letteratura Fiat degli anni Trenta*, Introduzione a P. M. BARDI, *La strada e il volante*, Torino, Scriptorium, 1994, pp. 7-30.

TONGIORGI, Duccio, *"Si parte dal popolo": architettura razionalista e letteratura in «Quadrante» di Bardi e Bontempelli*, in *I segni incrociati. Letteratura del '900 e Arte Figurativa*, a cura di Marcello Ciccuto e Alexandra Zingone, Viareggio-Lucca, Baroni, 1998, pp. 521-530.

TONGIORGI, Duccio, «*Lo stile della nostra guerra*»*: Bontempelli giornalista sul fronte (1915)*, «Studi e problemi di critica testuale», 91, ottobre 2015, pp. 157-173.

TORDI, Rosita (a cura di), *Lo Spettatore italiano, rivista letteraria dell'Italia nuova: 1 maggio-15 ottobre 1924*, Sala Bolognese, Forni, 1982.

TRANFAGLIA, Nicola, MURIALDI, Paolo, LEGNANI, Massimo (a cura di), *La stampa italiana nell'età fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

TRANFAGLIA, Nicola, *La stampa del regime 1932-1943*: *le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005.

TURI, Gabriele, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980.

TURI, Gabriele, *Le Accademie nell'Italia fascista*, «Belfagor», 4, 1999, 403-424.

TURI, Gabriele, *Sorvegliare e premiare. 1926-1944*, Viella, Roma, 2016.

UNGARETTI, Giuseppe, DE ROBERTIS, Giuseppe, *Carteggio 1931-1962*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, Il Saggiatore, 1984.

URGNANI Elena, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991.

VALGIMIGLI, Manara, *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli, 1955.

VALGIMIGLI, Manara, *I due premi di Marino e un inedito di Panzini*, «Il Resto del Carlino», 24 febbraio 1955.

VALSANGIACOMO, Nelly, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla radio svizzera (1930-1980),* Bellinzona, Casagrande, 2015.

VANNUCCI, Marcello, *Firenze: dalle Giubbe Rosse all'Antico Fattore. Con pagine dall'inedito Giornale di bordo di Arturo Loria*, Firenze, Le Monnier, 1973.

VANNUCCI, Marcello, *Le tre stagioni dell'Antico Fattore*, Firenze, Premio Chianti Ruffino Antico Fattore, 1983.

VENTO, Luigi, *La personalità e l'opera di Corrado Alvaro*, Chiaravalle, Frama Sud, 1979.

VENTURA, Angelo, *Intellettuali. Cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, Roma, Donzelli, 2017.

VERGANI, Guido (a cura di), *Bagutta, 1927-1986. 50 premi letterari. Milano degli scrittori*, Milano, Campari, 1985.

VITTORIA, Albertina, *Totalitarismo e intellettuali: l'Istituto nazionale fascista di cultura dal 1925 al 1937*, «Studi Storici», XXIII, 1982, 897-918.

VITTORINI, Elio, *Montale premiato dall'"Antico Fattore"*, «L'Italia Letteraria», 7 giugno 1932.

VITTORINI, Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997.

ZANI, Luciano, *L'immagine dell'Urss nell'Italia degli anni Trenta. I viaggiatori*, «Storia Contemporanea», 6, XXI, 1990, pp. 1197-1223.

ZORZI, Elio, *Convegni di poeti a Venezia*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1934.

Articoli non firmati dagli autori

Antonio Beltramelli a capo dei "Raduni", «Il Lavoro d'Italia», 7 ottobre 1927.

Il primo "Raduno" degli artisti di Romagna, «La Fiera Letteraria», 31 luglio 1927.

Una circolare di M. Bontempelli ai Sindacati Autori e Scrittori, «Il Lavoro d'Italia», 16 ottobre 1927.

Fasi di una missione. Porto Corsini, «Lo Spettatore Italiano», 30 novembre 1928.

Il Congresso del Sindacato Autori e Scrittori. La relazione Bontempelli, «Il Lavoro d'Italia», 18 marzo 1928.

Il Segretario Bontempelli, «La Fiera Letteraria», 16 ottobre 1927.

Il Congresso del Sindacato Autori e Scrittori. La relazione Bontempelli, «Il Lavoro d'Italia», 18 marzo 1928.

Teatro e fascismo, «Ariel», VIII, 2-3, maggio-dicembre 1993.

Polemica con il signore re. Consiglio ai Dieci, in *Dite la vostra*, a cura di Guido Conti, Parma, Guanda, 2002.

Il "Raduno" cessa le pubblicazioni, «Giornale della Libreria», luglio 1928, Vol. 41.

Bontempelli e l'antifascismo internazionale, «La Fiera Letteraria», 25 marzo 1928.

Si riparla di premi e di premiati, «Il Meridiano di Roma», 18 aprile 1937.

Perché Bontempelli si è dimesso da segretario degli autori e scrittori, «La Stampa», 13 luglio 1928.

Il "Premio del Gondoliere" alla Biennale di Venezia, «Corriere della Sera», 16 luglio 1932.

L'Istituzione di un Premio Letterario, «Giornale della Libreria», febbraio 1928, Vol. 41, fasc. 7.

Un premio letterario "Mediterraneo", «Corriere della Sera», 1 marzo 1932.

Il "Premio Mediterraneo". I diciannove giudici e le opere in esame, «La Stampa», 25 marzo 1932.

Il Premio Mediterraneo. Il bando per un saggio sull'ordinamento corporativo, «La Stampa», 6 maggio 1935.

Il milione dell'Accademia, «L'Italia Letteraria», 4 gennaio 1931.

Si riparla di premi e di premiati, «Il Meridiano di Roma», 18 aprile 1937.

Premi e concorsi, «Autori e Scrittori», aprile-maggio 1937.

Il "Premio del Gondoliere" a Giuseppe Ungaretti, «Corriere della Sera», 17 luglio 1932.

S'inizia la stagione dei premi letterari, «Italia Letteraria», 27 luglio 1935

Si riparla di premi e di premiati, «Il Meridiano di Roma», 18 aprile 1937.

Per il concorso poetico "Goethe", «Il Meridiano di Roma», 1° ottobre 1929.

Sul "Premio Goethe", «Il Meridiano di Roma», 22 ottobre 1929.

Bagutta-Tripoli, «Il Meridiano di Roma», 26 settembre 1937.

Premio dei Trenta. Uno di meno, apparso su «L'Italia Letteraria» del 23 agosto 1931.

Il premio galante, «Il Meridiano di Roma», 12 dicembre 1937.

Il Premio Galante 1936, «Almanacco letterario Bompiani», 1937.

Il Premio del Gondoliere a Ungaretti, «L'Italia Letteraria», 24 luglio 1932.

L'assegnazione del premio del Gondoliere a Giuseppe Ungaretti, «Giornale della Libreria», agosto 1932, Vol. 45.

Addio "Gondoliere". Il nuovo "premio della Biennale", «Italia Letteraria», 17 settembre 1933.

Difesa della italianità della lingua, «Annali del fascismo», Vol. I, febbraio 1938.

Una lettera di Bontempelli, «L'Unità», 10 luglio 1948.

I senatori si azzuffano, «La Stampa», 8 giugno 1948.

L'alleanza della cultura definisce i suoi compiti, «l'Unità», 4 marzo 1948.

Tutti gli intellettuali italiani uniti in una grande alleanza, «l'Unità», 20 febbraio 1948.

Bontempelli decaduto da senatore, «La Stampa», 3 febbraio 1950.

La cultura italiana solidale con Bontempelli, «L'Unità», 4 febbraio 1950.

Il premio Umberto Fracchia a Capasso e De Michelis, «L'Italia Letteraria», 17 gennaio 1932.

Fonti periodiche citate

«Almanacco Letterario Bompiani», Milano

«Antieuropa. Rassegna dell'espansione fascista nel mondo», Roma

«Autori e Scrittori», Roma

«Comoedia», Milano

«Corriere della Sera», Milano

«Critica Fascista», Roma

«Giornale della Libreria», Milano

«Il Bargello», Firenze

«Il Convegno», Milano

«Il Lavoro d'Italia», Bologna

«Il Lavoro Fascista», Roma

«Il Marzocco», Firenze

«Il Meridiano di Roma», Roma

«Il Nazionale. Settimanale politico-letterario della Nuova Italia», Torino

«Il Raduno degli artisti di tutte le arti», Roma

«Il Resto del Carlino», Bologna

«L'Eco della Riviera», Sanremo

«L'Espresso», Roma

«L'Illustrazione italiana», Milano

«L'Italia che scrive», Roma

«Italia Letteraria. Settimanale di Scienze, Lettere ed Arti», Roma

«L'Unità», Roma

«La Fiera Letteraria», Milano

«La Provincia di Como, Il Gagliardetto», Lecco

«La Stampa», Torino

«Le Professioni e le Arti», Roma

«Lo Spettatore Italiano. Rivista Letteraria dell'Italia Nuova», Roma

«Nuova Antologia», Roma

«Quadrivio», Roma

«Radiocorriere», Torino

«Roma Fascista», Roma

«Tempo», Milano

*Indice dei nomi**

Abba, Marta, 21, 35, 45, 146, 147, 181 182
Acito, Alfredo, 111
Airoldi Namer, Fulvia, 218, 239
Ajello, Nello, 220, 239
Alberti, Alberto Cesare, 145, 156, 239
Albertini, Luigi, 119
Aleramo, Sibilla, 52, 105, 214, 220
Alessandrini, Mario, 98
Alfieri, Dino, 29, 45, 150, 151, 153, 187
Alfieri, Vittorio, 154
Alighieri, Dante, 17, 49, 176, 205, 233
Alvaro, Corrado, 18, 24, 37, 40, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 161, 177, 208, 211, 230, 239
Amendola, Giovanni, 111
Amicucci, Ermanno, 34, 92, 102, 123, 239
Andersen, G. Christian, 210
Andreotti, Libero, 51, 62, 63, 64, 68, 69
Angioletti, Giovan Battista, 60, 61, 99, 100, 107, 110
Anguissola, Giana, 96
Aniante, Antonio, 18, 40, 39, 105
Ansaldo, Giovanni, 41, 42, 239
Antonelli, Luigi, 138
Antonelli, Primo, 52
Apollonio, Mario, 129
Appelius, Mario, 211, 219
Argenti, Filippo, 94
Arias, Gino, 174
Aristofane, 167, 169, 198
Arpinati, Leandro, 38
Artieri, Giovanni, 237, 239
Asor Rosa, Alberto, 225, 239
Astengo, Domenico, 32, 252
Avet, Stefano, 52
Aveto, Andrea, 37, 42, 105, 239, 248
Baccari, Carlo, 96
Bacchelli, Riccardo, 98, 99, 102, 145
Balbino, Giuliano, 188, 210, 219
Balbo, Italo, 14, 15, 99, 207, 219
Baldacci, Luigi, 8, 223, 231, 232, 233, 234, 235, 240
Baldassarri, Guido, 244
Baldini, Anna, 91
Baldini, Antonio, 34, 37, 50, 60, 102, 106, 107, 111, 116, 118, 121, 123, 124, 125, 133, 140, 210, 219, 240
Balzac, Honoré de, 91, 196
Bandi, Giuseppe, 209
Banti, Anna, 97
Barbini, Alfredo, 240
Bardi, Pietro Maria, 16, 42, 68, 156, 161, 177, 211, 219, 240, 257
Barella, Giulio, 207
Bargiggia, Franco, 45, 46
Barile, Angelo, 39, 52, 56, 57, 58, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 124
Barilli, Bruno, 43, 60, 108, 136, 138
Barisoni, Eugenio, 137
Barroso, Gustavo, 174
Barsotti, Anna, 187, 240
Bartolini, Francesca, 223, 240
Bartolini, Luigi, 105, 106, 107, 108, 211
Barzini, Luigi Jr., 137
Bassignana, Pier Luigi, 156, 240
Battista, Pierluigi, 240
Baudelaire, Charles, 196
Belardelli, Giovanni, 58, 187, 240
Bellonci, Goffredo, 34, 102, 164
Beltramelli, Antonio, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 94, 96, 183, 240
Benassi, Memo, 21
Benco, Silvio, 57, 109, 119, 124, 125, 133, 140

* Nell'indice non sono stati inseriti i nomi inclusi nella tabella dei premi posta in appendice A.2.

Benedetti, Arrigo, 66
Benedetti, Giulio, 42
Ben-Ghiat, Ruth, 113, 187, 211, 240
Benvenuti, Giuliana, 68, 245
Berghaus, Gunter, 241
Bernardi, Marziano, 45, 241
Bernocchi, Antonio, 14
Bertacchini, Renato, 208, 241
Bertoni, Giulio, 35, 46, 117, 123, 129, 133, 168, 191
Bertuetti, Eugenio, 37
Betocchi, Silvia, 72, 241
Bettarini, Rosanna, 56, 252
Betti, Ugo, 97
Bettinelli, Saverio, 233
Biagi, Bruno, 43
Bianco Fusinato, Teresina, 93
Biliotti, Enzo, 21
Birolli, Renzo, 232
Bizzarri, Aldo, 40
Blasetti, Alessandro, 161, 163, 165, 166
Boccioni, Umberto, 117
Bocelli, Arnaldo, 125, 140, 241
Bodrero, Emilio, 21, 210, 219
Bompiani, Valentino, 36, 42, 104, 112, 116, 139
Bonaparte, Napoleone, 155, 206
Bonavita, Riccardo, 241
Bonazzoli, Anna Paola, 52
Bonelli, Luigi, 93, 98, 161
Bonfadini, Romualdo, 209
Bonino, Giovanni Battista, 52
Bonsanti, Alessandro, 51, 62
Bonsaver, Guido, 113, 217, 241
Borgese, Giuseppe Antonio, 94, 211
Borletti, Senatore Aldo, 14, 31, 93, 96
Borsellino, Nino, 99, 167, 168, 242
Bottai, Giuseppe, 14, 26, 43, 99, 103, 107, 186, 219, 235, 242
Bottai, Nelia, 186
Bottasso, Enzo, 194
Bottiglioni, Gino, 35
Bottini, Stefania Alessandra, 103, 253
Bottoni, Luciano, 172, 229, 242
Bragaglia, Anton Giulio, 172, 201
Brancati, Vitaliano, 166, 217
Brandeis, Irma, 56, 57, 58
Brasini, Armando, 116
Brayda, Bianca Maria, 37, 41, 43, 132
Briganti, Alessandra, 172, 242
Brocchi, Virgilio, 94
Brocchieri, Beonio, 137
Brofferio, Angelo, 208
Bruers, Antonio, 242
Brunati, Giuseppe, 102
Brunetta, Gian Piero, 150, 243
Brusa, Erminio, 42
Bruschi, Max, 32, 91, 243
Bucci, Anselmo, 43, 99, 138
Buchignani, Paolo, 19, 20, 243

Caballo, Ernesto, 101
Cacho Millet, Gabriel, 175, 243
Cagiano De Azevedo, Paola, 146, 243
Calderòn, Pedro, 198
Calzini, Raffaele, 93, 110
Campa, Pio, 21
Campailla, Sergio, 59, 243
Campanile, Achille, 102, 138
Cancogni, Manlio, 243
Cannistraro, Philip V., 177, 243
Cantalupo, Roberto, 174
Capasso, Aldo, 61, 108
Capodaglio, Wanda, 21
Cappi Bentivegna, Ferruccia, 51
Cardarelli, Vincenzo, 37, 51, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 70, 99, 101, 106, 107, 108, 110, 115, 116, 117, 133, 177, 243
Cardillo, Massimo, 150, 243
Carducci, Giosue, 139, 209, 210
Carena, Felice, 46, 62, 64, 70, 116
Carli, Mario, 228, 229
Carpi, Umberto, 162, 243
Carrà, Carlo, 117
Carroll, Lewis, 233
Casàlbore, Renato, 137, 211
Casorati, Felice, 127
Castellano, Francesca, 55, 243

Castelli, Rosario, 244
Castelnuovo, Enrico, 209
Castelnuovo, Mario, 62
Castronovo, Valerio, 244
Cataldi, Pietro, 91, 250
Cavallo, Pietro, 154, 244
Cavara, Otello, 92, 211
Cavarocchi, Francesca, 189, 244
Cavour, Camillo Benso, 155
Cecchi, Emilio, 39, 60, 106, 107, 111, 115, 116, 117, 121, 123, 125, 133, 240
Cecchini, Carlo, 244
Celletti, Tia, 228
Cena, Giovanni, 210
Cervantes, Miguel de, 198
Cesare, Giulio, 155
Cesarini, Paolo, 103
Cesarotti, Melchiorre, 49
Ceserani, Remo, 217, 244
Chiancone, Alberto, 45
Chiappelli, Francesco, 62
Chiarelli, Luigi, 152
Chiesa, Francesco, 56, 95, 122, 127, 210
Cialente Terni, Fausta, 105
Ciano, Galeazzo, 92, 100, 182, 216
Ciarlantin, Franco, 93
Ciccuto, Marcello, 157, 258
Cicognani, Bruno, 39, 116
Cigliana, Simona, 16, 18, 24, 26, 47, 48, 148, 149, 175, 179, 184, 186, 205, 207, 242, 244
Cinelli, Delfino, 96
Ciocca, Gaetano, 156, 157, 169, 170, 171, 197
Cipolla, Arnaldo, 137
Cirilli, Fiammetta, 104, 244
Civinini, Giuliana, 93
Civinini, Guelfo, 52, 93, 230, 244
Civinini, Ricciotto, 94
Clerici, Luca, 36, 244
Cocchia, Giuseppe, 175, 204
Cogni, Giulio, 111
Colacicchi, Giovanni, 62, 64, 70
Colantuoni, Alberto, 29, 99, 100, 103
Comandè, Giovanni, 102
Comberiati, Daniele, 18, 244
Comisso, Giovanni, 37, 42, 51, 99, 101, 102, 133, 211
Conrad, Joseph, 21
Conti, Primino, 100
Contini, Gianfranco, 244
Contorbia, Franco, 68, 119, 162, 167, 245
Copeau, Jules Romains, 168
Cordova, Ferdinando, 245
Corsi, Mario, 161
Coscera, Fernando, 245
Cosimo II, 159
Costa, Giampiero, 32, 252
Cremante, Renzo, 245
Crémieux, Benjamin, 37, 132
Crespi, Aldo, 118
Crespi, Mario, 118
Crespi, Vittorio, 118
Crocco, Gaetano Arturo, 50
Croce, Benedetto, 55, 94, 111, 117, 119, 196, 233
Cuoco, Vincenzo, 209

D'Ambra, Lucio, 18, 19, 21, 210
D'Amico, Fedele, 224, 223, 231, 232, 240
D'Amico, Silvio, 150, 168, 169, 194, 214 245
D'Annunzio, Gabriele, 15, 26, 42, 47, 93, 184, 185, 186, 191, 205, 206, 210, 224, 187, 231, 233, 234, 235
D'Azeglio, Massimo, 208, 209
D'Ina, Gabriella, 36, 245
D'Orsi, Angelo, 245
Da Verona, Guido, 30, 245
Dal Monte, Toti, 171
Damerini, Gino, 102
Danzi, Guglielmo, 245
Daquanno, Ernesto, 219
De Amicis, Edmondo, 41, 136, 208, 209
De Begnac, Ivon, 101, 112, 145, 146, 149, 184, 237, 245
De Benedetti, Giacomo, 37, 186, 245
De Céspedes, Alba, 116

De Chirico, Giorgio, 51
De Felice, Renzo, 19, 243
De Feo, Luciano, 188
De Feo, Sandro, 161
De Grazia, Victoria, 32, 251
De Maria, Federico, 52, 189
De Mattei, Rodolfo, 43, 138
De Michelis, Cesare, 109, 245
De Michelis, Eurialo, 108
De Paolis, Paola, 183, 246
De Pascale, Gaia, 246
De Pirro, Nicola, 156, 246
De Riso, Giulietta, 21
De Robertis, Domenico, 122, 258
De Robertis, Giuseppe, 66, 104, 122, 124, 258
De Roberto, Federico, 94
De Ruggiero, Guido, 214
De Sanctis, Francesco, 145, 184
De Stefani, Alessandro, 18, 21
Debenedetti, Giacomo, 60, 113, 214
Degli Orfini, Emiliano, 93
Deidier, Roberto, 61, 66, 69, 255
Del Buono, Oreste, 246
Delcroix, Carlo, 103, 210, 219
Deledda, Grazia, 21, 109, 140, 232
Della Pergola, Amelia, 185
Della Sena, Malvasia, 102
Descalzo, Giovanni, 211
Di Giacomo, Giacomo, 13, 18, 21, 196 246
Di Giacomo, Salvatore, 94
Dickens, Charles, 210
Diemoz, Luigi, 110
Dionisotti, Carlo, 194
Distefano, Barbara, 217, 246
Divano, Diego, 105, 246
Donizetti, Gaetano, 171
Duprè Theseider, Eugenio, 51

Ehremburg, Ilia, 24
Èschilo, 158, 198, 199

Fabre, Enrico, 210
Fagherazzi, Giosuè, 52
Falqui, Enrico, 30, 31, 35, 36, 37, 40, 41, 61, 97, 109, 110, 111, 117, 124, 134, 246, 247
Fanelli, Giuseppe Attilio, 101
Farinelli, Arturo, 110, 111, 173
Farinelli, Giuseppe, 247
Farinelli, Patrizia, 36, 247
Federzoni, Luigi, 51, 52, 53, 140, 186, 193, 194, 219
Fenocchio, Gabriella, 255
Fermi, Enrico, 146, 224
Ferrari, Enzo, 52
Ferrari, Severino, 210
Ferrario, Michele, 253
Ferraro, Alessandro, 18, 247
Ferrarotto, Marinella, 247
Ferretti, Gian Carlo, 247
Ferretti, Lando, 29, 100, 210
Ferrieri, Enzo, 189, 247
Ferro, Marise, 97
Festorazzi, Roberto, 247
Fielitz, von Joseph, 161
Finzi, Gilberto, 59, 243
Flaubert, Gustave, 196
Flora, Francesco, 207, 211, 247
Fogazzaro, Antonio, 209
Foglia, Giuseppe, 52
Fontanella, Luigi, 247
Forgacs, David, 247
Forges Davanzati, Roberto, 155, 159, 172 247
Forlenza, Francesco, 216, 247
Formichi, Carlo, 38, 39, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 129, 131, 167, 266
Formiggini, Angelo Fortunato, 234
Forti, Marco, 162, 164, 247
Forzano, Giovacchino, 155, 163, 166, 247
Foscolo, Ugo, 49, 50, 209
Fracchia, Umberto, 33, 43, 59, 60, 61, 98, 103, 105, 108, 121, 152, 181, 248
Framar, 47, 248
Franchetti, Giorgio, 235
Franci, Adolfo, 37, 98
Francini, Mario, 243

Franco, Francisco, 114
Franelli, Carlo, 139
Frateili, Arnaldo, 140
Freddi, Luigi, 137
Fried, Ilona, 152, 156, 160, 163, 167 168, 248
Frignani, Giuseppe, 14
Fubini, Mario, 66
Fucini, Mario, 209
Fucini, Renato, 209
Furst, Henry, 37, 39

Gadda Conti, Piero, 60, 107
Gadda, Carlo Emilio, 51, 53, 62, 99, 106, 108, 118, 248
Gajdeburov, Pavlovič, 154
Galateria, Marinella Mascia, 24, 107, 109, 173, 184, 239, 243, 248
Galetto, Giorgio, 173, 248
Gallian, Marcello, 18, 39, 40, 41, 71, 92, 101, 134, 135, 136, 163, 211, 237, 248
Gandolfi, Giacomo, 47, 248
Garbolo, Cesare, 248
Gargiulo, Alfredo, 51, 60, 61, 107, 108, 124, 125
Garibaldi, Giuseppe, 209
Gatti, Angelo, 94, 96, 116
Gatto, Alfonso, 66, 67
Gaudenti, Canaletti, 217
Gelli, Lello, 62
Gémier, Firmin, 154
Genovesi, Vittorio, 52
Gentile, Giovanni, 37, 145
Gerace, Vincenzo, 94, 95
Gerardi, Elvira, 146, 243
Gherardi, Gherardo, 161
Gherardini, Armando, 181, 182, 183
Giachetti, Cipriano, 159, 161, 162, 163
Giacobbe, Olindo, 28, 251
Giacosa, Giuseppe, 209
Giannanti, Alessio, 113, 248
Gigli, Beniamino, 171
Gioanola, Elio, 101, 248
Giudice, Gaspare, 37, 111, 113, 248
Giuliani, Lorella, 112, 239, 249
Giusti, Giuseppe, 208
Gobetti, Piero, 111
Goethe, Johann Wolfgang, 93, 198
Goldoni, Carlo, 198, 199, 202
Gorgolini, Pietro, 12, 14, 209
Goryoux, Vanda, 102
Gotta, Salvator, 93, 143
Govoni, Corrado, 56, 127, 249
Gozzi, Carlo, 193, 194
Gramatica, Irma, 189
Gramsci, Antonio, 20, 249
Grande, Adriano, 37, 41, 59, 60, 63 64, 65, 67, 69, 70, 124
Gray, Enzo Maria, 102
Gregor, Joseph, 169
Grignani, Maria Antonietta, 59, 253
Gropius, Walter, 168, 169
Guandalini, Ugo, 15
Guarnieri, Silvio, 71, 72, 73, 249
Gubert, Carla, 116, 249
Guerrini, Olindo, 209
Guidi, Oretta, 249
Guttuso, Renato, 220, 223, 231, 240

Hitler, Adolf, 114
Hollander, Paul, 177, 249
Hubacher, Hermann, 127

Iaccio, Pasquale, 249
Iannaccone, Giuseppe, 226, 249
Ibsen, Henrik Johan, 169, 198, 200
Il Marchese del Grillo, 19, 249
Ingrao, Pietro, 163
Innocenti, Bruno, 62
Intaglietta, Michele, 137
Interlandi, Telesio, 34, 101, 102
Isella, Dante, 61, 252
Isnenghi, Mario, 220, 228, 249
Isola, Gianni, 189, 250

Jacobbi, Ruggero, 234

Jandolo, Valeria, 52
Jannello, Antonio, 209
Jewell, Keala, 15, 250
Jovine, Francesco, 221

Kipling, Rudyard, 210
Kochnitzky, Léon, 37, 132
Krimer (pseud.), Mercati, Cristoforo, 101
Kufferle, Rinaldo, 52

Labiche, Eugène, 159, 200
Laforgia, Enzo Rosario, 177, 250
Landi, Stefano, 101, 118, 184, 230
Landolfi, Tommaso, 51, 62
Larbaud, Valery, 37, 132
Laurano, Renzo, 127
Laurenzi, Laurenzio, 116
Lauria, Daniela, 43, 45, 250
Lazzari, Giovanni, 35, 250
Legnani, Massimo, 110, 258
Leopardi, Giacomo, 26, 47, 48, 49, 50, 184, 186, 198, 205, 209, 217
Levi, Carlo, 234
Liguori, Renato, 250
Linati, Carlo, 102
Lisi, Carlo, 161
Lo Voi, Salvatore, 52
Longanesi, Leo, 60, 106, 107, 108
Loria, Arturo, 61, 62, 68, 105
Losavio, Fernando, 97
Luciano, Celso, 182, 189
Luconi, Stefano, 177, 257
Luigi XIX, 167
Luperini, Romano, 59, 91, 224, 250, 253
Lupo, Giuseppe, 250
Luti, Giorgio, 250
Luzio, Alessandro, 45, 110
Luzzato, Sergio, 32, 251

Maccari, Mino, 37, 40, 219
Machiavelli, Niccolò, 194
Maeterlinck, Maurice, 168
Maffii, Maffio, 34
Magnelli, Alberto, 62, 64
Maiuri, Amedeo, 52
Majolo, Renato, 127, 250
Malaparte, Curzio, 20, 21, 22, 60, 61, 109, 110, 177, 183, 250
Malatini, Franco, 190, 250
Mallarmé, Stéphane, 196
Manacorda, Giuliano, 243, 250
Manetti, Daniela, 150, 251
Manghetti, Gloria, 56, 127, 252, 253
Mangoni, Luisa, 24, 59, 235, 251
Manotta, Marco, 251
Manzini, Gianna, 164
Manzoni, Alessandro, 17, 49, 209
Marabini, Claudio, 164, 251
Maraini, Antonio, 126, 251
Maravigna, Federico, 51
Marcenaro, Giuseppe, 62, 68, 164, 251
Marchi, Giannino, 62
Marconi, Guglielmo, 37, 38, 39, 130, 173, 174
Marenco, Leopoldo, 154
Maria Maddalena d'Austria, 159
Mariani, Andrea, 189, 251
Mariani dell'Anguillara, Camillo, 28, 92, 144, 251
Marin, Marino, 52
Marinetti, Filippo Tommaso, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 43, 45, 57, 93, 116, 117, 119, 123, 129, 137, 146, 152, 160, 162, 168, 173, 210, 212, 232, 251
Marpicati, Arturo, 35, 39, 43, 140, 175, 204, 210, 219, 251
Martinelli, Luciana, 254
Martini, Carlo, 98, 251
Martini, Fausto Maria, 18, 19, 21, 146, 147
Martini, Ferdinando, 92, 94, 96, 97
Mascagni, Pietro, 19
Masino, Paola, 40, 185, 211, 251
Massa, Mario, 101, 228
Maupassant, Guy de, 196
Mazzacurati, Renato Marino, 110

Mazzini, Giuseppe, 209
Mazzoni, Guido, 32, 251
Meano, Cesare, 127
Melani, Raffaele, 161
Melato, Maria, 187
Meoni, Armando, 97
Merlanti, Federica, 105, 248
Michea, Amalia, 113, 252
Milanesi, Guido, 18, 21
Misefari, Enzo, 113, 252
Moizo, Romolo, 101, 228
Molière, 169, 198, 199
Molnar, Ferenc, 200
Momigliano, Attilio, 47, 186, 187
Mondadori, Arnoldo, 42, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 127, 232, 252
Monelli, Paolo, 98, 208, 137, 211
Montale, Eugenio, 37, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 108, 124, 163, 223, 231, 240, 252
Monteleone, Franco, 189, 191, 252
Monti, Augusto, 100
Monticone, Alberto, 189, 252
Morace, Aldo Maria, 110, 113, 114, 248
Moravia, Alberto, 37, 102, 133, 134, 237
Moretti, Marino, 14, 57, 94, 97, 119, 120, 121, 122, 123, 240, 253, 254
Mulé, Giuseppe, 18, 253
Murialdi, Paolo, 110, 258
Musolino, Giovanna, 37, 59, 255
Mussolini, Arnaldo, 14, 100
Mussolini, Benito, 13, 29, 32, 55, 58, 100, 103, 109, 112, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 129, 133, 140, 143, 145, 149, 155, 156, 157, 161, 167, 184, 197, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 219, 227, 229, 233, 235, 237
Muzio, Giovanni, 116

Napolitano, Gian Gaspare, 18, 40, 42, 137, 138, 139, 211
Nardelli, Federico Vittore, 94
Nascimbeni, Giulio, 253
Natoli, Glauco, 51, 67
Negri, Ada, 103, 104
Negri, Antonio, 14
Negri, Silvio, 99
Nenci, Giacomina, 23, 253
Nencioni, Gianni, 39
Neri, Gabriella, 102
Niccodemi, Antonio, 98
Niccodemi, Dario, 94, 96
Nicosi, Franca (pseud.), Ortese, Anna Maria, 36
Nievo, Ippolito, 209
Nocenti, Romolo Attilio, 52
Nosari, Adone, 102
Notari, Massimo, 219
Notari, Umberto, 129, 178, 208, 211
Novaro, Angiolo Silvio, 39, 47, 50, 52, 56, 57, 58, 59, 119, 121, 122, 123, 127, 146, 173, 253

O'Neill, Eugene, 200
Ojetti, Paola, 105
Ojetti, Ugo, 31, 32, 44, 45, 46, 50, 59, 66, 94, 96, 110, 112, 116, 117, 120, 121, 122, 146, 168, 173, 211, 253
Olivieri, Egisto, 21
Olobardi, Umberto, 103, 253
Oppo, Cipriano Efisio, 18, 23, 60, 61, 109
Ortese, Anna Maria, 35, 36
Ortolani, Benito, 121, 254
Ortolani, Giuseppe, 194
Ostenc, Michel, 253
Ostermann, Valentino, 209

Paccagnini, Ermanno, 253
Pajetta, Giancarlo, 220

Palazzeschi, Aldo, 39, 56, 99, 103, 119, 120, 127, 133, 251, 253
Palazzi, Fernando, 96
Palumbo, Sergio, 59, 64, 252, 253
Pancheri, Alessandro, 120, 253
Pancrazi, Pietro, 34, 102, 124, 125, 126
Panicali, Anna, 108, 254
Pannain, Guido, 214
Panzini, Alfredo, 14, 56, 94, 97, 110, 120, 121, 123, 130, 140, 145, 168, 191, 196, 209, 254
Paolucci, Pompilio, 52
Papa, Antonio, 190, 254
Papi, Roberto, 63, 69
Papini, Giovanni, 103, 104, 110, 115, 116, 139, 211, 253, 254
Paribeni, Roberto, 50, 188
Parini Colombi, Rosetta, 211
Parini, Giuseppe, 49
Parlato, Giuseppe, 254
Pascarella, Cesare, 209
Pascoli, Giovanni, 36, 209, 233
Passigli, Carlo, 62
Pastonchi, Francesco, 52, 94, 97, 229
Pastorino, Carlo, 211
Patti, Ercole, 137
Pavese, Cesare, 232
Pavese, Luisa, 143
Pavolini, Alessandro, 43, 71, 93, 107, 156, 159, 161, 166, 188, 193, 194, 211, 219, 254
Pavolini, Corrado, 60, 61, 108, 109, 181
Pavolini, Paolo Emilio, 146
Pea, Enrico, 39, 50, 100, 101
Pedrazzi, Orazio, 130, 131, 132
Pedullà, Gianfranco, 161, 254
Pedullà, Walter, 212, 254
Pegorari, Daniele, Maria, 177, 254
Pellicano, Piero, 44
Pellico, Silvio, 209
Pellizzi, Camillo, 37, 110
Penna, Sandro, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 252
Perfetti, Francesco, 112, 245, 254
Perri, Francesco, 95
Perso, Ulisse, 209
Petracchi, Giorgio, 177, 254
Petrarca, Francesco, 48, 49
Petrassi, Goffredo, 223, 231, 240
Petrocchi, Francesca, 12, 26, 28, 29, 33, 254
Petronio, Giuseppe, 254
Peyron, Guido, 62, 64
Piacentini, Marcello, 52
Picchi, Mario, 223, 224, 231, 232, 233, 254
Piccoli, Valentino, 14, 254
Pieri, Piero, 68, 245
Pintor, Giaime, 111
Pintus, Luigi, 51
Piovene, Guido, 39, 66
Pirandello, Luigi, 21, 35, 42, 45, 94, 101, 110, 122, 123, 145, 146, 147, 150, 168, 169, 172, 175, 176, 181, 182, 184, 185, 195, 196, 198, 200, 201, 210, 212, 230, 253, 254, 255
Piscopo, Ugo, 18, 208, 255
Pisichedda, Giovanni, 51
Pizzetti, Ildebrando, 116
Pizzolo, Mario, 52
Platone, Felice, 216
Pozzi, Emilio, 189, 247
Pratolini, Vasco, 232
Prestinenza, Antonio, 94
Prezzolini, Giuseppe, 119, 240, 253, 255
Prosperi, Carola, 39
Provenzal, Dino, 210
Pupino, Angelo Raffaele, 114, 253

Quasimodo, Salvatore, 37, 39, 41, 51, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 108, 124, 255

Racca, Corrado, 21
Racine, Jean, 186

Radice, Raul, 99
Raffaelli, Alberto, 149, 173, 184, 255
Raffaelli, Sergio, 54, 115, 118, 189, 255
Raffi, Maria Emanuela, 119, 255
Raghetto, Pietro, 52
Raimondi, Ezio, 255
Rajberti, Giovanni, 209
Ramperti, Marco, 137
Rand, Ayn, 111
Ratti, Federico Valerio, 15
Reale, Vito, 217
Rèpaci, Leonida, 29, 99, 100, 101, 102, 137
Richter, Mario, 104, 115, 254, 255
Rimbaud, Arthur, 196
Rispoli, Gennaro, 51
Rocca, Enrico, 13, 255
Rocca, Gino, 99, 103
Rodocanachi, Lucia, 164
Rodondi, Raffaella, 62, 259
Rolland, Romain, 155
Romagnoli, Ettore, 56, 129, 151, 168, 212
Romanelli, Romano, 131
Romani, Romano, 52
Romano De' Angelis, Francesca, 100, 101, 257
Rossi, Aldo, 234
Rossi, Alberto, 138
Rossi, Vittorio Giovanni, 121
Rosso di San Secondo, Pier Maria, 122
Rosso, Maria Gigliola, 52
Rossoni, Edmondo, 13, 14, 21, 23, 24, 25, 43
Ruta, Anna Maria, 52, 255
Ruzzante (Beolco Angelo), 193

Saba, Umberto, 58, 69, 70, 255
Sabbatini, Ernesto, 21
Sacchetti, Enrico, 62, 99
Sacchettini, Rodolfo, 189, 190, 255
Salgàri, Emilio, 23
Salsa, Carlo, 29, 99, 100
Salvini, Guido, 152
Sanminiatelli, Bino, 51, 164
Santoro, Maddalena, 103
Santos, Josuè Alberto, 18, 22, 255
Sapegno, Natalino, 221, 223, 231, 240
Sapori, Francesco, 29, 43, 48, 255, 256
Sarfatti, Margherita, 105, 110
Savarese, Nino, 102, 138, 211
Savinio, Alberto, 51, 232
Saviotti, Gino, 105, 256
Scardamaglia, Edoardo, 256
Scarpa, Domenico, 110, 256
Scarpa, Gino, 98
Scarpellini, Emanuela, 154, 256
Scarpino, Cinzia, 256
Schiaffini, Alfredo, 193
Schiuma, Rosiana, 51, 59, 256
Schnapp, Jeffrey, 68, 152, 156, 161, 162, 165, 166, 256
Scipione, 110
Sebastiani, Gioia, 55
Sebastiani, Osvaldo, 207
Sedita, Giovanni, 70, 101, 177, 182, 213 256
Segantini, Giovanni, 209
Segre, Alfredo, 97
Selvaggi, Beppe, 52
Senna, Paolo, 64, 256
Sereni, Emilio, 214
Serri, Mirella, 111, 256
Sertoli, Mario, 111
Sgarlata, Filippo, 46
Shakespeare, William, 105, 179, 192, 198
Shaw, George Bernard, 169, 198, 200
Sica, Beatrice, 257
Signoretti, Alfredo, 257
Signorini, Telemaco, 209
Silenzi, Renato, 130, 131
Silone, Ignazio, 232, 235
Simoncelli, Paolo, 57, 119, 121, 257
Simoni, Renato, 93, 193, 194
Sinisgalli, Leonardo, 110, 237, 257
Sobrino, Gabriella, 100, 101, 257
Soffici, Ardengo, 48, 50, 103, 104, 116, 117, 119, 123, 210, 254, 255

Sofia, Corrado, 161
Solar Correa, Eduardo, 130
Solari, Pietro, 18, 39, 111, 211
Solmi, Arrigo, 103
Spadolini, Giovanni, 65, 257
Stampacchia, Mauro, 230, 257
Stanghellini, Arturo, 211
Starace, Achille, 100, 186, 196, 205, 213, 219, 234
Steffenini, Ottavio, 98
Stendhal, 196
Stone, Marla Susan, 257
Stoppani, Antonio, 209
Storti, Rosa Claudia, 228
Stranieri, Vincenzo, 257
Stuparich, Giani, 39, 211

Tamburini Longo, Giannina, 52
Tempesti, Fernando, 219, 235, 257
Terra, Dino, 39
Thouar, Pietro, 209
Tinterri, Alessandro, 161, 163, 257
Tintori, Guido, 177, 257
Titta Rosa, Giovanni, 99, 105, 257
Tolli, Ercole, 14
Tomaselli, Cesco, 211
Tomasi, Franco, 244
Tombari, Fabio, 102
Tonelli, Luigi, 95, 257
Tongiorgi, Duccio, 16, 26, 68, 157, 177, 192, 257, 258
Tordi, Rosita, 258
Toscani, Claudio, 119, 120, 122, 253, 254
Tozzi, Federigo, 210
Tranfaglia, Nicola, 110, 244, 258
Turati, Augusto, 14
Turi, Gabriele, 32, 50, 59, 112, 115, 146, 196, 224, 258

Ungaretti, Giuseppe, 28, 36, 56, 60, 61, 92, 106, 107, 108, 110, 122, 123, 124, 125, 145, 186, 210, 243
Urgnani, Elena, 237, 258

Vagnetti, Gianni, 62, 64
Valentini, Giuseppe, 219
Valeri, Diego, 36, 52, 56, 124, 125, 127, 253
Valgimigli, Manara, 57, 119, 258
Valsangiacomo, Nelly, 191, 258
Vanni, Candido, 62
Vannucci, Atto, 209
Vannucci, Marcello, 65, 258
Varaldo, Alessandro, 18, 21
Vecchi, Ferruccio, 15
Vellani Marchi, Mario, 98
Vento, Luigi, 109, 258
Ventura, Angelo, 72, 187, 258
Venturini, Giorgio, 161
Verdi, Giuseppe, 158, 159, 171, 184, 199, 200
Veretti, Antonio, 98
Verga, Giovanni, 173, 184, 209
Vergani, Guido, 98, 259
Vergani, Orio, 51, 96, 98, 99, 101, 208, 211
Verlaine, Paul, 196
Vernieri, Nicola, 127
Viani, Lorenzo, 100, 101, 138
Villaroel, Giuseppe, 49
Viola, Cesare Giulio, 18, 21
Viscardini, Mario, 103
Visconti Venosta, Giovanni, 209
Vittoria, Albertina, 259
Vittorini, Elio, 39, 41, 51, 53, 62, 63, 65, 108, 109, 111, 133, 259
Vittorio Emanuele II, 96, 225
Volpe, Gioacchino, 183, 146, 140, 183
Volta, Sandro, 37, 40
Volterra, Edoardo, 214

Wagner, Richard, 159, 200
Wilde, Oscar, 210
Williams, Orlo, 37, 133

Woolf, Virginia, 133

Zabagli, Franco, 56, 252
Zaccaria, Giuseppe, 36, 245
Zampa, Giorgio, 32, 65, 145, 252
Zani, Luciano, 177, 259
Zappulla, Enzo, 184, 255
Zappulla Muscarà, Sarah, 184, 255
Zavattini, Cesare, 19, 39, 108
Zingone, Alexandra, 157, 258
Zorzi, Elio, 124, 127, 259
Zuccoli, Luciano, 18