# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

# "L'undicesimo comandamento: credi ma disubbidisci!" «Omnibus» (1937-1939) di Leo Longanesi

Relatrice: Dott.ssa Carla Gubert

**Correlatore: Dott. Massimo Rizzante** 

Laureando: Gabriele Nicolussi

# Indice

Introduzione		p. 3
Capitolo I: La libertà di stampa nel ventennio fascista		p. 9
I.1	L'eliminazione dell'opposizione	p. 9
I.2	La libertà di stampa sotto la dittatura	p. 12
	I.2.1 Le leggi sulla stampa	p. 13
	I.2.2 Il ruolo dell'agenzia di stampa Stefani	p. 13
	I.2.3 Il Ministero della Cultura Popolare	p. 14
I.3	Intellettuali e Fascismo	p. 17
	I.3.1 Intellettuali dissidenti	p. 18
	I.3.2 «Il Selvaggio» e «900»: Strapaese e Stracittà	p. 18
Capitolo II: V	Vita e opera di Leo Longanesi	p. 21
II.1	L'infanzia	p. 21
II.2	L'avvicinamento al Fascismo	p. 22
	Gli esordi	p. 24
	Gli anni "selvaggi"	p. 25
	«L'Italiano»	p. 27
	«Omnibus»	p. 32
II.7	La guerra	p. 33
II.8	«Il Borghese» e gli ultimi anni	p. 35
Capitolo III: «Omnibus»: il primo rotocalco italiano		p. 38
III.1	La nascita del rotocalco	p. 38
III.2	Il successo del rotocalco	p. 38
III.3	«Omnibus»	p. 39
	III.3.1 Il grande formato e la testata	p. 41
	III.3.2 Fotografie, disegni, satira	p. 42
	III.3.3 Parlare a tutti, di tutto: le rubriche e la struttura	
	della rivista	p. 45
	III.3.4 Il Longanesi direttore e la chiusura della rivista	p. 48
	Satira e fotografia	p. 53
	Satira e vignette	p. 56
Capitolo IV:	Dino Buzzati, Enrico Morovich e Mario Soldati:	
	Il fantastico e l'assurdo come critica alla società	p. 60
IV	Dino Buzzati	p. 60
IV	Enrico Morovich	p. 68
IV	Mario Soldati	p. 73
IV	Conclusioni	p. 83
Bibliografia		p. 88

#### **Introduzione**

La libertà di stampa e di espressione stanno alla base della democrazia. Uno stato in cui le idee non possono circolare liberamente, in cui i mezzi di comunicazione sono controllati dalla censura, in cui non esiste un'opposizione, anche solamente culturale, è da considerarsi una dittatura. Chi abbia intenzione di instaurare un regime totalitario deve prima preoccuparsi di controllare tutti i veicoli di trasmissione delle idee (carta stampata, radio, televisione, cinema) per poter manipolare i pensieri della popolazione e per creare il massimo del consenso. E Mussolini, durante gli anni in cui fu al potere, fece proprio questo.

«Omnibus» (1937-1939) di Leo Longanesi, il primo rotocalco italiano, che nelle intenzioni del Duce avrebbe dovuto diventare un grande strumento di propaganda di massa, venne invece chiuso dalla censura dopo solo due anni. Ho deciso di analizzare il settimanale longanesiano e ho preso anche in esame tre autori in esso pubblicati, nel tentativo di capire quale letteratura Longanesi promulgava e se tale letteratura aveva un ruolo attivo nella funzione di critica che proponeva.

Il primo capitolo del mio studio affronta il tema della libertà di stampa nel ventennio fascista, all'interno del quale si situa la rivista oggetto di studio.

Il mondo del giornalismo, degli intellettuali, della libera espressione delle idee ha visto, dalla nascita del Fascismo nel 1919 fino alla sconfitta di Mussolini nel 1943, un periodo buio, in cui i mezzi di comunicazione si dovettero piegare al volere del regime, trovandosi ad essere un mero strumento nelle mani del Duce. Ma in che modo Mussolini fece asservire alla sua causa tutti i mezzi di comunicazione di massa (quotidiani, riviste, radio, cinema), fino a trasformarli in un'enorme apparato per la propaganda del regime?

In primo luogo utilizzò la violenza. Tramite l'intimidazione fisica, agli albori della sua ascesa, riuscì a instillare la paura nei suoi avversari, nel tentativo di eliminare l'opposizione. Le sedi dei giornali avversi (come per esempio l'«Avanti!», il giornale del Partito Socialista, «Ordine nuovo», quotidiano comunista e il «Lavoro» di Genova, giornale progressista, solo per citarne alcuni) vennero devastate e i giornalisti quotidianamente aggrediti e minacciati.

Una seconda modalità d'intervento furono le pressioni sulle proprietà: tra il 1923 e il 1926 tutti i maggiori quotidiani italiani cambiarono guida, in favore di una dirigenza allineata al Fascismo.

L'ultima fase iniziò con la nascita della dittatura personale di Mussolini (dal gennaio 1925), che per poter controllare gli organi di informazione operò sulle leggi in vigore in materia, legittimando così il suo operato. Dopo essersi assicurato il controllo sull'agenzia di stampa Stefani, che distribuiva le informazioni ufficiali alla stampa, e dopo aver istituito la legge del 31 dicembre 1925, che attuava in questo campo i principi della dittatura personale e di partito, il Duce creò l'enorme apparato di censura e propaganda: il Ministero della Cultura Popolare. Il controllo della circolazione delle notizie e il loro asservimento alla causa fascista era ormai nelle sue mani.

Agli intellettuali non fascisti restavano due vie: quella della clandestinità (la critica diretta non era concessa) e quella dell'evasione nella letteratura, ossia evitare di parlare di politica e attualità e rinchiudersi nelle dissertazioni letterarie, rifiutandosi anche però di collaborare con il regime.

Agli intellettuali militanti spettava invece il compito di dare un volto al movimento fascista, che non produsse mai un'ideologia specifica propria, ma che si avvalse di una serie di elementi attinti dalla tradizione, in particolare dalla Roma imperiale e dall'Italia risorgimentale.

Dal 1926 al 1928 si fronteggiarono le due facce dell'Italia: Strapaese e Stracittà, immaginarie proiezioni urbanistiche dei progetti culturali, nel tentativo di erigersi ciascuna a cultura ufficiale.

Paesano, tradizionalista e provinciale, Strapaese era nato dalle pagine del «Selvaggio» (1924-1943), di Mino Maccari, e dalle riviste che gravitavano intorno ad esso, come l'«Assalto» (1919-1943) e l'«Italiano» (1926-1942). Stracittà invece, costruita su «900» (1926-1929) di Bontempelli e sulle sue riviste satelliti, «I Lupi» (1928), «L'Interplanetario» (1928) e «Duemila» (1929), era cittadina, industrializzata, borghese e promotrice della modernità. Entrambe le fazioni però alla fine vennero considerate inappropriate al regime e dopo qualche anno videro il loro declino.

Il secondo capitolo è dedicato interamente alla figura di Leo Longanesi. «Omnibus» infatti non può essere analizzata in modo appropriato senza tenere conto della figura del suo direttore.

Leo Longanesi nasce a Lugo di Romagna (Bagnacavallo) il 30 agosto 1905 da una famiglia medio borghese e tutta la sua infanzia sarà imbevuta di ideali borghesi e conservatori. Nel 1911 si trasferì con i genitori a Bologna, dove tra il 1918 e il 1920 si avvicinò al Fascismo: egli però diventerà, più che fascista, mussoliniano.

Giovane estroverso e sicuro di sé, nel 1920, ancora quindicenne, fondò «Il Marchese», una rivista scolastica, a cui seguì, nel 1921, «È permesso?...», mensile con sottotitolo «Zibaldone dei giovani». Nel 1923 diresse un altro mensile, «Il Toro», da cui trasparivano molti elementi che lo caratterizzeranno negli anni a venire: l'estetismo d'elite, il gusto per gli aforismi, l'amore per il passato.

Bisogna aspettare il 1925 per il suo esordio su «Il Selvaggio» che, squadrista e permeato da ideologie violente, antidemocratiche e antiborghesi, era nato un anno prima in seguito al delitto Matteotti con l'obiettivo di spalleggiare Mussolini e aiutarlo a riconquistare consensi. Il capostipite del movimento strapaesano, nel quale Longanesi riversò il suo talento tramite aforismi, battute folgoranti, articoli e disegni, gli permise anche di fare nuove amicizie, sia nelle file degli intellettuali che nella frangia squadrista e violenta del Partito Fascista.

Arrivò finalmente il momento de «L'Italiano». La nuova rivista, fondata e diretta da Longanesi nel 1926, si inserì nell'universo di Strapaese per dargli forza tramite un uso magistrale della satira. Sotto i suoi denti taglienti finivano gli aspetti grotteschi e tragicomici della vita italiana, il malcostume che dilagava tra i gerarchi, messi alla berlina tramite l'uso del frammento e della vignetta. Le sue critiche erano accompagnate anche da un elogio al passato e ai valori di decoro e onestà (ottocenteschi e borghesi) ormai svaniti. Eleganza formale, ironia e sguardo fisso sulla tradizione fanno accostare «L'Italiano» a «La Ronda» di Cardarelli (e numerosi rondisti collaboreranno con la rivista di Longanesi).

Arrivò il 1937 e con esso comparve «Omnibus», che fu pubblicato a partire da marzo 1937. Il primo rotocalco italiano parlava di tutto, dalla politica (poca, per non rischiare troppo) alle attrici famose, dalla critica letteraria ai consigli di moda. Come ne «L'Italiano», anche nella nuova rivista c'era una forte carica satirica, che riuscì a mettere in ridicolo il Fascismo e la società italiana in modo talmente efficace da decretarne la chiusura: nel 1939 verrà soppresso.

Negli anni della guerra, oltre a continuare a stampare «L'Italiano», Longanesi dirigeva «Fronte», destinata ai soldati, e «Storia di ieri e di oggi» e curava per Rizzoli la collana «Il Sofà delle Muse».

Nel 1945, a guerra finita, fondò la sua casa editrice, la "Longanesi e C." (da cui verrà escluso nel 1951) e nel 1948 pubblicò il pamphlet *In piedi e seduti*, a cui seguirono *Una vita* (1950), *Il destino ha cambiato cavallo* (1951), *Un morto fra di noi* (1952), *Ci salveranno le vecchie zie?* (1953) e *La sua signora* (1957).

Nel 1950 comparve nelle edicole l'ultima rivista di Leo Longanesi, che stamperà fino alla morte: «Il Borghese». Un titolo, un programma: la solita vena satirica era accompagnata da un rimpianto di un'Italia civile e moderna, ma attaccata a virtù antiche, un tempo promosse appunto dalla borghesia, ora ormai in declino.

Il poliedrico Longanesi (giornalista, editore, vignettista, sceneggiatore e altro ancora) morì il 27 settembre 1957, a soli 52 anni.

Inquadrato nella cornice storica e nella vita e nell'opera di Longanesi, è giunto il momento di analizzare «Omnibus» in modo approfondito.

Il terzo capitolo inizia spiegando cosa sia un rotocalco: "rotocalco" è quella categoria di periodici stampati tramite il procedimento rotocalcografico (in cui il calco è ottenuto mediante cilindri rotanti) e in particolare i settimanali. In esso la fotografia e il colore hanno un ruolo predominante. Comunicazione per immagini, utilizzo di un linguaggio semplice e colloquiale, argomenti trattati in base alla frangia di lettori che vuole conquistare sono gli elementi che più lo caratterizzano e che lo rendono appetibile per le masse.

Longanesi aveva compreso fin da subito la potenza sprigionata dalla tecnica fotografica, che in qualche modo era, insieme al cinema, il mezzo di espressione che più gli si confaceva: diretta, schietta, senza artifici, graffiante più che mai, e la utilizzò in grande misura in «Omnibus».

Il settimanale fece subito presa sulle masse, ma non solo grazie alle fotografie. Il successo di «Omnibus» può essere ricondotto anche al fatto che si avvaleva della collaborazione di alcuni fra i migliori giornalisti e letterati d'Italia (che in quegli anni erano ancora semisconosciuti), trattava gli argomenti più disparati (dalla guerra allo spettacolo, dalla politica estera alla critica di costume) e cercava di toccare una varietà di temi il più vasta possibile in un equilibrio di ingredienti diversi: parlare a tutti di tutto e nel modo più raffinato ed efficace possibile.

Per non parlare della letteratura: in faccia all'autarchia culturale auspicata dal regime, Longanesi pubblicava gli autori russi come quelli americani, i francesi, come quelli cinesi. Ma non mancavano le promesse italiane, da Moravia a Brancati, da Vittorini a Morovich.

Nel settimanale si insediarono fin da subito delle rubriche, punti fissi per il lettore fino all'ultimo numero: *Guerra e Pace* parlava di politica estera, *Il sofà delle muse* di letteratura, *Giorno e notte* di cinema, *Giallo e Rosso* di teatro e musica, per finire con *Mercurio*, la rubrica finanziaria.

Nel quarto e ultimo capitolo, il cuore della tesi, ho preso in esame tre autori pubblicati su «Omnibus»: Dino Buzzati, Enrico Morovich e Mario Soldati. Questi autori, nati nel 1906, sono spesso presenti sulla rivista di Longanesi, fattore che testimonia l'interesse del direttore nei loro confronti, e presentano delle caratteristiche comuni.

Innanzitutto si discostavano dall'intellettuale tipo, rifiutandosi sia di inserirsi nel dibattito culturale allora in corso, sia di scendere a patti con il regime. La loro letteratura, intrisa di influssi stranieri, abbandonava la prosa dannunziana per accostarsi allo stile delle cose proprio di Verga. Questi scrittori inoltre presentavano una tipologia letteraria che spaziava dal fantastico di Soldati e Buzzati, a quella dello "strano", quasi surreale di Morovich, mantenendo però sempre un piede nel realismo, che contribuiva a creare una cornice "reale" ai racconti che proponevano. Ma analizziamoli singolarmente.

Dino Buzzati, l'autore del *Deserto dei Tartari*, compare nella rivista con quattro racconti.

Se *Notizie false* è ancora legato al realismo, *Sempre notte* ci presenta, in una prosa asciutta e semplice, una vicenda assurda di straniamento dalla realtà, facilmente identificabile con la tipologia del testo "strano". Con *Dolore notturno* e *Lo strano viaggio di Domenico Molo* invece, l'autore approda sulle spiagge del "fantastico", inserendo elementi soprannaturali, in uno stile semplice, senza artificiosità o per niente pomposo, trasparente.

Enrico Morovich, con uno stile frammentato, fin troppo elementare, con frasi brevissime che mancano totalmente di figure retoriche, ci mostra dei raccontini facenti parte della tipologia dello "strano", con influssi surreali e di realismo magico alla maniera di Bontempelli. Personaggi anonimi vivono vicende assurde, non fantastiche o soprannaturali, ma irreali in quanto impensabili. Le storie di coniugi che vendono carro e cavalli per paura che i ladri glieli rubino o un marito che finge di essere caduto in mare per potersi comprare un vestito a dispetto della moglie che tira al risparmio, sono presentate agli occhi del lettore come sequenze di fotografie, senza alcuna intromissione dell'autore nella narrazione.

Finiamo con Mario Soldati, il poliedrico Soldati che nella vita scriverà romanzi, sceneggiature, pubblicità, qualsiasi attività inerente la comunicazione.

Il suo romanzo breve, *La verità sul caso Motta*, inseribile nella tipologia del "fantastico", ma con qualche sfumatura di poliziesco giallo, racconta la vicenda di un

avvocato timido e ossessionato dalle donne che, dopo una delusione amorosa, decide di evadere dalle realtà inabissandosi nell'oceano e vivendo con sirene e altri esseri marini. La prosa è, come negli altri autori, molto semplice e lineare. Un uso moderato delle figure retoriche fa da contrappunto alla descrizione polifonica che movimenta la narrazione presentandoci la vicenda da vari punti di vista, quelli dei diversi personaggi che popolano il romanzo.

Che funzione hanno questi racconti? Sono stati creati solo con l'intento di lasciare il lettore a bocca aperta o hanno un secondo fine?

Come visto evadono dalla critica diretta, non menzionano mai il Fascismo o qualsiasi cosa che riconduca ad esso.

I tre autori però ci presentano una società in crisi, affetta da delirio, da ossessioni maniacali. Personaggi apparentemente socievoli e "sani" evadono in universi fantastici perchè in crisi con il mondo circostante. Gli autori descrivono quindi una realtà in cui c'è qualcosa che non va, e per farlo utilizzano lo strumento di una letteratura che esce dagli schemi.

Buzzati, Morovich e Soldati risultavano funzionali all'obiettivo di Longanesi di fustigare nella sua rivista i vizi e i difetti della società italiana (e conseguentemente del Fascismo, che da vent'anni la condizionava) e della borghesia in declino. Il racconto fantastico e surreale infatti, riuscendo a "dribblare" la censura in ragione del fatto di deragliare nel soprannaturale e nell'assurdo, era in grado di criticare con grande efficacia e acutezza e si affiancava all'opera di satira già in atto nel rotocalco ad opera della mente acuta del suo direttore. Riassumendo: evasione dalla realtà per poterla criticare meglio e per evitare la censura.

Stupisce vedere che un fascista come Longanesi pubblicasse autori come Buzzati, Morovich e Soldati, ostili al Fascismo, ostili a D'Annunzio, ostili a una società che ormai aveva perso la bussola. Tutto ciò invece rispecchia a pieno la sua personalità, la sua esigenza di non perdere mai la coscienza critica, di non afflosciarsi e accettare sterilmente le idee imposte dall'alto. Tutto ciò risponde alla sua esigenza, che è poi anche quella di «Omnibus», di criticare dall'interno, di fare la fronda ad ogni costo, di seguire l'undicesimo comandamento: credi ma disubbidisci.

# Capitolo I

# LA LIBERTÀ DI STAMPA NEL VENTENNIO FASCISTA

Il mondo del giornalismo, degli intellettuali, della libera espressione delle idee ha visto nel secolo scorso (più precisamente dalla nascita del Fascismo nel 1919 fino alla sconfitta di Mussolini nel 1943) un periodo buio, in cui i mezzi di comunicazione si dovettero piegare al volere del regime, trovandosi ad essere un mero strumento nelle mani del Duce.

Mussolini nel ventennio fascista fece asservire alla sua causa tutti i mezzi di comunicazione di massa (quotidiani, riviste, radio, cinema) e li trasformò in un'enorme apparato per la propaganda del regime.<sup>1</sup>

L'opera di Leo Longanesi, intellettuale, giornalista ed editore, si inserisce in questi anni tormentati della storia italiana. Pur essendo una punta di diamante degli intellettuali fascisti, pur essendo mussoliniano convinto, sì trovò spesso a dover fare i conti con la morsa della censura e con uno stato che gli diceva cosa poteva scrivere e pubblicare e cosa, invece, doveva rimettere nel cassetto. Frequenti erano i suoi colloqui personali con il Duce che di tanto in tanto era costretto a "tirargli le orecchie".

Anche «Omnibus», il primo rotocalco italiano, che avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni di Mussolini, un organo di propaganda, venne attanagliato dalla censura, costringendolo alla chiusura ad appena due anni dalla sua fondazione.

Questo regime, che non risparmiava nemmeno i suoi sostenitori, risultò essere per Leo, orgoglioso e quasi anarchico, un vestito sempre più stretto, fino a diventare quasi una camicia di forza.

Un'analisi dell'opera di questa grande personalità non può quindi prescindere da uno sguardo, seppur veloce, al contesto storico, politico e intellettuale in cui si inserisce.

## I.1 L'eliminazione dell'opposizione

L'ingresso di Mussolini nella scena politica italiana fu dirompente: il fenomeno fascista si espanse a macchia d'olio in tutta Italia e nel giro di pochi anni il futuro Duce conquistò la maggioranza del consenso popolare (solo con l'appoggio della popolazione poteva portare a termine i suoi obiettivi). Per riuscire a comprendere a pieno i mezzi e le

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cfr Bergamini O., *La democrazia della stampa*, Roma-Bari, Laterza, 2006; Tranfaglia N., *La stampa del regime 1932-1943*. « *Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*», Milano, Bompiani, 2005.

strategie con cui Mussolini fu in grado di riuscire nella sua impresa, bisogna tenere in considerazione il fatto che lui, in primo luogo, era un giornalista e capì subito l'importanza della stampa e dei mezzi di comunicazione di massa per convertire il maggior numero di persone alla causa fascista: solo in questo modo poteva "guidare" la popolazione verso i suoi ideali. L'Italia fu infatti «il primo paese a sperimentare una nuova forma di potere autoritario in cui i mezzi di comunicazione di massa ebbero un ruolo di primo piano».<sup>2</sup>

Mussolini agì in diverse direzioni e attuò varie strategie per eliminare gli oppositori e per ottenere il controllo degli organi di informazione.

Una prima modalità di intervento fu la violenza e l'intimidazione fisica.

Fin dal principio, anche nel periodo di ascesa del movimento fascista, che era quindi ancora relativamente debole, Mussolini decise di usare la forza e di ingaggiare una vera e propria battaglia a suon di manganello contro gli oppositori. Creare la paura negli avversari e usarla a suo favore fu quindi il primo metodo per raggiungere il suo scopo. Finché c'erano sul suolo italiano giornali e riviste che denunciavano le sue azioni violente e che proponevano ideali differenti, non sarebbe stato possibile acquisire il pieno consenso della popolazione. Il suo obiettivo era infatti quello di guadagnare la fiducia dei cittadini, far sì che fossero loro stessi ad appoggiarlo.

Sono ormai noti i *raid* punitivi delle camicie nere nelle redazioni dei giornali "scomodi" che si susseguirono dal 1919 al 1926 e le spedizioni punitive a carico di giornalisti che osavano alzare troppo la testa.

Il 15 aprile 1919, il Fascismo ancora agli albori, a Milano, squadre di nazionalisti, allievi ufficiali e arditi incendiarono la sede del quotidiano l'«Avanti!», il giornale del Partito Socialista Italiano ed il governo di Mussolini ne sospese le pubblicazioni nel 1926. Ma l'«Avanti!» venne pubblicato in esilio come settimanale a Parigi e a Zurigo. Anche «Ordine Nuovo» (1919-25), quotidiano comunista con orientamento operaistico e approvato da Lenin, fondato da Antonio Gramsci, si vide devastare la sede dai seguaci di Mussolini, mentre nel 1926, un simile episodio presso la redazione di «Lavoro» di Genova, giornale progressista, provocò tre morti e venti feriti. Nel solo 1921 furono ventisette le redazioni assaltate. È importante sottolineare però che il futuro Duce in quegli anni riuscì a fare tutto ciò anche grazie all'appoggio di molti giornalisti. Di fronte infatti alla crisi del sistema parlamentare, alle agitazioni dei lavoratori, alle tensioni

-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Bergamini O., *La democrazia della stampa*, cit., p. 241.

economiche e sociali, il movimento fascista apparve alla borghesia uno strumento per ripristinare l'ordine (e moltissimi dei 2500 giornalisti italiani di quegli anni erano di estrazione borghese). Gli industriali che controllavano i giornali assecondarono l'ascesa del fenomeno fascista e ai soprusi, alla violenza (che avrebbero invece dovuto condannare apertamente) prevalsero gli interessi economico-politici. Poche e timide furono le reazioni dei giornali borghesi alle azioni fasciste violente e illegali.

Una seconda modalità di intervento, non violenta ma per questo non meno efficace, furono le pressioni sulle proprietà. Era infatti fondamentale riuscire non solo ad eliminare la stampa rossa o di opposizione, ma riuscire a controllare il maggior numero di testate, obiettivo che Mussolini non faticò a raggiungere, vista l'implicita alleanza con gli industriali. L'idea era quella di sistemare giornalisti e personalità amiche a capo delle testate della carta stampata. Molti direttori che avevano inizialmente appoggiato l'operare dei fascisti o che comunque non l'avevano mai denunciato apertamente, con il passare del tempo iniziarono a stancarsi della situazione e solo negli anni in cui Mussolini rafforzava il suo potere al governo (1922-25) cercarono di opporsi in favore di una maggiore libertà di stampa. Facendo così firmarono la loro condanna, la loro estromissione e vennero subito "cambiati".

Esemplare per capire ciò che capitò in quegli anni è la vicenda del «Corriere della Sera».

Principale quotidiano negli anni 1921-22, diede inizialmente poco rilievo alle violenze delle camicie nere ed assecondò l'ascesa di Mussolini. Mentre però il Fascismo si stava consolidando al governo, iniziò ad adottare un atteggiamento critico e a rivendicare lo Stato di diritto; iniziarono così le minacce a Luigi Albertini, il direttore, che fu costretto infine alle dimissioni. A lui successero Pietro Croci, poi lo scrittore e saggista filofascista Ugo Ojetti e dal 1927 Maffio Maffii (anche lui ovviamente favorevole al regime).

Tra il 1923 e il 1926 tutti i maggiori quotidiani italiani cambiarono guida. Gli Agnelli (proprietari della FIAT) per esempio rilevarono la «Stampa», dopo l'estromissione di Frassati e del direttore Andrea Torre, e finanziarono il filofascista «Il Resto del Carlino». Diventò una prassi concordare la nomina dei direttori tra editori (industriali, ai quali il fascismo non dispiaceva affatto) e governo. Furono quindi gli stessi industriali favorevoli al regime, che aiutarono il Duce alla ridefinizione dell'assetto editoriale italiano.

Purtroppo molti giornalisti si accorsero troppo tardi di ciò che stava accadendo, quando ormai restava poco, o nulla, da fare. Ma non bisogna pensare che tutti si rassegnarono subito, che consegnarono umilmente la loro dignità al regime o che rinunciarono a svolgere a dovere il loro lavoro, informare correttamente la popolazione su ciò che succedeva in Italia e nel mondo.

Vissero delle grandi personalità che pagarono perfino con la vita il loro desiderio (o probabilmente il loro bisogno) di ribellarsi a uno stato autoritario che stava trasformando il paese in un'enorme prigione in cui non si aveva il lusso di poter pensare.

Tra di essi possiamo ricordare Giovanni Amendola, che dalle colonne de «Il Mondo» combatteva la sua battaglia per la democrazia e per questo fu aggredito dai fascisti a Roma e morì poi in Francia (a Cannes) per le lesioni subite; i fratelli Rossi («Quarto Stato», «Non Mollare»), che furono costretti all'esilio; Pietro Gobetti («Ordine Nuovo», «Rivoluzione Liberale», «Baretti»), che fu picchiato dalle camicie nere, scappò anche lui in Francia dove però morì nel 1926 (le percosse ricevute gli avevano minato definitivamente la salute); Antonio Gramsci, fondatore de «L'Unità» (organo del PCI) nel 1924, che rimase in carcere per più di dieci anni e morì pochi giorni dopo aver riacquistato la libertà.<sup>3</sup>

# I.2 La libertà di stampa sotto la dittatura

Con la nascita della dittatura personale di Mussolini (a partire dal gennaio 1925) i partiti e giornali non fascisti vennero messi fuorilegge e di fatto la libertà di stampa venne annullata definitivamente (e soprattutto apertamente). Da quel momento, per poter controllare gli organi di informazione di massa il Duce operò sulle leggi in vigore in materia, legittimando così il suo operato e "uscendo" dall'illegalità.

Eliminate le fonti di opposizione, restava solo il compito di manipolare la stampa, di allinearla al regime e di utilizzarla per coltivare e mantenere il consenso popolare.

Sta proprio qui la modernità del Fascismo rispetto alle dittature precedenti, ossia concedere ai giornali e ai media un ruolo attivo nella costruzione prima e nel mantenimento poi del consenso popolare (e non soltanto della repressione del dissenso). Di qui la necessità di creare apposite istituzioni atte a tale obiettivo, come la Stefani e l'Ufficio Stampa.<sup>4</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Bergamini O., *La democrazia della stampa*, cit., pp. 241-248.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Tranfaglia N., La stampa del regime 1932-1943, cit., p. 11.

# I.2.1 Le leggi sulla stampa

Il 15 luglio 1923 Mussolini ottenne da Vittorio Emanuele III il regio decreto che fissava i vincoli rilevanti per la stampa quotidiana, che in un primo momento non venne però promulgato. A questo primo decreto ne seguì un secondo, quello del 10 luglio 1924 che rafforzava i poteri dell'esecutivo a livello locale e nazionale sulla stampa.

Questi decreti furono la base per la legge del 31 dicembre 1925, che attuava in questo campo i principi della dittatura personale e di partito. I cardini di questa legge erano i seguenti:

articolo 1: creazione della figura del direttore responsabile (chiamato a dover rispondere direttamente per eventuali abusi) al posto del gerente (il quale in precedenza aveva la responsabilità giuridica dei contenuti del giornale e fungeva quindi da parafulmine, essendo distinto dal direttore);

articolo 7: istituzione dell'Albo dei giornalisti. Ufficialmente con lo scopo di ufficializzarne lo statuto professionale, in realtà un mezzo di controllo.

Come si può capire, questa legge permetteva un controllo ferreo sui giornalisti: il direttore responsabile aveva la possibilità di limitare gli editori e inoltre doveva ottenere egli stesso il riconoscimento del prefetto e del procuratore generale presso la Corte di Appello; infine per essere iscritto all'Albo, ogni giornalista doveva essere allineato al regime, ovvero non doveva aver svolto «una pubblica attività in contraddizione con gli interessi della Nazione».

Gli oppositori venivano quindi eliminati o fortemente ridimensionati dalle leggi stesse, create da Mussolini per legittimare la sua azione repressiva che annullava la libertà di stampa. Chi lavorava in questo ambito infatti era filofascista per forza.<sup>5</sup>

# I.2.2 Il ruolo dell'agenzia di stampa Stefani

La Stefani fu la prima agenzia di stampa italiana. Fondata nel 1853 a Torino, nei primi anni del '900 era ancora di piccole dimensioni, con abbonati in sole 39 città; i corrispondenti erano pochi e le province poco servite. Nel 1920 aumentò il suo prestigio stipulando un accordo con il governo che le affidava il compito di distribuire le informazioni ufficiali alla stampa, ai prefetti e agli uffici governativi. Mussolini comprese quanto fosse necessario controllare dall'interno (come per i quotidiani) la

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Tranfaglia N., La stampa del regime 1932-1943, cit., p. 9.

Stefani: in questo modo poteva far giungere alle redazioni dei quotidiani solo le notizie congeniali al regime. Dal 1920 era già sotto il controllo di Giovanni Volpi, ma la svolta decisiva si ebbe nel 1924, con il Partito Fascista al governo, quando la direzione fu affidata al fedelissimo Manlio Morgagni (ex direttore amministrativo del «Popolo d'Italia») fino al 25 luglio 1943, che la potenziò e la trasformò, rilanciandola anche a livello internazionale.<sup>6</sup>

# I.2.3 Il Ministero della Cultura Popolare

Il controllo della circolazione delle notizie e il loro asservimento alla causa fascista, dopo l'iter legislativo e il controllo sulla Stefani, culminò con la creazione dell'enorme apparato di censura e propaganda: il Minculpop.

Questo processo iniziò con la riorganizzazione dell'Ufficio Stampa del Capo del governo a partire dal 1923, con l'obiettivo di conferirgli maggiori poteri. Nella seconda metà degli anni Venti furono costituite tre sezioni (stampa italiana, stampa estera e propaganda), seguite dalla creazione di altre due direzioni generali (cinematografia e turismo) e di un ispettorato (teatro).

Nel 1934 fu trasformato in Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, che aveva competenze in materia di cinematografia e censura (rd. 18 settembre 1934, prima del Ministero delle Corporazioni e dell'Interno), di turismo (rd. 21 novembre 1934, prima del Commissariato per il Turismo), di teatro, musica e censura teatrale (rd. 1 aprile 1935, prima del Ministero delle Corporazioni, dell'Educazione Nazionale e dell'Interno).

Nel 1935 fu elevato a Ministero per la Stampa e la Propaganda (con rd. 24 giugno 1935), con una struttura articolata in sette direzioni generali (servizi amministrativi, stampa italiana, stampa estera, propaganda, cinematografia, teatro e turismo) e di un ispettorato per la radio.

Con il regio decreto del 27 maggio 1937, sul modello tedesco, prese infine il nome di Ministero della Cultura Popolare, alle cui dipendenze nel 1940 furono messe anche l'Ente Stampa, creato per coordinare l'insieme dei giornali, e l'Ente Radio: si completò così la centralizzazione delle attività culturali: «la direzione generale per la stampa italiana controllava 81 quotidiani, 132 periodici di carattere politico, 3860 periodici vari, 7000 bollettini parrocchiali, 32 agenzie di informazione».

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Tranfaglia N., *La stampa del regime 1932-1943*, cit., p. 10; Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 32, p. 657.

In ragione della sua funzione politico-propagandistica, il Ministero fu guidato da personalità che provenivano dalla politica (e quindi persone maggiormente fidate) più che dall'amministrazione dello stato, prova questa dell'importanza datagli dal Duce. Alla sua direzione si alternarono infatti Galeazzo Ciano, genero di Mussolini, Dino Alfieri, Alessandro Pavolini e Gaetano Polverelli.

Il compito del Minculpop era, secondo un teorizzatore della funzione del giornalismo nel periodo fascista, quello di

assicurare una adesione ideale ai principi di cui lo Stato fascista è portatore e alle direttive fondamentali della Rivoluzione; e, nell'ambito di questa adesione, fare in modo che la stampa adempia veramente alla missione che le è stata affidata e le compete: quella della propaganda ideale, quella dell'educazione popolare (formazione dell'opinione pubblica), quella dell'elemento di rapporto tra governanti e governati<sup>7</sup>.

Superati i problemi iniziali, ovvero ottenere l'appoggio di quotidiani e riviste non fascisti, eliminare i giornali d'opposizione, assicurare il controllo dello Stato su quelli fascisti, restava il compito di forgiare un nuovo metodo di giornalismo con l'obiettivo di costruire le informazioni da fornire ai lettori, le posizioni politiche e culturali che si volevano imporre, gli imperativi del regime su tutti i problemi che attenevano alla società italiana, senza limitarsi alla semplice censura. Strumento utilissimo furono le veline, ossia gli ordini alla stampa, che giungevano quotidianamente alle redazioni di giornali e riviste dall'Ufficio Stampa del governo a partire dal 1924.

Esse erano delle vere e proprie note di servizio, a cui i giornalisti si dovevano attenere nella stesura dei loro articoli, mirate verso specifici interessi, in particolare verso l'immagine che il regime e il Duce volevano offrire al paese, e agivano su vari livelli.

Innanzitutto contenevano indicazioni sulle notizie da trasmettere, che dovevano essere favorevoli al regime e all'idea che esso voleva dare dell'Italia; alcune tematiche vennero bandite (per esempio la cronaca nera, che non poteva superare le dieci righe per ogni numero; la "vecchia Italia"; l'inflazione; qualsiasi notizia che potesse suscitare pessimismo), mentre altre vennero messe in risalto (le opere pubbliche, mostre e fiere organizzate dal regime, le idee del Duce).

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Barbieri C., *Storia e vita del giornale*, CEDAM, Padova, 1942, p. 359.

In secondo luogo le veline impartivano disposizioni specifiche sull'impostazione grafica dei giornali, come il fatto di movimentare tutte le pagine con grandi titoli o di vivacizzare la prima pagina con titoli su sette colonne (quando gli argomenti lo permettevano). Un interesse particolare era riservato al controllo delle fotografie, che iniziavano in quegli anni a riempire le pagine dei quotidiani e delle riviste, soprattutto dopo l'avvento del rotocalco, in cui assunsero in breve un ruolo fondamentale: nel caso di folle, per esempio, bisognava «scartare le fotografie con spazi vuoti», mentre se si trattava di strade e opere pubbliche, bisognava scartare quelle che davano l'idea di disordine e caos.

Le veline contribuirono quindi ad una «minuziosa costruzione dell'Italia come il regime avrebbe voluto che fosse e che apparisse» e con il passare degli anni la loro frequenza aumentò in modo considerevole, fino a sette volte al giorno.<sup>8</sup>

Nei primi anni di regime, l'idea dell'Italia che si voleva imporre attraverso i mezzi di comunicazione, era quella di un paese ben governato, civile, tradizionalista, che non aveva bisogno di usare la violenza sui suoi cittadini per ottenere quello che voleva; la malavita era stata eliminata dalle cronache, come i suicidi e gli omicidi, e non sussisteva alcuna "questione meridionale". Quando nel 1934 emerse l'idea dell'impresa africana (e successivamente, durante la guerra civile spagnola del 1936-39), il tutto cambiò radicalmente: la violenza venne esaltata, come l'esigenza di creare un impero e di prepararsi alla guerra; i giornali si riempirono di fotografie di truppe in partenza, di soldati, di armi. Le cronache di guerra, imbevute di retorica e pomposità, esaltavano l'Impero Fascista: piccole scaramucce si trasformavano in epiche battaglie, l'uso dei gas come armi di distruzione di massa veniva taciuto, il popolo italiano veniva galvanizzato da sogni di gloria: sono gli anni di massimo consenso verso il regime.

Con l'arrivo delle leggi razziali nel 1938, l'obiettivo diventò infine la creazione del nemico, promuovere l'antisemitismo e la difesa della razza.<sup>9</sup>

La stampa doveva sempre ricordarsi che la figura centrale del regime era il Duce (e nessun altro!) e ciò doveva essere espresso a grandi lettere e in maniera frequente, martellante. Ecco quindi che appariva come colui che portava l'Italia verso la modernizzazione, che difendeva l'orgoglio nazionale, che era amato dal popolo; i gerarchi fascisti dovevano sembrare solo i gregari di un capo senza macchia che

16

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Maida B., *La Direzione generale della stampa italiana*, in Tranfaglia N., *La stampa del regime 1932-1943*, cit., pp. 29-56.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Tranfaglia N., La stampa del regime 1932-1943, cit., pp. 22-26; Bergamini O., cit., p. 250.

governava il paese con il polso di ferro. Della propere l'affermazione di matrice longanesiana, diventata quasi una parola d'ordine, "Mussolini ha sempre ragione".

Il Duce riteneva importante, per quanto gli fosse possibile, controllare di persona gli ordini alla stampa, eventualmente modificandoli a suo piacere, e ciò è testimoniato dal fatto che riservava un'udienza quotidiana al Ministro della Cultura Popolare, fino al maggio 1943.<sup>11</sup>

Questo strumento di censura e indirizzo della stampa negli anni si radicò a tal punto che costituì un orizzonte a cui i giornali non potevano sottrarsi: sgarrare significava infatti rischiare la chiusura.

Mussolini esigeva inoltre dalla stampa nazionale un'opera di autodisciplina: in un discorso del 1928 a 60 direttori di giornali la definì un'orchestra che per funzionare bene doveva riuscire a dirigersi da sola («un'orchestra in cui il 'la' non è dato dal governo... è un 'la' che il giornalismo fascista da a se stesso»). Infine il giornalismo, grazie all'ammodernamento tecnico dei giornali (servizi fotografici, colore, caratteri nuovi, titoli a macchina) ma soprattutto al contratto giornalistico, che era il migliore al mondo, con alti stipendi, ferie in abbondanza, assicurazioni e indennità, fu sempre carriera ambita nel Ventennio Fascista. Non stupisce quindi che i giovani che dimostravano di avere attitudini giornalistiche venissero incoraggiati ed aiutati nei loro intenti, tramite contratti di lavoro, collaborazioni, sovvenzioni. Mussolini si costruiva in quel modo una schiera di adepti che, penna (o macchina da scrivere) alla mano, gli sarebbero certamente stati fedeli.<sup>12</sup>

#### I.3 Intellettuali e Fascismo

Come accolsero gli intellettuali un regime che in pochi anni aveva tarpato le ali all'opinione pubblica con leggi mirate all'annullamento della libertà di stampa e di espressione? Che ruolo ebbero gli uomini di cultura nella formazione del regime o, contrariamente, nel suo boicottaggio? La dittatura non poteva e non doveva accettare alcuna forma di opposizione diretta e gli intellettuali, se non allineati, potevano diventare una minaccia per la sua stabilità.

<sup>11</sup> Maida B., *La Direzione generale della stampa italiana*, in Tranfaglia N., *La stampa del regime 1932-1943*, cit., p. 52.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Tranfaglia N., *La stampa del regime 1932-1943*, cit., p. 19.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Maida B., *La Direzione generale della stampa italiana*, in Tranfaglia N., *La stampa del regime 1932-1943*, cit., pp. 39-41; Del Buono O., *Eia, eia, eia, alalà. «La stampa italiana sotto il fascismo: 1919-1943*», Milano, Feltrinelli, 1971, p. XVI.

Ci furono intellettuali che appoggiarono spontaneamente il regime, aiutando Mussolini nel suo operato, mentre ci fu chi tentò di opporsi alla dittatura, spesso invano.

#### I.3.1 Intellettuali dissidenti

Numerosi furono gli intellettuali che non videro con piacere l'ascesa di Mussolini e che non accettarono compromessi con uno stato che voleva imporre loro cosa dire o come pensare.

Alcuni continuarono con le proprie pubblicazioni, denunciando tra le righe l'operato del regime, ma aspettando il giorno in cui una diffida prefettizia o un assalto di squadristi avesse sancito la fine del loro operato o l'ingresso nella clandestinità (è il caso del «Baretti», di Piero Gobetti o del «Mondo», di Gianni Amendola).

Altri invece rifuggirono lo scontro diretto, spostandolo nel campo neutro delle lettere. Gli intellettuali che seguirono questa via si fecero chierici di una letteratura pura, avulsa dalla politica e le loro polemiche si alzarono solo contro gli aspetti cafoneschi, rozzi e maneschi del fascismo, come le parate in divisa, le grezze manifestazioni strapaesane, il culto della romanità. Questi uomini di cultura, il cui punto di riferimento era la «Ronda» (1919-1922), rivista che predicava il recupero di una tradizione letteraria e culturale nostrana, rivendicavano la loro superiorità di costume nei confronti del populismo di massa piccolo borghese.

La scelta di entrare nella clandestinità, come quella di isolarsi in un mondo puramente letterario hanno contribuito al grande fallimento degli intellettuali di opposizione, ossia quello di non essere riusciti a «produrre una classe intellettuale capace di inserirsi anche nel dibattito culturale-letterario, per proporre una linea di opposizione diversa da quella di matrice idealistica»<sup>13</sup>.

# I.3.2 «Il Selvaggio» e «900»: Strapaese e Stracittà

Il Fascismo non produsse un'ideologia specifica propria, ma si avvalse di una serie di elementi attinti dalla tradizione, in particolare dalla Roma imperiale e dall'Italia risorgimentale; nasceva quindi il problema di dare al movimento una sua specifica cultura. A dare un volto a questa cultura ci pensarono gli intellettuali militanti, riprendendo motivi già presenti fin dall'immediato dopoguerra e dando loro una patina di completezza e di autenticità fascista.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Langella G., *Il secolo delle riviste. «Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»»*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, p. 22.

Dal 1926 al 1928 si fronteggiarono le due facce dell'Italia, Strapaese e Stracittà<sup>14</sup>, immaginarie proiezioni urbanistiche dei progetti culturali, nel tentativo di erigersi ciascuna a cultura ufficiale.

Strapaese, paesano, tradizionalista e provinciale, era nato dalle pagine del «Selvaggio», di Mino Maccari, e dalle riviste che gravitavano intorno ad esso, come l'«Assalto» (1919-1943) e l'«Italiano» (1926-1942).

Il «Selvaggio»<sup>15</sup> nacque a Colle Val d'Elsa, nella provincia senese, subito dopo il delitto Matteotti, come risposta alla forte contestazione che l'omicidio aveva suscitato nell'opinione pubblica. Di forte impronta squadristica, proponeva ideali quali la fedeltà alla tradizione, la campagna come luogo di sanità morale, un deciso rifiuto del consumismo e delle mode. Imperniata sulla tradizione culturale che faceva capo alla triade Papini-Soffici-Malaparte, la rivista cercava di promuovere quella letteratura che era rimasta sempre subalterna nel panorama ufficiale, quali le novelle d'ispirazione popolare-boccaccesca, le poesie di origine popolare e le favole morali. É proprio fra le pagine di questo periodico, imbevuto di decaloghi, proclami e soprannomi, che il giovane Longanesi crescerà, creandosi una coscienza critica, ed è grazie alla sua collaborazione con il «Selvaggio», iniziata nel settembre 1925, che il 14 gennaio 1926 darà alla luce una colonna portante di Strapaese: l'«Italiano».

Sul fronte opposto era schierata Stracittà, arroccata sulla bontempelliana «900»<sup>16</sup> e sulle sue riviste satelliti, «I Lupi» (1928), «L'Interplanetario» (1928) e «Duemila» (1929).

La rivista romana, redatta in francese e di diffusione internazionale, fu fin da subito proiettata verso l'Europa e i Selvaggi, in un primo momento, la accolsero con favore, credendo che potesse esportare all'estero l'arte e la cultura fascista, da loro precedentemente scelta e promossa.

Ma Maccari e compagni capirono presto di aver sbagliato previsioni e, disillusi, iniziarono il loro scontro con la neo-rivista.

<sup>15</sup> Petrocchi F., *«Il Selvaggio»: dallo squadrismo a «Strapaese» (1924-1927)*, «Critica letteraria», a.V, n.15 e 16 (1977), pp.326-354 e 538-570; Tugnoli A., *Mino Maccari: gli anni del Selvaggio*, Bologna, CLUEB. 1996.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Troisio (a cura di) L., *Le riviste di Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio»*, *«L'Italiano»*, *«900»* (antologia), Treviso, Canova, 1975; Masiero F., *«Strapaese» e «Stracittà»*, «Problemi», n.44 (settembre-dicembre 1975), pp.260-290.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Urgnani E., 900, novecentismo e l'«Avventura Novecentista», in Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo, Ravenna, Longo, 1991, pp.30-45; Saccone A., Massimo Bontempelli: il mito del '900, Napoli, Liguori, 1979

Bontempelli infatti esportava ben poco di fascista, intento più che altro a studiare le mosse di quell'Europa che lo affascinava tanto. L'ideologia di Stracittà, cittadina, industrializzata e borghese, predicava il trionfo del moderno sulla tradizione, da realizzarsi nella terza epoca (dopo la classica e la romantica), quella novecentista, caratterizzata dal progresso, dalla massificazione, dall'industrialismo e dall'urbanesimo. Il fondatore della rivista rispose a queste esigenze con un articolato programma culturale. Di primaria importanza era la costruzione degli intrecci, mentre il culto della forma veniva abbandonato; Bontempelli arrivò persino a formulare il criterio della traducibilità, per cui l'opera migliore era quella che meglio si prestava alla traduzione in altre lingue e, più tardi, quella che poteva diventare soggetto cinematografico senza snaturarsi. Tutto ciò muoveva dalla consapevolezza delle limitate qualità del destinatario-massa, interessato maggiormente alla vicenda e al suo scioglimento e attirato dalle immagini che in quegli anni iniziavano a riempire le pagine delle riviste.

I novecentisti vedevano lo scrittore come un artigiano, che non produceva opere d'arte, bensì merci, beni di consumo. Sono quindi capibili le critiche mosse a «900» dalle pagine del «Selvaggio», che la rimproverava di promuovere la standardizzazione della letteratura e di incoraggiare una visione mercantilistica dell'arte. Anche i collaboratori stranieri della rivista furono tirati in ballo, accusati di non essere politicamente affini al Fascio.<sup>17</sup>

La dittatura iniziava ad ottenere in quegli anni quel pieno consenso che le serviva per governare con sicurezza e le due proposte, richiamando «un'immagine univoca dell'Italia fascista attorno a cui metà della popolazione non si sarebbe mai riconosciuta» non sarebbero mai riuscite a raccogliere il consenso totale del popolo. Per questo nel corso del 1928 Stracittà e Strapaese, troppo stretti e unilaterali per il regime, videro il loro lento e inevitabile declino.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Langella G., *Il secolo delle riviste*, cit, pp. 229-264.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Langella G., *Il secolo delle riviste*, cit., p. 256.

# Capitolo II

## VITA E OPERA DI LEO LONGANESI

## II.1 L'infanzia

Leopoldo (Leo) Longanesi nasce a Lugo di Romagna (Bagnacavallo) il 30 agosto 1905 da una famiglia medio borghese.

Il padre Paolo, discendente da agiati coltivatori terrieri e commerciante di polvere da sparo aveva sposato Angela Marangoni, anche lei appartenente al ceto medio borghese, e si era insediato nella casa di famiglia di lei. Famiglia che avrà sempre una forte influenza su Leo e che lo condizionerà per tutta la vita.

La mia famiglia è stata la mia scuola, e quel che so, quel che non so, i miei vizi, i miei difetti, le mie poche virtù li ho ereditati tutti da lei. E più gli anni passano, più mi accorgo di non essere mai riuscito, di non riuscire più a mutare la strada segnata da quelli di casa mia, i quali, vivi o morti, sono sempre li; ognuno con la propria bandiera, con le proprie manie, con le proprie illusioni, sono sempre li a custodire lo stile familiare. Ed io passerò sempre dall'uno all'altro, in un alterno variare di esperienze casalinghe<sup>19</sup>.

Tre furono i personaggi maggiormente importanti per Longanesi: il nonno Leopoldo, il prozio Rinaldo e la madre.

Leopoldo Marangoni, padre di Angela, si dichiarava socialista, amico di Andrea Costa e rappresentante si quella Terza Italia garibaldina di cui il Fascismo si dirà erede. Ma sotto sotto era anarchico.

Il prozio Rinaldo invece era un ex garibaldino, imbevuto di solide virtù borghesi e ammorbato da maniacali abitudini che scandivano il corso della sua giornata.

In mezzo a queste due contrastanti personalità si inseriva la madre (il padre, da cui Longanesi non prese molto, era sempre fuori casa per lavoro), donna zelante, scettica e diffidente, ma soprattutto « dominata da una sola fede: non scendere mai di un gradino nella scala sociale. Era la sua frase preferita, il suo programma, lo scopo della sua vita»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 3.

21

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Longanesi L., *I borghesi paralleli*, «Gazzetta del Popolo», 22 ottobre 1950, p. 3.

E quando voi mi accusate di essere un borghese, non protesto, perchè sono il frutto di quella piccola borghesia che da un canto seguì Garibaldi e Andrea Costa e dall'altro costruì le case coloniche, scavò i pozzi, piantò i gelsi, rese prospera una secca pianura e lottò contro le cooperative; sono uscito da una famiglia per metà rossa e per metà nera, sentimentale e rissosa, laboriosa e ambiziosa, scettica e religiosa; sono cresciuto in una delle tante famiglie romagnole che, in ottanta anni, riuscirono ad acquistare una casa, a conquistarsi un gradino<sup>21</sup>.

È proprio quel gradino da conquistare, una costante del pensiero piccolo borghese, che, su decisione della madre, porterà la famiglia a trasferirsi a Bologna nel 1911. Fu un duro colpo per Longanesi, ma Angela voleva il massimo per il figlio e ciò significava spostarsi in città, allargare i propri orizzonti, uscire dal provincialismo.

Bologna in quegli anni era una città agraria, con poche industrie, con un piede ancora nell'Ottocento e le giornate erano scandite da virtù borghesi quali il risparmio e il decoro.

Tutta l'infanzia di Longanesi è imbevuta, quasi in modo ossessivo, da ideali borghesi e conservatori. Non stupisce quindi che molti anni più tardi, la borghesia ormai in declino, si sia eletto a fustigatore di quel mondo, deridendone i vizi e i difetti e da cui, però, non riuscirà mai a staccarsi<sup>22</sup>.

## II.2 L'avvicinamento al Fascismo

Longanesi si avvicinò al Fascismo tra il 1918 e il 1920, ancora adolescente. Ma quali furono i presupposti che lo portarono a sposare questa causa?

Innanzitutto c'erano le influenze familiari, quali le posizioni garibaldine del prozio Rinaldo, il «massimalismo anarchico d'un socialismo che da Andrea Costa portava diritto a Mussolini»<sup>23</sup> del nonno Leopoldo e il nazionalismo del padre. Poi c'erano D'Annunzio, con l'impresa fiumana, e il Futurismo. Era stato spettatore inerme delle lotte che avevano infestato (e infestavano) la sua Romagna dagli anni Dieci: lo scontro prima tra cooperative rosse e nere, poi tra socialisti, neutralisti, e repubblicani, interventisti, infine tra bolscevichi e fascisti.

 <sup>&</sup>lt;sup>21</sup> *Ibid.*, p. 3.
 <sup>22</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano, 1985, pp. 3-24.
 <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

Anche la sua estrazione sociale giocò un ruolo importante, anzi fondamentale, con il «declassamento dei ceti medi che si proletarizzano e che, per sfuggire a questo destino, si ribellano»<sup>24</sup>.

Scriverà in In piedi e seduti:

Noi studenti (...) avevamo incontrato la Patria nei libri di lettura delle scuole elementari, e quella patria ci aveva accompagnato al ginnasio e al liceo, di classe in classe; una patria che combatteva sempre difficili battaglie (...) Volevamo ancora combattere, ma la guerra, purtroppo, era finita: le sole fiamme ancora vive erano D'Annunzio e la lotta contro i socialisti, nemici della Vittoria<sup>25</sup>.

Ma cosa ancor più importante è che considerava il Fascismo una faccenda di Romagna e ciò lo portò ad avere un approccio quasi sentimentale con il movimento delle camicie nere.

L'insuccesso della occupazione delle fabbriche ha rafforzato il fascismo soprattutto nella valle Padana e i Fasci raccolgono gli iscritti senza troppi preconcetti: ecco i facinorosi, i violenti, gli spostati, gli ammazzasette (la guerra ha insegnato che i cattivi soggetti sono ottimi soldati...)

(...) L'Emilia e la Romagna, in particolare, sono popolate da simili personaggi. Il genialoide, lo schizofrenico che sogna falansteri e partecipa comunque a tutti i movimenti di piazza solamente perchè avvengono in piazza (...) è personaggio, si può dire, nato in Romagna. E Mussolini, sotto certi aspetti, è il più alto esempio di questa sorta di uomini.<sup>26</sup>

A Mussolini, infine, si sentiva personalmente legato anche per un'altra caratteristica tipicamente romagnola: l'anarchismo. Furono tutte queste affinità con il Duce che portarono Longanesi ad essere, durante il regime, più che fascista, mussoliniano.

Come affermano anche Montanelli e Staglieno, si può dire quindi che il Fascismo era lo sbocco naturale per Leo.<sup>27</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> De Felice R., *Intervista sul fascismo* (a cura di Michael A. Ledeen), Laterza, Bari, 1975, p. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Longanesi L., *In piedi e seduti* (1919-1943), Longanesi, Milano, 1948, p. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 17-45.

## II.3 Gli esordi

Leo Longanesi esordì ancora adolescente nella vita pubblica del capoluogo e nel 1920, ancora quindicenne, fonda «Il Marchese», rivista scolastica che uscirà per un unico numero.

Erano gli anni in cui, sull'onda delle letture dannunziane, si atteggiava a dandy e iniziava a farsi conoscere dagli intellettuali bolognesi. Frequentava con scarso successo il liceo Galvani dove incontrò un maestro ad hoc: il filosofo nazionalista Balbino Giuliano, firmatario nel 1925 del Manifesto degli intellettuali fascisti e poi ministro dell'Istruzione.<sup>28</sup>

Il 23 marzo 1921 vide la luce «È permesso?...», mensile con sottotitolo «Zibaldone dei giovani», che conteneva sberleffi tipicamente longanesiani (e che anticipano Strapaese), in uno stile misto tra Futurismo e Fascismo.

Sull'onda delle prime pubblicazioni iniziò a dirigere nel 1923, insieme a Corrado Testa e Nino Fiorentini, «Il Toro», rivista fondata da A. Borromei, dove si riconoscono subito due caratteristiche longanesiane: l'estetismo d'elite, tradotto con sentenziosità aforistica («l'arte è una forma aristocratica come l'aristocrazia è una forma d'arte») e l'amore per il passato, «la nostalgia di un altro tempo, senza volgarità e villani rifatti, sottratto intanto alla pura ipotesi solo grazie ai caratteri di stampa, raffinati e fuori moda»<sup>29</sup>.

Aveva una personalità forte, era estroverso e conosceva tutti, a detta di Montanelli e Staglieno era «il classico tipo del romagnolo prepotente» 30; inutile dire che il Fascismo favorì il suo ingresso nella vita pubblica.

Tra il 1923 e il 1926 maturò molto rapidamente, soprattutto grazie ai frequenti viaggi sia in Europa (Costa Azzurra, Vienna) che nella penisola italiana. Nel 1924, a Roma, si inserì nel circolo della «Grotta degli Avignonesi», un locale dove si faceva teatro sperimentale e dove conobbe Montano, Savinio, Cecchi, Bacchelli, Cardarelli e Bartoli. In quello stesso anno, a Firenze, venne a contatto con Papini, Giuliotti e con il cenacolo della casa editrice di Enrico Vallecchi, ma anche con i personaggi della frangia più manesca del fascio fiorentino, come Banchelli e Tullio Tamburini.

 $<sup>^{28}</sup>$  Andreoli A., Longanesi, La Nuova Italia, Firenze, 1980, p. 33.  $^{29}$  Ibid., p. 36.

Montanelli I., Staglieno M., Leo Longanesi, cit., p. 40

Ma forse la più importante amicizia che fece in quel prolifico 1924 fu quella con Mino Maccari, direttore del «Selvaggio», con il quale collaborerà assiduamente con aforismi, disegni e articoli.

In quello stesso anno collaborò anche con «L'Assalto» (ne diventerà direttore a partire dal 3 luglio 1929), settimanale fondato da Pietro Nenni nel 1919, poi rifondato da Leandro Arpinati, successivamente diretto da Dino Grandi e Giorgio Pini.

Si prospettava per il giovane Longanesi un grande avvenire.<sup>31</sup>

# II.4 Gli anni "selvaggi"

Il 1924 non è un anno importante solo per Longanesi, è anche l'anno del delitto Matteotti (13 giugno), del Fascismo che barcolla, delle grandi incertezze.

Dopo l'omicidio più famoso nella storia d'Italia il Fascismo perse molti consensi e la sorte del regime sembrava ancora molto incerta, quando sorsero tre riviste con l'obiettivo di spalleggiare Mussolini e di aiutarlo a riconquistare la fiducia e l'appoggio della popolazione.

Il 13 luglio Curzio Suckert, volontario nella prima guerra mondiale e iscritto al Fascio di Firenze dal 1922, pubblicò il primo numero de «La Conquista dello Stato», seguito a ruota, il 16 luglio, dal «Selvaggio», fondato da Angiolo Bencini e Mino Maccari con il sottotitolo «Battagliero fascista». A chiudere il trio ci pensò il ras di Cremona Roberto Farinacci con la sua «Cremona Nuova».

Queste riviste promulgavano un fascismo provinciale, rissoso e squadrista, con motti quali "marciare, non marcire" e "né speranza, né paura": nasceva il movimento di Strapaese.

I Selvaggi, distinti in tribù (Tribù dei Setteomicidi, Tribù Punta e Taglio, Tribù dell'olio di ricino, ecc.), ispirati da Soffici e Malaparte (così si farà chiamare Suckert a partire dal 1925), seguivano «un'ideologia caratterizzata da una concezione del fascismo come rivoluzione permanente, antiborghese e antidemocratica»<sup>32</sup>, permeata da squadrismo e violenza. Questi gli scopi del neo-movimento:

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 35-45.
<sup>32</sup> Andreoli A., *Longanesi*, cit., p. 38.

Cementare lo spirito di fratellanza e di cameratismo fra i fascisti "provati" (...) Tenere accesa la fiaccola dello squadrismo (...) Vigilare severamente sugli elementi intrusi al fascismo (...) Esaltare lo spirito RIVOLUZIONARIO DEL FASCISMO...33

Nonostante l'amicizia con Maccari, Longanesi non iniziò subito a collaborare con la rivista di Colle Val d'Elsa, cercando di mantenere una certa equidistanza tra il potere, ossia Mussolini, e i sottopoteri, le correnti interne.

Il primo contributo per il «Selvaggio» data 13-29 settembre 1925 ed è l'articolo Facciamo di Croce un martire?, aperta esaltazione di Farinacci. Dal quel momento lavorerà assiduamente per la rivista di Strapaese, facendosi largo a suon di aforismi, battute folgoranti, disegni e articoli, trovando un modo tutto suo di esprimersi e di mettere in risalto il suo talento, che sfocerà poi ne «L'Italiano».

Il 1925 fu all'insegna di cambiamenti non troppo favorevoli per Maccari e compagni.

In febbraio Farinacci fu nominato Segretario del Partito, con il compito di debellare le opposizioni provinciali (guarda caso il compito fu affidato al più provinciale tra i ras...), dando così inizio all'era della normalizzazione, parola che strideva nelle orecchie dei "rivoluzionari" del Fascismo. Seguì la decisione di Mussolini di sciogliere le squadre: era arrivato il tramonto anche per i Selvaggi, che cessarono di esistere, a malincuore:

Camerati! Le Tribù dei Selvaggi che offrimmo con puro cuore al Fascismo e al Duce, quali fierissime affermazioni spirituali d'intransigenza rivoluzionaria, sono disciolte. Un atto di dedizione assoluta e di disciplina ferrea, in ossequio al volere delle supreme gerarchie del Partito Fascista, chiude e suggella il ciclo del nostro movimento.<sup>34</sup>

A Maccari e Longanesi non restava che rifugiarsi nel campo neutro della cultura, cercando di servire la rivoluzione "soltanto" «colla nostra mentalità, con il nostro stile, giacché, grazie a Dio, e per disgrazia nostra personale li possediamo»<sup>35</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Articolo non firmato dal titolo *Selvaggi del fascismo*, «Il Selvaggio», A. I, nn. 17-18, 9 novembre 1924, p. 1.  $^{34}$  Maccari M., «Il Selvaggio», A. II, 23 ottobre 1925, n. 41, p. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Sugo-di-Bosco (Mino Maccari), A rapporto con Mussolini, «Il Selvaggio», A. II, n. 45, 13 dicembre 1925, p. 1.

Arrivò agosto: il «Selvaggio» stava per chiudere, con la speranza di riaprire a Firenze, come anche «La rivoluzione fascista»; non stava meglio «La Conquista dello Stato», che era in una crisi irreversibile.

Si apriva uno spiraglio, c'era posto per una nuova rivista; e Longanesi si appropriò di quel posto in modo magistrale con «L'Italiano». 36

#### II.5 «L'Italiano»

Io farò fra poco tempo una rivista settimanale, più che della gente fascista, per la gente fascista, che poverona non capisce niente (...)

Si chiama

#### L'ITALIANO

Nome semplice, senza trucchi D'Annunziani, e significativo più dei tanti titoli a doppio fondo lirico.

L'Italiano sarà rivoluzionario, ma come l'intendiamo noi, in tutto.

Fascismo vero, di pura marca rivoluzionaria, rassista, Pellizziana.

Questo scriveva Longanesi nel dicembre 1925 a Camillo Pellizzi, «uno dei migliori intellettuali del regime»<sup>37</sup>, chiedendogli di collaborare con la futura rivista, accanto a Gherardo Casini, Ardengo Soffici, Mino Maccari ed altri.

Inizialmente il settimanale avrebbe dovuto chiamarsi «Il Partigiano», ma con il fedele amico Maccari decisero di cambiargli nome.

Da un'altra corrispondenza con Pellizzi si può evincere lo stile della rivista e le aspettative del giovane direttore:

l'*Italiano* non ha preconcetti e se ne frega della colonna piena!

(...) L'Italiano, è la rivista che il Fascismo non ha ancora avuta, 1° perchè nessuno ha il coraggio di farla, 2° perchè nessuno sa come si possa fare.

I tuoi aforismi, mi sono piaciuti e li ho preferiti ad un articolo, perchè la rivista sarà fatta tutta in massima parte da pezzetti, aforismi ecc. 1° perchè sono più geniali, 2° più interessanti, 3° perchè sotto l'aforisma si può velare meglio certe critiche e certi malcontenti.

(...) l'Italiano, succosissimo anche per i caratteri tipografici e l'impaginatura (...).<sup>38</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 46-82. <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ibid.*, cit., p. 92.

«L'Italiano» uscì il 14 gennaio 1926 con il sottotitolo «Rivista settimanale della gente fascista», 1200 copie, molto raffinato: in carta giallina, di grande formato, con caratteri bodoniani e aldini, impaginato su quattro colonne, con nitide illustrazioni al tratto.

Era il periodo in cui il Duce stava eliminando definitivamente la libertà sindacale, stava stringendo la morsa sulla stampa, stava creando il regime. Ma Longanesi, insieme a Soffici, Pellizzi, Casini vedevano ancora il Fascismo come un'ondata di rinnovamento per il popolo italiano, che avrebbe potuto sopravvivere solo grazie all'ala rivoluzionaria, da contrapporre alla normalizzazione pianificata da Mussolini, che stava sostituendo ai vertici dirigenziali la vecchia guardia squadrista con alleati agrari e industriali. Quale strumento migliore, per conquistare le masse, se non la satira? Ecco che iniziavano a finire sotto i denti taglienti di Longanesi gli aspetti grotteschi e tragicomici della quotidianità italiana, emergevano dall'universo indistinto della vita di tutti i giorni il particolare e la sfumatura, indagati attentamente con occhio critico e non sempre benevolo. Ma anche intellettuali e gerarchi fascisti venivano graffiati dal giovane direttore, non senza però procurargli l'arrivo tempestivo di una velina o un richiamo personale da parte del Duce, che un giorno disse :«Longanesi fa bene ad attaccare, anche certi dei nostri, ma non deve esagerare, non deve criticare»<sup>39</sup>.

La sua satira era costituita in gran parte dal frammento, dalla vignetta, dall'aforisma:

Io non posso sopportare gli articoli, perchè l'articolo è sempre in primo luogo una scocciatura, e in secondo una bugia. Lo scrivere 250 righe su un argomento, ti posso assicurare essere inutile, quando con un bell'aforisma, o una battuta si può dire le stesse cose.

(...) Preferisco due parole a 100, purché in quelle 2 parole sian racchiuse le altre  $100^{40}$ .

E a proposito di aforismi, sul terzo numero de «L'Italiano» comparve il motto "Mussolini ha sempre ragione!".

«L'Italiano», che sotto certi aspetti era nato dal «Selvaggio», entrò nel mondo di Strapaese con fare energico, per dare man forte alla rivista di Colle Val d'Elsa. Longanesi capì che per combattere contro gli intellettuali novecentisti e per sconfiggere

\_

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> *Ibid.*, p. 91.

il malcostume che dilagava tra i gerarchi, era necessario dare uno specifico connotato al movimento strapaesano: l'Ottocento. Dalle pagine della sua rivista incominciò a rimpiangere le palline di vetro colorato, le calcomanie, il cavallo a dondolo, in un elogio spassionato e continuo al passato e ai valori di decoro e onestà (ottocenteschi e borghesi) ormai svaniti nella volgarità del mondo moderno. Questo legame con l'Ottocento andò rafforzandosi man mano che il Fascismo diventava sempre più regime, nel tentativo di opporsi a quegli aspetti volgari e populisti quali la retorica imperiale, il passo romano, le folle oceaniche in delirio.

L'eleganza formale, l'ironia pungente e lo sguardo fisso sulla tradizione lo ereditò dalla «Ronda», foglio che aveva fatto scuola, tanto da identificare nella rivista di Cardarelli un'antenata de «L'Italiano». E rondisti erano anche numerosi suoi collaboratori, come Antonio Baldini, Bruno Barilli, Emilio Cecchi, Giuseppe Raimondi e lo stesso Cardarelli, che andavano a fiancheggiare intellettuali del calibro di Pellizzi, Soffici e Maccari.

La sua adesione alla causa strapaesana raggiunse il culmine con la stesura dell'*Almanacco di Strapaese*, che, dopo mesi di duro lavoro con l'amico Maccari, portò alla creazione, a detta di Montanelli e Staglieno, del «più bell'almanacco mai stampato (e che si stamperà) in Italia»<sup>41</sup>.

L'almanacco fu un successo: di cento pagine, conteneva discorsi agricoli sui mesi, oroscopi, rime, poesie, gli immancabili aforismi, previsioni per ogni settimana, battute sui vari paesi del mondo («Il Congo: I pederasti di Montmartre ogni anno fanno un viaggetto al Congo e ritornano a Parigi con un nuovo libro e un jeune ami nègre») e ancora volti, modi e costumi, misfatti che imprimevano su carta, con fare diretto ed immediato, il luogo comune e il costume nazionale.

Dopo questo exploit Longanesi iniziò a staccarsi dalle posizioni strapaesane, a cui Maccari era ancora fortemente legato, e, quasi prevedendo la fine di Strapaese, gradualmente lo abbandonò per dedicarsi, oltre che a «L'Italiano», anche alla direzione dell'«Assalto» (a partire dal 3 luglio 1929).

«L'Italiano» mutò fattura e contenuti con il passare degli anni. La morsa della censura si faceva sempre più stretta e la mancanza della libertà di stampa pesava sul giovane direttore, che scrisse sulle pagine della rivista in un articolo non firmato:

-

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> *Ibid.*, p. 143.

Il fascismo non ha tolto la libertà di stampa ma introdotto la responsabilità di stampa; e i giornali di oggi sono monotoni, uguali, zelanti, cortigiani e leccapiatti appunto perchè nessuno ha il coraggio d'assumere questa responsabilità, a costo di perdere onori e cariche. 42

E lui, che già rischiava *grosso*, ma non voleva rischiare *troppo*, in modo irreparabile, decise di diminuire drasticamente la portata dei suoi attacchi: meno politica e meno accuse ai gerarchi o al regime. Questo mutamento contenutistico fu appoggiato da un cambiamento formale, che avvenne in due tempi. A partire dal 9 gennaio 1930 (in quello stesso anno si trasferì definitivamente a Roma) la rivista uscì con formato medio, ma il cambiamento maggiore si ebbe dal 1932, con un formato ancora più piccolo, uscita mensile, molte pagine, carta lucida per le fotografie (che comparvero per la prima volta nel numero di gennaio 1932).

Contro la decisione di eliminare, o quasi, la politica dalla rivista si schierò l'amico Pellizzi, il quale, da buon vociano, riteneva impossibile separare i fatti artistico-culturali da quelli politico-sociali.

Longanesi credeva nell'efficacia di un uso "pedagogico" della satira: «distruggere con il ridicolo la boria e la prosopopea degli imbecilli, il conformismo, i luoghi comuni, le nuove mode nate dal progresso» <sup>43</sup>. La rivista longanesiana sarebbe diventata un catalogo del mondo che, anche grazie all'uso magistrale della fotografia (che troveremo però soprattutto in «Omnibus»), avrebbe messo a nudo difetti e tic della vita italiana e, inevitabilmente, del regime.

Fra gli obiettivi primari del giovane romagnolo rimaneva anche quello di educare la borghesia ormai smarrita, corrotta e guidata da falsi valori, tramite vignette, disegni e una marea di articoli fustigatori (come ad esempio *Melanconia Borghese*, *Morte della morale borghese* o *Lirismo borghese*).

Sul piano letterario Longanesi sapeva vedere lontano: non solo era un abile scopritore, o addirittura inventore come nel caso di Irene Brin, di talenti, ma sapeva sorvolare i confini tracciati dall'autarchia culturale dettata da Mussolini. Su «L'Italiano» comparvero i nomi di Moravia (al giovane direttore erano piaciuti *Gli Indifferenti*), Ungaretti, Vittorini, Gadda, Comisso, Benedetti; venivano pubblicati i russi, che lui adorava e ai quali dedicò un intero numero de «L'Italiano» (*Nuova letteratura sovietica*, con brani di Zoscenko, Fedeiev, Fadin, Sciolokov, Ivanov, Kataev,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Libertà di stampa fascista, «L'Italiano», A. IV, 31 gennaio 1929, n. 1, p. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., p. 162.

Pilniak)<sup>44</sup>, Dos Passos ed Hemingway (che fece conoscere all'Italia), Lawrence, Rimbaud, solo per citarne alcuni.

Bandì perfino un premio letterario di poesia, in cui i concorrenti furono divisi cinicamente per ceti sociali e che, beffardamente, fu vinto da un contadino barese: a Longanesi continuava a piacere il popolare dal gusto d'antico.

Abbiamo parlato di culto del passato, di amore per l'Ottocento, ma il poliedrico Longanesi non si esaurisce qui: amava la modernità, soprattutto negli abiti della fotografia e del cinema. Attratto da sempre dal disegno e seguendo il credo «ciò che appare è», come poteva non essere attratto dall'arte visiva, dalla potenza che la stessa era in grado di sprigionare grazie alla presa immediata e diretta sulle masse, superando in efficacia anche il testo scritto.

Fece ben presto capire al Duce quanto il cinema potesse diventare un efficace strumento di comunicazione di massa, non risparmiandosi critiche ai film dell'Istituto Luce, che erano a detta sua «una serie di cartoline patinate messe in fila»<sup>45</sup> e che mancavano di verità; scriveva nel 1932, nella *Prefazione* al *Soggetto cinematografico* di Pudovkin: «È appunto la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni»<sup>46</sup>: un precursore del neorealismo, che fiorirà di lì a pochi anni con le produzioni di De Sica e Visconti.

Comprendeva inoltre che solo il cinema polemico poteva essere utile al regime, bisognava riuscire a proporre un'interpretazione della realtà. All'argomento dedicò addirittura un intero numero della rivista (gennaio-febbraio 1933). Scrisse infine numerose sceneggiature e realizzò parzialmente alcuni film (*Quartieri alti*, con Mario Soldati).

Con il passare del tempo, ormai lontano dal suo esordio selvaggio e strapaesano, iniziò a concepire l'idea di una nuova rivista, un settimanale popolare, in cui riversare la sua vena satirica e le sue capacità nell'uso della fotografia: «Omnibus».

Longanesi, che già nel 1934 riuscirà a strappare il consenso al Duce di studiare la nuova rivista, che vedrà la luce solo nel 1937, non abbandonerà «L'Italiano», che però uscirà con irregolarità fino al 1942: era la rivista che lo aveva consacrato maestro, l'aveva portato alla notorietà, ma di cui soprattutto aveva bisogno, in cui poteva

\_

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Andreoli A., *Longanesi*, cit., p.87.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Longanesi L., Film italiano, «L'Italiano», A. VIII, gennaio-febbraio 1933, n. 17-18, p. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Longanesi L., *Prefazione*, in Pudovkin V., *Soggetto cinematografico*, Roma, 1932, citato in Andreoli A., *Leo Longanesi*, cit., p. 89.

riversare la sua esuberanza e scaricare il suo malcontento («le riviste si scrivono più per sé che per gli altri»)<sup>47</sup>.

#### II.6 «Omnibus»

Veloce come il vento era arrivata anche la guerra d'Etiopia e l'impresa africana, a pochi mesi dall'inizio del conflitto, sembrava una passeggiata; era il momento di massimo consenso verso il regime e Mussolini, sull'onda dell'entusiasmo, decise che effettivamente quel Longanesi aveva ragione a dire che un giornale per le masse, illustrato, poteva essere un mezzo di propaganda molto efficace, gli diede il via libera con una clausola: accettare Monicelli come amministratore.

Il giovane direttore per la rivista aveva bisogno di un editore e chi meglio di Angelo Rizzoli, che era già affermato e aveva inaugurato la tecnica a rotocalco, poteva soddisfare le sue esigenze?

Trovato l'editore, non gli restava che iniziare i lavori, cosa che lo eccitava e al tempo stesso lo preoccupava, come possiamo leggere in una lettera spedita all'amico e collaboratore Ansaldo:

Caro Ansaldo, tutto è stato definito. Sono il direttore di *Omnibus*: Monicelli è il consigliere delegato della Società editrice *Omnibus*.

(...) Il lavoro al quale vado incontro è pauroso, e mi sento solo come *Cappuccetto rosso* nel bosco. Tuttavia sono deciso a fare un bel giornale e lo farò. (...) sono riuscito a fare un giornale italiano cioè assai diverso da quelli francesi e americani e *rossi*. Conto su di Lei, più che su ogni altro: anzi, questo è il *nostro* giornale, una trincea all'ombra del regime, contro... le dirò chi.<sup>48</sup>

Longanesi infatti era solo: Rizzoli, entusiasta del progetto, ma anche molto prevenuto, tirava al risparmio; aveva proibito al direttore di avere redattori e aveva coinvolto Arnoldo Mondadori nell'impresa, per dividere il rischio.

Impossibilitato ad avere degli accreditati giornalisti per la sua impresa, Leo chiamò inizialmente a collaborare dei giovani: a Mario Pannunzio e Primo Zeglio (che

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 83-219.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Su carta intestata: «Omnibus/Settimanale di Attualità politica e letteraria/Direzione: Roma, via del Sudario 28, Telefono 561635 / Amm.: Milano Piazza Carlo Erba, 6 – tel. 20600 / A. Mondadori-Rizzoli & C. Editore». In data «Roma 11 febbraio XV». Tratta da *Leo Longanesi*, di Montanelli I., Staglieno M., cit., pp. 231-232.

aveva collaborato con il «Selvaggio») affidò il cinema, mentre ad Arrigo Benedetti, che aveva pubblicato dei racconti su «L'Italiano», toccò la critica letteraria. Alle fotografie ci pensava il già famoso Cesare Barzacchi, uno dei migliori fotografi italiani (lavorava per «Scenario»).

Il primo numero di «Omnibus» comparve in edicola il 28 marzo 1937, con la data 3 aprile 1937: il rotocalco era finalmente sbarcato anche in Italia. Costava una lira, le sedici pagine di grande formato erano corredate da fotografie e servizi sagaci e presentavano una grande varietà di titoli, argomenti e caratteri tipografici.

Fu un successo, 42000 copie vendute, ma dei numeri che seguirono riuscì a venderne fino a centomila.

Nella rivista si parlava di tutto: dalla letteratura alla moda, dalla politica (poca, perchè essendo una rivista venduta su larga scala era soggetta ad una censura più ferrea) alle attrici americane. Ovviamente non poteva ignorare Mussolini, le cui fotografie iniziavano ad infestare tutta l'Italia, ma lo inseriva in maniera così rarefatta che rischiava la chiusura a settimane alterne.

La neorivista iniziò a presentare alla popolazione la «disomogenea e variegata antologia della vita italiana», come aveva fatto (e continuava a fare) con «L'Italiano», ma con tecniche e strategie diverse, in primis appunto la fotografia. Anche gli argomenti trattati cambiarono, diventando meno di fronda e più alla portata di tutti, senza perdere affatto la qualità degli articoli.

In pochi mesi, avvalendosi di validi e fidati collaboratori, Leo riuscì a trasformare «Omnibus», che nelle intenzioni del Duce avrebbe dovuto essere un organo di propaganda, «nell'unico foglio capace di corbellare gli aspetti più deteriori del fascismo»<sup>49</sup>. Neanche a dirlo, il regime ne soppresse le pubblicazioni dopo solo due anni, nel 1939, con una scusa poco credibile: il fatto che in un articolo Alberto Savinio avesse affermato che Leopardi era morto di *cacarella*.<sup>50</sup>

## II.7 La guerra

Chiuso «Omnibus» a Longanesi non restava che continuare a stampare «L'Italiano», ma la gran parte dei suoi collaboratori, che avevano appreso il mestiere da lui, lo abbandonarono.

Nel 1939 sposò Maria Spadini, figlia del pittore Armando, da cui ebbe tre figli.

-

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., p. XVII.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 220-243; Andreoli A., *Longanesi*, cit., pp.111-119.

Nello stesso anno, su sollecitazione di Tumminelli, accettò di dirigere la rivista «Storia» (che diventò «Storia di ieri e di oggi»), che con la sua guida ritornò ad avere successo.

Poi arrivò la guerra. In quegli anni dirigeva «Fronte», rivista destinata ai soldati e patrocinata dal Minculpop e contemporaneamente curava per Rizzoli la collana «Il sofà delle Muse».

«L'Italiano» riuscì a sopravvivere nei primi anni di guerra e con il numero di ottobre del 1941 presenta un'attenta catalogazione degli usi e costumi nazionali, accompagnata dal «Piccolo dizionario borghese», una storia delle vicende nazionali dal 1880 al 1941, studiata attraverso il linguaggio e che rappresentava una sorta di addio al passato e, forse, anche al regime.

Regime che di lì a poco crollò: era arrivato l'8 settembre accompagnato dall'inizio della guerra civile. Longanesi decise di scappare al sud, già liberato dagli alleati, e finì con l'amico Riccardo Freda, a Napoli (il soggiorno napoletano è rievocato in *Parliamo dell'elefante*. *Frammenti di un diario*, del 1947), dove furono "assunti" nel centro italiano di propaganda, per il quale curarono la rubrica radiofonica «Stella bianca», costituita da musica e *sketch* comici antifascisti. Preparò anche «Il Partigiano», un bollettino politico-propagandistico e stampò l'unico numero del giornale umoristico «L'Adolfo».

Arrivò anche il momento di tornare a Roma (luglio 1944) ed è proprio nella capitale che apprese la notizia della morte di Mussolini, che lui riteneva inevitabile, ma che non si aspettava:

Ricordo: ebbi una sensazione vaga, indefinibile a leggere quel grosso titolo stampato a caratteri neri. Non ero stupefatto, né lieto, né avvilito. Quella morte mi sembrava un fatto inevitabile, ma non l'attendevo. (...) ma adesso, con quel titolo sotto gli occhi, non riuscivo a formulare un pensiero qualsiasi, né a provare alcun sentimento.

- (...) M'incamminai lungo il Tevere, pensando a lui.
- (...) pensai al segreto odio e all'entusiasmo che mi aveva ispirato, e a tutte le volte che lo avevo applaudito o maledetto, in vent'anni.

Ora era stato fucilato e appeso per i piedi in una piazza.

Nessuno di noi aveva avuto mai il coraggio di lanciargli un fischio, in vent'anni; non avevamo il diritto, ora, di ridere.

Nel vicolo dei Coronari, dove mi trovavo, fra i banchetti dei venditori ambulanti, nessuno rideva, infatti.<sup>51</sup>

Longanesi si era allontanato dal Fascismo da parecchio tempo, ormai perse le concitate ed entusiastiche spinte iniziali, selvagge, e con «L'Italiano» e «Omnibus» l'aveva persino reso ridicolo, ne aveva messo a nudo i difetti che pian piano ci crescevano sopra. Ma restava il fatto che il movimento delle camicie nere, più che il regime, lo aveva aiutato a farsi strada, gli aveva indicato la via da seguire e le cause per cui battersi. Fascisti erano i suoi amici, i suoi colleghi, le sue riviste. La sua devozione cominciò a sbiadire quando il movimento iniziò a diventare sempre più regime, con le sue veline, con i suoi richiami, con la volgarità e la corruzione dei gerarchi, con la mancanza di libertà che

dapprima non apparve un fatto grave, ma lentamente, con l'andar degli anni, ci accorgemmo di venir meno alla nostra coscienza, di chiuder troppo spesso gli occhi davanti a cose e fatti sgraditi e sentimmo vagamente che la nostra fantasia inaridiva perchè cessava l'impulso della ribellione.<sup>52</sup>

Ma non voltò mai le spalle a Mussolini, che tuttavia gli aveva reso la vita difficile in certe occasioni; il Duce restava per lui sempre e comunque un punto di riferimento, una persona da ammirare.

Con il suo rotocalco aveva spinto, inconsciamente, all'antifascismo molti giovani che ora avevano vinto la loro battaglia: il Fascismo era crollato e Mussolini ciondolava a testa in giù in una piazza.

Un capitolo della sua vita era finito, ora non gli restava che aprirne un altro, nell'unico modo in cui avrebbe potuto farlo: scrivendo, fondando una casa editrice, dando vita ad una nuova rivista (che sarebbe poi stata l'ultima), «Il Borghese»<sup>53</sup>.

# II.8 «Il Borghese» e gli ultimi anni

Nel 1945 Longanesi si trasferì a Milano e a luglio dell'anno seguente, con l'aiuto di Giovanni Monti, fondò la casa editrice "Longanesi e C.", insieme a Bruno Licitra.

Longanesi L., *Un morto fra noi*, Longanesi, Milano, 1952, pp. 117-118.
 Longanesi L., *In piedi e seduti*, cit., p.131.
 Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 244-267.

Grazie all'aiuto di personalità come Ansaldo, per i consigli sulla saggistica, Henry Furst, per la nuova letteratura americana e Indro Montanelli, la sua casa editrice, che stampava fino a cinque titoli l'anno, si mise al livello delle concorrenti già affermate, quali Rizzoli e Mondadori.

La sua acutezza nel campo lo indirizzò anche ad inventare il 15 luglio 1946 il tabloid, con «Il Libraio»; il mensile era il bollettino della "Longanesi & C.", ma non si fermava alla mera presentazione dei libri stampati dalla case editrice, ma rappresentava una sorta di «Omnibus» in piccolo, dove troviamo articoli e recensioni di Ansaldo, Moravia, Cecchi, Comisso, Irene Brin, Henry Furst ed altri.

La sua voglia di fare però non si esaurì nel lavoro alla casa editrice. Curò la campagna elettorale della DC per le elezioni del 1948 e nello stesso anno pubblicò il pamphlet *In piedi e seduti*, una cronistoria dal 1915 al 1945, seguito da *Una vita* (1950), autobiografia per immagini, e da *Un morto fra di noi*, del 1952, in ricordo del Duce. Sempre nel 1952 fonda «Il garofano rosso», quindicinale di propaganda anticomunista.

Il terreno era pronto per una nuova rivista: «Il Borghese».

«Il Borghese», quindicinale, comparse nelle edicole il 15 marzo 1950 per contrastare, a detta di Montanelli, «la capacità della nostra borghesia di essere realmente moderna, o comunque fiera di sentirsi "borghesia"»<sup>54</sup>, avvalendosi di validi collaboratori come Furst, Ansaldo, Spadolini, Parise, Prezzolini, solo per citarne alcuni. Come la rivista, da cui usciva una chiaro rimpianto di un'Italia civile e moderna, ma attaccata a virtù antiche, anche i successivi saggi che scrisse avevano un tono polemiconostalgico. *Il destino ha cambiato cavallo* (1951), *Ci salveranno le vecchie zie?* (1953) e *La sua Signora* (1957) sono un'esaltazione della piccola borghesia, tanto cara all'intellettuale durante tutta la sua vita, in opposizione ai nuovi ricchi. Ne era un esempio lampante il mondo in cui viveva, in quella Milano in cui non riusciva a riconoscersi. Scriveva che l'unica salvezza possibile può derivare dall'indigenza, dalla povertà:

Bellezze dei luoghi, patrimoni artistici, antiche chiese, antichi paesi, antiche strade, antiche parlate, cucina paesana, virtù civiche e specialità artigiane sono custoditi solo dalla miseria. Dove essa è sopraffatta dal sopraggiungere del capitale, ecco che si assiste alla completa rovina di ogni patrimonio artistico e morale. Perchè il povero è di antica

.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> *Ibid.*, p. 280.

tradizione e vive in una miseria che ha radici in secolari luoghi, mentre il ricco è di fresca data, improvvisato, nemico di tutto ciò che lo ha preceduto e che l'umilia<sup>55</sup>.

Non manca la caratteristica vena nostalgica per il passato, per l'antico, appunto.

Le molteplici attività di Longanesi, giornalismo, editoria, interesse per la politica e la mancanza di garanzie di tipo politico che egli poteva dare finirono per metterlo in cattiva luce presso gli altri soci della casa editrice, ma fu forse «Il Borghese», i cui morsi non risparmiavano nessuno (come d'altra parte tutte le riviste di Longanesi), a sancire la sua dipartita dalla "Longanesi & C.", avvenuta nel 1951.

Arrivò infine anche la noia, che diventerà una costante sempre presente e quasi ossessiva, esternata attraverso espressioni come «Ascolto il battito della noia, nel vuoto in cui riposo» 6 «La noia alle calcagna, la noia di lusso, la noia mondana, la noia viziosa» Questo *spleen*, per dirlo con Baudelaire, finiva spesso per trasformarsi in rancore verso il mondo, tanto che egli stesso si definiva "carciofino sott'odio". Il suo pessimismo derivava probabilmente dalla consapevolezza di essere stato messo da parte, di non rappresentare più quello che rappresentava una volta, di essere invecchiato. Incominciò allora a ripensare ai tempi ormai passati e al Fascismo, quando era un giovane intellettuale alla conquista di un posto nel mondo e in nome di questa nostalgia ritornò ad essere fascista, da buon "Bastian contrario" come sempre era stato.

Non bastandogli «Il Borghese», riprese i contatti con Rizzoli e cominciò a preparare per la sua casa editrice la collana "I libri di Leo Longanesi", progetto che però non riuscì a portare a termine: un infarto gli stroncò la vita il 27 settembre 1957, a soli 52 anni<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Longanesi L., *La sua Signora*, Rizzoli, Milano, 1957, p. 225.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 268-293; Andreoli A., *Longanesi*, cit., pp. 111-152.

## Capitolo III

### «OMNIBUS»: IL PRIMO ROTOCALCO ITALIANO

Nel 1937 Leo Longanesi diede il via in Italia, con «Omnibus», alla produzione dei rotocalchi culturali. Ma cosa si intende con il termine "rotocalco" e che tipo di rivista indica?

#### III.1 La nascita del rotocalco

Per rotocalco si intende un sistema di stampa, detto più propriamente "rotocalcografia", che permette di ottenere tirature elevatissime di periodici molto illustrati e dove l'impressione, il cosiddetto "calco", si ottiene per mezzo di cilindri di rame rotanti. I costi di esercizio sono relativamente bassi e i risultati, grazie alla nitidezza del testo, alla buona resa e intensità dei colori, alla valorizzazione dei contrasti e agli effetti stimolanti dell'impaginazione, sono migliori rispetto a quelli ottenibili con altri sistemi di stampa a larga tiratura. La sua invenzione è da attribuire secondo alcuni al tedesco Eduard Martens, secondo altri al boemo Karl Klietsch. È certo però che bisogna aspettare il 1910 perchè venga stampato il primo giornale rotocalco della storia, il tedesco «Freiburg Zeitung».

Con il tempo si è passati infine ad identificare con "rotocalco" quella categoria di periodici stampati con tale procedimento e in particolare i settimanali.

A partire dalla prima metà del '900 i rotocalchi hanno iniziato a popolare le edicole di tutto il mondo, conquistandosi un posto d'onore e mantenendolo fino ai giorni nostri.<sup>59</sup>

### III.2 Il successo del rotocalco

I settimanali hanno raggiunto attualmente una tiratura elevatissima, circa diciotto milioni di copie, che supera di gran lunga quella dei quotidiani, ferma sotto i cinque milioni di copie. Per capire la ragione di tale successo è meglio soffermarsi ad analizzarne le caratteristiche.

Il rotocalco fa presa sulle masse perchè utilizza un sistema comunicativo differente da quello tradizionale, la comunicazione per immagini. Le fotografie attirano

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Massenti A., Pesce A., *L'immagine settimanale il rotocalco*, La Scuola, Brescia, 1987, p. 9; Bonetti M., *Storia dell'editoria italiana*, Gazzetta del Libro, Roma, 1960, vol. 2, pp. 357-359.

il lettore molto più velocemente di un articolo, l'uso sagace del colore invita a guardare, così come la pubblicità. L'uso delle didascalie che accompagnano le fotografie permettono di "sfogliare" la rivista e leggerla quasi come un fotoromanzo e come un fotoromanzo molto spesso il settimanale propone norme di comportamento.

Il linguaggio usato è semplice, *familiaris*, essenziale, e contribuisce alla riduzione della distanza tra la parola stampata e quella detta. La rivista comunica con il lettore in modo confidenziale, quasi fosse un amico o un conoscente, pensando come lui, parlando come lui, osservando la società con gli stessi occhi: in poche parole gli dice quello che vuole sentirsi dire nel modo a lui più congeniale. La patina di ufficialità e serietà che molto spesso copre i quotidiani nel rotocalco sparisce, lasciando invece spazio ad una comunicazione più diretta.

La periodicità settimanale del rotocalco fa sì che venga conservato a casa (non è necessario leggerlo tutto nell'arco della giornata, come il quotidiano che nel giro di 24 ore è già "vecchio") e passato tra famigliari e amici, fino a costituire quasi un feticcio culturale.

Il settimanale infine segue le regole del mercato e adegua i suoi atteggiamenti e gli argomenti trattati in base alla frangia di lettori che vuole conquistare. Ecco che fioriscono riviste per tutti i gusti: d'attualità politico-economica e culturale («Omnibus», «L'Espresso», «Panorama», «Il Mondo», «Europeo»), familiari e popolari («Gente», «Oggi», «Famiglia Cristiana», «Domenica del Corriere»), femminili («Anna», «Grazia», «Gioia», «Novella 2000»), guide TV e radio («Sorrisi e canzoni», «Famiglia TV», Radiocorriere TV») e le innumerevoli riviste specialistiche.

### III.3 «Omnibus»

Il 1935 fu per l'Italia l'anno del colonialismo, delle tanto sognate avventure nel continente nero, la cui conquista avrebbe dovuto consacrare definitivamente l'Italia come grande potenza. Mentre il resto della popolazione seguiva Mussolini nei suoi deliri di onnipotenza, Longanesi pensava alla rivista che avrebbe rivoluzionato il panorama culturale ed editoriale nazionale, quel grande (anche nel formato) settimanale popolare che avrebbe poi dato il via alla produzione massiccia di rotocalchi in Italia, con i vari «L'Espresso», «Oggi», «Panorama», che ancora oggi fanno capolino sugli scaffali delle editorie.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Massenti A., Pesce A., *L'immagine settimanale il rotocalco*, La Scuola, Brescia, 1987, pp. 9-21.

Longanesi, affascinato dalla forza comunicativa delle immagini e grande esperto, nonostante la giovane età, di tecniche tipografiche, aveva capito che una rivista che fosse veramente per tutti (*omnibus* significa appunto questo) non poteva prescindere dalla comunicazione tramite immagini. Il direttore de «L'Italiano», che, nonostante l'autarchia culturale auspicata da Mussolini, riusciva a guardare anche al di fuori dell'Italia, aveva notato che oltre confine erano un passo avanti nel campo delle riviste cosiddette "popolari". Erano infatti fioriti in quegli anni dei settimanali a rotocalco che facevano largo uso delle fotografie, del colore, della comunicazione prima di tutto visiva, in cui la parte figurativa aveva il sopravvento sulla parte scritta. Studiò sicuramente le tedesche «Querschnitt» e «Huhu», la francese «Marianne», ma soprattutto la statunitense «Life» (che Longanesi adorava, tanto da fargli dire «se gli americani fanno la guerra come fanno "Life" vinceranno sicuramente»), per dare vita ad «Omnibus».

Ci vollero due anni, dopo aver ottenuto da Mussolini il consenso di fare la rivista, per portare a termine il suo progetto. Innanzitutto doveva trovare un editore e risolse il problema ingaggiando il già navigato Rizzoli, il quale, però, fece progredire a rilento i lavori di preparazione: industrialmente parlando tutto doveva essere perfetto. Rizzoli, che ci andava con i piedi di piombo, decise di coinvolgere nell'operazione anche il rivale Mondadori, per dividere le spese e i rischi, il quale però in seguito si ritirò dopo solo sei mesi dall'uscita del foglio. La collaborazione fra i due colossi dell'editoria italiana, che sembra assurda dati i loro pessimi rapporti (non si chiamavano nemmeno per nome), fu probabilmente imposta dall'alto, dal Duce in persona, che in quella rivista vedeva un futuro grande strumento di comunicazione di massa.

In effetti la rivista longanesiana fu proprio grande, sia nel formato, più grande di quello di un quotidiano, sia nel successo che ebbe sulle masse.

Il primo numero di «Omnibus», che uscì nelle edicole il 28 marzo 1937 con data 3 aprile, vendette 42.000 copie e diede il via a quel grande successo editoriale che arrivò fino a una tiratura di 100.000 copie.

La chiave del successo della rivista di Longanesi sta nel titolo, anzi, in ciò che quel titolo sta a significare.

"E il titolo? Che cosa mi dici del titolo?" domandò (Mussolini) ancora a un Longanesi per metà contento e per metà deluso. "Ma come, Duce, l'abbiamo deciso assieme..." "Scelta tua: a me sembra un tramvai..."

Il fatto di battezzare la rivista con un pronome latino, che evoca in qualche modo tempi passati, non è, come si potrebbe pensare subito, un elogio a quella romanità imperiale tanto cara a Mussolini (e altrettanto disprezzata da Longanesi). *Omnibus*, che in latino significa "per tutti", grida fin dalla prima pagina il programma, o meglio l'obiettivo, di Longanesi: essere una rivista rivolta appunto a tutti, alle masse, uscire da quel mondo conchiuso rappresentato da Strapaese, evidenziarsi dal resto della carta stampata rivolgendosi alle persone prescindendo dal loro status sociale.

Per raggiungere un tale scopo, facile a dirsi, ma molto difficile da conseguire, Longanesi tirò fuori il meglio di se stesso e capì che doveva creare una rivista totalmente differente da quelle già presenti sul suolo nazionale. Vediamo come ci riuscì, prendendo in esame uno per uno tutti gli elementi che maggiormente lo caratterizzavano, in particolare quelli che fecero di «Omnibus» un unicum, una rivista da cui non si sarebbe mai più potuto prescindere perché destinata ad imporre la sua formula al resto dei settimanali che di lì a qualche anno iniziarono nascere nella penisola italiana.

## III.3.1 Il grande formato e la testata

La prima cosa che si nota appena si prende in mano la rivista è la sua grandezza, che supera quella dei comuni quotidiani. Le ragioni di utilizzare un formato grande (per non dire enorme) sono molteplici.

Innanzitutto un tale formato permetteva alla rivista di distinguersi dalle altre innumerevoli già presenti sul mercato: non la si poteva non notare, non passava inosservata.

Non si potevano non notare anche le innumerevoli fotografie che infestavano i dodici (a volte addirittura sedici) paginoni di cui era costituito il settimanale: grande formato voleva dire infatti molto spazio a disposizione per le immagini, possibilmente grandi immagini. Le fotografie, che avevano trovato terreno fertile su quei fogli formato lenzuolo, rappresentavano forse l'elemento più innovativo della rivista nel panorama editoriale italiano e la chiave di parte del suo successo.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., pp. 232.

Il grande formato della testata infine permetteva di strutturare gli scritti su 6 colonne, strette e lunghe, che rendevano piacevole e veloce la lettura.

Anche la testata era particolare, mista di classicità e novità, raffinata ma non retrograda, elegante e moderna. Longanesi ci lavorò a lungo, sperimentando, cercando i caratteri appropriati, studiando gli sfondi giusti, con la sua grandissima intuizione e la sua esperienza da artigiano. Ecco come descrive Montanelli il lavoro di preparazione della testata:

Per la testata del settimanale, Longanesi fece prove su prove: poi sforbiciando, tagliando, con una squadratura, un po' d'ombra sopra uno sfondo di retino grigio, su vecchi caratteri regalatigli da Zeglio ne inventò uno nuovo, col massimo del rilievo. La sua passione artigianale si scatenò su altri caratteri, marmorizzandoli con vecchia carta da parati, sovrapponendo bianco e nero per dare effetti concavi, o contrastando un grisè su sfondo scuro. Procedeva per tentativi, con un istinto così sicuro che l'esperimento riusciva. Ma Leo, incontentabile, cercava nuove soluzioni, mescolando assieme aldini ed elzeviri, bodoni ed egizi, sempre con risultati sorprendenti. 62

## III.3.2 Fotografie, disegni, satira

Un elemento che deve essere saltato agli occhi dei lettori di «Omnibus» in quel lontano 1937 devono essere state le fotografie: la rivista ne era piena e le immagini non si limitavano a fare da corredo alla parte scritta, ma ne erano parte integrante.

Come sappiamo Longanesi era un grande caricaturista, vignettista e satirico. Erano anni che dalle pagine de «L'Italiano» uscivano vignette graffianti, derisorie, dissacranti, mai banali o semplicistiche, sempre efficaci perché sempre genuine. Quelle vignette avevano dato, e continuavano a farlo (ricordiamo che «L'Italiano» venne stampato fino al 1943) un'immagine derisoria della quotidianità italiana, dei suoi vezzi, delle sue manie. Come poteva non farlo anche nella nuova rivista, magari servendosi anche di nuove tecniche?

Longanesi aveva compreso fin da subito la potenza sprigionata dalla tecnica fotografica, che in qualche modo era, insieme al cinema, il mezzo di espressione che più gli si confaceva: diretta, schietta, senza artifici, graffiante più che mai (come lo erano, nel campo delle scrittura, gli aforismi).

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

La comunicazione per immagini trasmetteva inoltre un'idea di maggior sincerità e realtà. Abbandonato il filtro della penna che schizzava vignette, la fotografia trasmetteva un'immagine pura della realtà (se tralasciamo i fotomontaggi) e acquistava una potenza allarmante.

La sua (di Longanesi) fede nella capacità rappresentativa dell'immagine e della cosa vista, che lo portava in termini di pagina scritta ad accumulare non *giudizi* ma *fatti* o reperti di realtà maliziosamente accostati per colpire l'attenzione, aveva trovato con «Omnibus» la più felice realizzazione».

[...] L'istinto di abbandonarsi all'osservazione spicciola, al particolare minuto, era guidato sempre dal bisogno di sfuggire alla banalità, sia nel racconto sia nell'immagine.

[...] Se con «L'Italiano» voleva costituire un catalogo del mondo per far conoscere alla gente del XXI secolo come si viveva qui da noi nella prima metà del XX, con «Omnibus» egli fece altrettanto servendosi dell'immagine. Spostata però in tutte le direzioni. E insegnando a tutti noi, che esercitiamo la penna in questo mestiere, come ci si muove nel campo aperto e fertile dell'attualità. Senza soggiacere all'approssimativo, alla faciloneria, a quel tarlo della coscienza ch'è il conformismo. 63

Nel rotocalco longanesiano la fotografia era usata per innumerevoli intenti.

In primo luogo si addossava una forte carica satirica, ironica, capace di mettere in ridicolo sia la società *tout court*, sia i vari personaggi di volta in volta presi in esame.

La grande foto che aprì il primo numero della rivista, un Leon Blum (francese, ebreo e socialista, quando ci si aspettava un bel "Ducione") con la didascalia che affermava "Leon Blum, l'ultimo Amleto (gli ideali sono marxisti, ma il sarto è borghese)"<sup>64</sup>, era il preludio di molte altre sui generis. La satira era presente in ogni numero, dai due donnoni (nel vero senso della parola) con la scritta "Le due grandi democrazie"<sup>65</sup>, accompagnato da un articolo su Francia e Inghilterra, che accoglievano il lettore nella prima pagina del numero del 16 Ottobre 1937, alla fotografia di due poliziotti inglesi che rincorrono un enorme maiale nelle strade di Londra con didascalia "Londra – una cattura difficile"<sup>66</sup> (23 ottobre 1937), dal bracciante stremato dalla fatica e dal lavoro sovrastato dalla scritta "Evviva l'Italia" (con annessa fotografia di

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 235-236.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 1, 3 aprile 1937 – XV, p. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 29, 16 ottobre 1937 – XV, p. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 30, 23 ottobre 1937 – XV, p. 2.

Mussolini) alle sue spalle<sup>67</sup> (22 ottobre 1938), ad un uomo americano sdraiato in una bara con didascalia "Usi e costumi d'America – il signor C. A. Lapworth, di Brockton, si prova la bara"<sup>68</sup>.

I personaggi famosi, dai divi del cinema ai politici, sono spesso catturati nella loro quotidianità, in momenti imbarazzanti, spesso informali, in pose ridicole, come la foto raffigurante Roosvelt, rosso come un peperone e probabilmente ubriaco, che ride a crepapelle perché "unto con lo spumante dal vicepresidente Nance Gardner" (19 novembre 1938), o quella dell'attrice Marlene Dietrich ritratta con gli occhi chiusi e la sigaretta in bocca con didascalia "Marlene Dietrich, com'è".

Le fotografie presenti sulla rivista non si fermavano però alla satira, scandagliavano tutta la società (non solo italiana), scovando le bizzarrie e i disastri, il comico e il tragico.

Il lettore poteva trovare in uno stesso numero le foto di esecuzioni capitali in Cina<sup>71</sup>, le sedute del Ku Klux Klan<sup>72</sup>, i resti della città di Guernica dopo il bombardamento del 26 aprile 1937<sup>73</sup>, le odalische che ballavano negli harem turchi<sup>74</sup>, i giovani fascisti che facevano il saluto romano al passaggio del Duce<sup>75</sup> (che nella rivista troverà poco spazio) o la propaganda comunista nelle strade di Città del Messico<sup>76</sup>.

Frequenti sono quelle che potremmo definire "gallerie fotografiche", intere pagine (in genere l'ultima pagina era coperta interamente da fotografie) dedicate ad un argomento, dai ritratti di ebrei famosi<sup>77</sup> ai "fenomeni da baraccone" di un circo<sup>78</sup>, dalle parate dei maggiori eserciti del mondo messe l'una di fianco all'altra<sup>79</sup> alle tipologie di occhiali da sole dei personaggi famosi<sup>80</sup>: fotografia come specchio della realtà, bella o brutta che fosse.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 30, 22 ottobre 1938 – XVI, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 47, 19 novembre 1938 – XVII, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 47, 19 novembre 1938 – XVII, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 1, 3 aprile 1937 - XV, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 27, 2 luglio 1938 – XVI, p. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 37, 11 dicembre 1937 – XVI, p. 2

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 11, 12 giugno 1937 – XV, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno III, n. 4, 28 gennaio 1939 – XVII, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 24, 11 settembre 1937 – XV, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno I, n. 34, 20 novembre 1937 – XVI, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 42, 15 ottobre 1938 – XVI, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 50, 10 dicembre 1938 – XVII, p. 12

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 30, 28 luglio 1938 – XVI, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Longanesi L., «Omnibus», anno II, n. 39, 24 settembre 1938 – XVI, p. 12.

Minor spazio veniva dedicato dalla rivista alle vignette satiriche, che nei primi numeri occupavano generalmente l'intera ultima pagina (poi sostituite dalle fotografie) e che comunque sono sempre presenti qua e là nelle paginone.

Longanesi non indossò in «Omnibus» quasi mai le vesti del vignettista, lasciando questo compito ai comunque bravissimi Mino Maccari, Amerigo Bartoli, Luigi Bartolini, Giuseppe Novello e altri, che mettevano in ridicolo la società italiana, rappresentandone i vizi, i luoghi comuni, le manie. Troviamo gli eterni scapoli (era in vigore la tassa su celibato), i turisti della domenica che arrivati in una spiaggia affollatissima non sanno cosa fare, il (sempre brutto) capoufficio che cerca di conquistare la (sempre bellissima) segretaria, la madre bisbetica che tenta di convincere la figlia a sposare un milionario e le spesso presenti vignette-storia dello statunitense Otto Soglow che mettono in ridicolo il basso e paffuto "piccolo re".

## III.3.3 Parlare a tutti, di tutto: le rubriche e la struttura della rivista

Il successo di «Omnibus» non può essere ricondotto solo alla presenza massiccia delle fotografie; la rivista, che si avvaleva della collaborazione di alcuni fra i migliori giornalisti e letterati che l'Italia avrebbe sfoggiato e che in quegli anni erano ancora semisconosciuti, trattava gli argomenti più disparati, cercava di toccare una varietà di temi il più vasta possibile in un equilibrio di ingredienti diversi: parlare a tutti di tutto e nel modo più raffinato ed efficace possibile.

Trovano spazio nelle pagine del foglio gli scritti di Bacchelli (che già collaborava con «L'Italiano») e Missiroli, Barilli, Moretti e Delfini. Montanelli curava una corrispondenza dalla guerra civile spagnola, Elio Vittorini, Henry Furst e Mario Praz scrivevano d'America insieme a Moravia e scovavano la nuova letteratura statunitense, da Fante a Cain, da Faulkner a Steinbeck e ancora Saroyan, Lawrence e Caldwell, mentre De Robertis presentava la giovane letteratura italiana. Poggioli e Landolfi discorrevano di letteratura slava insieme ad Alvaro, che dalla Russia combatteva il mito di Stalin e Irene Brin, agli inizi con firma Mariù, commentava, arrivando poi ad imporre, la moda del tempo.

Grande attenzione, soprattutto se si pensa alla società misogina del tempo, veniva data alla questione femminile: insieme alle critiche di costume della Brin, venivano dedicate intere pagine alle donne ora tedesche, ora cinesi, ora americane e alle grandi dive nostrane (Elsa De Giorgi, Nera Corradi, Lina Bacci) e di Hollywood che, oltre ad una rubrica a loro dedicata, finivano negli *Album di famiglia* dove il bravissimo

fotografo Cesare Barzacchi le spogliava un po', coprendole di stracci, e le ritraeva in atteggiamenti meno da vip e più da donne comuni.

Spesso venivano analizzate le biografie di personaggi storici o famosi (re, imperatori, pittori) e interessanti sono le inchieste e i reportage, come per esempio quello di Moravia sugli ospedali psichiatrici o quello sui banditi brasiliani, con tanto di fotografie di teste mozzate.

Longanesi in «Omnibus» era capace di spaziare dagli argomenti più frivoli a quelli più delicati, disponendoli nelle pagine della rivista in modo calcolato ed equilibrato; dopo un articolo di politica estera, questione da prendere con le pinze in quegli anni, disponeva per esempio un articolo di costume, per alleggerire la lettura. Anche il posizionamento delle fotografie e delle vignette non era mai lasciato al caso, ma sottintendeva sempre uno studio approfondito.

Sotto il titolo della rivista, un Omnibus scritto a caratteri cubitali, in bianco su sfondo grigio e quasi tridimensionale, la prima pagina era sempre occupata quasi per metà da una (o più) foto riguardanti i fatti salienti del momento, accompagnate generalmente da un articolo ad esse inerente che spesso sconfinava nella seconda pagina.

Le pagine che seguivano erano strutturate di volta in volta in modo differente, ma ciò che ritroviamo in tutti i numeri della rivista, generalmente alle stesse pagine, sono le rubriche, elemento caratterizzante i settimanali e alle quali, proprio per la loro onnipresenza, era impossibile non affezionarsi.

In seconda pagina si trovava *Guerra e Pace*, che riportava e commentava in modo conciso, ma non per questo meno efficace, i fatti di politica estera. Troviamo per esempio l'analisi della guerra spagnola, dei patti tra le varie potenze europee e mondiali, della situazione in Giappone, Corea e Cina, delle scelte politiche, spesso cruciali, che le varie nazioni erano tenute a dover prendere. La rubrica, posizionata sulle due colonne di destra della pagina, non si limitava a seguire l'opinione generale o imposta dall'alto e si caratterizzò ben presto per il fatto di «non essere così filotedesca come il resto della stampa nazionale negli anni in cui andava creandosi il "patto d'acciaio"»<sup>81</sup>, dimostrando che Longanesi, e quindi la rivista, sapeva presentare i fatti di cronaca sempre con occhio critico, non limitandosi a seguire le linee guida ufficiali imposte o sottintese dal regime.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Andreoli A., *Leo Longanesi*, cit., p. 114.

La pagina 7 era interamente dedicata alla critica letteraria tramite *Il sofà delle Muse*, affidata al giovane Arrigo Benedetti, che già aveva collaborato con «L'Italiano» e che si dimostrerà un elemento indispensabile nella rivista. La rubrica, il cui nome sarà ripreso da una collana di libri che Longanesi curerà per Rizzoli, recensiva e analizzava opere letterarie e autori di tutto il mondo, caratterizzandosi per quella capacità di osservare anche "l'altro", di non fermarsi al di qua della frontiera o del confine tracciato e dettato dall'autarchia culturale del regime. L'ampiezza di vedute, tipica di Longanesi fin dai suoi esordi e tipica della rivista stessa (non solo nell'ambito letterario), rappresentava un elemento di fronda nel panorama culturale italiano. Venivano analizzati scrittori di tutti i generi e per tutti i gusti, da De Amicis a Moravia, da Hemingway (Longanesi lo pubblicherà in Italia per primo) a Huxley, da Verga a D'Annunzio, da Leopardi a Ungaretti, da Faulkner a Turgenev. All'interno della rubrica trovavano spazio gli articoli di intellettuali che in seguito avrebbero lasciato il segno, come Moravia, Montale, Vittorini e Brancati, oltre a Bonaventura Tecchi, Mario Praz e ovviamente Benedetti, a testimonianza della lungimiranza di Longanesi.

Pagina 9 regalava al lettore la possibilità di prendersi un momento di relax e, perché no, anche di sognare. Pannunzio da *Giorno e Notte* parlava di cinema. Sono gli anni della crescita dell'ancora giovane produzione cinematografica e Hollywood stava entrando nei sogni delle persone. Quale modo migliore per attirare lettori, se non quello di parlare di film, che costituivano ancora una novità, e abbandonarsi alle frivolezze e ai pettegolezzi sui grandi divi del cinema, come Marlene Dietrich, Greta Garbo e Charlie Chaplin (solo per citarne alcuni), ritratti in splendide fotografie che corredavano i vari articoli? (O era forse il contrario?)

Dopo pagina 10, che spesso ospitava romanzi e racconti a puntate, si giungeva a pagina 11, con *Giallo e Rosso* che conteneva i *Palchetti romani*, dove Alberto Savinio seguiva con sguardo sagace e spesso tagliente i palcoscenici di prosa d'Italia, e il *Sorcio nel violino*<sup>82</sup>, su cui Bruno Barilli riversava la sua critica nel campo della musica e che andava così a chiudere l'analisi della scena dello spettacolo e dell'arte presenti nella rivista.

Chiudeva la rivista *Mercurio*, la rubrica finanziaria che informava sull'andamento dei prezzi di grano e cotone e che verrà poi presto eliminata.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Sorcio nel violino è anche il titolo di una raccolta di scritti di Barilli pubblicata a Milano nel 1926 da Bottega di Poesia.

Per mettere il sorriso sulla labbra dei lettori erano infine presenti, in modo discontinuo e in pagine non prefissate, le *Storie brevi*, piccole storielle umoristiche e ironiche, in una parola sola "barzellette".

## III.3.4 Il Longanesi direttore e la chiusura della rivista

Si può affermare che «Omnibus» "era" Longanesi, che la rivista si identificava totalmente nel suo direttore che aveva letteralmente costruito la testata, che sceglieva le fotografie, che disponeva gli articoli nelle varie pagine con un'attenzione pari solo alla sua metodicità, che si avvaleva dei migliori collaboratori presenti in Italia e dei quali ne annusava il talento con un'intuizione quasi proverbiale.

Ma Longanesi non si limitava a tutto ciò:

Le sue mani alacri e artigiane si limitavano ufficialmente a firmare il foglio come direttore responsabile; ma nella realtà si calavano negli scritti altrui per uniformarli, snellirli, renderli tesi nel procedere, aggiungendo qua e la un aggettivo, tagliando un paragrafo, per rimaneggiarli insomma.<sup>83</sup>

Il direttore non riusciva a non fare "l'invadente", a non insinuarsi negli scritti dei suoi collaboratori per mutarli finché non fossero andati bene, che avessero ottenuto la resa espositiva che intendeva lui.

Molti devono averlo odiato in un primo momento, ma quando rileggevano l'articolo corretto e sistemato, non potevano negare che avesse acquistato quella fluidità e quella incisività, tipica di Longanesi, che gli davano una maggiore elevatura.

Leggiamo cosa scrisse Irene Brin, che sottostava a queste manipolazioni, in *Un nome inventato*, articolo pubblicato su «Il Borghese»:

Longanesi *riscrisse* non solo i nostri scritti, ma i nostri cervelli [...] Il primo segno di stima me lo diede con le prime e violente correzioni. Era una biografia della Duse, che mi tornò zebrata di cancellature e rimproveri: *dannunziano, sovraccarico, troppi avverbi, ripetizione, togliere i puntini di sospensione*. Ma anche un periodo, incorniciato a matita, con *questo va benissimo*.

Eravamo appena all'inizio della mia educazione. Nel gennaio 1938 [...] fu come iniziare una serie di esperimenti chimici, passando da uno stato di ebetudine ad uno stato di

<sup>83</sup> Montanelli I., Staglieno M., Leo Longanesi, cit., p. 237.

esaltazione, dall'avvilimento alla rabbia, dalla limpidità al disordine. Longanesi non si limitava a *rewrite* i miei articoli, ma me.<sup>84</sup>

Il direttore di «Omnibus» era un vero e proprio maestro, che oltre a correggere gli articoli dei suoi "alunni", li spronava a tirare fuori il meglio di sé, li indirizzava verso uno stile o una peculiarità che erano solo loro, ma che loro stessi non riuscivano a capire e a sfruttare al meglio.

Va detto che ciò gli era possibile perchè era circondato da collaboratori giovani e in erba; avesse fatto lo stesso con giornalisti e scrittori già pienamente affermati, si sarebbe probabilmente trovato da solo nel giro di qualche giorno. Questo è però anche indice di un altro fattore, ossia della sua capacità di scoprire talenti e di saperli risvegliare nelle persone in cui dimoravano; anche se per fare ciò utilizzava metodi a volte impulsivi, diretti e bruschi, va evidenziato il fatto che ci riusciva e vedeva ciò che altri non erano in grado di vedere.

Nel gennaio 1939 (l'ultimo numero della rivista data 28 gennaio 1939) «Omnibus» fu soppresso dal regime, ufficialmente perchè Savinio in un articolo aveva offeso il Leopardi nazionale dicendo che era morto di *cacarella*. Ciò che fece arrabbiare Mussolini fu invece il fatto che, sempre lo stesso Savinio, aveva scatenato l'ira della persona sbagliata (questa volta senza volerlo), ossia l'Alto Commissario di Napoli che, sentitosi apostrofare come asino dallo scrittore, si era lamentato presso il Duce.

Sarebbe da superficiali ritenere che una sciocchezza del genere sia la vera causa della soppressione di uno dei settimanali italiani meglio riusciti.

Certamente gli episodi citati furono le gocce che fecero traboccare il vaso. Rimane però da capire se fosse stato il vaso ad essere eccessivamente piccolo, o le gocce a scendere in modo eccessivamente veloce.

Il rapporto tra Mussolini e «Omnibus» fu sempre travagliato, tanto che la rivista longanesiana rischiava la chiusura ogni settimana, come scrive Dino Alfieri, allora addetto presso il Ministero della Cultura Popolare, nell'articolo *Mussolini e «Omnibus»* pubblicato sul «Borghese»:

Toccava a me allora entrare in scena svolgendo un'azione persuasiva nei confronti di Longanesi, per convincerlo ad attenuare le critiche. Le esagerazioni del partito e gli atteggiamenti burbanzosi di alcuni gerarchi erano il suo obiettivo preferito, e,

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Citazione riportata da Andreoli A.,in *Leo Longanesi*, cit., pp. 112-113.

naturalmente, le reazioni vivacissime degli interessati costringevano Mussolini ad intervenire.

Ma l'ira di Mussolini, al mattino seguente, era già sbollita. E nonostante che egli mi accogliesse subito apostrofandomi con un *Avete dato l'ordine di chiudere "Omnibus"*, io già sapevo che Longanesi, nei cui confronti il capo del Governo nutriva considerazione e stima, aveva ottenuto la sentenza assolutiva. "Omnibus" sarebbe uscito ancora un'altra settimana, continuando la sua difficile navigazione.<sup>85</sup>

Non c'è da stupirsi che la rivista fosse, anche se parzialmente, invisa al regime. Il suo obiettivo era quello di scandagliare la società, nel bene e nel male, con quel gusto particolare, tipicamente longanesiano, per la caricatura e per la satira. E la società italiana non faceva certo una bella figura.

Longanesi era stato, in principio, un fascista convinto, ma gli slanci entusiastici iniziali erano svaniti.

Il Fascismo diventava giorno dopo giorno sempre più regime, parlare di libertà di stampa era un'utopia, la carta stampata doveva seguire le direttive imposte dall'alto, spesso la creatività e la vitalità nel campo delle arti e della comunicazione svanivano sotto i colpi della censura. Il Fascismo non era più quello di una volta, i gerarchi erano sempre più gerarchi, le parate oceaniche avevano stufato già da un pezzo come il rozzo culto della romanità imperiale, per non parlare degli sventramenti architettonici (vedi per esempio piazza San Pietro a Roma!) che sembravano essere fatti senza tener conto del patrimonio artistico nazionale. La borghesia, invece di reagire a una situazione che le era scappata di mano da tempo, sonnecchiava pigramente accettando quello che accadeva e lasciandosi trasportare dalla corrente: troppa paura e troppa pigrizia, il Fascismo era ormai entrato nelle ossa e nel sangue, era diventato una quotidianità.

In «Omnibus» tutto ciò era presentato con occhio critico e dalle pagine della rivista usciva un'immagine dell'Italia che non faceva piacere al regime. A detta di Montanelli-Staglieno:

Forse è esagerato dire che Mussolini soppresse «Omnibus» quando si accorse che del fascismo, attraverso la bruciante critica longanesiana, restava poco o nulla. Mussolini era troppo vanitoso e l'Italia troppo conformista, per temere davvero la fronda di «Omnibus». Gli dava però fastidio, questo sì. <sup>86</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup>*Ibid.*, pp. 113-114.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Montanelli I., Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., p. 240.

E a dare fastidio Longanesi era sempre stato bravo.

Il direttore della rivista, anarchico (a detta dello stesso Duce), non poteva stare a guardare, come la maggior parte dei suoi colleghi, senza dire niente. Osservando la società con un occhio libero da pregiudizi e libero dai paraocchi imposti dal regime, riuscì a dipingere la vita italiana per quello che era, presentandone anche gli aspetti più dimessi, gli angoli più nascosti. Inserire per esempio nella rivista la fotografia di un bracciante sfinito e vestito di cenci con alle spalle la scritta "Evviva l'Italia", simbolo che la povertà nella penisola c'era eccome, non poteva far piacere al regime, ma pur sempre d'Italia si trattava, come d'Italia si trattava quando, nelle vignette, si criticavano gli eterni scapoli su cui pesava la tassa sul celibato. Inoltre Mussolini, come anche l'impresa africana a cui tanto teneva, erano presenti il meno possibile, il tanto da non rischiare la chiusura troppo spesso.

Longanesi inoltre, che in tutti quegli anni non perse mai il suo occhio critico, non poteva accettare le posizioni estremiste dell'alleata Germania, turbolenta e pericolosa: sulla rivista venne pubblicato per esempio un articolo contro il razzismo tedesco (30 luglio 1938) e la rubrica *Guerra e Pace* non era così filotedesca come si sperava.

Altro elemento che contribuì a rendere «Omnibus» diversa dalle altre riviste e per questo più criticata dal regime era la sua attenzione verso le culture e le letterature straniere, in particolar modo quella americana: guardare all'estero e soprattutto a ciò che di meglio l'estero sapeva offrire, prescindendo dai vari credo politico culturali; perchè non pubblicare Hemingway solo perchè antifascista piuttosto che Zoscenko perchè russo? Questo discorso vale inoltre anche per gli autori italiani, come Mario Soldati, che era tenuto d'occhio dal regime perchè sospetto di antifascismo.

E in qualche modo «Omnibus» fu una scuola di antifascismo, soprattutto per i giovani collaboratori (Benedetti, Moravia, Brancati, ecc.), come testimonia una discussione tra Benedetti e Longanesi riportata da Montanelli in un articolo del «Borghese» con titolo *Longanesi a Milano*:

Un giorno ebbe una zuffa memorabile con Arrigo Benedetti che, cresciuto alla sua scuola le faceva molto onore, ma cui Longanesi rimproverava un certo giacobinismo.

"Ma come?" sbottò alla fine Benedetti, "io, quando arrivai a Roma, ero un buon fascista, per il semplice motivo che non conoscevo che il fascismo. Ero vissuto in provincia, a Lucca, e avevo poco più di vent'anni. Venni a «Omnibus» e fu lì, accanto a Lei, per sua suggestione, che cominciai ad avere dei dubbi, eppoi a fare la fronda, eppoi a

passare addirittura dall'altra parte. Fu Lei a spingerci sulla strada dell'antifascismo. E ora ci rimprovera di averla battuta sino in fondo".<sup>87</sup>

Il settimanale, che riuscì a mettere in ridicolo il Fascismo con la strategia della satira e del sarcasmo (le critiche aperte non erano concesse), era considerato ancora più pericoloso perchè, in ragione della sua diffusione su larga scala, raggiungeva (potenzialmente parlando) un vasto numero di lettori. «Omnibus», che nelle intenzioni del Duce avrebbe dovuto essere un grande strumento di propaganda di massa, uno strumento utile per il mantenimento del consenso, si era trasformato nell'unica rivista capace di criticare il regime dall'interno, presentandone anche gli aspetti più subdoli e deteriori: inevitabile la chiusura.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Andreoli A., *Leo Longanesi*, cit., pp. 116.

# Satira e fotografia



"Le grandi democrazie" – CONTRASTI (Inghilterra 1937) «Omnibus», 17 luglio 1937, p. 1



Istituzioni in pericolo «Omnibus», 19 giugno 1937, p. 3



Guerra e pace «Omnibus», 5 giugno 1937, p. 1



*Bolzano anno XVI* «Omnibus», 22 ottobre 1938, p. 11

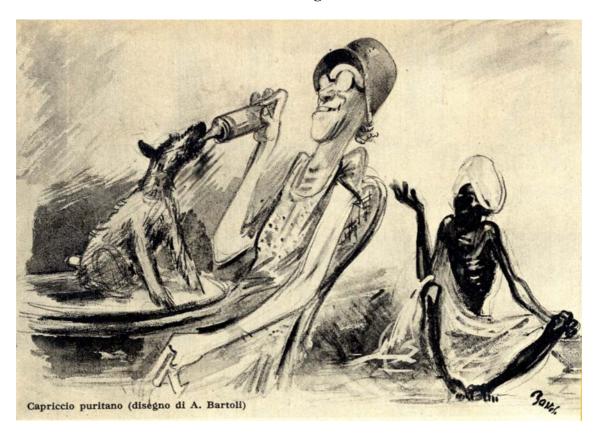


*L'Inghilterra è una potenza insulare* «Omnibus», 24 settembre 1938, p. 3

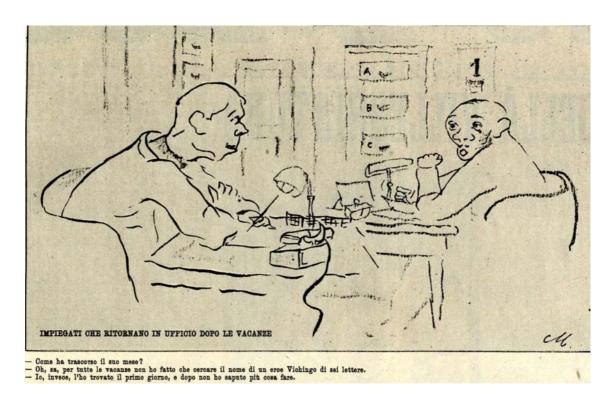


*Parigi – moda autunnale 1938* «Omnibus», 17 settembre 1938, p. 1

# Satira e vignette



Amerigo Bartoli, *Capriccio puritano* «Omnibus», 10 aprile 1937, p. 2



Mino Maccari, *Impiegati che ritornano in ufficio dopo le vacanze* «Omnibus», 28 agosto 1937, p. 12



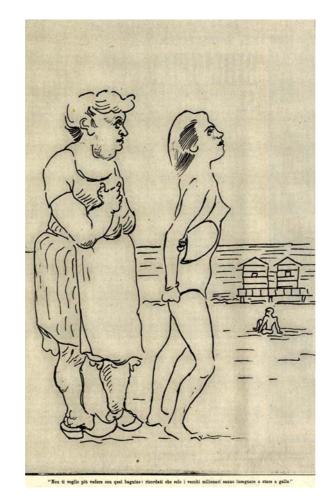
IL PORTABAGAGLI: "Posso aiutare a portare qualcosa?"

(dis. di Leporini)

Bernardo Leporini «Omnibus», 31 luglio 1937, p. 12



Anonimo [Leo Longanesi] «Omnibus», 12 giugno 1937, p. 12



Anonimo «Omnibus», 26 giugno 1937, p. 12



Anonimo «Omnibus», 29 maggio 19937, p. 12



Amerigo Bartoli, *Sistemazioni* «Omnibus», 30 aprile 1938, p. 11



Bernardo Leporini «Omnibus», 31 luglio 1937, p. 12

## Capitolo IV

# DINO BUZZATI, ENRICO MOROVICH E MARIO SOLDATI IL FASNTASTICO E L'ASSURDO COME CRITICA ALLA SOCIETÀ

«Omnibus» faceva la fronda, è innegabile, e la faceva anche tramite la letteratura.

Ma quale letteratura Longanesi voleva far passare attraverso la sua rivista e quali autori la ferrea censura fascista permetteva di pubblicare?

Per rispondere a queste domande si è deciso di analizzare alcuni scrittori, importanti sia per il grande spazio a loro dedicato nel settimanale sia per il ruolo di primo piano che avrebbero assunto nel panorama letterario italiano e non di lì a qualche anno (si pensi agli allora semi sconosciuti Morovich e Soldati), cercando di trovarne i punti di contatto e le caratteristiche comuni.

#### IV.1 Dino Buzzati

Il bellunese Dino Buzzati, nato nella provincia veneta nell'ottobre del 1906, quando incominciò a collaborare con «Omnibus» aveva già debuttato come scrittore pubblicando due romanzi, *Bàrnabo delle montagne* (1933) e *Il segreto del bosco vecchio* (1935).

Prima di analizzare i racconti pubblicati sulla rivista longanesiana è però necessario esaminarne il profilo, per riuscire a capire il "perchè" della sua letteratura, della sua prosa, dei suoi pensieri. Ogni autore ha una sua peculiarità e per esaminarla pienamente è necessario osservarne anche la vita, ma soprattutto le esperienze e i condizionamenti che tale vita ha apportato in lui.

Buzzati in primo luogo era un giornalista. Assunto presso il «Corriere della Sera» nel 1928, mantenne quel lavoro fino alla morte, giunta nel 1972. Questa precisazione è importante per molteplici ragioni. In primo luogo egli non costituiva l'archetipo del letterato, dell'intellettuale: sempre schivo rispetto ai dibattiti letterari, non ascrivibile sotto una determinata bandiera, evitò sempre di seguire ciò che faceva tendenza. Il fatto di ritenere il giornalismo come "Lavoro" (con la elle maiuscola) e lo scrivere romanzi e racconti per passatempo, per evadere dalla quotidianità, contribuì ad accentuare la sua estraneazione da quel mondo. Anche il suo stile, sospeso tra il realistico e il fantastico, difficile da etichettare, fu sempre "altro" rispetto alla letteratura e alle tendenze allora in auge (si pensi per esempio alla prosa d'arte).

Il lavoro del cronista gli permetteva inoltre di osservare con occhio più obiettivo la realtà di quel tempo: aveva per esempio a che fare con le veline e con la scrittura pomposa e retorica imposta, per i quotidiani, dal regime; fare il giornalista gli permise anche di entrare in contatto personalmente con il vivo della guerra: fu infatti inviato di guerra nella marina militare. Tutto ciò che quotidianamente vedeva in prima persona, e che doveva poi documentare dalle pagine del «Corriere», diventeranno anche materiale utile per i suoi scritti, quegli scritti che, seppur sospesi in un'aura di surrealtà, mantenevano sempre quell'approccio di stampo realistico tipico della prosa giornalistica.

Di seguito cercheremo di capire lo stile di Buzzati e i temi che tratta nei tre racconti e nel romanzo breve pubblicati su «Omnibus» tra il 1937 e il 1938.

Due dei tre racconti apparsi sulla rivista di Longanesi (Notizie false e Dolore notturno) e il romanzo breve (Lo strano viaggio di Domenico Molo) sono stati inseriti, insieme ad altri, nella prima raccolta di racconti di Dino Buzzati, I sette messaggeri, pubblicata nel 1942. Lo strano viaggio di Domenico Molo nella raccolta si intitola Il sacrilegio.

Nel numero del 22 maggio 1937 troviamo *Notizie false*<sup>88</sup>, racconto firmato da Giovanni Drogo. Buzzati userà questo pseudonimo per tutti i racconti pubblicati su «Omnibus» (fatta eccezione per il romanzo breve) e diventerà poi il nome del protagonista del suo capolavoro, *Il deserto dei Tartari*, pubblicato nel 1940 da Longanesi nella collana *Il Sofà delle Muse* edita da Rizzoli. <sup>89</sup>

Si dipana davanti ai nostri occhi la storia dell'anziano podestà del piccolo paesino di San Giovanni, nei pressi di Antioco, che, essendo venuto a conoscenza che l'esercito staziona lì vicino, si dirige all'accampamento per chiedere che i ragazzi del secondo reggimento, provenienti da san Giovanni, possano tornare direttamente a casa. Al villaggio gira infatti la voce che la guerra è finita e sono già in corso i preparativi della festa del ritorno, con tanto di striscione e bandierine colorate. Purtroppo il secondo reggimento è stato sconfitto: tutti morti. Lo sconforto del vecchio potrebbe risanarsi se i suoi ragazzi fossero morti da eroi, ma non gli è concessa neanche questa magra consolazione: sono morti fuggendo dal nemico. Cosa avrebbe raccontato ai suoi compaesani? Il dolore, lo sconforto e la rabbia si trasformano in cattiveria e, arrivato a

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Buzzati D., *Notizie false*, «Omnibus», anno I, n. 8, 22 maggio 1937 – XV, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Fu lo stesso Longanesi a convincere Buzzati a cambiare il titolo iniziale del romanzo, *La Fortezza*, in *Il deserto dei Tartari*, sicuramente più suggestivo.

casa, il vecchio racconta che i giovani combattenti, chiamati a fare la guardia al re in persona dato il loro eroismo in guerra, galvanizzati da questo onore, si sono rifiutati di ritornare in mezzo ai contadini, anche solo per un saluto alle famiglie.

Il racconto è avvolto da uno strato di indeterminatezza, di non detto: non viene specificato di che guerra si stia parlando. Si parla solo di uno stendardo, quello dei Sergio-Giovanni, ma non viene spiegato chi siano. Anche gli anni in cui è ambientata la vicenda ci vengono taciuti. Il realismo che permea il racconto fa da contrappunto all'indeterminatezza del luogo e del tempo: si parla di eserciti, di guerra, di realtà che conosciamo bene, ma non ci vengono fornite le coordinate necessarie per inserirli in un dato luogo e in una data epoca.

Allo stile del racconto appena citato si accosta quello di un altro racconto di Buzzati, *Sempre notte*<sup>90</sup>, pubblicato sul numero del 6 agosto 1938. Qui l'azione si svolge nel palazzo di Francesco Lera, il vecchio commendatore e proprietario del paesino di San Leo. Il Lera, anziano dispotico, scorbutico e misantropo, trascorre la sua vita interamente nel suo palazzo. Un giorno si convince che sta perdendo la memoria e cade nell'ossessione. Ossessione che scoppia alla sera, quando dalla sua stanza vede una sfilata di Carnevale. Si chiede cosa siano tutte quelle creature strane, coperte di maschere, che danzano in strada nella notte e, saputo dal suo servitore che si tratta del Carnevale, scopre di non averne mai sentito parlare. L'unica soluzione è che se lo sia dimenticato (in realtà molte cose non le conosce perchè ha vissuto anni e anni in isolamento). Alla fine il protagonista si accorge di essere stato stolto a non uscire mai di casa, di aver sprecato la vita.

Il quadro perfettamente realistico che ci accoglie nelle prime righe, assume toni stranianti, tragicomici man mano che si procede nella lettura. L'anziano infatti vive quasi un incubo, preso dalla follia, una follia moderata, razionale; si comporta come se, adulto, fosse rinato. Osserva il mondo che sta fuori con un misto di paura e di gioia. Un fremito lo coglie, non sa come comportarsi: tutto è possibile. Perdendo la memoria (come crede) perde anche la concezione della verosimiglianza. Tutto può essere "normale". Ma viene spontaneo domandarsi cosa voglia dire "normale" per una persona che ha vissuto la sua esistenza in una cattività autoimposta.

È quasi superfluo dire che questa novella ha un obiettivo pedagogico, contiene una morale da trasmettere al lettore.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> Buzzati D., Sempre notte, «Omnibus», anno II, n. 32, 6 agosto 1938 – XVI, p. 5.

Anche la vicenda narrata nel terzo racconto pubblicato su «Omnibus», *Dolore notturno*<sup>91</sup> (2 ottobre 1937) è surreale. La storia di due fratelli che, vivendo da soli, hanno paura delle incursioni notturne dei ladri, è ordinaria. Ma l'inizio quasi verista del racconto sfocia nel fantastico quando di notte entra nella loro camera un uomo sconosciuto. Le porte sono chiuse: non ci si spiega come abbia fatto ad entrare. L'uomo misterioso, che non parla mai, diventa il loro incubo. Inseriti in un circolo dell'assurdo, i due giovani non riescono a fare niente per ostacolarlo, qualche sortilegio toglie loro la forza di contrastarlo. E finiscono per subire la tortura di questa chiamiamola "presenza", il cui unico scopo sembra quello di impedire loro di dormire. L'uomo non è brutto, non è specificatamente cattivo, è subdolo, questo sì, ma soprattutto è una presenza inspiegabile. Non si capisce cosa ci faccia in casa loro, se sia per caso un fantasma e perchè di punto in bianco, da un giorno all'altro, non si faccia più vivo.

Chiude il ciclo di scritti, anche cronologicamente, *Lo strano viaggio di Domenico Molo*<sup>92</sup>, romanzo breve che venne pubblicato a puntate a partire dal 29 ottobre 1938. Domenico, un bambino di dodici anni, è convinto di andare all'Inferno perchè non ha preso la Prima Comunione libero dai peccati: nel confessarsi il giorno prima ha infatti evitato di confessarne uno per vergogna. Consapevole di questo "peccato mortale", promette di tenere per sé il suo segreto e di pentirsi solo in punto di morte. Fa cenno di ciò, ma solo vagamente, al suo maggiordomo, Pasquale, che gli consiglia di stare tranquillo: cosa potrà mai fare di male un bambino? Da quel giorno Domenico perde la voglia di vivere, oppresso dal peso di quell'immenso segreto e neanche i giochi con gli amici lo divertono più, finché muore. Un attacco fulmineo di peritonite lo spedisce in un luogo del giudizio. Si trova infatti in una città immensa, dove le anime aspettano di essere giudicate e indirizzate, o all'Inferno o al Paradiso. Arrivato in tribunale si trova oggetto di un vero e proprio processo. Arriva persino Pasquale che, nel tentativo inutile di fare da testimone al ragazzo, si è suicidato.

Domenico, dopo due giorni in quella città per metà fantastica e per metà angosciante, si risveglia in un letto d'ospedale: era quindi un sogno? O una visione? Lo stupore colpisce il lettore quando scopre che Pasquale è morto veramente.

Come gli altri racconti, anche il *Viaggio* parte da presupposti realistici. In questo caso però sfocia nel soprannaturale; ma come in *Dolore notturno*, è un soprannaturale

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Buzzati D., *Dolore notturno*, «Omnibus», anno I, n. 27, 2 ottobre 1937 – XV, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Buzzati D., *Lo strano viaggio di Domenico Molo*, «Omnibus», anno II, n. 44, 29 ottobre 1938 – XVI, p. 10 e i seguenti tre numeri, sempre a p. 10.

mitigato, quasi connotato realisticamente: questo luogo del giudizio è una città, con i parchi, con le case, con i tribunali e le anime sono persone vere e proprie, che cantano, che parlano, che girano in quest'immenso non luogo in attesa di essere giudicati (come il "mostro" di *Dolore notturno* che ha le sembianze di un uomo).

Ci accoglie subito, nel leggere il romanzo, quel sottofondo di assurdo e di mistero che permea anche gli altri scritti di Buzzati: non si comprende infatti perchè Domenico si preoccupi tanto e in cosa consista il peccato capitale che lo assilla.

La storia è una sorta di allegoria, costruita grazie a un'immaginazione vivissima e limpida che accompagna lo straziante dramma esistenziale del protagonista. Perchè di vero e proprio dramma si parla: non è normale che un bambino vada in depressione e si ammali per non aver confessato un mistero.

Analizzandoli, ci accorgiamo che questi racconti ci lasciano con un punto di domanda, si potrebbe dire che la vicenda si conclude sempre senza rispondere agli interrogativi che mano a mano crescono fra le righe. Nel leggerli si ha quasi la sensazione che facciano parte di un'opera più estesa, che rappresentino solo un capitolo di un romanzo maggiormente strutturato (questo non vale, ovviamente, per il romanzo breve, in ragione della forma romanzo). E questo senso di mistero che avvolge gli scritti di Buzzati è spiegato bene da Neuro Bonifazi:

Il mistero [...] ricopre tutto in Buzzati come una polvere, come una vernice descrittiva, che prevale nel diffondere un tono di disfacimento e nel dare un'unica forma ai suoi racconti: il mistero si carica lentamente di angoscia, viene un po' alla volta costruito con cura, con una serie di elementi sempre più decisivi<sup>93</sup>.

Le vicende sono tutte inserite in una cornice ben identificata: il paesino sperduto fra le montagne, il castello di un commendatore, una villetta, sono luoghi conosciuti, plausibili, che possono esistere nella realtà. Non sono però inseriti in una cornice più ampia, che tenga conto dell'epoca storica e che precisi meglio il luogo di ambientazione.

Ciò che colpisce maggiormente è che da un inizio plausibile si sfocia nell'assurdo. I personaggi ragionano in modo incomprensibile, hanno visioni, principi di delirio; ma il fatto che le vicende partano da presupposti realistici, familiari, aumenta lo

\_

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Longo, Ravenna, 1985, p. 73.

straniamento del lettore che, basito, assiste impotente, e un po' divertito, allo scorrimento della narrazione.

I racconti di Buzzati possono essere divisi in due coppie, che appartengono a due diverse tipologie letterarie (seppur molto simili): il fantastico puro e lo strano puro. Spieghiamo subito di cosa si sta parlando.

Per dirla con Tzvetan Tedorov, che ha contribuito alla definizione di genere, «il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»<sup>94</sup>.

I due testi *Lo strano viaggio di Domenico Molo* e *Dolore notturno*, come si nota subito, hanno una componente soprannaturale. Nel primo questa componente è rappresentata dal viaggio ultraterreno del ragazzo che, morto (all'inizio non sappiamo che è un sogno), arriva in un luogo "soprannaturale" nel vero senso della parola. In *Dolore notturno* invece, ciò che è soprannaturale è l'uomo-mostro che assilla i fratelli impedendo loro di dormire.

In questi racconti è molto chiara anche la componente dell'esitazione, che caratterizza appunto il genere a cui appartengono. I due scritti appena citati infatti ci "suggeriscono" l'esistenza del soprannaturale, senza che ci venga spiegato o razionalizzato<sup>95</sup>. Non viene spiegato cosa sia la presenza enigmatica che tortura i due ragazzi e che da un giorno all'altro sparisce, come non viene chiarito se il "viaggio" di Domenico sia stato un sogno o un'esperienza ultraterrena (quando infatti si crede che sia stato solo un sogno si scopre che il maggiordomo è morto veramente). Questa assenza di una spiegazione provoca nel lettore la famosa esitazione todoroviana, un senso di disagio, un grande punto di domanda che resterà irrisolto, e rende il racconto appunto "fantastico".

Gli altri due racconti invece, *Notizie false* e *Sempre notte*, non hanno nessuna componente soprannaturale, ma presentano delle vicende che hanno dell'assurdo, perchè gli stessi comportamenti e pensieri dei suoi personaggi lo sono. Il lettore ne ha sentore, comprende che sta assistendo (metaforicamente parlando) a qualcosa che potremmo definire "irreale", non perchè intervengono presenze o forze non umane, ma semplicemente perchè esce dalla razionalità, e che gli viene presentato come verosimile. Appartengono allo strano puro infatti quelle storie in cui vengono presentate vicende che possono essere spiegate con la ragione, ma che hanno dell'incredibile, avvenimenti

<sup>94</sup> Todorov T., La letteratura fantastica, Garzanti, Milano, 1988, p. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> *Ibid.*, p. 55.

inquietanti e insoliti che obbligano il lettore a chiedersi "perchè", a provare un'esitazione<sup>96</sup>.

Nel testo "strano", come in quello fantastico, si contrappongono due sistemi, quello del verosimile e quello dell'inverosimile. In questa tipologia letteraria ciò che potrebbe apparire inverosimile viene però dimostrato come vero, o possibile, in ragione delle necessità del racconto. La funzione del "fantastico" infatti è proprio quella di conciliare questi due mondi, ossia di «rendere verosimile l'inverosimile»<sup>97</sup>, per usare le parole di Neuro Bonifazi<sup>98</sup>.

Prima abbiamo detto che le storie "fantastiche" e "strane" di Buzzati vengono inserite in un contesto plausibile, ben identificato, che rispecchia i canoni di verosimiglianza. Ciò contribuisce a rendere ancora maggiore "l'effetto sorpresa" dell'evento soprannaturale e assurdo. Come afferma Giulio Carnazzi nell'*Introduzione alle Opere Scelte:* 

Anche nella costruzione del racconto Buzzati si muove con autonomia, si attiene a pochi e collaudati precetti. Il punto di partenza è un'invenzione, una trovata, un evento soprannaturale che si innesta però in un ambiente che è realisticamente e spesso prosaicamente connotato. Buzzati sa che lo straordinario e l'insolito sono tanto più efficaci quanto più si sviluppano in una dimensione di quotidianità. Tiene a bada l'irrazionale tessendogli intorno una rete di riferimenti usuali. 99

Da una parte quindi si esalta l'assurdo e il soprannaturale tracciandoli su uno sfondo realistico. Dall'altra però, lo stesso sfondo realistico opera da mitigatore, quasi depotenzia il soprannaturale perchè in qualche modo lo isola. Con questa strategia quindi lo scrittore provoca uno straniamento, un disagio (tipici del fantastico) ancora maggiori che in una storia appartenente al meraviglioso, in cui gli elementi soprannaturali non provocano alcuna reazione particolare perchè inseriti in un mondo governato da leggi diverse di quelle in vigore nel nostro mondo (ad esempio *Il Signore degli Anelli*, in cui non ci si stupisce che esistano maghi, elfi e orchi, perchè appartengono a un realtà che è altro rispetto alla nostra).

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>97</sup> Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, cit., p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Si cfr. Todorov T., *La letteratura fantastica*, cit.; Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, cit.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Carnazzi G., *Introduzione*, in *Buzzati: Opere scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1998, p.XXVI Todorov T., *La letteratura fantastica*, cit., p. 57.

L'ignoto, lo sconosciuto, il nascosto, il celato [...], il mistero o il segreto di Buzzati, che non si vede e non si sa, ma c'è ed è nascosto da qualche parte e anzi qualcosa muove e fa trasalire, e insomma lo si aspetta me è già lì nelle cose, nell'aria, nel vuoto, nel silenzio, nel tempo, in tutto ciò che deforma e rende pauroso, questa ignota stranezza inquietante suscita una tensione di riconoscimento, voglia di ritornare indietro, di ricordare, di rivedere, di rendere buono, familiare, consueto, ciò che spaura. La trasformazione non è difficile, anche se può richiedere, come sempre, la morte: basta credere, credere che non si tratti di allucinazione, e nemmeno di puri fatti casuali, ma di cose reali, e vicine a noi e inevitabili, seppure inspiegabili nel loro mistero e nella loro profondità e perfino mostruose e assurde, e basta accettarle, per ridurle a dimensione umana, e guai a fuggirle o a deriderle scetticamente e orgogliosamente!101

A Buzzati piace giocare con i pensieri dei suoi personaggi, ne scandaglia la psiche, ne osserva minuziosamente i ragionamenti. Le allucubrazioni mentali dei protagonisti e le vicende in cui sono inseriti non vengono però messe in ridicolo tramite giudizi espressi direttamente dall'autore. È la storia stessa che fa il tutto: il narratore si limita a osservare, come il lettore, ma senza pregiudizi.

Anche la lingua utilizzata nei racconti ha un ruolo fondamentale. Neutra, semplice, senza ricami o fronzoli, la lingua di Buzzati appare subito funzionale alla descrizione delle cose "viste", da cui, come detto anche in precedenza, lo scrittore prende spunto. I racconti dell'autore, infatti, presentano sempre, e partono sempre, da una cornice appunto realistica. Ma anche quando le vicende si addentrano nei luoghi oscuri della psiche umana, del surreale, del fantastico, tale lingua non muta e finisce per esaltare per opposizione l'elemento irrazionale del racconto.

Fausto Gianfranceschi, nell'introduzione a *I sette messaggeri*, colpisce nel segno affermando che Buzzati

Non è un prosatore d'arte, però possiede un'eccezionale agilità stilistica che fa aderire la scrittura ai modi della situazione narrata. Il suo stile è un problema perchè pare che non costituisca alcun problema; è originale perchè non segue preordinatamente alcuna maniera, ne d'altronde vuole colpire con la sua originalità. 102

In effetti la prosa buzzatiana, come anche la lingua, non crea difficoltà nella lettura. L'autore non costruisce mai frasi troppo lunghe o artificiose, ma predilige la

Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, cit., p. 71.
 Gianfranceschi F., *Introduzione*, in Buzzati D., *I sette messaggeri*, Oscar Mondadori, 1984, p. 8.

forma concisa e le secondarie non abbondano. Intima e colloquiale la prosa di Buzzati non è però mai scarna o inesaustiva.

Inutile dire che il suo stile è tutt'altro rispetto per esempio a quello di D'Annunzio e si accosta piuttosto a Kafka e a Poe (peraltro entrambi scrittori del fantastico).

L'originalità di Buzzati consiste anche nel non avere modelli, nel non riprendere in toto elementi di altri autori:

C'è del kafkismo, c'è del neogotico, c'è un'influenza mitteleuropea, e c'è molto altro nelle pagine di Buzzati, ma non come riferimenti diretti, bensì come riferimenti paralleli. Sia Buzzati sia coloro ai quali egli è stato accostato, ciascuno con la sua originalità e con una parte inevitabile di influenze storico-culturali, hanno attinto al grande Immaginario del sapere narrativo universale, alle alte metafore viventi che la modernità ha tentato di mettere fuori gioco ma che non hanno mai smesso di parlare al cuore degli nomini. 103

Come abbiamo avuto modo di constatare, nei racconti trattati non si parla in nessun modo di Fascismo. Si parla solo di guerra, in *Notizie false*, ma è una guerra astorica, proiettata fuori dal tempo. Essa viene presa in esame non tanto per denunciarne la crudeltà o l'insensatezza, quanto invece perchè rappresenta un'esperienza molto funzionale allo snocciolamento dei sentimenti umani.

Buzzati, tramite i suoi racconti fantastici e surreali, dipinge una società in crisi, che ha perso la rotta, quasi nevrotica e il fatto di criticarla in modo indiretto è simbolo dell'impotenza degli intellettuali di qualsiasi obiezione aperta nei confronti del regime (lui lo sapeva bene essendo giornalista!). Questa strategia, se così la si può chiamare, il fatto di contestare il regime in modo velato, abbandonandosi alla descrizione di una società alla deriva, utilizzando lo strumento racconto fantastico o strano, è una costante che si ritrova negli autori oggetto di questo studio.

#### **IV.2 Enrico Morovich**

Enrico Morovich, nato a Fiume nel 1906, diede il via alla sua produzione letteraria collaborando con delle riviste. Nonostante il suo primo racconto, *Il leprotto*, sia stato pubblicato dalla «Fiera Letteraria» (31 marzo 1929), la rivista in cui maggiormente si riconobbe e per la quale scrisse un gran numero di racconti fu «Solaria». Carocci credeva molto nel giovane fiumano e lo consacrò come prosatore,

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> Gianfranceschi F., *Introduzione*, in Buzzati D., *I sette messaggeri*, Oscar Mondadori, 1984, p. 7.

riservandogli spazio nelle pagine della sua testata. Con il passare degli anni Morovich collaborò con le fiorentine «La Riforma Letteraria», «L'Orto», «Rivoluzione», ma anche con «Letteratura», «Il Selvaggio», «Omnibus» e altre.

Come lo stesso Buzzati, Morovich non viveva di sola letteratura, ma svolgeva a Fiume il lavoro di impiegato. Cresciuto lontano dai dibattiti culturali, in una città di frontiera, aveva imparato l'italiano non in seguito a regolari corsi di studio. Dopo essersi diplomato come ragioniere e aver ottenuto un lavoro fisso, aveva maturato il bisogno di scrivere e aveva studiato l'italiano seguendo i modelli toscani di lingua e di stile leggendo libri come *Pinocchio* di Collodi, ma anche *Arlecchino* di Soffici o *Stroncature* di Papini<sup>104</sup>.

Quando iniziò a collaborare con «Omnibus» (primavera 1937) era quindi già stato consacrato come scrittore (nonostante abbia ottenuto solo un discreto successo) e aveva già intuito la strada a lui più congeniale, quella dei racconti surreali e ironici. Confessava a Carocci nel 1936:

Io credo molto di più all'indifferenza che alla disperazione. C'è forse sopito in me un umorista che tutto in una volta si sveglierà. O mi sbaglio?<sup>105</sup>

Sulle pagine della rivista longanesiana infatti, a partire dal 1937 per poi continuare con maggiore assiduità fino alla sua chiusura, comparivano spesso i suoi brevi racconti, di frequente inseriti nella rubrica (non sempre presente) *Il Demone quotidiano*, che raccoglieva scritti divertenti e ironici.

Il primo scritto di Morovich pubblicato da Longanesi su «Omnibus» data 1 maggio 1937. *Quattro ragazzi di Fiume*<sup>106</sup> (questo il titolo) è la storia di quattro amici che vivono in città e che, durante la prima guerra mondiale, vanno nelle campagne vicino a Fiume più che per passare qualche giorno assieme, per rubare qualcosa da mangiare nei campi.

In questo racconto il tono ironico è assente (si tratta di un racconto di stampo realistico), ma lo stile è quello che affiorerà negli scritti che seguiranno: una prosa asciutta, con frasi brevissime, lapidarie e una presenza bassissima di subordinate.

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> De Nicola F., *Enrico Morovich e l'ambiente culturale fiorentino: da «Solaria» a «Rivoluzione» (1929-1943)*, in *Intellettuali di frontiera: triestini a Firenze (1900-1950)*, Leo S. Olschki, Firenze, 1985, p. 529-530.

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> *Ibid.*, p. 541

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> Morovich E., *Quattro ragazzi di Fiume*, «Omnibus», anno I, n.. 5, 1 maggio 1937 – XV, p. 3.

Il racconto successivo, Scimmie in pelliccia 107 (2 aprile 1938) rispecchia a pieno il genere che caratterizzava lo scrittore fiumano, quello del racconto surreale. Un treno, su cui viaggiano un giornalista, un ebreo commerciante di pellicce e un addomesticatore di scimmie, deraglia. Le scimmie scappano indossando le pellicce dell'ebreo e si apre una caccia per recuperarle, tentando sia di non ucciderle sia di non rovinare i capi di valore. Questa storia, che ha dell'incredibile, apre la strada a una folta serie di racconti sui generis. Ecco che il 14 maggio 1938 appare Il gatto nero del generale austriaco<sup>108</sup>. dove un vecchio soldato accusa un gatto nero di essere la causa della sfortuna di un generale che, proprio a causa di queste influenze malefiche, indirettamente causa lo scoppio della prima guerra mondiale. Seguono vari racconti che, pur attenendosi sempre a certo realismo (non sfociano quasi mai nel fantastico puro) presentano vicende assurde, in certi casi squallide. Si pensi per esempio a La paura dei ladri (14 gennaio 1939)<sup>109</sup>, nel quale una coppia di sposi vende carro e cavalli per paura che i ladri glieli rubino, o L'abito nero (21 gennaio1939)<sup>110</sup> nel quale un padre di famiglia finge di essere caduto in mare e di essere stato in ospedale per potersi comprare un vestito nuovo senza venir sgridato dalla moglie.

Le storie narrate sono lineari e semplici da capire, come quella de *Il gatto e gli* stivali (12 novembre 1938)<sup>111</sup>, nel quale il protagonista, che potrebbe sembrare senza cuore perchè pensa solo a se stesso, deve trovare uno stratagemma per ottenere gli stivali di un suo amico morto da qualche giorno: a chi servirebbero in una tomba?

I racconti di Morovich presentano vicende che hanno del paradossale e che però potrebbero benissimo accadere nella realtà. Appartengono al genere dello "strano puro", ai limiti del surreale. Todorov afferma infatti che:

nelle opere che appartengono a questo genere, si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione, provocano nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno resa familiare. 112

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> Morovich E., Scimmie in pelliccia, «Omnibus», anno II, n. 14, 2 aprile 1938 – XVI, p. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Morovich E., *Il gatto nero del generale austriaco*, «Omnibus», anno II, n. 20, 14 maggio 1938 – XVI, p. 3.

Morovich E., *La paura dei ladri*, «Omnibus», anno III, n. 2, 14 gennaio 1939 – XVII, p. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Morovich E., *L'abito nero*, «Omnibus», anno III, n. 3, 21 gennaio 1939 – XVII, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> Morovich E., *Il gatto e gli stivali*, «Omnibus», anno II, n. 46, 12 novembre 1938 – XVI, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> Todorov T., *La letteratura fantastica*, cit., p. 50.

La carica ironica è data da una narrazione asciutta, distaccata, che presenta i fatti in modo diretto, senza inutili giri di parole. La narrazione è fortemente attaccata ai fatti accaduti, potremmo definirla meno cerebrale di quella di Buzzati, che è più attento ai pensieri, a volte quasi morbosi, dei suoi personaggi.

Lo scrittore mette in luce una società non solo assurda, ma anche problematica. Sono in particolare i rapporti umani, che appaiono inverosimili nonostante siano descritti con la massima semplicità, quelli che ne escono sconfitti (basti pensare a *L'abito nero*).

Per dirla con Contini «le storielle di Morovich sono tele sobrie, secche, prive di colori, di sfumature, di commenti» 113, ma proprio per questa loro semplicità, per il fatto di essere presentate senza filtri, senza intromissioni dell'autore, diventano ancora più efficaci. Riescono a dipingere una realtà così disarmante e surreale proprio grazie all'essenzialità della sua narrazione: nel leggere i racconti si è costretti a fare la massima attenzione alle azioni, ai movimenti, ai pensieri dei personaggi perchè sono l'unico elemento li caratterizzano. Il narratore non fa alcuna incursione nella prosa, evitando di distrarci con divagazioni o commenti. Si capisce perchè «Solaria», agli albori della carriera dello scrittore, costituisse un porto sicuro. Come afferma Francesco de Nicola in un saggio, la prosa di Morovich è «minuziosa, tesa al gusto dell'ambiente e priva di astrattezze formali e di preziosità, e rispondente quindi alle prerogative più accette dal gruppo dei solariani» 114.

Anche la lingua utilizzata segue questo canone di sobrietà. Mai artificiosa, sempre lineare e concisa, la lingua di Morovich risente della sua provenienza geografica: l'italiano di confine viene depurato grazie agli studi sui testi fiorentini, ma l'agilità della prosa viene ottenuta a scapito di una scarsa varietà di vocaboli (che sembrano attinti quasi esclusivamente dal linguaggio informale e quotidiano).

Esce dagli schemi *La signora dai capelli viola* (1 ottobre 1938)<sup>115</sup>, racconto che abbandona gli abiti dello strano per vestire quelli dell'allegoria. In uno stile uguale agli altri scritti moroviciani, ci viene presentata la storia di un ragazzo che un giorno conosce una donna dai capelli viola, la quale, gentile e carina con lui, tenta in tutti i modi di aiutarlo nel suo lavoro di giornalista. Il ragazzo, imbarazzato dal colore dei suoi capelli, la tratta male, rifiuta il suo aiuto e se ne va. L'ultima riga del racconto ci confida

Morovich E., La signora dai capelli viola, «Omnibus», anno II, n. 39, 1 ottobre, 1938 – XVI, p. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> Contini G., *Italia magica: racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Einaudi, Torino, 1988, p. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> De Nicola F., Enrico Morovich e l'ambiente culturale fiorentino, cit., p. 532.

che la buffa donna in realtà era la Fortuna. Come abbiamo detto questa storiella di Morovich veste i panni dell'allegoria, distaccandosi dal racconto paradossale. Presenta però un carattere particolare: il lettore viene informato della vera "identità" della donna solo nell'ultima frase. Durante il resto del racconto egli crede che sia solamente una donna particolare, sia nell'aspetto, che nel modo di relazionarsi con il ragazzo e si crea così una situazione che ha dell'irreale. Solo in chiusura si svela l'arcano. Ma fino a quel momento avrebbe potuto benissimo trattarsi di un racconto assurdo, strano.

In questa storiella Morovich si allontana dal racconto paradossale, avvicinandosi, come Buzzati, a quello fantastico. E sempre come Buzzati, specificatamente quello di *Sempre notte*, ha una morale da trasmettere.

Il suo ridicolizzare la società e i rapporti umani può essere letto come indice di disagio nei confronti del regime, che li plasmava e li condizionava ormai da una quindicina d'anni. Come afferma De Nicola:

Non sollecitato da precise istanza politiche, ma piuttosto da ragioni di gusto nella scelta dei periodici cui offriva la sua collaborazione (che non si fece mai veicolo neppure indiretto di propaganda e che anzi talora avanzò sfumate osservazioni ironiche sul regime), egli fu tuttavia prevalentemente, anche se non univocamente, orientato verso quelle testate (da «Solaria» alla «Riforma Letteraria», da «Omnibus» a «Oggi», a «Rivoluzione», e ancora dalla «Ruota» a «Primato») che si collocavano in una posizione di rifiuto di collaborazione nei confronti del regime e, per quanto possibile, di insubordinazione più o meno velata al progetto fascista di asservimento della vita culturale alle ragioni politiche<sup>116</sup>.

Collaborò inoltre con «Letteratura», diretta da Alessandro Bonsanti, che si poneva come «scelta e selezione di una cultura necessariamente estraniatasi dai problemi pubblici della società contemporanea e aperta invece alla discussione meditata dei problemi letterari»<sup>117</sup>.

È quindi esplicativo il fatto che Morovich, che non scendeva a patti con il Fascismo e che guardava bene di tenersene lontano parlando di "altro" nei suoi scritti e collaborando con periodici non allineati al regime, abbia deciso di scrivere per «Omnibus». Come è esplicativo anche il contrario, ossia che Longanesi abbia scelto (e come abbiamo visto Morovich non è il solo caso) di pubblicare uno scrittore che si

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> De Nicola F., Enrico Morovich e l'ambiente culturale fiorentino, cit., p. 550.

<sup>&</sup>lt;sup>117</sup> Luti G., Cronache letterarie tra le due guerre 192071940, Laterza, Bari, 1966, p. 181.

potrebbe definire "critico" nei confronti del regime; critico a modo suo, è vero, tramite l'uso dell'ironia e della satira (molto amate infatti da Longanesi).

È degno di nota sottolineare che i racconti pubblicati su «Omnibus» sono molto brevi, un paio di colonne al massimo (quelli inseriti in *Il Demone quotidiano* raggiungono appena la lunghezza di una colonna, avvicinandosi al genere dell'elzeviro) e rispecchiano quindi il suo stile quasi epigrammatico e lapidario e la sua prosa concisa e stilizzata.

Si ritiene opportuno riportare di seguito l'elenco dei racconti non citati in precedenza, e presi in esame per comprendere lo stile moroviciano; si è deciso di non studiare gli scritti inseriti nella rubrica *Il Demone quotidiano*, che avrebbe appesantito la ricerca e la lettura del saggio (sono innumerevoli): *I signori bevevano il cognac*<sup>118</sup>, *I garofani di Oscar*<sup>119</sup>, *Il milionario*<sup>120</sup>, *La moglie nel torrente*<sup>121</sup>. Per concludere informiamo che il racconto *Quattro ragazzi di Fiume* è stato successivamente inserito nella raccolta *Miracoli quotidiani* (Parenti, Firenze, 1938), mentre *La moglie nel torrente*, *La paura dei ladri, I garofani di Oscar, L'abito nero, Il gatto e gli stivali, La signora dai capelli viola* e *I signori bevevano il cognac* sono stati pubblicati sempre da Parenti nel 1939 nella raccolta *I ritratti nel bosco*.

#### IV.3 Mario Soldati

Il primo numero di «Omnibus» (datato 3 aprile 1937) conteneva a pagina 13 il primo capitolo di un romanzo a puntate destinato a fare compagnia ai lettori per altri undici numeri: *La verità sul caso Motta*, di Mario Soldati.

Nato a Torino nel 1906 da una famiglia alto-borghese, cresciuto fra i gesuiti (presso i quali frequentò tutti gli anni di scuola, fino alla terza liceo), Mario Soldati era una figura particolare di letterato e poteva vantare la conoscenza di vari artisti a lui contemporanei che domineranno la vita intellettuale d'Italia negli anni a seguire. In giovane età conobbe Alberto Moravia, vicino di ombrellone nelle vacanze passate con la famiglia a Viareggio, mentre all'università (si laureò in Lettere con una tesi su Boccaccio Boccaccino) diventerà amico di Mario Bonfantini, Giacomo Debenedetti e Giacomo Ca' Zorzi (meglio conosciuto come Giacomo Noventa); proprio quest'ultimo lo presenterà a Piero Gobetti. Insieme a Enrico Emanuelli e Mario Bonfantini nel 1928

Morovich E., La moglie nel torrente, «Omnibus», anno II, n. 53, 31 dicembre 1938 – XVI, p. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> Morovich E., *I signori bevevano il cognac*, «Omnibus», anno II, n. 25, 18 giugno 1937 – XVI, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> Morovich E., *I garofani di Oscar*, «Omnibus», anno II, n. 49, 3 dicembre 1938 – XVI, p. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> Morovich E., *Il milionario*, «Omnibus», anno II, n. 50, 10 dicembre 1938 – XVI, p. 5.

fondò la rivista «La Libra», che verrà chiusa dal regime nel 1930 con l'accusa di antifascismo.

Fondamentale nella sua formazione fu il viaggio "iniziatico" negli Stati Uniti, vissuto dallo scrittore come un nuova rinascita all'insegna del modernismo. Proprio in America ebbe modo di conoscere Henry Furst (che collaborerà con «Omnibus», scovando i nuovi talenti da pubblicare sulla rivista di Longanesi) e Giuseppe Prezzolini che, sospettandolo di antifascismo, intercesse affinché Soldati non ottenesse la cittadinanza statunitense. In America ebbe modo di vivere lo spaesamento dell'intellettuale in una metropoli e di maturare quella componente plurimediale che sempre lo caratterizzerà, vicinissima ai mutamenti della produzione di cultura nel Novecento, e che lo porterà a spaziare in innumerevoli ruoli e generi, dai romanzi ai racconti, dai *reportages* agli elzeviri, dalla produzione filmica ai documentari, alla pubblicità (come poteva non piacere a Longanesi, anche lui intellettuale fuori dagli schemi, affascinato dai nuovi mezzi di comunicazione come il cinema e la fotografia?).

Dal suo periodo americano nacque *America primo amore* (Bemporad, Firenze 1935), ricavato dai numerosi *reportages* sugli Stati Uniti che lo scrittore inviava a «Il Lavoro» di Genova. Collaborò anche con «Pan» di Ugo Ojetti e «Caratteri» di Pannunzio e del già citato Moravia.

Quando inizia a collaborare con «Omnibus» non era quindi affatto un esordiente. Al suo attivo aveva inoltre già quattro pubblicazioni, *Pilato* (tragedia in tre atti, Sei, Torino 1925), *Salmace* (sei novelle, uscite per le pubblicazione de «La Libra», Novara 1929), *America primo amore* e *Ventiquattro ore in uno studio cinematografico* (Cortina, Milano 1935, con lo pseudonimo di Franco Pallavera, nome usato anche per un personaggio del romanzo *La verità sul caso Motta*, oggetto di questo studio).

Importante sottolineare il suo rapporto con il Fascismo.

In *Rami secchi* è contenuta una testimonianza di Henry Furst, in cui afferma che «Croce, Montale, Soldati ed io, e forse due o tre altri, eravamo gli unici scrittori antifascisti in Italia» 122, e proprio per queste amicizie pericolose (si pensi per esempio al giro gobettiano), che non si preoccupava di nascondere, Soldati era mal visto dalla dittatura. Lo scrittore torinese fu sempre defilato dal regime (non prese mai la tessera del Partito Fascista, come non ottenne quella dell'ordine dei giornalisti), evitando però l'antifascismo attivo, anche in ragione dei suoi frequenti viaggi per il mondo (lo

-

<sup>&</sup>lt;sup>122</sup> Soldati M., *Rami secchi*, Rizzoli, Milano, 1989, p. 135.

spostarsi in continuazione era per lui un'esigenza («Fa male essere attaccati a un luogo»<sup>123</sup>). Fu anche schedato, nel 1932, insieme gran parte della Cines, casa cinematografica di Cecchi, per la quale svolgeva il lavoro di sceneggiatore.

Nel mondo del cinema non era ben visto, come documenta la nota di un informatore:

Nell'ambiente cinematografico si parla contro Camerini per questo suo forte attaccamento a Soldati, il quale è ritenuto sempre nell'ambiente cinematografico elemento nocivo e di nessuna utilità<sup>124</sup>.

Non stupisce che la sua posta fosse sempre controllata e che fu addirittura accusato di pianificare un attentato a Mussolini (cosa non vera).

La verità sul caso Motta<sup>125</sup> si apre con un articolo del «Corriere della Sera» (ovviamente fittizio), in cui si rende noto che l'avvocato Gino Motta è scomparso da più di un mese. Si sono perse le sue tracce a Lèvanto, vicino Genova, dove il giovane professionista stava trascorrendo le vacanze estive. È allegata persino una foto dell'uomo scomparso.

L'inizio del racconto è da romanzo giallo: ci viene detto che un uomo, il protagonista, è scomparso da un mese. La madre, Donna Costanza Taino di Taino, si reca dal Commissario di polizia per sollecitare nuove ricerche. Non riesce a capire cosa possa essere successo, non vuole credere all'ipotesi, portata avanti dagli agenti, che il figlio sia annegato.

Donna Costanza, signora influente, appartenente all'alta-borghesia, convince il Commissario di polizia di Milano a ritornare sul posto a fare nuove ricerche. L'ultima ad avere visto l'avvocato è Marisa Porro, ragazza molto carina che alloggia nella stessa pensione di Motta: perchè non interrogarla nuovamente?

Marisa dà la sua versione dei fatti: il giorno della scomparsa era andata a fare una passeggiata con Gino che, di punto in bianco e con occhi da pazzo, aveva cercato di baciarla e, dopo il rifiuto di lei, era scappato via.

*«mimetico libero»*, in Soldati M., *Romanzi*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2006, p. XIII.

124 AS-MS, informativa del n. 139, 16 luglio 1935, riportata in Morreale E., *Mario Soldati: Le carriere di* un libertino, cit., p. 192

75

<sup>123</sup> Motti A., Playboy intervista Mario Soldati, dattiloscritto, riportato in Falcetto B., Soldati, un

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Soldati M., *La verità sul caso Motta*, «Omnibus», anno I, n. 1, 3 aprile 1937 – XV, p. 13 e seguenti undici numeri a p. 10.

La narrazione fino a questo momento ha avuto più punti di vista: quella della madre, quella del Commissario e quella della ragazza, dei quali conosciamo i pensieri, le insinuazioni, le paure.

Ma è ora di tornare indietro, di sentire la vera storia dell'avvocato Motta, vista dai suoi occhi.

Gino è un ragazzo succube della madre conservatrice, benpensate e cattolica fondamentalista (le altre due figlie sono suore) che da sempre soffoca i suoi impulsi. È insicuro e ha l'ossessione delle donne: continua a pensarci in modo morboso perchè non ha mai avuto una ragazza. È timido e pasticcione, il solo pensare a un corpo femminile lo fa agitare. Parte per il mare con l'obiettivo di trovare una compagna.

Arriva a Lèvato dove, oltre ai suoi amici, c'è anche Marisa Porro, di cui è innamorato. Un giorno, durante una passeggiata in solitaria con lei, decide di baciarla, di buttarsi e vincere le proprie paure. Viene rifiutato e cade nella disperazione: scappa il più lontano possibile. Quel rifiuto rappresenta una sconfitta pesantissima.

Gino fugge via e si rifugia in una baia, dove conosce una sirena che lo invita ad andare con lei. La società non lo capisce, si vergogna per la brutta figura appena fatta e decide quindi di seguire la creatura metà donna e metà pesce. Si getta fra le sue braccia e incomincia a baciarla nel mentre scende con lei negli abissi. Nasce così una storia che segue le direttive del fantastico: Motta, che respira sott'acqua, vive tre mesi nell'oceano. Il primo periodo lo trascorre con la sua nuova amata, poi scopre la presenza di una comunità di sirene, con uomini prigionieri annessi, ma Juha, la "sua" sirena, lo convince a vivere da solo con lei. La vita coniugale lo annoia e scappa con uno squalo, Huos, con il quale vive finché non viene catturato dai pescatori. È ora di ritornare in superficie: lo ritrovano (sono passati tre mesi dalla sua scomparsa) prima una ragazza e poi dei pescatori, che gli domandano chi sia, da dove venga, quale sia il suo nome. Ma Gino ha dimenticato tutto e lo ribattezzano sui giornali "lo smemorato di Portofino", il luogo dove viene trovato. Dopo aver raccontato le sue avventure subacquee, non creduto, viene mandato in un manicomio. Qui l'unico che gli dà retta è Francesco Pallavera, convinto che sotto acqua i polmoni riescano ad assorbire l'ossigeno (e convinto anche che tutta la vicenda sia vera) e autore del manoscritto che rappresenta la fonte della storia.

Lo scritto di Soldati esce decisamente dagli schemi, e non solo perchè ad una storia di stampo poliziesco se ne intreccia una fantastica.

Innanzitutto non si riesce a capire se *La verità* sia un racconto o un romanzo. Su «Omnibus» fu presentato come romanzo, come nelle collana "Il sofà delle Muse" (Rizzoli) diretta da Longanesi, che lo pubblicò nel 1941 con titolo *La verità sul caso Motta. Romanzo. Seguito da cinque racconti*. Soldati lo fece poi pubblicare nel volume *Racconti* (Garzanti, Milano 1957), che aprì la strada ad altre numerose pubblicazioni.

Beniamino Dal Fabbro, nell'anno della pubblicazione per Rizzoli, scrisse:

La verità sul caso Motta, piuttosto che un romanzo è un racconto straordinario, con la sua premessa scientifica o pseudoscientifica, e con un'abile messinscena documentaria, articoli di giornale ritagliati e "montati", frammenti di manoscritti e di lettere, riprodotti nel loro testo presuntivo, o parafrasati: soccorre insomma la tecnica che fu propria di Poe, che si compiacque sovente di gabellare sui giornali come fatti davvero accaduti le sue mirabili e logicissime fantasie<sup>126</sup>.

Persino il titolo del romanzo (o racconto?) riprende quello di un romanzo di Poe, *The facts in the case of M. Valdemar*. Ma lo scrittore di Boston non è l'unica fonte d'ispirazione di Soldati. Si accosta anche a un altro americano, nella fattispecie William Faulkner, con il suo *Black Music* (racconto del 1934), nel quale il «disegnatore a 75 dollari la settimana» <sup>127</sup> crede di essere diventato un fauno e in cui l'impianto narrativo è impostato sull'investigazione e sulla finzione documentaria che poggia su lettere e articoli di giornale. Faulkneriano è anche il filone tragicomico (si veda il romanzo *Pylon* del 1935) a cui Soldati si aggancia. Anche per queste ragioni *La verità sul caso Motta* è considerato il romanzo più americano dello scrittore torinese<sup>128</sup>.

Non occorre andare tanto lontano per trovare dei riferimenti alla tradizione letteraria italiana.

Si pensa subito a Pirandello, con il suo gioco di maschere che spezzettano un personaggio in varie identità. Come afferma Salvatore Silvano Nigro, lo stesso scrittore siciliano per il suo dramma *Come tu mi vuoi* (1930) aveva preso spunto da una vicenda reale (e assimilabile alla vicenda costruita da Soldati): l'ufficiale Giulio Canella era stato dato per disperso in Mecedonia nel 1916 e dieci anni dopo il tipografo Mario Martino Bruneri, datosi per smemorato, era stato rinchiuso in manicomio e riconosciuto come marito dalla moglie di Canella. Salta subito all'occhio anche lo stratagemma escogitato

 $<sup>^{126}</sup>$  Dal Fabbro B., *La verità sul caso Motta di Mario Soldati*, «Primato», anno II, n. 6, 15 marzo 1941, p.

 <sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Nigro S., *Mal di realtà*, in Soldati M., *La verità sul caso Motta*, Sellerio, Palermo, 2004, p. 12.
 <sup>128</sup> Cfr. Nigro S., *Mal di realtà* e *Scacco matto al romanzo*, in Soldati M., *La verità sul caso Motta*, cit.

da Potochki in *Il manoscritto trovato a Saragozza* (poi ripreso anche da Manzoni) dello scrittore (in questo caso il Soldati giornalista) che ritrova un antico scritto da risistemare (il manoscritto dell'Anonimo è in questo caso il racconto di Francesco Pallavera, di cui nel testo soldatiano si riportano intere parti).

Analizziamo ora la figura del personaggio principale. Gino è figlio di una borghesia bigotta, cattolica e superficiale (il mondo ideologico nel quale lo scrittore è cresciuto), incarnata nel romanzo dalla figura della madre che, in parte, ricalca quella della vera madre dello scrittore. E l'autobiografia fu sempre un tratto distintivo di Soldati:

proprio le storie più mascherate sono quelle più autobiografiche, perchè la maschera consente all'autore di dire delle verità che in autobiografia dichiarata tacerebbe.<sup>129</sup>

Il protagonista ha un'ossessione per le donne, causa anche la sottomissione alla madre-padrona, con le quali non riesce a relazionarsi. A riguardo fa gli incubi, piange (ricordiamo che ha superato i trent'anni), viene preso da attacchi di violenza e isterismo. E sono proprio le donne, in particolare una, Marisa Porro, a dare il via al suo delirio. Il rifiuto è il punto di svolta del racconto, l'episodio chiave che fa perdere il controllo al protagonista.

Eterno insicuro, Gino decide liberamente di operare una sorta di suicidio, di rinunciare al suo passato, di gettare la maschera che gli copre il volto, per evadere dalla società (si può notare un'analogia con la vicenda del pirandelliano Mattia Pascal, che si finge morto). Qui ritroviamo una sorta di paradosso: il protagonista evade dal mondo degli uomini per andare a vivere con le creature marine nell'oceano. Ma lo stesso oceano si mostra come una sorta di mondo parallelo, che è sì "altro" rispetto alla terra ferma, me che presenta gli stessi problemi, gli stessi orrori e le stesse ossessioni. Resta quindi l'ultima via, quella della fuga, la seconda fuga, nella pazzia, nel rifiuto di un contatto con la realtà. Il problema è capire quale sia veramente la realtà. Anche in questo romanzo, come nei racconti di Buzzati e Morovich, la vicenda non è pienamente risolta. Nell'ultimo capitolo la madre di Motta incontra in manicomio lo smemorato per controllare che non sia suo figlio. E non lo riconosce:

1'

<sup>&</sup>lt;sup>129</sup> Soldati M., «Il Giornale d'Italia», 16 settembre 1985, citato in Falcetto B., *Soldati, un «mimetico libero»*, cit., p. XXVII.

Quando giunsero davanti al Barbone la vedova Motta si fermò di colpo. Forse ripresa dalle sue abitudini umanitarie, voleva contribuire alla scoperta dell'identità dello smemorato. Lo fissò da vicino e gli disse: «Ma lei, chi è lei? Cerchi di ricordarsi.»

L'interpellato non rispose. Coi grandi occhi scuri fissava la madre, svogliato e indifferente, come si fissa un manichino di legno. E taceva.

«Cerchi di ricordarsi. Su! Da bravo!» incalzava la vecchia signora.

«E perchè?» rispose allora il Barbone con gran sorpresa di tutti i presenti, «perchè dovrei cercare di ricordarmi? È meglio così. Arrivederla, signora, signori»<sup>130</sup>.

La situazione è surreale (non è possibile che un uomo cambi fisionomia in modo così radicale e in così poco tempo): una madre non vuole accettare un "pazzo" come figlio, non riesce a riconoscerlo tanto è convinta che non possa essere lui. E non riusciamo però a convincerci pienamente che Gino abbia perso veramente la memoria; sembra quasi che quel suo rifiuto sia una presa di posizione verso la società malata, bigotta, che segue le convenzioni, che con quell'atto tagli definitivamente il cordone ombelicale che lo ancorava alla realtà. Il finale proposto in «Omnibus» addirittura cambia a partire dall'edizione del 1941. In questa versione Gino convince un giornalista a scrivere una lettera alla madre e a fingere di essere il cappellano del manicomio che chiede alla donna, per essere in pace con se stessa, di controllare l'identità dello smemorato. Donna Costanza lo vede e non lo riconosce. Ma qui Motta fa finta di essere suo figlio (non è un paradosso?), chiamandola mamma e provocandone il delirio:

«No, no... non vada via... Lei non è matto... Lei è un mascalzone! Un truffatore! Glielo dice una mad..d...dre E una madre non sbaglia mai! Lei è qui, per una qualche sua magagna! La sua vita sporca... con le donne, sì!... Sì, che le ha procurato una malattia cerebrale... E adesso vuole passare per mio figlio, che invece era puro, capisce? Puro!

[...] Puro! Capite! Puro! A trentadue anni! Come quando ne aveva cinque e aveva fatto la prima comunione! Ha capito, adesso, perchè lei non può essere mio figlio? Ha capito? Mio figlio è in Paradiso, adesso! È in Paradiso!»

[...] «Mamma. Non in Paradiso. Ma in fondo al mare, ci sono stato» <sup>131</sup>.

La sclerosi della madre che inneggia alla purezza di suo figlio (che è anche la sclerosi di una borghesia in declino aggrappata a vecchi ideali) e accusa lo smemorato di essere pazzo a causa delle donne, non capisce che la malattia di Gino, se di malattia si può parlare, non era stata causata dalle donne in se stesse, ma dai sensi di colpa che

\_

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> Soldati M., *La verità sul caso Motta.*, «Omnibus», anno I, n. 12, 19 giugno 1937 – XV, p.10.

<sup>&</sup>lt;sup>131</sup> Soldati M., *La verità sul caso Motta*, (1941), Sellerio, Palermo, 2004, pp. 190-191.

aveva fatto germinare in lui. L'universo femminile era un problema per l'avvocato perchè sua madre l'aveva trasformato in problema: se è diventato matto (o comunque se è morto, perchè per lei è così) è in gran parte per causa sua.

Gino Motta, nell'evasione in un mondo fantastico, anche se naturalisticamente connotato, rincorre la felicità e Soldati lo spiega in un brano del romanzo (presente solo nella versione di «Omnibus») che sviscera l'eterna insoddisfazione degli uomini, anche nel secolo del Progresso:

Nulla di umano spinge gli uomini a vivere più fortemente, non il progresso, non le patrie, non gli affetti, non i denari. Ma l'insofferenza della miseria di questa vita, il bisogno di una felicità assoluta. Questa felicità è una preda irresistibile che fugge davanti a noi, e dobbiamo inseguirla e non la raggiungiamo mai; o, se la raggiungiamo l'afferriamo, subitissimo fra le nostre mani che ancora la stringono perde la facoltà di soddisfarci, perchè allora capiamo che non è la vera preda ma semplicemente un'immagine di quell'altra preda che per ora esiste soltanto nel nostro desiderio o nella nostra fede<sup>132</sup>.

La strategia con cui Soldati, abilmente, costruisce lo svolgersi della narrazione è tipicamente giornalistica: giornalistico è l'effetto cronaca ottenuto tramite l'uscita a puntate, come lo sono il folto apparato pseudo-documentario, la presenza delle fotografie e l'inserimento di presunte proteste contro il «giornalaccio Omnibus», che veniva accusato di strumentalizzare un dramma per esigenze di mercato. Cronaca e finzione letteraria quindi ne *La verità sul caso Motta* si fondono assieme.

In un primo momento è facile cadere nell'inganno di pensare che realmente una persona di nome Gino Motta sia scomparsa.

L'impianto giornalistico si innesta su quello della trama poliziesca che governa la parte iniziale e che Soldati inaugura proprio con questo romanzo.

Lo stile di Soldati è particolare, decisamente connotato (nonostante prenda spunto, come visto in precedenza, dalle esperienze narrative di altri scrittori), Natalia Ginzburg lo ha definito «nitido e cristallino, invisibile come l'aria; non ci accorgiamo che esiste» <sup>133</sup>. La prosa sciolta e naturale è accompagnata da un uso calibrato delle figure retoriche che, seppur presenti, non eccedono mai. La frase è ipotattica ma sobria e lo

Prefazione a M. Soldati, *La carta del cielo*, a cura di Ginzburg N., Mondadori, Milano, 1969, p. V.

80

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> Il testo è riportato in Nigro S., *Mal di realtà*, cit., ma nella versione di «Omnibus» (consultata per questo studio), contrariamente a quanto affermato da Nigro, non è presente.

scrittore «fa un uso sempre più intenso delle interrogative indirette che il narratore rivolge a se stesso» <sup>134</sup>, rendendo vivace la lettura.

Singolare è l'orchestrazione a più voci: la narrazione si sposta da un personaggio all'altro (Emiliano Morreale lo chiama «contemplazione in movimento», che è un «tratto essenziale della modernità»<sup>135</sup>), svela i suoi pensieri, contribuendo a formare un contatto intimo con il lettore. I personaggi in questo modo vengono delineati sia dall'interno, sia in base alle descrizioni che gli uni danno sugli altri, fino a formare una ragnatela di rapporti e visioni che solo il lettore è in grado di vedere. La vicenda, grazie a questa strategia, viene osservata da più punti di vista, che ne forniscono una visione organica. Inizialmente vengono presentate solo schegge parziali della storia, brevi esperienze dei personaggi che non risolvono l'enigma (dove sia finito Motta), creando quel grande punto di domanda da cui iniziano tutti i romanzi gialli. Solo con l'entrata in scena dell'avvocato, registrato in presa diretta, si svelerà l'accaduto. Quando la storia sta per stendersi davanti a noi, quando quel punto di domanda sta per essere cancellato, ecco però che le cose prendono una piega inaspettata con l'inabissamento del protagonista insieme alle creature marine, fantastiche e non. Il delirio favolistico a cui va incontro Gino ci fa perdere tutte le certezze e la speranza di arrivare ad una conclusione plausibile<sup>136</sup>.

Il romanzo di Soldati si può associare al Buzzati "fantastico" de *Lo strano viaggio di Domenico Molo*: appartiene infatti allo stesso genere letterario. Anche in questo caso, dopo un inizio realistico, si entra nel soprannaturale e anche in questo caso l'autore in seguito trova una strategia per rendere verosimile l'accaduto. Come afferma Bonifazi:

gli espedienti narrativi ai quali ricorre il fantastico, sono invenzioni per ottenere *effetti speciali*, ossia per realizzare l'impossibile, ma anche per renderlo accettabile. [...] bisogna che il testo dimostri che la sua inquietante incredibilità è superabile e rovesciabile in rassicurante verosimiglianza<sup>137</sup>.

Entrambi gli scrittori inseriscono nella vicenda un espediente che spieghi il soprannaturale, l'evento inspiegabile. In *La verità sul caso Motta* ci pensa la pazzia dell'avvocato a risolvere la situazione, mentre ne *Lo strano viaggio di Domenico Molo* è

 $<sup>^{134}</sup>$  Morreale E.,  $Mario\ Soldati:\ Le\ carriere\ di\ un\ libertino,$  Microart's, Genova, 2006, p. 74.  $^{135}\ Ibid.,$  p. 80.

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> Si cfr. Morreale E., *Mario Soldati: Le carriere di un libertino*, cit.; Nigro S., *Mal di realtà* e *Scacco matto al romanzo*, cit.; Falcetto B., *Soldati, un «mimetico libero»*, cit.

<sup>&</sup>lt;sup>137</sup> Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, cit., p. 66.

il sogno che svolge questa funzione. Sogno e pazzia quindi, giustificando l'evento inspiegabile, mantengono la verosimiglianza del racconto.

## Sempre di Bonifazi:

la morte è come il sogno o l'allucinazione o la malattia o il delirio o l'ebbrezza o la follia o l'errore, un pretesto per il fantastico, un pretesto che la svuota, nel racconto, di senso proprio, e la fa diventare, come gli altri, esclusivamente un veicolo di forze strane, occulte, profonde e necessarie<sup>138</sup>.

Entrambi i racconti, infine, rispondono alla condizione posta da Todorov. In essi infatti il lettore è costretto a esitare tra una spiegazione naturale e una soprannaturale degli avvenimenti. In Soldati l'avvocato Motta, creduto pazzo, fornisce la sua versione dei fatti, che poi risulta essere l'unica. Non possiamo sapere se quello affermato da Gino è falso, cosa abbia fatto in quei tre mesi, perchè l'abbiano trovato in mare aperto e da dove provenga lo strato verde scuro che lo ricopriva. Lo stesso vale per Buzzati. Al termine della vicenda viene affermato che l'avventura non era altro che un sogno, che Domenico si era immaginato tutto in quello stato di semicoscienza che si ha sotto anestesia durante le operazioni. Alcuni personaggi del "viaggio" assomigliano infatti a dottori e infermiere, ma non ci si spiega la morte effettiva di Pasquale, il maggiordomo.

La verità sul caso Motta, che fu probabilmente pensato dallo scrittore a partire dal 1935 (in quell'anno lesse molti libri riguardanti la flora e la fauna marina e li recensì per «Il Lavoro»)<sup>139</sup> attraverso l'uso del fantastico e dell'assurdo, nel quale il protagonista si immerge nel tentativo di proteggersi dal mondo circostante, apporta una critica alla società, alla mentalità alto-borghese imbevuta di cattolicesimo (che causa la pazzia di Gino), alla crudeltà dei rapporti umani. Morreale l'ha definito «evasione dalla mitologia virilistica del fascismo, in una sorta di paligenesi pansessuale»<sup>140</sup>.

Con quest'opera Soldati rivendica la sua autonomia nei confronti del Fascismo, si prende uno spazio riservato, lontano dalla retorica e dall'ipocrisia, e come Gino Motta si lascia trasportare in un mondo fantastico, mettendo in dubbio perfino la realtà che «a scrutarla fino in fondo, è sempre inverosimile e anormale»<sup>141</sup>.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>139</sup> Nigro S., *Scacco matto al romanzo*, cit., p. 201.

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Morreale E., *Mario Soldati*, cit., p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> Falcetto B., Soldati, un «mimetico libero», cit., p. XLI.

### **IV.4 Conclusioni**

Analizziamo ora in modo organico gli autori sopra studiati singolarmente, cercando di tracciare un filo conduttore che li unisca e di capire se i loro scritti rispondevano alle esigenze della rivista di Longanesi.

Si vuole iniziare l'analisi con un'affermazione di Leonardo Sciascia in un articolo dal titolo *Sull'Omnibus di Longanesi*<sup>142</sup>, in cui l'autore evidenzia le caratteristiche comuni di alcuni scrittori che collaboravano con la rivista:

Tra il 1905 e il 1908 sono nati questi scrittori: Leo Longanesi (1905); Mario Soldati, Dino Buzzati, Enrico Morovich (1906); Alberto Moravia, Vitalino Brancati, Guido Piovene (1907), Elio Vittorini, Mario La Cava, Cesare Pavese (1908).

Scrittori tra loro diversi, di diversa estrazione, di diversa valenza [...] Ma li si può raggruppare in una specie di pleiade generazionale per il fatto, che tutti li include, del guardare *altrove*: ad altri paesi, ad altre letterature, più o meno avvertitamente, più o meno coscientemente, sentendo il disagio, l'angustia, la remora della condizione italiana; e cioè di quella provincialità endemica [...] che il fascismo potenziava ed esaltava.

In effetti i tre autori precedentemente studiati e inseriti nell'analisi di Sciascia si caratterizzano (si parla ovviamente delle pubblicazioni su «Omnibus») per una letteratura che presenta influssi di autori stranieri. Ritroviamo come ispirazione per Soldati Faulkner, con analogie tematiche, e Poe, dal quale riprende alcune strategie narrative e il genere poliziesco-fantastico, e il filone della narrativa nord-americana, sciolta e sintetica. Anche Buzzati riprende Poe, con la sua caratteristica componente di mistero, ma guarda anche a Kafka (al quale fu sempre associato, talvolta in modo esagerato, fino a provocarne il disappunto) e alla letteratura mitteleuropea. Morovich, abitante di confine, risente sicuramente dell'influenza del compaesano Svevo (che a sua volta aveva attinto molto da Joyce e Freud), ma anche del surrealismo francese e del realismo magico di Bontempelli, a cui parzialmente si avvicina.

Se si tengono in considerazione i modelli nazionali:

Questa che abbiamo chiamato generazione del 1905, aveva voltato le spalle a D'annunzio [...] E nel voltare le spalle a D'Annunzio, si era trovata faccia a faccia con Pirandello<sup>143</sup>.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> Sciascia L., Sull'Omnibus di Longanesi, «La Stampa», Cultura e società, 27 luglio 1989.

Pirandello è forse l'autore italiano a cui gli scrittori oggetto di studio guardavano maggiormente, in particolar modo Soldati, con il gioco di maschere e di identità di Gino Motta, e nella sua fuga dalla realtà, molto vicino a "Mattia Pascal". Ma l'introspezione pirandelliana è presente anche in Buzzati, che prima abbiamo definito "cerebrale", e in Morovich, anche se in minor misura.

Pirandello inoltre, nel 1920, in un discorso sugli ottant'anni di Verga, aveva affermato che nel panorama della letteratura italiana erano state tracciate due vie: quella dannunziana dello «stile delle parole» e quella verghiana dello «stile di cose» 144. E Sciascia colloca i "nostri" scrittori sul secondo sentiero.

Come abbiamo infatti notato anche in precedenza, Soldati, Morovich e Buzzati si allontanano decisamente dallo stile dannunziano. La loro prosa è semplice, senza ricami, trasparente e nitida. Le figure retoriche, praticamente assenti in Morovich, in Soldati e Buzzati fanno solo timide incursioni. La frase è breve, brevissima quella moroviciana (che in parte forse risente di certo frammentismo), e rende agevole la lettura. La narrazione poggia unicamente sull'azione, sui pensieri dei personaggi (mai dell'autore), sulle "cose" appunto, tanto da avvicinarsi quasi al realismo. Il narratore sembra estraniarsi, abbandona il soggettivismo, fa parlare le vicende stesse, sedendosi come spettatore.

I tre scrittori riprendono lo «stile di cose» per piegarlo alle loro esigenze e fanno deragliare i loro racconti realistici (a cui lo «stile di cose» viene sempre associato) nel fantastico e nel surreale, creando quell'effetto di straniamento tipico di questi generi letterari. Raccontare vicende irreali in uno stile "concreto" e con solide basi realiste sembra essere la loro formula.

Per quanto riguarda i contenuti, le loro opere in apparenza sembrano innocui racconti che si sollazzano nel fantastico e nell'ironico. Ma a ben guardare fanno molto di più e si inseriscono nell'opera di critica della società promulgata dalla rivista di Longanesi.

Se si prendono per esempio i racconti ilari di Morovich, essi ci presentano nei minimi particolari i vezzi, i conformismi e le manie della società e il vuoto che spesso risiede nei rapporti umani (possono quasi essere assimilabili alle fotografie satiriche che riempiono la rivista).

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> *Ibid*. <sup>144</sup> *Ibid*.

Soldati denuncia una borghesia in fallimento, i cui ideali, vecchi e retrogradi, minano la salute psichica del protagonista che, vittima, subisce il loro peso sulle spalle. Gino si sente stretto nel mondo bigotto in cui si ritrova, mondo impersonificato dalla madre, ossessionata dalla religione e dalla purezza. Contaminato da ciò che lo circonda, non riesce però a reagire, a ribellarsi veramente, e decide una fuga dalla realtà, che in fondo è una sconfitta. Anche l'isterismo della madre, che rovina un figlio cercando di plasmarlo a sua immagine e somiglianza, è da reputarsi come una pesante sconfitta di un ceto sociale che è sì assurdo e surreale.

Una borghesia incapace di reagire e condizionata negativamente dalla religione è anche quella rappresentata da Dino Buzzati. In *Lo strano viaggio di Domenico Molo*, per esempio, sono proprio i sensi di colpa inferti dall'educazione cattolica a far scattare le ossessioni del protagonista, mentre in *Dolore notturno*, i due fratelli non riescono a ribellarsi alla presenza negativa e accettano passivamente il corso delle cose, come la borghesia che, passati i tempi migliori, si lascia trasportare dalla corrente.

Apparentemente affini alla concezione solariana e rondista per cui la letteratura, o più in generale la cultura, debbano rimanere estranee alla politica, questi scrittori, che evadono anch'essi dalle dissertazioni politiche per albergare nel fantastico, come abbiamo visto sono invece molto critici. Il fatto inoltre di evitare di parlare apertamente di problemi concreti e di usare la maschera del fantastico per nascondere secondi fini (quelli appunto di una critica) è sintomatico della ferrea censura fascista di quegli anni. Come afferma Peter Penzoldt nel suo *The Supernatural in Fiction*, «per molti autori, il soprannaturale non era che un pretesto per descrivere cose che non avrebbero mai osato menzionare in termini realistici» <sup>145</sup>. Fantastico quindi come evasione dalla legge, ma anche come evasione dalla mentalità delle persone e dai loro pregiudizi (si pensi se l'avventura di Gino Motta, intrisa di elementi sulla sessualità, anche omosessuale, non avesse indossato il costume del soprannaturale, come sarebbe stato accolto dalla critica. Probabilmente sarebbe stato accusato di oscenità).

Un'altra caratteristica che accomuna i tre scrittori è che si discostano dalla figura dell'intellettuale tipo. Morovich e Buzzati fanno della letteratura il loro passatempo (che poi diventa un secondo lavoro), dovendo lavorare il primo in un ufficio e il secondo presso la redazione del «Corriere della Sera». Soldati invece ha una concezione molto materialistica del suo lavoro di scrittore. Un giorno disse «gli altri scrivono per scrivere,

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> Penzoldt P., *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Neville, 1952, citato in Todorov T., *La letteratura fantastica*, cit., p. 162.

io scrivo per vivere»<sup>146</sup>. Questo approccio venale verso la letteratura, derivato dalla mancanza di denaro dopo il fallimento imprenditoriale del padre, è accompagnato dalla sua attività poliedrica, che lo impegna in molti settori, come per esempio il cinema, e che lo rende un intellettuale molto "moderno". Tutti e tre inoltre rifiutano di inserirsi nel dibattito culturale e letterario.

Singolare infine è il fatto che Longanesi abbia scelto come collaboratori degli scrittori che non appoggiano il Fascismo.

Tutti e tre infatti non collaborano con il regime (Morovich aveva sempre collaborato con riviste non allineate al regime, mentre Soldati era accusato di antifascismo, in ragione delle sue amicizie "pericolose"), dimostrando, anche con i loro scritti, di essersi costruiti una coscienza critica. Coscienza critica dovuta probabilmente alle loro esperienze o al loro status di vita. Soldati è stato in America, esperienza cruciale nella sua formazione sia letteraria sia di pensiero. Morovich vive invece defilato, a Trieste, dove gli effetti del Fascismo arrivano sicuramente più mitigati e dove invece si fanno sentire gli influssi della cultura mitteleuropea. Buzzati invece, che non vive e non ha vissuto all'estero (negli anni che ci interessano), rappresenta un caso a parte in ragione del suo lavoro di giornalista, che sicuramente gli permette di avere un occhio maggiormente critico nei confronti del regime, avendo la possibilità di venire a contatto con le notizie anche prima che vengano filtrate dalla censura.

Per concludere, Longanesi presentava nella sua rivista autori che, contrariamente alla politica culturale autarchica del regime, sapevano guardare anche al di fuori, ai modelli illustri della letteratura europea e statunitense. La forte modernità del direttore di «Omnibus» si manifestava, oltre che nella struttura e nei contenuti della rivista, anche negli scrittori che presentava, che si distaccavano dalle correnti più propriamente conservatrici, come quella dannunziana, per sperimentare nuove strategie narrative.

Buzzati, Morovich e Soldati risultarono inoltre certamente funzionali all'obiettivo di Longanesi di fustigare nella sua rivista i vizi e i difetti della società italiana e della borghesia in declino. Il racconto fantastico e surreale infatti, riuscendo a "dribblare" la censura in ragione del fatto di deragliare nel soprannaturale e nell'assurdo, era in grado di criticare con grande efficacia e acutezza e si affiancava all'opera di satira già in atto nel rotocalco ad opera della mente acuta del suo direttore.

-

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> Falcetto B., Soldati, un «mimetico libero», cit., p. XVI.

La decisione infine di scegliere come collaboratori degli scrittori che, se non accusati di antifascismo (come Soldati), si erano comunque sempre "tenuti fuori" dal regime (acquisendo così una maggiore lucidità di valutazione), descrive la volontà di «Omnibus» di porsi come rivista critica, capace di fare la fronda, che non si abbandonasse alla retorica e al fiancheggiamento. Non stupisce che sia stata soppressa dopo soli due anni e che abbia costituito una fucina di antifascismo.

Longanesi, seppur fascista, aveva sempre sentito la necessità di mantenersi autonomo nelle valutazioni, di non seguire le linee guida ufficiali, di non ascoltare il Duce incondizionatamente e di non soddisfare ogni sua richiesta. Seguiva insomma un "comandamento" da lui stesso inventato, che sembra rispecchiare a pieno la direttiva di «Omnibus»: «l'undicesimo comandamento: credi ma disubbidisci» 147.

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> Montanelli I, Staglieno M., *Leo Longanesi*, cit., p. XVII.

# Bibliografia generale di riferimento

Anonimo [Longanesi L.], *Libertà di stampa fascista*, «L'Italiano», A. IV, 31 gennaio 1929, n. 1, p. 1.

Anonimo, Selvaggi del fascismo, «Il Selvaggio», A. I, 9 novembre 1924, nn. 17-18, p. 1

Bergamini O., La democrazia della stampa, Roma - Bari, Laterza, 2006;

Bonetti M., *Storia dell'editoria italiana*, Gazzetta del Libro, Roma, 1960, vol. 2, pp. 357-359.

Bonifazi N., Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati, Longo, Ravenna, 1985.

Chiesa A., La satira politica in Italia, Laterza, Roma – Bari, 1990.

Contini G., Italia magica: racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini, Einaudi, Torino, 1988.

De Felice R., *Intervista sul fascismo* (a cura di Michael A. Ledeen), Laterza, Bari, 1975.

Del Buono O., Eia, eia, eia, alalà. «La stampa italiana sotto il fascismo: 1919-1943», Milano, Feltrinelli, 1971.

Pampaloni L., *Arti grafiche*, in Enciclopedia Italiana Treves - Treccani - Tumminelli, 1933, vol. XVII, pp. 628-639.

Fontanella L., Il surrealismo italiano, Bulzoni, Roma, 1983.

Hermet A., La ventura delle riviste [1941], Vallecchi, Firenze, 1987.

Langella G., *Il secolo delle riviste. «Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»»*, Milano, Vita e Pensiero, 1982.

Luti G., La letteratura italiana del Novecento, Editori Riuniti, Roma, 1998.

Luti G., La letteratura nel ventennio fascista: cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940 [1966], La Nuova Italia, Firenze, 1977.

Maccari M., *A rapporto con Mussolini*, «Il Selvaggio», A. II, n. 45, 13 dicembre 1925, p. 1.

Maccari M., «Il Selvaggio», A. II, 23 ottobre 1925, n. 41, p. 1.

Maida B., La Direzione generale della stampa italiana, in Tranfaglia N., La stampa del regime 1932-1943. « Le veline del Minculpop per orientare l'informazione», Milano, Bompiani, 2005.

Masiero F., «Strapaese» e «Stracittà», «Problemi», n.44 (settembre-dicembre 1975).

Massenti A., Pesce A., L'immagine settimanale il rotocalco, La Scuola, Brescia, 1987.

Murialdi P., Storia del giornalismo italiano: dalle prime gazzette ai telegiornali, Guttenberg 2000, Torino, 1986.

Petrocchi F., «Il Selvaggio»: dallo squadrismo a «Strapaese» (1924-1927), «Critica letteraria», a.V, n.15 e 16, 1977.

Saccone A., Massimo Bontempelli: il mito del '900, Napoli, Liguori, 1979.

Soldati M., Rami secchi, Rizzoli, Milano, 1989.

Todorov T., La letteratura fantastica [1970], Garzanti, Milano, 1988.

Tranfaglia N., La stampa del regime 1932-1943. «Le veline del Minculpop per orientare l'informazione», Milano, Bompiani, 2005.

Troisio (a cura di) L., Le riviste di Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio», «L'Italiano», «900» (antologia), Treviso, Canova, 1975.

Tugnoli A., Mino Maccari: gli anni del Selvaggio, Bologna, CLUEB, 1996.

Urgnani E., 900, novecentismo e l'«Avventura Novecentista», in Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo, Ravenna, Longo, 1991.

# Bibliografia critica di riferimento

### LEO LONGANESI

Scritti di L. Longanesi

Longanesi L., Film italiano, «L'Italiano», A. VIII, gennaio-febbraio 1933, n. 17-18.

Longanesi L., I borghesi paralleli, «Gazzetta del Popolo», 22 ottobre 1950.

Longanesi L., In piedi e seduti (1919-1943), Longanesi, Milano, 1948.

Longanesi L., La sua Signora, Rizzoli, Milano, 1957.

Longanesi L., *Un morto fra noi*, Longanesi, Milano, 1952.

Scritti su L. Longanesi

Andreoli A., Longanesi, La Nuova Italia, Firenze, 1980.

Chiesa A., *Longanesi*, *un grande maestro*, in La *satira politica in Italia*, Laterza, Roma – Bari, 1990.

Montanelli I., Staglieno M., Leo Longanesi, Rizzoli, Milano, 1985.

#### **OMNIBUS**

«Omnibus»: Settimanale di attualità politica e letteraria, aprile 1937 – gennaio 1939. Edizione originale.

Aronica E., *L'innovativa rivista di Leo Longanesi. Omnibus 1937-1939*, in «La Scrittura», 10/11, 1999, pp. 33-39;

Del Buono O., *La foto di Leon Blum che turbò Mussolini*, in «Tuttolibri», 852, 1993, p. 5.

Del Buono O., Sull'Omnibus di Leo Longanesi, in «Tuttolibri», 851, 1993, p.5.

Sciascia L., Sull'Omnibus di Longanesi, in Società e cultura in «La Stampa», 27 luglio 1989, p.1.

### **DINO BUZZATI**

Buzzati D., *Dolore notturno*, «Omnibus», anno I, n. 27, 2 ottobre 1937 – XV, p. 5.

Buzzati D., I sette messaggeri [1942], Oscar Mondadori, 1984.

Buzzati D., I sette messaggeri [1942], Mondadori, Milano, 2005.

Buzzati D., *Lo strano viaggio di Domenico Molo*, «Omnibus», anno II, n. 44, 29 ottobre 1938 – XVI, p. 10 e i seguenti tre numeri, sempre a p. 10.

Buzzati D., *Notizie false*, «Omnibus», anno I, n. 8, 22 maggio 1937 – XV, p. 9.

Buzzati D., Opere scelte, I Meridiani Mondadori, Milano, 1998.

Buzzati D., Sempre notte, «Omnibus», anno II, n. 32, 6 agosto 1938 – XVI, p. 5.

Bonifazi N., Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati, Longo, Ravenna, 1985.

Carnazzi G., *Introduzione*, in *Buzzati: Opere scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1998.

Gianfranceschi F., *Introduzione*, in Buzzati D., *I sette messaggeri*, Oscar Mondadori, 1984.

### ENRICO MOROVICH

De Nicola F., Enrico Morovich e l'ambiente culturale fiorentino: da «Solaria» a «Rivoluzione» (1929-1943), in Intellettuali di frontiera: triestini a Firenze (1900-1950), Leo S. Olschki, Firenze, 1985.

Morovich E., *I garofani di Oscar*, «Omnibus», anno II, n. 49, 3 dicembre 1938 – XVI, p. 4.

Morovich E., I ritratti nel bosco, Parenti, Firenze, 1939.

Morovich E., *Il gatto e gli stivali*, «Omnibus», anno II, n. 46, 12 novembre 1938 – XVI, p. 3.

Morovich E., *Il gatto nero del generale austriaco*, «Omnibus», anno II, n. 20, 14 maggio 1938 – XVI, p. 3.

Morovich E., *Il milionario*, «Omnibus», anno II, n. 50, 10 dicembre 1938 – XVI, p. 5.

Morovich E., *I signori bevevano il cognac*, «Omnibus», anno II, n. 25, 18 giugno 1937 – XVI, p. 3.

Morovich E., L'abito nero, «Omnibus», anno III, n. 3, 21 gennaio 1939 – XVII, p. 5.

Morovich E., *La moglie nel torrente*, «Omnibus», anno II, n. 53, 31 dicembre 1938 – XVI, p. 6.

Morovich E., *La paura dei ladri*, «Omnibus», anno III, n. 2, 14 gennaio 1939 – XVII, p. 6.

Morovich E., *La signora dai capelli viola*, «Omnibus», anno II, n. 39, 1 ottobre, 1938 – XVI, p. 4.

Morovich E., L'osteria sul torrente, Edizioni di «Solaria», Firenze, 1936.

Morovich E., Miracoli quotidiani, Parenti, Firenze, 1938.

Morovich E., Miracoli quotidiani, Sellerio, Palermo, 1988.

Morovich E., *Quattro ragazzi di Fiume*, «Omnibus», anno I, n.. 5, 1 maggio 1937 – XV, p. 3.

Morovich E., *Scimmie in pelliccia*, «Omnibus», anno II, n. 14, 2 aprile 1938 – XVI, p. 4.

## MARIO SOLDATI

Dal Fabbro B., «Primato», anno II, n. 6, 15 marzo 1941, p. 13.

Falcetto B., *Soldati, un «mimetico libero»*, in Soldati M., *Romanzi*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2006.

Morreale E., Mario Soldati: Le carriere di un libertino, Microart's, Genova, 2006.

Nigro S., *Mal di realtà* e *Scacco matto al romanzo*, in Soldati M., *La verità sul caso Motta* [1941], Sellerio, Palermo, 2004.

Ginzburg N., Prefazione a Mario Soldati, in La carta del cielo, Mondadori, Milano, 1969.

Soldati M., *La verità sul caso Motta*, «Omnibus», anno I, n. 1, 3 aprile 1937 – XV, p. 13 e seguenti undici numeri a p. 10.

Soldati M., La verità sul caso Motta [1941], Sellerio, Palermo, 2004.

Soldati M., Romanzi, I Meridiani Mondadori, Milano, 2006.