

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRENTO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lettere moderne

TESI DI LAUREA

**INDICE RAGIONATO DEL PERIODICO**

**«L'INTERPLANETARIO» (1928)**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Corrado Donati

Laureanda:

Elisabetta Bortolotti

Anno Accademico 1995-1996

## PREMESSA

Nell'Italia degli anni Venti, vediamo la nascita di un numero incredibile di riviste ad opera di una generazione di intellettuali alle prime esperienze.

Troviamo ricchi e variegati contributi critici per quel che riguarda i principali periodici, e osserviamo che solo rari studi specifici sono stati dedicati alle riviste così dette minori, ma per questo non meno degne di importanza.

Fondata da Luigi Diemoz e Libero de Libero nel 1928 e destinata a scomparire nello stesso anno, «L'Interplanetario» fa parte di questo panorama di riviste, ma sembra essere passata quasi del tutto inosservata.<sup>1</sup>

Questo lavoro quindi, pur interessante e coinvolgente, è stato svolto non senza difficoltà a causa della faticosa ricerca e reperibilità del materiale che concerne strettamente il periodico preso in esame.

La prima fase della ricerca è stata dedicata ad un indispensabile inquadramento storico e culturale dell'epoca, per offrire una conoscenza approfondita dei motivi originari che stanno alla base di quella svariata produzione e per lo studio delle correnti d'avanguardia che ebbero parte rilevante all'inizio del Novecento. Parallelamente si è svolta la lettura integrale dell'«Interplanetario» al fine di schedare ogni singolo articolo e di riuscire quindi ad individuare correnti di pensiero e interessi specifici dei singoli autori.

Nella seconda fase si è organizzato il materiale raccolto suddividendolo per materia nei seguenti capitoli, onde creare una più chiara visione degli argomenti, affrontati nel periodico:

1 - Letteratura.

2 - Cinema e Teatro.

---

<sup>1</sup> Sul problema delle avanguardie romane e delle riviste degli anni Venti è importante tenere sempre presente l'unico testo dettagliato a questo proposito, quello di U. Carpi, *Bolscevico immaginista*, Napoli, Liguori, 1981.

3 - Arte ed Estetica.

4 - Schede ragionate della rivista.

Questa scelta, puramente indicativa, è stata adottata per esigenze di linearità espositiva.

In ogni capitolo si sono raggruppati gli articoli con argomento comune, anche se di autori diversi, e si è cercato di analizzarli confrontandoli fra loro e tenendo ben presenti le varie prese di posizioni, politiche e non, degli scrittori. Quindi si è cercato di ricostruire la storia, le motivazioni e le prospettive, dei giovani intellettuali dei primi anni del Novecento.

In appendice sono state riportate tutte le schede ragionate degli articoli, in modo che il lettore possa consultare agevolmente il periodico.

Speriamo e auspichiamo, con questo lavoro di ricerca, di risvegliare l'interesse per questi periodici, caduti nella dimenticanza, ma così ricchi di notizie, curiosità, problematiche di un'epoca di rinnovamento, che ha avuto parte rilevante nella Storia.

## CAPITOLO PRIMO

### SOCIETA' E CULTURA AI TEMPI DE "L'INTERPLANETARIO"

Il primo febbraio 1928 vede la nascita de "L'Interplanetario", periodico romano diretto da Luigi Diemoz e Libero de Libero: il foglio, di quattro pagine, ha scadenza quindicinale fino al mese di marzo, quindi mensile fino all' ultimo numero, doppio, il primo giugno 1928.

"L'Interplanetario", assieme ai "Lupi" e "2000", fa parte di quelle riviste così dette minori, che si ispirano al periodico, ben più famoso, "900" di Massimo Bontempelli. Esse si collocano nel clima di sperimentalismo che troviamo nella Roma del ventennio fascista. Ed è proprio grazie a queste riviste che possiamo ricostruire un quadro fedele della vita culturale e intellettuale della nazione, in un'epoca segnata da tensioni ed ambiguità, ma tutt'altro che priva di importanza.

All'inizio del Novecento, in un'epoca oramai di crisi, la classe degli intellettuali è chiamata ad affrontare non più solo problemi di ordine astratto ed utopico, ma particolari e concreti. In questo momento di ricerca della propria identità e di confronto, i letterati iniziano a riunirsi attorno alle riviste, utilizzate come veicolo di messaggi ad altri gruppi di intellettuali e per cercare e discutere nuove idee per un ruolo della cultura nella società italiana.

Questi nuovi punti d'incontro trovano fertile terreno di sviluppo nell'ambiente fiorentino, divenuto la culla della cultura italiana. Sarà proprio sul modello di queste riviste, in particolare della "Voce", che nasceranno fogli ed iniziative analoghe nel resto d'Italia. Troviamo così diverse posizioni, diversi schieramenti ideologici, che sviluppano riflessioni morali e sperimentazione letteraria, divisi tra l'attaccamento alla tradizione e la curiosità di aprirsi alle esperienze dell'Europa e successivamente degli Stati Uniti.

L'esperienza della Grande Guerra vedrà molte di queste prime riviste "chiudere

i battenti", mentre quasi tutti gli intellettuali si schierano sul fronte dell'interventismo: essi credevano che la guerra avrebbe cambiato uno stato di cose oramai stagnante e restituito loro quel ruolo culturale e sociale che erano andati perdendo a partire dalla fine del secolo scorso.

Fin dall'inizio del secolo un'altra importante spinta innovativa è data dalla nascita delle avanguardie, fenomeno diffuso sia in Italia sia all'estero. Anche in questo caso diverse sono le motivazioni ideologiche e le posizioni assunte dai singoli movimenti, ma si può affermare che quasi tutti hanno in comune quell'ansia di cambiamento, di rinnovamento, a cui abbiamo già accennato; il loro campo di battaglia è costituito proprio dalle riviste. Uno dei movimenti che caratterizza in particolare l'Italia e che lascia eredità alle esperienze che lo seguirono, è il Futurismo marinettiano: esso si distingue per il rifiuto di tutta una tradizione culturale, ritenuta passatista ed accademica e perché pone un'attenzione particolare alla velocità, al dinamismo, alla moderna civiltà industriale che vengono assunti come temi e modi del fare artistico. Dopo la prima guerra mondiale anche il Futurismo è destinato a tramontare lentamente, ma sono da tenere ben presenti le influenze che esercita in una città come Roma, grande capitale del passato, dove si sta insediando il fascismo e contemporaneamente si sviluppa "quel composito mondo culturale giovanile, ribollente di sussulti anarcoidi e di conati avanguardistici"<sup>2</sup>.

Il discorso sarebbe lungo e complesso per essere trattato in questa sede: noi ci occuperemo proprio di quel ventennio di sperimentalismo che si manifesta a Roma e delle sue fasi più note.

In seguito all'intenso sforzo bellico e all'enorme impiego di forze umane richiesti dalla prima guerra mondiale, si instaura nell'ancor fragile Paese una situazione di crisi, che si manifesta sia in campo economico che sociale. In un clima

---

<sup>2</sup> Paolo Buchignani, *Marcello Gallian: la battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 17.

di dissenso e di rivendicazioni cominciano ad affermarsi forze politiche e sindacali, come il Partito Popolare e quello Socialista in opposizione al Partito Liberale, il quale nelle elezioni del 1919 perde per la prima volta la maggioranza assoluta in Parlamento. Giolitti torna per l'ultima volta al potere, ma di fronte alla paura di una rivoluzione socialista, al malcontento diffuso nelle file della piccola borghesia e al dilagare nel Paese dello squadristico fascista, preferisce dimettersi. Il movimento fascista inizia così la sua scalata al potere, proponendosi come nuovo punto di riferimento contro la sovversione di sinistra e come forza nuova capace di riportare ordine nel Paese. Il 28 ottobre 1922 un vero e proprio esercito di "camicie nere", capeggiate da Mussolini, marcia su Roma e la occupa, senza incontrare resistenza da parte della pubblica autorità. Anzi a Mussolini stesso viene affidato l'incarico di formare un nuovo governo.

Si assiste da qui in avanti a un processo di normalizzazione del fascismo e alla preparazione della dittatura. Ricordiamo due date in particolare: il 1924, per la denuncia da parte di Matteotti dei brogli elettorali e il suo successivo assassinio che, dopo aver gettato nell'isolamento il regime, provoca il suo rafforzamento e la fine del governo liberale. Lo Stato viene a mano a mano ad identificarsi con il fascismo che, attraverso le sue leggi e le sue istituzioni, controlla tutta la società, eliminando ogni forma di opposizione. Il 1929 vede invece la firma dei Patti Lateranensi tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica: questo accordo stabilisce il riconoscimento reciproco tra le due parti e soprattutto legittima agli occhi del popolo il regime fascista.

Anche il dibattito culturale risente delle trasformazioni politiche del dopoguerra: la principale attività letteraria negli anni Venti è inserita nel clima di un "ritorno all'ordine"; gli intellettuali si occupano principalmente di letteratura, come scelta dettata da motivazioni ideologiche ed in modo particolare dalla necessità di evitare la censura fascista, che impone una certa chiusura alla cultura italiana. Tuttavia la tradizione delle riviste continua, proseguendo il dibattito di idee e la circolazione delle esperienze che si sono avviate all'inizio del secolo, rivelando le diverse tendenze ideologiche e culturali del periodo.

Nata nel 1919 e destinata a proseguire fino al 1922, "La Ronda" esprime chiaramente, già nel nome di carattere militaresco, le proprie intenzioni restauratrici. Attorno a questo foglio si radunano scrittori come Cardarelli, Baldini, Cecchi, Barilli, che hanno attraversato le esperienze dei primi dieci anni del secolo ed ora polemizzano con tutta l'avanguardia e lo sperimentalismo, per un ritorno alla tradizione letteraria, ai valori puri. La rivista ha un carattere conservatore e rinuncia all'impegno politico, per difendere la posizione neutrale dell'intellettuale: i suoi autori propongono un ritorno alla prosa d'arte di stampo classicista, che rinuncia a messaggi civili o sociali, a favore di una purezza dello stile e del "mestiere" semplice dello scrittore. Proprio Cardarelli, direttore e teorico della "Ronda" si fa interprete della polemica, nata tra il 1932-33, tra contentutisti e calligrafi, schierandosi a favore dei secondi, in linea con ciò che il suo foglio aveva sostenuto qualche anno prima. Si può quindi affermare che "La Ronda" opera sul piano letterario quella restaurazione che il fascismo cerca di imporre, quasi nello stesso periodo, sul piano politico. Gli intellettuali che non accettano di collaborare con il regime, diffondendone l'ideologia, si dedicano all'esercizio letterario, facendo tramontare definitivamente l'ideale vociano di una cultura capace di guidare lo sviluppo civile del Paese.

Gli ultimi baluardi di un'opposizione al fascismo, si sviluppano in ambiente torinese con Antonio Gramsci e con Piero Gobetti. L'associazione dei due nomi viene spontanea quando si parla di cultura antifascista ed è avvalorata dalla profonda amicizia e stima che li ha uniti. Gramsci e Gobetti cercano di produrre, in un momento tanto difficile per l'Italia, una cultura in cui arte, intellettuali e problemi sociali riescano finalmente ad incontrarsi. Una cultura che si interessa, dunque, ai fenomeni artistici come alle scelte politiche. Osserviamo come, però, le due personalità si differenzino: Gramsci è innanzitutto un uomo politico di sinistra, mentre Gobetti è un intellettuale liberale: eppure entrambi giungono alla stessa conclusione che vede nella classe operaia la forza della rivoluzione e la futura classe dirigente.

Antonio Gramsci arriva a Torino dalla Sardegna per compiere i suoi studi

universitari e qui inizia la sua attività giornalistica. Egli collabora al "Grido del popolo", settimanale della sezione socialista torinese, che dal 1917 redige quasi da solo, dopo aver curato un numero unico dedicato ai giovani, *La città futura*. Nel 1919 Gramsci fonda la rivista settimanale "L'Ordine Nuovo" che già dal titolo si annuncia come organo di diffusione del futuro "ordine nuovo del comunismo": oltre ad occuparsi di cultura, il periodico si propone con funzioni di propaganda politica e dalla fine del 1919 diventa la guida ideologica delle lotte operaie in Piemonte. La rivista si pone, dunque, come elemento di rottura con il Partito Socialista, che infatti nel 1921, con il congresso di Livorno, si divide con la nascita del Partito Comunista d'Italia. "L'Ordine Nuovo" diventa quindi quotidiano, ma è costretto alla chiusura definitiva nel 1925.

Piero Gobetti, che pure collabora a "L'Ordine Nuovo", fonda due riviste: "Rivoluzione liberale" (1922-1924) e "Il Baretto" (1924-1928). Ben presto Gobetti incappa nei rigori polizieschi del regime, pagando con la vita stessa la sua battaglia. Con "Rivoluzione Liberale" Gobetti vuole dar vita ad un nuovo ordine sociale e politico, per arrivare alla creazione di una nuova classe dirigente. Il periodico, molto attento alla storia contemporanea del paese, diviene un vero organo di propaganda di un movimento e, nonostante i ripetuti sequestri, si rivela punto d'incontro dell'antifascismo e promuove la formazione di gruppi attivi di "Rivoluzione Liberale" in varie città d'Italia. Nel 1924 Gobetti dà vita ad un altro foglio, "Il Baretto" che doveva proseguire sul piano letterario il medesimo discorso di "Rivoluzione Liberale", che stava oramai per chiudere. Sul primo numero della rivista compare un articolo di Gobetti, *Illuminismo*, che ne espone il programma. Già dal titolo egli vuole rendere omaggio a Giuseppe Baretto, figura centrale della nostra cultura illuministica, e cerca di sottolineare l'impostazione cosmopolita e concreta dell'idea di letteratura, polemizzando contro gli orientamenti irrazionalistici e velleitari della generazione precedente. In antitesi al provincialismo dei letterati di regime, "contro culture e letterature chiuse nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere di dogmi



angusti e di piccole patrie"<sup>3</sup>, egli propone una cultura moderna, europea, illuministica, cioè capace di resistere alle insidie e alle minacce della politica, ma in grado di dettare essa stessa norme etiche e civili di comportamento. Tra i collaboratori della rivista ricordiamo E. Montale, A. Monti, U. Morra di Lavriano, L. Ginzburg assieme a numerosi scrittori stranieri.

Non dobbiamo dimenticare, della battaglia gobettiana, l'invito a leggere gli autori stranieri: proprio sulla scia di queste idee, nasce uno scontro tra due tendenze artistiche, denominate "Strapaese" e "Stracittà", entrambe caldeggiate dal regime fascista, ma sostenute da periodici diversi, che fanno capo a "Il Selvaggio" (1924-43) di Maccari e "900" (1926-29) di Bontempelli. La prima è espressione dei valori tradizionali del popolo di campagna, delle basi paesane e provinciali dello squadristo fascista e con Maccari si schierano Malaparte, Longanesi, Soffici, Cardarelli e riviste come "L'Assalto" e "L'Italiano".

La seconda rivista è, al contrario, favorevole alle avanguardie europee, ad una letteratura moderna adeguata al nuovo livello tecnologico e culturale della società. Non a caso il foglio è redatto per alcuni numeri anche in lingua francese con il sottotitolo "Cahiers d'Italie et d'Europe". In questa battaglia al fianco di Bontempelli troviamo Diemoz, Gallian, Napolitano e periodici come "L'Interplanetario", "Duemila", "I Lupi".

---

<sup>3</sup> P. Gobetti, *Illuminismo*, "Il Baretto", anno I, n. 1, 1924, p. 1.

Unico elemento comune ai due movimenti, che aspirano "alla determinazione e gestione monopolistica della cultura su scala nazionale" in "sintonia con lo stile fascista"<sup>4</sup>, è la conquista di un pubblico di massa. Dunque Maccari, da una parte, si indirizza ad un'educazione tradizionale, populistica, mentre dall'altra Bontempelli aspira al mito, all'avventura. Bontempelli stesso definisce l'ambiente e il momento storico in cui si trova ad operare, dandogli un'impronta tutta particolare, con la divisione in tre parti della storia della civiltà intellettuale. Egli dapprima propone una classificazione delle epoche precedenti: la prima, classica, che arriva fino alla morte di Cristo; la seconda, romantica, che dalla morte di Cristo arriva al balletto russo; infine definisce quella a lui contemporanea, dalla fine della guerra in poi. La prima fase è guidata dal "culto della bellezza", mentre la seconda lo spazza via per far posto al romanticismo e all'esplorazione dell'interiorità dell'uomo. La "Terza epoca" deve quindi allontanarsi sia dall'estetismo che dallo psicologismo e, per dirla con le parole di Bontempelli:

"L'importante è creare oggetti, da collocare fuori di noi, bene staccati da noi; e con essi modificare il mondo<sup>5</sup>."

E proprio quest'ultima epoca, egli vuole caratterizzata dalla poetica del Novecentismo, movimento artistico inaugurato da Bontempelli stesso.

Il Novecento deve essere il secolo dell'uomo che sviluppa la propria fantasia e il senso dell'avventura e il Novecentismo, assieme al Futurismo, dovrebbe rappresentare il movimento spirituale più importante del secolo. Riportiamo, per rendere un'idea del significato, le parole stesse di Bontempelli:

---

<sup>4</sup> G. Langella, *Il secolo delle riviste*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, p. 240.

<sup>5</sup> M. Bontempelli, *L'Avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 15.

"Novecentismo" è appunto l'arte di quei letterati che hanno a noia la letteratura. Il loro segno è Novecento appunto perché vogliono reagire contro molta letteratura della fine dell'Ottocento, noiosa, stanca, lenta, mortalmente realistica.-  
"Novecentismo" è una battaglia per la fantasia, per l'arte che soprattutto diverta e sorprenda, per l'arte che sappia vedere la vita come una grande avventura piena di sorprese, di rischio, di mistero".<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> E. Falqui, *Il Futurismo, il Novecentismo*, Torino, ERI, 1953, p. 81.

Ancora, nella lettera che egli scrive all'amico e collaboratore Nino Frank, nella quale gli annuncia la creazione della rivista, riassume i preamboli tecnici del suo programma: "Nella giustificazione preliminare spiegherò che siamo antilirici, antisurreali, antipsicologi, ecc... e che per noi il criterio di un'opera d'arte è d'essere traducibile e raccontabile"<sup>7</sup>.

Non dobbiamo dimenticare che Bontempelli subisce le influenze delle avanguardie che lo hanno preceduto; del Futurismo, che ha spazzato via tutto il "vecchiume" del secolo precedente, del Cubismo che ha tentato di riprendere le caratteristiche della pittura quattrocentesca "precisione realistica e atmosfera magica", e in particolare del surrealismo con la sua attenzione al sogno e al mistero. Ma dobbiamo altresì sottolineare come Bontempelli prenda le distanze da queste esperienze per elaborare la sua "atmosfera" novecentista, come possiamo ben leggere in *Analogie*<sup>8</sup>, dove smentisce l'idea che il Novecentismo sia "sostanzialmente la stessa cosa del Futurismo", .

Ciò che interessa particolarmente a Bontempelli e che egli annuncia già in uno scritto del 1914 sulla "Nazione" di Firenze col titolo *Per i poveri letterati*, questione che poi riprenderà nella sua *Avventura Novecentista*, è l'urgente questione "di una professionalizzazione dello scrittore"<sup>9</sup>. Coerentemente con l'ideologia fascista, egli vuole rinnovare il romanzo per arrivare ad una svolta: dar vita ad una letteratura che contenga i principi dell'avanguardia, ma che allo stesso tempo la superi.

La nuova letteratura deve essere di qualità e a connotare questa caratteristica

---

<sup>7</sup> Alvaro, Bontempelli, Frank, *Lettere a "900"*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 106.

<sup>8</sup> M. Bontempelli, *I quattro preamboli*, in *L'avventura novecentista*, op. cit, p. 22.

<sup>9</sup> A. Saccone, *Massimo Bontempelli- Il mito del 900*, Napoli, Liguori, 1979, p. 117.

deve essere il pubblico di massa. A Bontempelli preme molto la riorganizzazione della produttività intellettuale, anche a scapito del "capolavoro letterario" che egli definisce come prerogativa dei poeti lirici. Il valore e la funzionalità dell'opera narrativa sono dunque misurate dalla sua circolazione presso il pubblico. Una continua osmosi tra lo scrittore e il suo pubblico è la prerogativa su cui si fonda la professionalità dello scrittore. Egli misura la funzione della narrazione attraverso il consumo reale, quindi attraverso i riflessi socio-economici di un'opera e per questo egli annovera tra i generi letterari anche il romanzo d'intrattenimento e il romanzo d'appendice. Bontempelli vuole che si trasformino i prodotti ad uso del pubblico in immagini tangibili, che abbiano resistenza e durata nel tempo: il compito principale dello scrittore è, dunque, la produzione di miti, la produzione di consumo quotidiano:

"Il nostro genio è l'accanimento al lavoro, il nostro capolavoro è la conquista del pubblico, la nostra posterità sono i contemporanei."<sup>10</sup>

Bontempelli afferma che bisogna rimparare l'arte del costruire, e che lo strumento in grado di farci compiere questo atto è l'immaginazione. Con questa siamo, infatti, capaci di mettere in moto un mondo reale esterno al soggetto, con lo scopo di poterne sconvolgere le leggi e di dominarlo.

---

<sup>10</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 50.

Bontempelli sostiene che all'arte è affidato il compito di trovare e rappresentare verità superiori: egli rifiuta il cerebralismo e l'estetismo per affermare un'arte popolare, fatta di fantasia. Questa concezione della vita come immaginazione coincide con l'atmosfera del "realismo magico", come lo scrittore comasco definisce la sua poetica: bisogna fare dell'arte un miracolo non un tedio, un atto di magia. La letteratura deve unire alla realtà qualcosa di fantastico, per creare un'atmosfera divertente che renda più sopportabile la vita. Egli affida al mito questo compito di capovolgere le immagini del reale, in oggetti-messaggio, carichi di significanze. Bontempelli cerca dunque di "passare dal reale alla sua rappresentazione mitica, trasformare il senso in forma" il che "significa sollecitare il pubblico a riconoscersi in un prototipo immobile, trasformare i prodotti del sociale in immagini eterne."<sup>11</sup>

Al fine di raggiungere questo obiettivo, cioè di inventare miti, favole, storie, Bontempelli consiglia di "diventare anonimi". L'uomo si deve porre davanti all'opera d'arte come davanti ai fatti della natura. Bontempelli, per chiarire ciò che intende dire con questa affermazione, porta l'esempio dell'architettura che sa continuarsi e compiersi con le forme della natura. Spesso, infatti, si ignorano gli autori di illustri monumenti, che con grande naturalezza si sono, per così dire, fusi col suolo, col clima. In questo modo anche ciò che lo scrittore produce, favole e storie, deve poi allontanarsi da lui, far perdere le tracce e i legami con la sua persona per divenire patrimonio comune degli uomini. Questo è il significato di "diventare anonimi", ed è proprio questa fase che permette allo scrittore di caratterizzarsi come un professionista.

---

<sup>11</sup> A. Saccone, *op. cit.*, p. 121.

Bontempelli pone, inoltre, una grande attenzione a due nuove espressioni di spettacolo, il jazz e il cinema. Esse sono definite come forme estetiche di massa: in particolare il jazz, per dirla con Saccone: "sembra alludere all'affollata pressione di bisogni emergenti dalla società urbana, disposta al consumo di inedite merci culturali, all'acquisto dei nuovi valori"<sup>12</sup>.

Egli considera il jazz una nuova possibilità di produrre musica, un originale mezzo di comunicazione, che nella sua continua tensione, nella sua melodia che passa da uno strumento all'altro e ogni volta assume un tono particolare, sembra accennare indirettamente ai bisogni della società urbana.

Bontempelli considera il problema del cinema come il problema artistico più importante del suoi tempi:

"Può darsi che il cinema abbia a diventare per l'Italia nel XX secolo quello che fu per lei l'arte figurativa nel Rinascimento, e la musica nel Settecento e nel primo Ottocento"<sup>13</sup>.

Il cinema è nella condizione di dominare il pubblico, di educarlo; nello stesso tempo può diventare il "fuoco centrale di un'epoca" poiché grazie all'immagine, l'arte del cinematografo è in grado di riprodurre e moltiplicare i nuovi miti sociali.

La rivista di Bontempelli, "900", diviene evidentemente l'organo per la diffusione del "novecentismo", che per un certo periodo è anche incoraggiato dal regime fascista. Bontempelli stesso è Segretario del sindacato fascista degli scrittori e membro dell'Accademia d'Italia. Poi, verso la fine degli anni trenta, le sue posizioni critiche nei confronti del regime gli valgono l'espulsione dal partito, pur con i dovuti

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 124.

<sup>13</sup> M. Bontempelli, *op. cit.*, p. 272.

riguardi.

Accanto a lui ricordiamo come assidui collaboratori della rivista, C. Alvaro, N. Frank, A. Moravia, G. Artieri, e molti autori stranieri, come Ramon Gomez de la Serna, J. Joyce, D. H. Lawrence.

Contemporaneamente a "900", nel 1926, a Firenze nasce la rivista "Solaria", per iniziativa di A. Carocci. Il titolo della rivista, con la combinazione dei due nomi sole ed aria, vuole dare un'idea di una nuova dimensione della cultura, che si illumina da sola e che mira a progettare in questa solitudine una città ideale, la "repubblica delle lettere". Anche "Solaria", come già "900" e "Il Baretto", riprende il discorso, sul piano culturale, di un impegno morale e di un bisogno di letteratura che rispecchi il mondo, pur nell'ottica rondesca di rigore formale. Il foglio si oppone al regime, nei limiti consentiti a quel tempo, rivendicando l'autonomia della letteratura da ogni forma di propaganda politica. Attorno ad esso si crea un particolare clima, per la sua propensione alla letteratura colta, raffinata, anticonformista, che favorisce una prosa lirica, evocativa di atmosfere attraverso il filtro della memoria e l'indagine dell'io. Grazie a "Solaria" si ha verso gli anni Trenta una rinascita del romanzo italiano: nella schiera dei suoi collaboratori menzioniamo Cecchi, Montale, Saba, un giovane Gadda, Vittorini, che vi pubblica il romanzo a puntate *Il garofano rosso*, Quasimodo e tanti altri ancora. Inoltre, rifiutando i limiti troppo "nazionali", la rivista pone grande attenzione alla letteratura europea e mondiale e guarda alle esperienze di Proust, Joyce, Kafka, Mann, Dostoevskij.

Dopo gli anni Venti, la rivista inizia un nuovo corso rivolto alla problematica sociale e viene guardata con sospetto dalle autorità fasciste, che inizialmente ne sequestrano alcuni numeri, poi la censura e i ripetuti dissensi all'interno del periodico stesso ne determinano la chiusura definitiva.

In questa prima parte abbiamo voluto ripercorrere il periodo storico e culturale nel quale si colloca anche la rivista di cui ci occupiamo, "L'Interplanetario". Abbiamo già detto che gli anni Venti sono costellati da un folto numero di riviste così dette sperimentali, ma non per questo meno importanti e sicuramente



"L'Interplanetario" è il più significativo di questi fogli d'avanguardia. Gli scrittori che vi collaborano, tentano una conciliazione tra le spinte innovatrici della prima avanguardia, che ha spaziato un po' in tutti i campi dall'arte alle problematiche socio-politiche, e le influenze che arrivano dal nuovo regime fascista, al quale cercano di accordarsi, ma pur senza rinunciare al loro ruolo di intellettuali.

Il periodico da noi preso in esame, si colloca dalla parte di chi fa professione di quel fascismo così detto novecentista, in linea con le idee bontempelliane di "900" e fin dal primo articolo<sup>14</sup> il direttore de "L'Interplanetario", Luigi Diemoz, cerca di esporre il programma ideologico di questo movimento intellettuale. Nell'editoriale del primo numero Diemoz concorda, dunque, con il pensiero di Bontempelli e si dichiara sostenitore del fascismo e del Novecentismo. La prima guerra mondiale ha portato distruzione in molti settori, sia umani e sociali che politici ed economici ed il fascismo si presenta come unica ancora di salvezza, per un rinnovamento tanto atteso. Nell'articolo leggiamo che i giovani sono la speranza di un futuro migliore e che la rivoluzione fascista, rivoluzione "in atto", è l'unica in grado di rimuovere la vecchia logica del passato.<sup>15</sup>

In particolare nell'articolo, *Fascismo e Novecentismo*<sup>16</sup>, Diemoz è particolarmente vicino a Bontempelli: all'arte fascista è affidato il compito di rappresentare verità superiori; non si tratta, quindi, di una nuova estetica, ma di una nuova concezione del mondo. Egli scrive:

"Il Novecentismo si è scagliato contro il cenacolo, il purismo intellettualizzante, l'arte del bello scrivere,[...], l'estetismo, la cerebralità per affermare

---

<sup>14</sup> Per gli articoli, rinviamo il lettore alle schede poste in appendice.

<sup>15</sup> Scheda n. 1.

<sup>16</sup> Scheda n. 19.

un'arte popolare, che sia fatta di fantasia e di chiarezza."

Questa concezione della vita come immaginazione si avvicina ed anzi, corrisponde all'idea di "realismo magico", cui abbiamo accennato sopra, nell'ambito di "900".

La vicinanza ideologica tra "900" e "L'Interplanetario" scatena certo non poche polemiche ed invidie, in particolare tra gli antagonisti "strapaesani", tanto che i due direttori Diemoz e De Libero in un articolo, *Chiarezza*<sup>17</sup>, sentono il bisogno di spiegare le loro posizioni. Ai due sono rivolte pesanti accuse di incapacità creativa, provenienti in modo particolare dalla "Fiera Letteraria", le quali, inoltre, tolgono loro ogni merito per la fondazione della rivista. Bontempelli è chiamato in causa ancora una volta, ed unicamente a lui è attribuita la creazione del periodico ed anche i relativi sostegni finanziari. Diemoz e De Libero si difendono affermando apertamente di condividere le idee di "900", ma smentiscono qualsiasi tipo di aiuto; anzi rivendicano la loro totale indipendenza, fatta eccezione per la saltuaria collaborazione di Bontempelli stesso.

Altri sono gli interventi polemici, rivolti contro Cardarelli, Soffici, Malaparte.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Scheda n. 73.

<sup>18</sup> Schede n. 9; 22; 40; 106.

Vincenzo Cardarelli, è uno dei protagonisti più significativi della "Ronda" e, abbiamo già detto, si fa interprete della polemica tra contenutisti e calligrafi, a favore di questi ultimi. Si può dunque comprendere l'attacco mosso da "L'Interplanetario": Cardarelli viene definito autore di falsa poesia, "del bello scrivere". Il suo *Prologo* sul primo numero della "Ronda" viene denigrato, così come le sue idee in fatto di ritorno alla tradizione e la sua contrarietà alla modernità e al rinnovamento dell'arte. Proprio ciò che, al contrario, in più di un articolo "L'Interplanetario" va osannando: leggiamo, infatti, che l'impotenza letteraria e culturale hanno dominato fino al dopoguerra e al risveglio del '22. Diemoz, che firma l'articolo *Idee Fisse*<sup>19</sup>, insiste proprio sul problema dei precursori della sua epoca: egli afferma che non esistono precursori, ma che solo Mussolini, gli squadristi e il manganello, possono essere presi in considerazione come tali.

L'esortazione al rinnovamento è un messaggio rivolto soprattutto ai giovani che amano l'avventura ed il rischio e che devono essere spronati a scrivere il grande romanzo del XX secolo. L'esperienza della guerra deve servire da trampolino di lancio per nuovi, grandi eventi, deve segnare "l'abisso morale"<sup>20</sup> tra le due generazioni.

La polemica è serrata anche nei confronti di Ardengo Soffici, il quale dopo un'esperienza avanguardistica, combattuta nel nome del Futurismo, si converte ad un cieco nazionalismo. Egli collabora, infatti, assieme a Papini a "Lacerba" (1913-15), rivista fiorentina che dà voce al movimento di Marinetti, e vi scrive articoli teorici e programmatici. In seguito, però, si schiera con le posizioni più violente dello squadrismo fascista e con i "Selvaggi" e la loro cultura tradizionalista.

Troviamo infine contrasti accesi anche verso Kurt Erik Sukert, più noto come Curzio Malaparte. Malaparte è, con Bontempelli, il fondatore della rivista "900", che viene stampata e diffusa dalla sua casa editrice. Ma di fronte al problema della

---

<sup>19</sup> Scheda n. 56.

<sup>20</sup> Scheda n. 39.

pubblicazione in lingua francese, Malaparte fa marcia indietro e aderisce, con Maccari e Longanesi, alle accuse di esterofilia rivolte a Bontempelli, alleandosi con il fascismo "strapaesano". Si conclude così, al quinto numero di "900", la sua collaborazione con Bontempelli.

Gli articoli polemici che abbiamo analizzato, spesso posti come editoriali nei numeri del periodico, sono per la maggior parte redatti dai due direttori, Diemoz e De Libero. Ma la schiera dei collaboratori della rivista è variegata: si passa da fascisti ad antiborghesi, ad anarchici. Troviamo, infatti, autori come Gallian, un giovanissimo Moravia, alcuni tra i principali protagonisti della cultura nel ventennio fascista, come i fratelli Bragaglia, senza dimenticare Alvaro, Paladini, Sinisgalli e perfino Marinetti.

Tutte queste tendenze politiche hanno in comune uno spirito antiborghese, rintracciabile in quasi tutti i movimenti d'avanguardia di quegli anni. Ma questa espressione nasce proprio in seno alla borghesia ed è quindi destinata a non trovare grande sviluppo, anche perchè il fascismo, dopo la crisi del delitto Matteotti, si fa promotore degli interessi della borghesia stessa.

Ancora un elemento che emerge dalle pagine de "L'Interplanetario", e che ci aiuta a comprendere meglio lo spirito e lo stile con cui questa nuova generazione vuole affrontare e rinnovare la vita culturale e sociale, si rivela nell'importanza attribuita all'aspetto ludico, e in particolare allo spettacolo circense. Gallian dedica un articolo intero al Circo, proprio nel primo numero<sup>21</sup>: egli celebra lo spettacolo come metafora della vita.

"Dopo una rivoluzione, dopo una sommossa, che ha mutato la faccia del mondo, o di un paese è necessario un Circo. [...] soltanto in un Circo così come lo intendiamo noi modernamente, possono essere racchiuse le grandi celebrazioni artistiche della

---

<sup>21</sup> Scheda n. 3.

nostra epoca."

Per supplire, dunque, ad un mondo reale segnato dall'assurdo, dal vuoto di valori, dalla distruzione, egli vuole plasmare un mondo irreali con un'atmosfera di festa.

"Un mondo fantastico che costituisce, con la sua valenza positiva un evidente risarcimento artistico dell'impotenza politica di un certo fascismo antiborghese."<sup>22</sup>

Questa realtà alternativa, con il suo carattere giocoso ed evasivo, si oppone al grigiore del mondo fossilizzato della borghesia: dello stesso parere sembrano essere Anton Giulio Bragaglia nel suo articolo sui comici italiani Fratellini, che riscuotono un notevole successo in Francia e lo stesso Bontempelli che dedica un articolo al Carnevale.<sup>23</sup>

Il Carnevale, secondo Bontempelli, è una festa che si esprime innanzitutto attraverso l'uso della maschera. L'uomo utilizza questa maschera per nascondere, trasformare o dimenticare ciò che c'è di impuro o immorale nel suo animo: la maschera ha, quindi, una funzione quasi "catartica" attraverso la quale l'uomo purifica le sue azioni.

---

<sup>22</sup> P. Buchignani, *op. cit.*, p. 34.

<sup>23</sup> Schede n. 10; 28.

Questo modo di pensare, d'altra parte, ci ricorda in qualche maniera la poetica del realismo magico bontempelliano. Infatti, secondo Bontempelli l'arte è l'unico incanto concesso all'uomo: essa sola riesce a staccarci da terra, per proiettarci in un mondo fuori dalla realtà. Questa trasposizione è resa possibile grazie all'immaginazione e alla magia, appunto. E' la magia a transitarci verso il reale, a rovesciare la negatività nel suo opposto attraverso l'operazione della scrittura, che ci stacca dalle impurità della nostra vita nel mondo d'oggi.

Lo scrittore diventa il mago, l'ideatore di una formula magica che fa sparire il quotidiano per ricomporlo in un mondo purificato, fuori da noi.

Negli stessi anni delle formulazioni a proposito dell'arte da parte di Bontempelli, vede la nascita un altro movimento, l'immaginismo, del quale parleremo più ampiamente nel nostro quarto capitolo. Ci preme ora sottolineare come anche l'immaginismo tragga i suoi temi principali dal surrealismo, propugnando l'attività onirica come fondamento della nuova visione del mondo. Attraverso l'artificio bisogna, dunque, plasmare una realtà alternativa che ci liberi dalla routine giornaliera. I luoghi per l'appunto tipici di questa nuova produzione di artifici sono il Circo e il Luna Park. Ambedue sono accumulati dalle tematiche del gioco, dell'illusionismo: di schemi capaci di deformare improvvisamente la realtà per liberare il pubblico in un immediato entusiasmo.

Possiamo, perciò, capire come anche la nostra rivista sia influenzata da questi ambienti che si vanno intrecciando negli anni Venti a Roma e che senza dubbio mettono a contatto tra loro diversi artisti. Andiamo ad analizzare nello specifico, attraverso i prossimi capitoli, le varie scuole e i molteplici protagonisti di questa inesplorata attività giornalistica.



## CAPITOLO SECONDO

### LA CONCEZIONE DELLA LETTERATURA E LE PROPOSTE DE "L'INTERPLANETARIO"

Affrontiamo a questo punto il capitolo che potremmo definire il più importante della nostra ricerca, per il vasto spazio dedicato ai brani in prosa o in versi nei numeri de "L'Interplanetario", per i nomi di rilievo che vi collaborarono e per la scarsità di materiale reperibile circa le esperienze di questi autori esordienti.

Siamo in quello straordinario ambiente della Roma degli anni Venti, in un clima di sperimentalismo e di avanguardia che ruota tra il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia, la rivista "900" di Bontempelli, le riviste e i circoli di Blasetti intenti a creare una nuova cinematografia, tra l'architettura razionalista e l'area surrealista con gli immaginisti. L'avvento del nuovo regime di Mussolini aveva ristabilito, dopo una guerra cruenta, un clima di ritorno all'ordine, con idee di rinascita e di rinnovamento per il Paese. Molti intellettuali, nonostante le posizioni politiche differenti, si trovarono a collaborare in quegli ambienti d'avanguardia e di sperimentalismo, sorta di territorio franco, che li mettevano al riparo dalle censure e dalle repressioni del fascismo.

Purtroppo ci dispiace constatare, ancora una volta, come quegli anni così ricchi di notizie e di forti personalità siano rimasti in ombra per molto tempo a causa della visione distorta e indubbiamente sbagliata, di quel "ventennio nero". Infatti, pur nel clima della cultura fascista, essi rimangono di notevole rilievo ed interesse, sia per lo studio degli anni a seguire, sia per la conoscenza degli uomini che ne fecero parte. Leggiamo, a questo proposito, nella prefazione di U. Carpi<sup>24</sup>, come in occasione di un'intervista da lui fatta a Libero De Libero, uno dei direttori de "L'Interplanetario",

---

<sup>24</sup> U. Carpi, *Prefazione* a P. Buchignani, *Marcello Gallian*, Roma, Bonacci, 1984, p.10.



quest'ultimo si sia stupito dell'interesse rivolto al vecchio foglio e abbia pregato Carpi di desistere dallo studio del periodico in questione. Secondo de Libero, infatti, la rivista aveva fatto professione di fascismo e lui stesso aveva accettato la direzione de "L'Interplanetario" unicamente per aiutare la sua famiglia ad allontanare l'accusa di antifascismo, causata da un fratello di tendenze socialiste. Anni Venti messi nel dimenticatoio dunque, anche da parte degli stessi protagonisti di allora. Eppure attorno alle riviste e fogli d'avanguardia troviamo nomi di rilievo, artisti e intellettuali: pensiamo ai fratelli Bragaglia, a Gallian, a Napolitano, a Diemoz, a De Libero, legati al fascismo novecentista di matrice bontempelliana, ad un giovanissimo Moravia in procinto di pubblicare *Gli Indifferenti*, ad Alvaro e ancora a Paladini, a Barbaro, a Flores con posizioni di estrema sinistra. Ciò che li univa attorno ad un pensiero comune, nonostante le diverse posizioni politiche, era l'essere nemici dello Stato liberale, della cultura borghese e "passatista", soprattutto nel credere alle promesse di cambiamento che la rivoluzione fascista andava affermando.

Fascisti o antifascisti, questi giovani esprimono le loro speranze e le loro ansie di cambiamento nei loro scritti, sia di carattere sociale, sia di carattere narrativo. Gran parte di questi scrittori e, in modo particolare, quelli legati al foglio "L'Interplanetario", ruotavano attorno all'area del "realismo magico" di Bontempelli, e ne condividevano i principi. Sono anni di stasi della letteratura italiana che, oltre a tutto, non fu mai particolarmente feconda sul versante dei romanzi. Anni, come abbiamo già accennato nel primo capitolo, in cui il dibattito sulle riviste si fa acceso, interessante e sfocerà negli anni Trenta nella polemica tra contenutisti e calligrafi. Sono gli anni in cui si tenta, pure, di definire l'arte fascista, e la proposta di Bontempelli sembra essere guardata con interesse, anche se lui stesso afferma che spetta ai posteri dare questo giudizio.

Proprio in un articolo che reca il titolo *Della Fantasia*<sup>25</sup>, l'autore, Luigi Diemoz, risente l'influsso e si avvicina al pensiero di Bontempelli, affermando che la

---

<sup>25</sup> Scheda n. 72.

fantasia è una creazione, da parte dell'uomo, del proprio mondo in cui egli realizza la propria libertà senza limiti. Il poeta non pensa, ma fantastica, quindi si lascia andare ad una libertà assoluta senza pregiudizi, mentre la maggior parte degli uomini, dai politici ai filosofi, per il fatto di avere degli scopi, delle necessità, quindi, dei limiti, si realizzano pensando senza usare la fantasia.

Siamo, come dicevamo, vicini a quel tipo di creazione che ricerca il senso di stupore, tipica del "realismo magico", vicini a quella letteratura capace di "raccontare il sogno come fosse realtà e la realtà come fosse sogno"<sup>26</sup>.

Dopo aver letto "L'Interplanetario" scopriamo numerosi articoli di brani creativi vicini a questa nuova poetica "novecentista", ma non solo: vi collaborano, infatti, scrittori esordienti come Moravia che occupano una posizione del tutto personale che andremo ora ad analizzare.

Alberto Moravia nasce a Roma nel 1907, da una ricca famiglia borghese. La sua infanzia e la sua adolescenza non sono facili a causa di una malattia, la tubercolosi ossea, che lo costringe a letto per molti anni. E' Moravia stesso a dirci che "questa malattia è stata il fatto più importante della sua vita". Infatti, in quei lunghi anni di degenza a letto, egli ha occasione di leggere moltissimo avvicinandosi ai narratori francesi e soprattutto a Dostoevskij, e ha modo di accostarsi anche alla scrittura: trascorre, inoltre, due anni a Codivilla di Cortina d'Ampezzo e nel 1925, definitivamente guarito, è a Bressanone.

---

<sup>26</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.

Il secondo fatto più importante della sua vita "fu il fascismo. Attribuisco molta importanza alla malattia e al fascismo perché a causa della malattia e del fascismo io ebbi a subire e feci cose che altrimenti non avrei mai subito, né fatto. Ciò che forma il nostro carattere sono le cose che siamo costretti a fare, non quelle che facciamo di nostra volontà"<sup>27</sup>: sono le parole stesse di Moravia che racconta in una *Autobiografia in breve*, le esperienze più significative della sua vita. Appena ventenne egli pubblica a sue spese presso la casa editrice milanese Alpes, il suo primo romanzo *Gli Indifferenti*, scritto negli anni della malattia. Siamo nel 1929 e in quel periodo Moravia collabora alla rivista "900" di Bontempelli, per la quale pubblica alcune novelle. Leggiamo ancora nella sua *Autobiografia* che "i novecentisti si erano impegnati con Bontempelli a scrivere ciascuno un romanzo. Ma il solo che scrisse il romanzo fui io. Però l'editore di "900" che avrebbe dovuto pubblicare i nostri romanzi, rifiutò il mio, dopo averlo letto con la motivazione poco lusinghiera che era "una nebbia di parole". Percorrendo le dichiarazioni di Moravia stesso e le recensioni della critica, non troviamo però uno studio che parta dalla preistoria, dalla sua collaborazione, dunque, a "L'Interplanetario". L'unico ad averne dato notizia, fino ad ora, è stato Umberto Carpi nel suo, già citato, *Bolscevico immaginista* e nel saggio *Gli indifferenti rimossi*<sup>28</sup>. Eppure sulla rivista egli pubblica le sue prime prove, i suoi primi racconti, e la sua collaborazione non si può certo definire occasionale. Negli ultimi quattro numeri de "L'Interplanetario", Moravia scrive ben quattro racconti, mai apparsi in raccolte successive, con i seguenti titoli: *Cinque sogni*; *Assunzione in cielo di Maria Luisa*; *Albergo di terz'ordine*; *Villa Mercedes*. Fino ad ora dello stesso periodo, o quasi, eravamo a conoscenza dei racconti *La cortigiana stanca* e *Delitto al circolo di tennis*, radunati successivamente, assieme ad altri in *La bella vita*, i quali comparvero su "900" di Bontempelli. Ma a nostro avviso

---

<sup>27</sup> A. Moravia, *Autobiografia in breve* in O. Del Buono, *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962.

<sup>28</sup> Cit. saggio pubblicato in "Belfagor", a XXXVII, n. 1, 31 gennaio 1982, pp. 696-709.

l'importanza che acquista la lettura dei racconti pubblicati sul periodico diretto da De Libero e Diemoz, è legata alla posizione che essi occupano rispetto al capolavoro di Moravia *Gli Indifferenti*. Sull'ultimo numero de "L'Interplanetario" del 1 giugno 1928<sup>29</sup>, appare inoltre, questa notizia:

"Alberto Moravia, giovanissimo scrittore, collaboratore di "900" e nostro redattore, pubblicherà nei primi mesi del prossimo anno un fortissimo romanzo per i tipi di una casa editrice milanese. Ancora però non ne ha fissato il titolo che sarà *Cinque persone e due giorni*, oppure *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci*. Noi gli consigliamo il primo".

Saranno, appunto, *Gli Indifferenti*.

Secondo Moravia, il romanzo voleva essere unicamente un'opera letteraria. Egli è convinto che la massima espressione dell'arte sia la tragedia e tenta quindi di scrivere un'opera narrativa, ma che abbia in sé le caratteristiche del dramma. Il "cast" è composto da cinque personaggi e la durata è di due giornate, poche figure dunque, e un breve periodo di tempo. Quasi tutto il romanzo è costituito dai dialoghi tra i vari protagonisti o dai loro soliloqui. Ben presto, nella stesura del romanzo, Moravia si accorge che risulta praticamente impossibile scrivere una tragedia, quando il mondo da rappresentare risulta essere privo di valori e gli uomini che ne fanno parte rassomigliano sempre più ad automi senza sentimenti, mossi unicamente dai loro appetiti materiali e dalla velleità.

La critica ha sempre voluto vedere nel libro una forte polemica sociale mentre nelle primarie intenzioni dello scrittore c'era solamente un interesse letterario. Bisogna però ammettere che emerge chiaro un giudizio negativo nel mondo

---

<sup>29</sup> Scheda n. 104.

borghese, che Moravia conosce bene dal momento che è vissuto all'interno di quello stesso mondo. Sarà proprio lo scrittore ad affermare di aver preso coscienza della portata del libro a distanza di anni e di aver descritto il mondo nel quale era nato e di averne provato ripugnanza.

La vicenda de *Gli Indifferenti* è fatta di ambizioni, di gelosie, di incomunicabilità, immersa nei gesti futili, inutili della commedia borghese. Gli unici due personaggi che tentano di uscire dalla loro posizione di mediocrità, o almeno hanno una presa di coscienza della falsità della loro vita, sono i due fratelli Michele e Carla. Lui avverte il suo stato, prova ad agire con gesti, per la verità, più plateali che spontanei, ma è finalmente incapace di sortire dal mondo chiuso delle regole borghesi. Carla prende anch'essa coscienza dell'inutilità della società in cui vive, ma il suo errore è gettarsi nelle braccia dell'amante di sua madre per evadere dal suo mondo, senza vedere che pure il mondo di Leo è fatto di meschinità e di interessi. Entrambi hanno dunque delle ambizioni, delle illusioni con le quali cercano di allontanarsi dalla realtà morente, ma non si rendono conto che le loro proiezioni ideali sono immerse nella stessa mediocrità delle loro azioni concrete. Non esiste, dunque, una via d'uscita da questo orizzonte chiuso, stagno della borghesia, come in una prigione in cui ciascun protagonista cerca di soddisfare i propri desideri meschini e volgari.

Dei quattro racconti apparsi su "L'Interplanetario" a noi interessano, in particolare, *Cinque sogni* e *Villa Mercedes*, che risultano essere legati in qualche modo all'elaborazione del romanzo.

*Cinque sogni*, pubblicato sul secondo numero il 15 febbraio 1928<sup>30</sup>, era stato sicuramente scritto per essere inserito tra il quarto e il quinto capitolo de *Gli indifferenti*, (nel momento in cui Carla si addormenta e quando ritroviamo Lisa al risveglio). Tutti i personaggi sono descritti nelle loro stanze durante il sonno e per ognuno di essi Moravia inventa un sogno, un incubo. In queste visioni oniriche

---

<sup>30</sup> Scheda n. 31.

possiamo cogliere i caratteri tipici dei cinque personaggi: l'orgoglio e la gelosia della madre, l'indifferenza e l'insoddisfazione di Michele, la speranza di una nuova vita per Carla, la brama, il desiderio propri di Leo, l'attesa di Lisa. Come possiamo notare i protagonisti del racconto hanno gli stessi nomi e le stesse particolarità dei personaggi del romanzo, quindi si deduce inequivocabilmente che il brano era stato creato come capitolo del primo capolavoro di Moravia. Non risulta invece così evidente la motivazione della sua esclusione dal romanzo stesso: non riscontriamo infatti da nessuna parte una dichiarazione, un appunto che specifichi questa decisione da parte dell'autore. Molteplici possono essere le supposizioni, ma nessuna certa.

Carpi nel suo articolo, già citato, *Gli Indifferenti rimossi* propone una buona ipotesi che ci sentiamo di condividere. Egli sostiene che questi sogni avrebbero svelato, quasi fin dall'inizio del racconto, "assolutamente tutto". Non dobbiamo, inoltre, dimenticare che in quegli anni le teorie di Freud sui sogni e l'inconscio erano diffuse e conosciute, soprattutto negli ambienti surrealisti, e degli immaginisti. Vedremo a questo proposito, nell'ultimo capitolo della nostra ricerca, un articolo di Paladini, *Estetica del sogno*, nel quale sono espliciti i riferimenti al mondo onirico e alle analisi freudiane. Per ritornare a Moravia, sottolineiamo che anche in molte opere successive, egli non trascurerà questi continui riferimenti alla psicanalisi, sia in campo sessuale, sia in quello dei comportamenti umani quotidiani.

Nel caso dei personaggi del racconto, svelare la loro personalità, i loro oscuri progetti e sentimenti avrebbe fatto perdere il gusto dell'informazione narrativa nei successivi capitoli. Tanto più che un capitolo così strutturato rivela, ancora una volta, come l'opposizione dualistica di realtà e illusione sia effettivamente intrisa della medesima mediocrità e bassezza, e quindi come le azioni dei personaggi, in entrambe le sfere, siano complementari. Gli stessi interpreti del racconto *Cinque sogni* ci svelano il mondo nel quale viveva lo scrittore. Moravia scrive del suo mondo, quello della borghesia, che ben conosce dall'interno, non di un mondo che egli vede dal di fuori ed il romanzo risulta così essere una presa di posizione contro quella particolare classe sociale per il fatto che è la borghesia stessa a non suscitare il benché minimo

sentimento di ammirazione, neanche da parte di chi vi appartiene.

Altro racconto interessante è *Villa Mercedes*, pubblicato sull'ultimo numero de "L'Interplanetario", il primo giugno 1928<sup>31</sup>, anche se a prima vista sembra non possedere nulla in comune con l'intreccio del romanzo. Infatti nel brano vi è la descrizione di un elegante quartiere romano e in particolare di una villa. A ben pensare il luogo evoca la scena sulla quale, in primo piano, si snodano le vicende de *Gli Indifferenti*. La villa ci appare come un luogo pestifero, malsano, lugubre che evoca sentimenti di angoscia, di mistero nella sua oscurità. Tutto in questo luogo, dal giardino agli interni, appare artificioso, costruito con false architetture in sfacelo ed è descritto con una minuziosa attenzione per i dettagli. All'interno della villa, Moravia descrive una scena dalle caratteristiche quasi visionarie: una sorta di delitto, un cadavere che viene nascosto in un vecchio baule da un uomo che sembra compiere questi drammatici gesti con una calma e con una indifferenza totali. Ancora una volta questo atteggiamento ci ricorda la falsità e il vuoto mondo della società borghese, dove gli uomini compiono azioni senza significato, dettate solo dalla brama di possesso e dall'insofferenza per la loro vita. Se nel romanzo *Gli Indifferenti*, Moravia propone ai protagonisti un tentativo, seppure vano, di affrancarsi dalla loro vita, il messaggio che porta il racconto *Villa Mercedes* è tutt'altro che incoraggiante.

"Trovare l'idea che come una molla insospettata fa scattare l'uomo dalla scatola delle sue abitudini, oppure rassegnarsi a queste finte facciate, a queste superfici. La vecchia molla è rotta e non serve più".

Un mondo che rende prigionieri, dunque, che chiude l'uomo dentro schemi, regole stabilite vuote, dove ci si nasconde dietro false maschere, false conversazioni, fatue azioni.

---

<sup>31</sup> Scheda n. 99.

Carpi ha voluto proporre, a proposito di questo racconto, una sorta di comparazione tra la "villa degli indifferenti" e la nuova architettura razionalista che si andava diffondendo in quegli anni ad opera di Paladini, del gruppo «R» e del gruppo dei «sette». La forma architettonica della *Villa Mercedes*, è quella tipica dello strutturalismo in crisi, esattamente il contrario dell'architettura razionalista che veniva intesa come linguaggio antiborghese.

Gli altri due eccellenti racconti non sono legati all'elaborazione del romanzo, eppure meriterebbero di essere inseriti in una auspicabile raccolta.

*Assunzione in cielo di Maria Luisa*<sup>32</sup>, apparso sul quarto numero de "L'Interplanetario" il 15 marzo 1928, è la vicenda di due tranquilli coniugi di estrazione borghese che si recano una sera al cinematografo. La donna che sogna ricchezza, una grande casa con i servitori e grandi cerimonie, ad un tratto sparisce ed il marito che la cerca, la ritrova, dopo un lungo peregrinare, in una lussuosa villa, trasformata in gran dama, dove si svolge una festa in suo onore. Si tratta di un passaggio, di una trasfigurazione della donna dallo stato piccolo borghese, alla condizione di aristocratica. Il racconto si può bene inserire come prodotto tipico nella poetica bontempelliana del realismo magico. Infatti l'uomo che vede la realtà concreta delle cose, ad un tratto, magicamente inizia a "vedere" con gli occhi della moglie, quindi in maniera irrealistica, immaginaria. La donna che non ne può più di vivere all'interno del suo mondo di piccolo borghese sogna agiatezza, riesce con la fantasia a farne parte e pure a trascinare, a far sbalzare suo marito all'interno di questa visione.

Il quarto ed ultimo racconto *Albergo di terz'ordine*<sup>33</sup>, nel quinto numero del primo aprile 1928, narra invece le vicende di un uomo, un tempo di una elevata condizione sociale, che si è rifugiato a vivere in un albergo di bassa categoria nella

---

<sup>32</sup> Scheda n. 59.

<sup>33</sup> Scheda n. 79.



solitudine e nel degrado. Una sera un bella ed agiata signora viene a cercarlo, ma lui si nasconde lasciando poi definitivamente dall'albergo. La storia è quella di un uomo, dunque, che rifiuta la sua posizione sociale, che si ritira in un altro mondo, fatto di povertà e di abbandono, che non vuole più contatti con il suo passato, né con gli altri.

Due storie che parlano di evasione dal mondo borghese, la prima riuscita grazie alla trasfigurazione e alla visione, la seconda, si direbbe pure riuscita, seppure in una sorta di involuzione, di negazione di se stesso. Due storie che trattano, anche, il problema dell'incomunicabilità del vivere sociale, della sua frivolezza, della necessità di auto-difendersi dallo stato di "indifferenza". E ancora una volta troviamo un Moravia che descrive il suo mondo, quello della borghesia, del suo malessere, dei suoi limiti.

I racconti sono indubbiamente di ottima qualità e la loro esclusione da successive raccolte sembra ingiusta e forse riconducibile al clima degli anni Venti, come periodo storico da rimuovere a causa del fascismo o più semplicemente come rimozione della collaborazione a "L'Interplanetario", foglio rinnegato dai suoi stessi direttori e fondatori, poiché legato ad una professione di fede fascista. Non solo: anche il racconto pubblicato da Moravia su "I Lupi", foglio della stessa area bontempelliana, diretto da Napolitano e Bizzarri, dal titolo curioso *Dialogo tra Amleto e il Principe di Danimarca* non verrà più riproposto e pubblicato, noi crediamo sempre a causa delle medesime ragioni.

La figura dello scrittore acquista, adesso, ancora più spessore, se pensiamo che questi interventi di Moravia sono pubblicati quando egli era appena ventenne, aggiungendo quindi valore alla sua già rilevante e feconda carriera di romanziere del Novecento.

Una figura che è sempre rimasta nell'ombra, e lo è ancora, è quella di un altro assiduo collaboratore de "L'Interplanetario" Marcello Gallian.

Nato anch'egli a Roma nel 1902, da famiglia aristocratica, si dedica ben presto allo studio degli autori classici italiani, ma anche ai francesi come Rimbaud, Baudelaire o ai russi come Dostoevskij e la letteratura d'avanguardia. Come molti

giovani della sua generazione si avvicina al fascismo, partecipa nel 1922 alla marcia su Roma e dimostra di rifiutare il suo mondo perbenista e aristocratico e di prediligere gli ambienti avanguardistici e della Roma anarchica. Collabora infatti attivamente a "900", "Spirito Nuovo" che fonda e dirige, "2000" sempre diretto da Gallian, allo "Spettacolo d'Italia" di Blasetti, con grande prolificità narrativa. Gallian possiede un irriducibile spirito antiborghese che non si esaurisce neppure quando la "rivoluzione fascista", nella quale egli credeva si compisse la sua battaglia, si allontana dagli ideali con i quali era nata e hanno inizio le persecuzioni e la censura. Gallian continua a sognare il suo fascismo rivoluzionario e antiborghese nel più totale isolamento, nella miseria, fino alla morte che lo coglie nel 1968 e che lo lascia nella dimenticanza.

Anche Gallian, dunque, fa parte di quel composito mondo culturale romano negli anni Venti, gli anni dello sperimentalismo. Anch'egli si dichiara nemico dello stato liberale, della cultura borghese e passatista, e si fa estimatore della rivoluzione fascista. Egli fonda e dirige due riviste "Spirito nuovo" nel 1925, e "2000" nel 1929 dedicandosi principalmente ai problemi legati al mondo dello spettacolo, sferrando violenti attacchi all'arte borghese e sottolineando la necessità sempre più imperante di creare una nuova arte, che rassomigli alla nuova era. Gallian vede soprattutto nella nuova creatività artistica, nella letteratura, il punto d'arrivo della sua rivoluzione contro la cultura dominante, che egli definisce superficiale, falsa, e sostiene che i giovani intellettuali devono saper realizzare un modello capace di abbattere il mondo borghese, di reagire alla realtà negativa. Il nuovo modo di fare arte deve evidenziare le meschinità, l'ordine apparente del mondo borghese, deve saper scuotere il pubblico dal torpore in cui è immerso, affinché abbia inizio la rivoluzione artistica.

Per questi motivi egli si avvicina, oltre che alla poetica del realismo magico di Bontempelli, al gruppo degli immaginisti, di Paladini e Barbaro formatosi sempre a Roma negli stessi anni.

Il gruppo degli immaginisti vuole reagire alla noia, al piattume della cultura dominante, della società borghese, con i caratteri principali della sua poetica che

sono la magia, il mistero, il fantastico. Infatti, se la realtà non è in grado di proporre scelte alternative al suo ordine, i nuovi detentori dell'arte devono, anche con la menzogna, disegnare una realtà *altra*, e popolarla di fantasia, di invenzioni, di visioni. Bisogna, dunque, riuscire ad evadere in mondi immaginari, inventati, come ad esempio quello del Luna Park, del Circo, cioè in mondi carichi di vitalismo, con atmosfere ludiche, fatte di illusioni che si contrappongono all'opaco e immobile mondo borghese.

Gallian, pur gravitando in un'area di "fascismo anarchico antiborghese", prende parecchi spunti dalla sfera immaginista per le sue prove sia in campo letterario, sia in campo teatrale. Infatti egli si dedica attivamente all'attività di narratore e romanziere senza però disdegnare un interesse teatrale, per il quale si faceva portatore sempre delle idee avanguardistiche, esternando la sua avversione radicale per il teatro borghese, che mette in scena insignificanti forme gelide, immobili.

Lo troviamo, infatti, spesso al lavoro accanto a Bragaglia in quel laboratorio sperimentale di via degli Avignonesi, dove rappresenta, tra l'altro, nel 1929, il suo primo lavoro teatrale, *La casa di Lazzaro*, che viene accolto favorevolmente da pubblico e critica. Un'altra interessante commedia satirica è *Il costruttore di domeniche*<sup>34</sup>, che egli pubblica a puntate con E. Radius su "L'Interplanetario" e che si interrompe improvvisamente alla quarta puntata: la commedia era presumibilmente scritta per il cinema, come anche i sottotitoli *Quadri cinematografici* lasciano supporre. In un vecchio magazzino troviamo la figura del "costruttore di domeniche" che ha creato uno scenario per allietare le domeniche noiose dei borghesi. Nel corso della narrazione passano, dunque, in rassegna queste figure descritte in maniera grottesca, con una pungente vena satirica, maschere di una società in sfacelo, forme dell'ordine borghese; nello stesso tempo vi si analizza il teatro tradizionale, oramai chiuso nelle sue regole, dove tutto è fermo, freddo, senza sentimento. Gallian

---

<sup>34</sup> Schede n. 38; 55; 71; 86.

vorrebbe ravvivare il teatro, muoverlo, immergerlo in mondi magici, dove esista ancora la passione.

Lo scrittore propone nelle sue opere personaggi-manichini, un mondo popolato dalle figure degli emarginati, dai vagabondi che viaggiano in una realtà allucinata, deformata. L'atmosfera in cui si muovono gli eroi di Gallian sta tra il fiabesco e l'onirico, in una dimensione fuori dal tempo, e la visione che essi hanno del mondo non è la realtà oggettiva, ma la visione soggettiva, fantastica dell'animo inquieto del protagonista che si interroga sul significato della vita e delle cose. Attraverso questa dimensione governata dal sogno, libera da costrizioni logiche, lo scrittore esprime l'incertezza e l'angoscia della vita moderna, lontana dalla forma propria del romanzo naturalista del secolo precedente, dove tutto era ordine.

Su "L'Interplanetario" Gallian pubblica, oltre ai *Quadri cinematografici*, di cui sopra, tre racconti e un romanzo, che occupa l'intero sesto numero della rivista.

I tre racconti che portano i seguenti titoli, *L'uomo che rimase in aria*, *Un dramma nell'oceano*, *Pezzi di romanzo*<sup>35</sup> e dei quali risulta abbastanza difficile fornire un riassunto per la loro complessità, si possono tuttavia collocare all'interno di un medesimo quadro. In tutti e tre sono narrate le vicende di personaggi in un ambiente quasi magico, che essi si sono immaginati o nel quale si sono trasferiti data l'impossibilità di vivere bene sulla terra. Mondi *altri* dove ci appaiono figure distorte, dove si capovolgono le stagioni, dove la natura esplode in tutta la sua vivacità, e dove il nostro personaggio, neppure troppo inquieto, si adatta a vivere. I protagonisti di queste vicende, attraverso i loro molteplici soliloqui, sui quali è impostata quasi tutta la trama narrativa, esprimono la loro solitudine, la loro alienazione che li rende incapaci di stabilire un rapporto di comunicazione con gli altri e li costringe in una realtà indecifrabile.

Si può però notare che Gallian contrappone alla negatività della vita borghese,

---

<sup>35</sup> Schede n. 13; 64; 98.

alla sua immobilità schematica, la forza primitiva e benefica della natura. Tutti i suoi eroi manifestano i sentimenti più naturali e più semplici della natura, sono, dunque, profondamente umani. Essi errano perennemente, continuamente in fuga da qualsiasi luogo, da una società che rifiutano con tutte le sue leggi, anche se poi ogni loro tentativo di evasione risulta inutile e fallimentare.

Particolarmente degno di attenzione risulta essere il primo romanzo di Gallian pubblicato su "L'Interplanetario" con il titolo *Il dramma nella latteria*<sup>36</sup>. Il brano è preceduto da una breve presentazione di Bontempelli<sup>37</sup> che pone già in luce le caratteristiche della scrittura di Gallian: il vagabondaggio, la meraviglia, le visioni allucinate, e afferma a proposito della sua arte:

"l'arte di scrittore di Marcello Gallian è originale e inafferrabile; la sua immaturità raggiunge gli effetti della sapienza; la sua incoscienza diviene potenza e rilievo".

Anche in questo caso fornire un riassunto, seppure succinto, della vicenda risulta impresa non semplice, sempre a causa di questi suoi paesaggi tra il surreale e il magico, popolati da uomini con caratteristiche del tutto dissimili tra loro, quasi deformi. Personaggi e atmosfere che oggi potremmo definire "felliniani": troviamo, infatti, una donna prosperosa e pesante, simbolo della natura feconda, un omino piccolo e pallido, Amilcare, il garzone della latteria sano e di robusta costituzione e Tonio, mingherlino e pallido, che "dimostrava sessant'anni". Una "logica del contrasto", come la definisce Buchignani nel suo studio, già citato, dedicato interamente alla figura di Gallian, una logica che contrappone continuamente figure e

---

<sup>36</sup> Scheda n. 89.

<sup>37</sup> Scheda n. 88.

situazioni con caratteri opposti: la natura e la società, il bene e il male. E ancora emerge l'impossibilità di una comunicazione con gli altri: i personaggi non stabiliscono mai un rapporto di amicizia con i propri simili, ogni uomo è dominato dal suo istinto naturale di sopravvivenza e rassomiglia più ad una bestia, che lo conduce verso la solitudine e l'ostilità.

Il successo ottenuto dagli ambienti novecentisti va notevolmente scemando negli anni Trenta. Gallian, dopo aver condotto la sua battaglia per una nuova cultura che fosse espressione di una mutata realtà sociale, come tanti altri rimane deluso per la mancata svolta sociale che doveva essere messa in atto da Mussolini. Lo scrittore odia il mondo borghese, che è nato con la rivoluzione francese, rivoluzione che egli considera fallita perché promossa da un popolo che aveva gli stessi interessi del sovrano che voleva soverchiare. Perché per Gallian "borghesia" è uno stato d'animo che aspira alla ricchezza; quindi anche i più poveri possono essere definiti borghesi per questa loro indole bramosa. Secondo lo scrittore anche il fascismo, dopo la metà degli anni Trenta, acquista dei caratteri tipici della classe borghese, e si allontana sempre più dalla originaria fase squadrista e rivoluzionaria. E a causa della sua passione ideologica molto forte, Gallian continua, comunque, a credere nella rivoluzione fascista ritrovandosi così condannato ad una condizione di isolamento e miseria.

Una personalità completamente differente da quella di Gallian è quella di Filippo Tommaso Marinetti che interviene sulla rivista da noi presa in esame con un brano dal titolo *Spagna veloce. Poema parolibero di F. T. Marinetti*<sup>38</sup>. Egli era stato il principale rappresentante del Futurismo che vede la sua nascita su "Le Figaro" di Parigi nel 1909 con la pubblicazione del primo *Manifesto del Futurismo*. A questo primo manifesto ne seguono moltissimi altri fino al 1920, redatti per lo più dallo stesso Marinetti anche se recanti la firma di altri sostenitori del movimento. Il Futurismo si amplia, a partire dalla poesia e dalla letteratura, a quasi tutti i settori

---

<sup>38</sup> Scheda n. 92.

della cultura, dalle arti plastiche e figurative all'architettura, alla musica, al teatro al cinema. Si estende, dunque, a tutti i settori della vita artistica col proposito di cambiare lo spirito dell'epoca, per rinnovarlo in senso più dinamico e meglio rispondente alle esigenze della nuova società.

I rapporti esistenti tra Futurismo e fascismo sono sempre stati oggetto di discussioni, sovente accese, che hanno fatto sì che anche questo movimento fosse preso in considerazione e studiato quasi solo a partire dagli anni Sessanta. Del resto all'interno del movimento stesso l'adesione al fascismo non fu unanime e numerosa, ma molte furono le polemiche e le scissioni. Saranno proprio le fratture a portare ad un allontanamento culturale ed ideologico i rappresentanti del gruppo, che poi esaurisce del tutto il proprio compito con la morte del suo fondatore e la caduta del fascismo.

Come già sappiamo, all'inizio del secolo assistiamo ad un appiattimento culturale al quale si contrappongono le esigenze di un cambiamento che sia capace di negare e distruggere tutti i luoghi della tradizione, della memoria e i valori della società borghese. Marinetti, nei suoi manifesti, insiste in maniera provocante sulla demolizione dei musei, delle biblioteche che egli considera i simboli di una concezione statica e di puro compiacimento dell'arte. I futuristi combattono, dunque, contro un'Italia mummificata, incapace di essere ancora maestra di civiltà e protagonista della storia. Per questo esaltano l'ideale futurista di dinamismo e velocità: la vita assume un ritmo frenetico e l'opera d'arte deve riflettere questo fenomeno di "simultaneità". Marinetti continua a sostenere e a difendere il valore della poetica, ma chiede un cambiamento radicale dei contenuti. La nuova poesia deve cantare la nuova realtà della vita industriale, del movimento, della velocità, i nuovi miti della macchina e dell'aereo. Le linee essenziali della poetica futurista, ispirate dalla città-macchina, sono tracciate in un manifesto del 1922, apparso con le firme di Pannaggi e Paladini, sulla rivista "Noi":

"Gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla nebbia

dell'indeterminato, tutto è tagliente, aristocratico, distinto.  
Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio.  
Anche noi macchine, anche noi meccanicizzati."

L'azione era, quindi, per i futuristi lo spazio della verità assoluta, il luogo dove si incontravano le forze dell'inconscio e del desiderio. L'uomo diviene il simbolo della rinascita, e trova il suo ideale nella lotta come forza purificatrice. Questo spirito bellico dei futuristi si riflette pienamente nei loro poemi che devono esprimere l'incitazione all'ardore eroico e all'esaltazione del vitalismo cosmico.

In conseguenza i futuristi sviluppano la ricerca di un nuovo statuto della lingua poetica. Vengono così soppresse le vecchie regole della sintassi, la costruzione grammaticale, gli avverbi, la punteggiatura, provocando un disordine massimo. La parola doveva, dunque, liberarsi dai legami della logica, per esprimere la rapidità, il dinamismo, lo slancio vitale. Per tutte queste ragioni i futuristi effettuarono anche una rivoluzione tipografica: le frasi diventavano telegrafiche e suggestive grazie all'impiego di caratteri differenti, simboli matematici, colori. La pagina scritta doveva ottenere una nuova potenzialità espressiva nella sua disposizione, rimpiazzando la riflessione con la sensazione diretta.

Nel brano contenuto su "L'Interplanetario", non tutte le regole di scrittura esposte nei manifesti futuristi vengono rispettate, mentre risulta abbastanza evidente l'aspetto telegrafico, che dona ritmo, velocità al testo. Molti verbi si presentano nella forma dell'infinito; troviamo l'automobile veloce, uno dei gradi miti dell'era moderna per Marinetti, ed ogni cosa, ogni azione viene annunciata con clamore, con una grande foga che realmente riesce a trasmettere un senso di dinamismo, di fretta, di imminenza.

Un altro futurista che incontriamo sulle pagine del periodico è Enzo Benedetto con le sue *Lettere dal pianeta Marte*<sup>39</sup>, le quali dovevano raccontare, a puntate, del

---

<sup>39</sup> Scheda n. 7.



viaggio dello scrittore su Marte. L'avventura rimane però circoscritta a questa prima *Lettera*, poiché ad essa non ne seguono altre e non se ne conosce la motivazione. Il brano di impronta fantascientifica non denota, per altro, caratteristiche tipiche del movimento futurista. Verso la fine degli anni Trenta, il futurismo aveva comunque concluso il suo ciclo sia come movimento politico organizzato, sia come movimento d'avanguardia, e questi interventi assieme ad altri su diverse riviste rimangono l'ultima testimonianza di un gruppo che ha lasciato un'impronta rilevante nel corso della prima metà del 900.

Bontempelli, che a proposito del Futurismo afferma come esso abbia rappresentato assieme al Novecentismo "il movimento spirituale più importante nato in Italia durante questo scorcio di secolo", pubblica su "L'Interplanetario" pochi articoli. Tra essi la già citata prefazione al romanzo di Gallian, un articolo nel quale vengono riproposti alcuni interventi di Bontempelli stesso già apparsi sul "Mondo"<sup>40</sup> e un articolo intitolato *Qualche novecentista*<sup>41</sup>. In questo breve intervento egli presenta in maniera molto sintetica alcune particolarità di scrittori novecentisti, come Gallian, (per il quale Bontempelli nutre una accesa simpatia ed ammirazione), Aniante, anch'egli uno tra i più significativi rappresentanti di quel movimento che vede il suo capo carismatico nella figura di Bontempelli, e ancora Solari e Alvaro.

Corrado Alvaro nato nel 1895 a San Luca d'Aspromonte, dopo aver partecipato alla prima guerra mondiale inizia la sua collaborazione giornalistica con alcune testate milanesi. Egli entra in amicizia con Bontempelli con il quale inizia la collaborazione alla rivista "900", come corrispondente da Roma, mentre corrispondente da Parigi era Nino Frank. Nelle sue opere si intreccia sempre il suo mondo, quello dei contadini, della Calabria, del meridione con la nuova vita della

---

<sup>40</sup> Scheda n. 90.

<sup>41</sup> Scheda n. 8.

civiltà moderna, industriale, cittadina, come ad esempio nel suo più fortunato romanzo *Gente in Aspromonte* del 1930. Infatti l'opera di Verga è stata per Alvaro uno dei modelli narrativi principali, ma osserviamo come anche l'amicizia e la vicinanza con Pirandello e con Bontempelli lasci delle tracce caratteristiche nello sviluppo delle sue opere.

La sua collaborazione con "L'Interplanetario" appare piuttosto limitata: egli vi partecipa infatti con soli due articoli *Teatro e cinematografo*, che analizzeremo nel prossimo capitolo, e la novella *La nuova Atene*<sup>42</sup>.

Nel brano sono riportate le avventure occorse al nostro autore e ad alcuni suoi amici. Giunti in una terra chiamata "la nuova Atene", essi si accorgono che in quel mondo ci si nutreva esclusivamente di libri, tanto che gli abitanti avevano stabilito che la moneta del paese fosse la parola.

A nostro avviso nella novella Alvaro esprime, in maniera velata, la sua posizione riguardo al problema della comunicazione, con la soppressione della libertà di stampa che avviene proprio in quegli anni. Per questo, dicevamo sopra, si possono riscontrare i richiami alla poetica novecentista, in quel trasporre le vicende narrate in significati assoluti, per cui la letteratura assume il senso di un impegno morale dello scrittore. Abbiamo innanzi tutto un incipit in cui si parla di una nuova terra creata da una colonia di negri, che ci pare richiamare quell'idea novecentista di un'epoca di cambiamento che si apre tenendo in considerazione anche le culture extra-nazionali, europee ed americane. In secondo luogo, ci colpisce il fatto che la cultura diviene merce di scambio, valuta pregiata quindi di uso quotidiano, quando sul finire degli anni Venti la letteratura è in mano al regime che la utilizza come mero strumento propagandistico e celebrativo. Alvaro, tra l'altro, nel citare i poeti e gli scrittori "di scambio", nella sua novella nomina non solo quelli italiani, ma pure i francesi, i tedeschi, gli inglesi. C'è dunque un tentativo di comunicazione che vorrebbe togliere

---

<sup>42</sup> Scheda n. 46.

l'Italia dall'isolamento nel quale si è chiusa, nella speranza di rendere più accessibili i rapporti con il mondo.

L'ultima osservazione è a proposito del nome della città: Atene. C'è un richiamo, noi crediamo, alla Magna Grecia, terra di grandi uomini e sapienti, che è il mondo dove lo stesso Alvaro è vissuto, e che rappresenta la terra del mito per eccellenza.

Alvaro non è il solo nome del gruppo di "900" che collabora alla rivista di Diemoz e De Libero, ma troviamo anche Pietro Solari, Giovanni Artieri, Francesco Cipriani, Emilio Radius. Troviamo, inoltre, racconti o novelle di Nicola Chiaromonte, che parteciperà poi all'avventura solariana, Guido Piomarta, Cesare Meano, Claudio Solla.

Nel periodico sono presenti, vi abbiamo già fatto cenno, degli articoletti come *Notiziario* in cui troviamo curiose notizie sugli scrittori e collaboratori de "L'Interplanetario", ma anche al riguardo di altri autori, come ad esempio Dino Terra, letterato molto impegnato soprattutto in ambiente immaginista. Di lui viene data notizia della sua collaborazione con il grande giornale parigino della sera "La Presse", e sempre sul medesimo trafiletto leggiamo della fondazione del "Gruppo R" a Roma, un gruppo di architetti Razionalisti. In *Libri Ricevuti*<sup>64</sup> troviamo recensioni di alcuni libri di Massimo Bontempelli, Ettore Cozzani, Staius Ruinas, mentre nel trafiletto *Edizioni de La Lucerna*<sup>65</sup> leggiamo che la casa editrice, fondata da un gruppo di giovanissimi, inizia la pubblicazione in una collana delle opere più importanti dei migliori autori contemporanei.

---

<sup>64</sup> Scheda n. 101.

<sup>65</sup> Scheda n. 87.

Sulle pagine della rivista da noi presa in esame, vi sono altri due autori che, negli anni delle loro prime ricerche, si possono indubbiamente affiancare tra loro: Leonardo Sinisgalli e Libero De Libero. Vedremo, infatti, attraverso l'analisi dei loro brani, sia in prosa che in versi, come essi abbiano subito l'influenza del surrealismo romano e come poi, dopo questo periodo di vicinanza tematica e linguistica, dopo gli anni Trenta abbiano preso ognuno una diversa strada.

Leonardo Sinisgalli, nato a Montemurro, in provincia di Potenza, nel 1908: laureatosi in Ingegneria elettrotecnica e industriale lavora a Milano e a Roma, nel campo della pubblicità, della programmazione culturale e aziendale, e si rivela ufficialmente come poeta nel 1936 con la sua prima raccolta *18 Poesie*.

Come abbiamo già osservato per gli altri collaboratori de "L'Interplanetario", anche negli studi riservati a Sinisgalli pochissimi<sup>66</sup> hanno dato rilievo ai suoi scritti giovanili che, però, non possono sempre essere considerati come prove, esperimenti di poco valore.

La raccolta *18 Poesie* è considerata, dicevamo, l'opera prima dalla quale normalmente partono gli studi per l'indagine sulla figura di Sinisgalli. Scopriamo, invece, ed è il poeta stesso a dirlo, che il momento della nascita della sua prima composizione in versi deve essere collocato nella fase dell'adolescenza. Egli afferma di aver intuito la sua vocazione per la poesia quando stabilì l'esistenza di un rapporto tra la debolezza della vista e la densità della scrittura: egli sente la necessità, dunque, di inserire degli spazi bianchi nella sua scrittura. Sinisgalli dichiara di aver scritto dei versi a diciassette anni, dei poemetti che sicuramente sono da collegarsi alla sua formazione scolastica, ma dei quali non abbiamo notizia.

Grazie a un saggio di Vitelli, sappiamo che Sinisgalli pubblica nel 1927 la sua

---

<sup>66</sup> Per il nostro lavoro abbiamo tenuto presente, in particolare, il saggio di F. Vitelli, *Alla preistoria della poesia di Sinisgalli*, contenuto negli atti del Simposio di Studi su Sinisgalli, Matera, Liantonio Stampa, 1987, pp. 181- 199.

prima raccolta di poesia *Cuore*. Anche lui, come abbiamo detto per De Libero e Moravia, dichiara di aver voluto relegare in una zona oscura della memoria questa esperienza dell'adolescenza, nella quale per lungo tempo non si era riconosciuto.

*Cuore* viene pubblicata durante gli anni universitari di Sinisgalli, durante i quali oltre ad occuparsi dei suoi studi scientifici, coltiva una passione per la letteratura e stringe amicizia con De Libero, Ungaretti e Scipione, importante pittore nella Roma degli anni Trenta. In questi suoi primi lavori si riscontra, in modo particolare, la nostalgia inevitabile per la sua terra, per il paese natale, quasi una presenza ossessiva. Ancora in queste prime poesie troviamo le figure del fanciullo, della madre come presenze mitiche che si ritrovano poi in tanta poesia del Sinisgalli. Egli sembra quasi avvicinarsi alla poesia crepuscolare di Corazzini, Govoni, Palazzeschi, come lui stesso afferma, ma non si trovano, mancano nella poesia di Sinisgalli le figure retoriche tipiche della produzione crepuscolare. Il De Robertis<sup>67</sup>, a proposito di questa prima raccolta, parla di una assoluta anti-eloquenza, di discorsi fatti attraverso le immagini della mente che esprimono le tematiche della solitudine e del tempo perduto.

---

<sup>67</sup> G. De Robertis, *Scrittori del novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 350.

Sinisgalli sostiene che il fine ultimo della poesia sta "nel disegnare delle atmosfere che non devono avere un valore per se stesse ma devono far nascere sensazioni e risonanze di favole, di mistero, d'infinito"<sup>68</sup>. Questa sua affermazione lo avvicina senz'altro di più alla poetica novecentista che al mondo dei crepuscolari: infatti l'uomo sofferente di Sinisgalli trova rifugio in un mondo mitico, fatto di stupore, di sogno.

La sua collaborazione con "L'Interplanetario" è costituita da due brani in prosa e da una poesia: *L'incendio di cristalli*; *Giosafat di marionette*; *Ballata notturna dei sette veli*<sup>69</sup>. Anche in questo caso risulta non molto semplice fare un riassunto dei brani, poiché tutti contengono visioni distorte e allucinate di personaggi fantastici. Possiamo, invece, rintracciare un filo comune che percorre questi suoi interventi e che trasporta il lettore con i personaggi dentro un mondo fantastico, fuori dalla realtà e popolato da figure oniriche.

Nel *L'incendio di cristalli* Wolframio, il protagonista del racconto, viene descritto come un maniaco, che vive in un castello sopra un lago. Tutto la realtà di Wolframio è immersa in una visione, in cui incontriamo burattini, bambole, neuropatici, sale dove sono rinchiusi le luci dei vapori di mercurio. L'atmosfera nel castello è di festa e di balli, ma abbiamo la sensazione di trovarci in un mondo malato, dove degli specchi deformanti riflettono sogni e allucinazioni.

---

<sup>68</sup> L. Sinisgalli, *Appunto inedito*, in F. Vitelli, *op. cit.*, p.192.

<sup>69</sup> Schede n. 49; 80; 97.

Lo stesso clima, le medesime sensazioni ci appaiono nella lettura di *Giosafat di marionette*: un paese tutto artificiale dove vivono le figure dell'infanzia, le bambole, tutti i balocchi, le maschere di carnevale e i manichini. Sembra quasi un richiamo all'articolo di Bontempelli *Natura del Carnevale*<sup>70</sup> nel quale questa festa viene considerata una trasposizione di un oscuro senso delle origini impure e una trasformazione di ciò che c'è di immorale nell'animo degli uomini. Non solo: questo mondo popolato da fantocci e manichini ci fa supporre l'influenza di Bragaglia, che come è noto, provava un profondo senso di ammirazione per la Commedia dell'Arte e le sue maschere. Inoltre non dobbiamo dimenticare che siamo negli anni del surrealismo romano, del mondo onirico degli immaginisti. Ma dopo queste considerazioni emerge spontanea una riflessione: l'aria che aleggia attorno a questi personaggi-fantocci esprime più l'amarezza, l'angoscia che la vitalità tipica ad esempio del circo e dei saltimbanchi. E per ritornare alle parole stesse di Sinisgalli, questi brani non hanno valore di per se, ma suscitano risonanze di mistero, fanno emergere la solitudine e la sofferenza dell'uomo. Siamo dunque lontani dal pensiero di Gallian, che pure costruendo una visione distorta della vita e prendendo in considerazione la classe degli emarginati, dei vagabondi, vuole lanciare una critica al mondo borghese, negativo, fatto di frivolezza e di mediocrità. Sinisgalli, al contrario, non propone tra le righe un risvolto politico o sociale, ma offre la sua poesia per descrivere attraverso le figure fantastiche la disperazione, l'abbandono dell'uomo, anticipando così alcune tematiche che saranno care all'ermetismo. Se Sinisgalli e Gallian possono essere avvicinati per alcuni caratteri, come appunto il mondo che essi descrivono, essi arrivano attraverso il loro narrare a conclusioni differenti.

Sul numero 95, del primo giugno 1928, della rivista "Le grandi firme", un quindicinale di novelle diretto da Pitigrilli, troviamo insolitamente una poesia scritta a quattro mani da De Libero e Sinisgalli intitolata *Parallelepipedo*. Essa è divisa in

---

<sup>70</sup> Scheda n. 28.

sei sezioni come le facce della figura geometrica, in ognuna delle quali si succedono le varie scene ed è la testimonianza della collaborazione e della vicinanza di temi e di linguaggio dei due poeti.

Libero De Libero, oltre ad essere il direttore del "L'Interplanetario", assieme a Luigi Diemoz, svolge anche attività di poeta e narratore. Abbiamo già sottolineato come la critica abbia accostato i due scrittori Sinisgalli e De Libero, per le comunanze tematiche nelle loro prime prove.

Le due poesie pubblicate dal direttore della rivista, *L'osteria del mio dolore* e *La città della sera*<sup>71</sup> hanno una comune caratteristica: in esse i luoghi e la natura, vengono descritti come esseri viventi. Possiamo leggere versi che propongono immagini bellissime e rare di acqua che ride "nelle bottiglie che si allungano a curiosare snelle e peccaminose", strade che trafelate e frettolose si affacciano alla porta a chiedere senza parole, sedie che a testa bassa raccolgono in grembo invisibili mani. Sono frasi dalle quali emerge un profondo senso di disagio, di tristezza, e in cui l'uomo è sempre in una situazione di attesa, impacciato. Anche ne *La città della sera* si trova una descrizione della città, delle case, le cui finestre si sono riunite a raccontarsi in coro storielle, e si aspetta l'arrivo della Sera. C'è un susseguirsi di personificazioni del Giorno, della Notte, sempre velate da un senso di mistero, di solitudine.

Troviamo, in questi due componimenti in versi, un preludio alla poesia ermetica. Sono infatti storie fuori dal mondo e dal tempo, raccontate in una dimensione di assoluto, in cui si percepisce l'alienazione, la lacerazione della condizione umana. La poesia cerca di offrire a questa faticosa tragedia un'illuminazione, un brandello di verità, e alla parola viene dato un valore quasi magico.

Queste considerazioni si possono ripetere anche per i due racconti di De Libero

---

<sup>71</sup> Schede n. 47; 62.



pubblicati sempre su "L'Interplanetario", *La mia statua e la sua* e *L'uomo dalla faccia guasta*. Nel primo si narra la storia di un uomo in cerca di avventura che incontra una donna ad un lampione. Entrambi attendono un tram che non arriverà mai e durante l'attesa si scambiano le loro confidenze: al mattino si ritrovano trasformati in statue. Nel secondo è narrata la vicenda di un uomo, Casildo, e di un secondo uomo che non ha più volto ed è deturpato nel corpo. Entrambi si rincorrono, si inseguono e ognuno trae dall'altro la propria felicità.

Si può notare come i personaggi che popolano questi racconti, siano inquieti, diversi, vittime di una segreta condanna. Essi ricercano uno scopo nella vita, la felicità, in un mondo che è distrutto e debole e dove la Natura è sinonimo di negatività; scopo che sembrano raggiungere attraverso il contatto con gli altri e una catarsi attraverso la sofferenza.

Siamo ancora una volta vicini al mondo della visione, del magico, che abbiamo incontrato già molte volte nel corso della nostra ricerca, nel quale l'uomo sofferente si rifugia per non sentirsi più solo. Trasfigurazione del mondo che sembra proprio essere stata un punto di riferimento per moltissimi autori, in un'epoca senz'altro bisognosa di una "realtà magica".

## CAPITOLO TERZO

### IL CINEMA E IL TEATRO

Fra Ottocento e Novecento, assistiamo a numerosi mutamenti che avvengono nella pratica e nella teoria teatrale. Mutamenti che si riscontrano all'interno del modo di fare teatro e che sono, in parte, dovuti al fatto che accanto ad esso iniziano ad affermarsi nuove forme di spettacolo, come il cinema, mezzo di comunicazione di massa che ha inciso in misura notevole anche sul modo di fare e di intendere il teatro stesso.

Entrambi i generi si pongono in rapporto con il pubblico in maniera diversa: il cinema si propone con enormi vantaggi di vivacità, dinamismo e con la possibilità di riproducibilità tecnica, mentre il teatro cambia il rapporto dialettico che si instaura tra attori e pubblico ad ogni rappresentazione, poiché ognuna di esse è diversa dalle altre. Proprio in questo rapporto con il pubblico riscontriamo alcune delle novità più importanti nella pratica teatrale del Novecento.

Lo spettacolo teatrale di antica e nobile tradizione, denota tra le sue principali caratteristiche quella dell'assolutezza. Ciò significa che né l'attore, né lo spettatore intervengono nel dramma: l'uno esprime la situazione, l'altro assiste e partecipa dal punto di vista emozionale. A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento la struttura dei testi e lo svolgimento dei drammi vengono profondamente mutati; pensiamo, ad esempio, alla varietà di situazioni e circostanze, alla relatività del tempo, all'interiorità soggettiva dei personaggi. Ricordiamo Luigi Pirandello che coinvolge il pubblico nella recitazione, mescola pure gli attori fra di esso e mette in discussione il dramma tradizionale dal suo interno, oppure Bertold Brecht che costruisce sulla partecipazione del pubblico la teoria del "teatro epico"; l'ipotesi del "teatro della crudeltà" di Artaud, legato al surrealismo francese degli anni Venti e Trenta, e ancora il teatro di Ibsen, Cechov, Maeterlinck.

Dobbiamo a questo punto ricordare anche l'idea della festa popolare come forma di spettacolo, nata già nel Settecento in Francia all'ora della rivoluzione francese, ma che più tardi, verso il 1917, ritorna nella rivoluzione russa, e poi in quella cinese, quasi che il popolo una volta acquistato il potere festeggiasse se stesso. Il teatro è da sempre, un'esperienza legata ai rivolgimenti sociali e alla divisione tra le varie classi, tanto che nell'Ottocento si è sviluppato secondo linee diverse e opposte: un teatro per la classe dominante e un teatro che si rivolge alle classi dominate, così detto "popolare", fatto per grandi masse e il teatro "politico", diffuso soprattutto in Unione Sovietica e nella Germania della Repubblica di Weimar. In particolare ci interessa qui citare il teatro politico di Erwin Piscator<sup>51</sup> in Germania. La sua attività è degna di nota per due elementi di novità: un nuovo rapporto con il pubblico e l'elaborazione di un nuovo linguaggio teatrale. Egli cercò un collegamento con gli spettatori, organizzando nuovi luoghi di rappresentazione, come scuole per operai, le birrerie, favorendo lo sviluppo di un luogo alternativo alla cultura della borghesia. Piscator rivisitò i testi della drammaturgia classica per elaborare un nuovo linguaggio:

"Il teatro non doveva più agire sullo spettatore solo dal punto di vista sentimentale, non doveva più speculare sulla capacità emotiva: si rivolgeva invece intenzionalmente alla sua ragione. Non doveva più provocare slancio, entusiasmo, abbandono, ma comprensione, cognizione, idee."<sup>52</sup>

Inoltre si devono a lui molte innovazioni che caratterizzano il teatro moderno. Piscator utilizza, per la realizzazione delle scene, spunti che derivano dal cabaret e

---

<sup>51</sup> A lui è dedicata la scheda n. 108.

<sup>52</sup> E. Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 36-37.

dalla rivista, o utilizza tecniche completamente rivoluzionarie, perfino il tapis roulant e la proiezione di films, documenti storici che, talvolta, sostituiscono la figura del narratore come mediatore tra la scena e il pubblico. Il montaggio del suo spettacolo teatrale diventa sempre più pesante e complicato, tanto che su sua specifica richiesta l'architetto razionalista W. Gropius, progetta nel 1926 il *Totaltheatre*, che però non verrà mai realizzato. Esso doveva essere attuato in netto contrasto con il teatro tradizionale italiano e costituito da piattaforme girevoli, sia nella parte riservata al palcoscenico, sia in quella destinata al pubblico, per far sì che lo spettatore venisse totalmente trascinato e coinvolto dagli avvenimenti. Piscator rifiuta l'arte come finalità, ma vuole invece che il suo messaggio conduca all'analisi politica e sociale.

Il cinema nasce, invece, in piena era industriale in seguito ad una vasta sperimentazione sulla possibilità di riprodurre otticamente il movimento, che porta alla fine dell'Ottocento alla messa a punto del cinematografo. La data storica della nascita del cinema è considerata quella del 28 dicembre 1895, allorché i fratelli Lumière proiettano, a Parigi, nella sala del Grand Café del Boulevard des Capucines, alcuni dei loro films. Molto presto, ai problemi del cinema dedicano la loro attenzione i protagonisti della vita letteraria ed artistica, dai futuristi, ai formalisti russi, ai surrealisti: in Italia già D'Annunzio e Pirandello si interessarono a questo nuovo mezzo di comunicazione che ha esercitato un fascino di indubbio valore sul pubblico di qualsivoglia epoca.

I rapporti tra cinema e letteratura, assieme alle altre arti, furono e sono tutt'ora straordinariamente intensi e la storia del cinema può essere sicuramente considerata una disciplina di studio molto importante.

Ritorniamo ora ad occuparci del periodo che ci interessa: gli anni Venti. Sicuramente possiamo riconoscere nei fratelli Bragaglia i protagonisti dello sperimentalismo del periodo romano grazie ai loro eclettici interessi ed iniziative, dalle sperimentazioni fotografiche, a quelle cinematografiche, dalla creazione e collaborazione a riviste del momento, alla fondazione della "Casa d'Arte" e al "Laboratorio dei Bragaglia".

Uno dei paragoni ricorrenti a proposito dei fratelli Bragaglia, ricordato anche da Mario Verdone, il quale si occupò lungamente e con molto interesse delle loro figure, è che i "tre fratelli" erano quattro, come i tre moschettieri: il più celebre Anton Giulio, che in ogni settore dello spettacolo si presenta come sperimentatore, realizzatore, teorico e storico; Carlo Ludovico, appassionato di fotografia, anche regista cinematografico; Arturo, che diviene apprezzato attore, oltre che nei films del fratello, in più celebri quali *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica e *Bellissima* di Luchino Visconti; infine Alberto, il più giovane, il vero cervello della famiglia.

In particolare, ai primi tre fratelli si deve la fondazione della Casa d'Arte, aperta in via Condotti a Roma nel 1918: la proposta è di organizzare conferenze, recitazioni, varie manifestazioni e di esporre opere artistiche "indipendenti". Vi trovano, infatti, spazio autori come Balla, Depero, De Chirico, Klimt, Schiele, etc... La Casa d'Arte viene trasferita poi nel 1922 in via degli Avignonesi, affiancata nel 1923 dal Teatro Sperimentale degli Indipendenti. Qui Anton Giulio Bragaglia tenta una operazione di rinnovamento della "tecnica scenica mediante l'introduzione di nuovi elementi come la regia, una recitazione non accademica e la scenografia cromatica"<sup>53</sup> e vi saranno rappresentati testi delle avanguardie, sia italiane che straniere.

Troviamo numerosi articoli apparsi anche su "L'Interplanetario", in cui sono elogiate le iniziative del Teatro e i suoi collaboratori<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Alberto Cesare Alberti, Bragaglia Anton Giulio, in "Il Teatro Contemporaneo", 1, Roma, 1981, p. 287-305.

<sup>54</sup> Schede n. 15; 27; 54; 67; 95.

Anton Giulio Bragaglia si dedica per tutta la sua vita alla regia teatrale, alla direzione artistica delle compagnie e si avvale, nel redarre i suoi scritti teorici, della mente di Alberto, il quale intuisce la creazione di un teatro visivo: teorie che sono illustrate nello scritto *Il Teatro Teatrale ossia del Teatro*<sup>55</sup>. Il suo sogno per tutta la vita, è quello di riuscire a far convergere sul palcoscenico del Novecento lo spirito della Commedia dell'Arte e i nuovi prodigi della tecnologia.

Bragaglia, nel dedicare la sua attenzione al teatro, è sicuramente influenzato dall'avanguardia futurista da una parte e dall'altra dalle avanguardie straniere. Dal Futurismo eredita l'avversione per i generi teatrali, per la classificazione e il superamento della riproduzione fotografica, veristica della realtà a favore del gusto dell'imprevisto, del meraviglioso, della fantasia. Il rinnovamento della scena tramite l'ingegneria teatrale, le nuove tecniche, gli derivano, invece, dalle avanguardie straniere.

Bragaglia vuole, dunque, proporre un teatro che sia adeguato alla moderna civiltà, alle macchine e che risponda alle esigenze della vita contemporanea. Innanzitutto, per lui ha grande importanza l'apparato scenico per la comunicazione con il pubblico e, quindi, il suo rinnovamento, persuaso che "le nuove tecniche determinano le nuove estetiche". Ad esempio vede nelle possibilità dell'illuminazione una nuova forma di espressione che, attraverso un'atmosfera di luci colorate, suggerisce il luogo scenico ed il ritmo dell'azione. Non più, dunque, il monopolio dell'autore, dei suoi dialoghi per dare vita alla scena, ma anche l'evocazione attraverso luci e rumori.

La concezione del Teatro, secondo Bragaglia, è basata su presupposti visivi e quindi il compito e la capacità di resuscitare il meraviglioso sono affidati alla scenografia e alla scenotecnica.

A questo proposito, il regista degli Indipendenti ha uno scontro con un altro

---

<sup>55</sup> Nella scheda n. 63 l'autore ripropone un saggio tratto dal suo libro.

regista romano, Silvio D'Amico. Quest'ultimo si avvale di una visione attorica della regia, per cui gli interpreti puntano in maniera particolare sulla dizione e sul gesto: l'anima del dramma è, quindi, la Parola. Bragaglia, come abbiamo già indicato, insegue al contrario una direttrice visiva.

Secondo la sua concezione, l'autore letterato non sparisce, ma deve fare i conti con il regista che restituisce al teatro contemporaneo un senso dello spettacolo andato perduto, fra l'inerzia dei direttori di scena e il borghesismo del repertorio.

Bragaglia volle poi ridare autorità, nel teatro moderno, allo scenotecnico-regista che opera in collaborazione con gli interpreti. Così ricerca la figura del "régisseur", cioè l'autore responsabile dell'allestimento, maestro e guida degli attori. Questa figura riassume quelle del "corago" e dell'"appartatore": "corago", ossia il rettore che indirizza e fissa l'azione dei comici attraverso l'udito, e "l'appartatore", ovvero lo scenotecnico, che rivolge tutti i suoi sforzi alla visività. A questi, il direttore del Teatro degli Indipendenti aggiunge la figura del direttore che deve interpretare la psicologia dei vari personaggi. Dunque Bragaglia vede nel "régisseur", la guida di tutti i concorrenti all'interpretazione teatrale, il mettinscena, l'allestitore che deve collaborare con l'autore e creare il visivo.

Al contrario ha un'avversione profonda per la figura del capocomico che vuole essere protagonista, direttore, "corago" e "appartatore", tutto assieme.

Bragaglia si interessa sempre e con entusiasmo alla Commedia dell'Arte, alla quale si può ricondurre tutta la sua poetica teatrale. Caratteristiche della Commedia dell'Arte, genere di spettacolo teatrale fiorito in Italia tra i secoli XV e XVII, sono le figure dei personaggi, detti "maschere", sempre uguali, ciascuno corrispondente ad un tipo umano fondamentale nella società del tempo e l'improvvisazione dei dialoghi (la Commedia dell'Arte è infatti anche detta Commedia all'improvviso). In realtà i dialoghi delle compagnie, seppure non scritti, sono frutto di una lunga consuetudine che di anno in anno si arricchisce e diviene più precisa. Quando poi i dialoghi vengono scritti, non si perde comunque questa tradizione della recitazione all'improvviso; ci si limita dunque a scrivere le trame, divise in scene che poi

vengono incollate dietro le quinte come promemoria per l'attore che sta per entrare in scena e sono più comunemente definite "canovacci".

Bragaglia predilige infatti l'uso della maschera, in primo luogo per favorire l'osmosi tra l'attore e il personaggio da rappresentare e poi per negare in questo modo la vanità dell'interprete: il pubblico non ammira il protagonista, ma il soggetto recitato. Ancora dalla Commedia dell'Arte deriva una grande ammirazione per la tecnica della recitazione all'improvviso che definisce "il teatro per eccellenza": la trama diventa un pretesto per costruire buffonerie, inserire lazzi e quindi il teatro è costruito soprattutto dall'azione dell'attore. La sua battaglia è, dunque, sempre severa verso quel palcoscenico-ghetto, dove vige un linguaggio antiquato, figure retrò, che non corrispondeva allo spirito dell'epoca, improntato al dinamismo e alla fantasia. Bragaglia è sempre contrario al teatro fatto da cerebralismi, pensieri e problemi; i suoi attori devono essere liberi. Infatti ha una grande considerazione per il giudizio del pubblico, molto più che per quello della critica: Anton Giulio ritiene che solo a contatto con il pubblico un copione, una "pièce" prende vita e per questo apprezza la Commedia dell'Arte, dove lo spettatore partecipa con l'attore.

Abbiamo voluto riportare qui sopra le linee principali di quella vasta opera di Bragaglia *Il Teatro teatrale ossia del Teatro*, da cui emerge la sua abilità di saggista e la sua ricca cultura. D'altra parte possiamo osservare, oltre alla massiccia collaborazione a riviste degli anni Venti, tra cui ricordiamo proprio "L'Inteplanetario", la sua esperienza, pure se breve, a "La Ruota" nel 1915, rivista mensile panteista illustrata, dedicata agli Animali, alle Piante, alle Stelle, alle Nuvole, ai Pesci, alle Acque, ai Giardini, che fa' da trampolino di lancio alla sua impresa personale "Cronache d'Attualità" che escono dal 1916 al 1922. La rivista già dall'originale veste grafica, illustrata da xilografie di giovani artisti come De Chirico, Picasso, Depero, Klimt, si propone come foglio avveniristico, occupandosi di letteratura, musica, teatro, pittura e politica, e in essa possiamo rintracciare nomi autorevoli di italiani e stranieri.

Ricordiamo ancora, per comprendere questa personalità vivace e molteplice,



che Bragaglia nel periodo tra il 1923 e il 1930, al tempo della creazione della Casa d'Arte e del Teatro degli Indipendenti, stampa un libricolo intitolato *Index rerum virorumque prohibitorum*, satirico ed ironico su svariati personaggi dell'epoca.

La sua convivenza con il regime fascista, visto come nuovo Risorgimento, gli permette una certa autorità di giudizio durante il ventennio ed egli riesce sempre a trarre giovamento dall'autorità delle alte gerarchie. Per Bragaglia fascismo è sinonimo di purificazione nazionale, relativamente all'arte, e quindi, in linea con molti personaggi del suo tempo, crede in quel superamento dell'accademismo ottocentesco teatrale, letterario e musicale, anche se pure lui confesserà il fallimento delle sue aspettative. Coerentemente con le sue idee di riformare e svecchiare il teatro, liberandolo da cerebralismi, esalta come abbiamo già accennato nel primo capitolo l'attività dei comici italiani Fratellini del Circo Medrano<sup>56</sup>, che ottengono uno strepitoso successo in Francia. Il loro grande e storico circo esprime in pratica la convinzione bragagliesca di spettacolo fuso tra attori e spettatori e dunque il fatto che "la quarta parete ha conquistato la coscienza scenica delle altre tre, e al pari di quelle vive l'azione". I Fratellini rappresentano la tradizione teatrale italiana, con la loro semplicità, la loro ingenuità, il loro istinto, il loro gusto. Bragaglia nell'articolo riaccende la sua polemica nei confronti di Benedetto Croce e, più generalmente, dei critici che giudicano la loro arte solo sui canovacci, senza capire che quelle trame rappresentano solo un pretesto per intessere pagliacciate e "blague" e che, quindi, la letteratura non è più indispensabile al teatro.

---

<sup>56</sup> Scheda n. 10.

Ma Bragaglia si occupa anche della danza<sup>57</sup> e si oppone al suo solito linguaggio prestabilito e "classico". Egli difende e vuole divulgare in Italia la danza libera, spontanea, senza lirismo e non conseguibile con l'esercizio. Secondo Bragaglia la danza deve restituire la libertà d'espressione e quindi interpretare caratteri e sentimenti, non solo riprodurre le coreografie geometriche. Egli arriva fino a pensare una danza senza musica, capace quindi con il solo gesto mimico di rappresentare le verità interiori e capace di tornare a primitive espressioni di "scultura vivente", nello spazio e nel tempo, libera da vincoli melodici. A questo proposito troviamo ne "L'Interplanetario", una recensione di Luigi Diemoz, sul libro di A. G. Bragaglia, *Scultura Vivente* edito da L'Eroica di Milano<sup>58</sup>, definito "libro di gran pregio". In esso troviamo la pratica e la teoria della danza, attraverso la presentazione dei caratteri di danzatori viventi e l'affermazione della danza come arte autonoma, capace di esprimere sentimenti. Si tratta ancora della "danza antimusicale", che quindi non può trarre la sua ragion d'essere da un'altra arte ad essa ausiliare, in questo caso la musica. La teoria della danza plastica, che si esprime solo attraverso il corpo, è sostenuta anche dal fratello di Anton Giulio, Alberto. Ritroviamo ancora, nel corso della nostra ricerca, la figura di Anton Giulio Bragaglia e dei suoi fratelli come quella di Vinicio Paladini, del quale avremo occasione di parlare in maniera più ampia e dettagliata nell'ultimo capitolo. Ci basta ricordare, in questa sede, il suo articolo *Ottocentismo Teatrale*<sup>59</sup>, a proposito del suo giudizio riguardo l'esecuzione e la sceneggiatura del *Nerone*, del quale per altro non abbiamo notizie più dettagliate. Paladini si dimostra favorevole alle innovazioni tecniche del teatro, inserite nell'ottica avveniristica, ma è profondamente convinto che le modernità tecnologiche non servano a nulla senza lo svecchiamento, anche, dello

---

<sup>57</sup> Sulla danza si veda la scheda n. 43.

<sup>58</sup> Scheda n. 63.

<sup>59</sup> Scheda n. 51.

spirito d'esecuzione. Se dunque a dirigere uno spettacolo d'avanguardia ci sono ancora degli "uomini dell'800", le innovazioni sono totalmente inutili e il risultato è degno di apparire unicamente come "souvenir" per turisti.

Anche Corrado Alvaro, che abbiamo già ricordato, si occupa a lungo di teatro: citiamo la sua sintesi teatrale d'esordio, l'atto unico *Il paese e la città*, rappresentata l'8 marzo 1923 con la regia di Anton Giulio Bragaglia al Teatro degli Indipendenti, alla quale seguirono in anni più recenti altre prove.

Egli interviene sul secondo numero de "L'Interplanetario", con l'articolo *Teatro e cinematografo*<sup>60</sup> proponendo una sorta di confronto fra le due espressioni artistiche. Pure definendo il cinema come "imponente manifestazione moderna", il giudizio che si evince è nettamente a favore del teatro. Alvaro definisce il cinema un'arte decorativa, che possiede mezzi immediati e la cui immagine diviene realtà senza possibilità di equivoci. I suoi personaggi sono manichini, oggetti inanimati, "prodotti di un'atmosfera" che non hanno la possibilità di creare attraverso la parola, la danza, il mimo, pensieri o sentimenti, come gli attori di teatro. Inoltre il teatro è per lui:

"incentivo alle passioni e ai sentimenti, esempio di vita, consolazione alle faccende quotidiane, aiuto a vivere per l'umanità che vuol essere aiutata a trovare se stessa e la sua ragione di vita, darle i temi delle passioni che la muovono coi motivi fondamentali che sono quelli di sempre".

Se dunque per Bragaglia il cinematografo è il supremo monito dell'evoluzione tecnica del suo tempo e la sua è appunto "l'era del cinematografo", dal quale il teatro non avrebbe avuto nulla da temere se avesse preservato la sua impronta teatrale, al

---

<sup>60</sup> Scheda n. 29. L'articolo in "L'Interplanetario" non compare nel volume, *Cronache e scritti teatrali di Corrado Alvaro*, a cura di A. Barbina, Roma, ABETE, 1976.

contrario per Alvaro quel nuovo "mostro" rappresenta la minaccia capace di sommergere il concetto di teatro.

Negli anni Venti il cinema è, soprattutto in Italia, ancora agli inizi del suo sviluppo, ma si impone fin da subito come mezzo "potenziale e privilegiato" per la produzione di una cultura di massa, e come veicolo di trasmissione della cultura italiana. La cinematografia italiana, dopo un normale successo con i films di genere, si impone all'attenzione internazionale, con la produzione di grandi film storici, come *Quo Vadis* del 1912 di E. Guazzoni e *Cabiria* del 1914 di Piero Fosco, al quale pone le didascalie Gabriele D'Annunzio. Ma in quegli anni è in particolare il cinema americano, tedesco e sovietico a riscuotere grande successo.

Molto spesso il ruolo degli intellettuali è relegato unicamente a quello di riduttori del testo letterario, cosicchè questo potesse essere facilmente adattato al cinema. Nel 1916, per la prima volta con *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, di Luigi Pirandello, si assiste ad un rovesciamento del rapporto tra cinema e letteratura. L'oggetto del romanzo diventa il cinema che a sua volta si propone con tutte le sue leggi e le sue rappresentazioni del mondo, all'interno del romanzo stesso. Il protagonista Serafino Gubbio, operatore cinematografico, viene dunque descritto ed analizzato con un'obiettività simile alla registrazione dei comportamenti realizzati dalla macchina da presa: l'uomo viene ridotto dalla meccanizzazione ad un essere senza più sentimento e senza anima.

Dopo la prima guerra mondiale il cinema entra in un periodo di crisi dovuto a molteplici fattori: primi fra tutti, la disorganizzazione delle case di produzione e l'aumento dei costi, poi la concorrenza delle case cinematografiche straniere, in particolare tedesche e americane e la mancata diffusione dei prodotti italiani sui mercati stranieri. Ma già nel 1920 assistiamo a qualche iniziativa promossa dal Consiglio per le industrie cinematografiche, per commercializzare i films nazionali in Italia e all'estero, con l'istituzione di concorsi per creare nuovi soggetti da realizzare, di scuole per la formazione di nuovo personale e l'attuazione di un programma educativo. L'avvento del fascismo non ha all'inizio una particolare rilevanza in

campo cinematografico: successivamente, il regime riesce però sfruttare questo nuovo terreno d'azione per la stabilizzazione del proprio potere. E possiamo più esattamente affermare che non è solo il fascismo che si avvicina al cinema, ma che sono, in modo particolare, gli operatori culturali ad avvicinarsi alla politica di Mussolini.

Al Duce vengono infatti attribuiti poteri "taumaturgici"<sup>61</sup> capaci di far resuscitare il cinema italiano, ma in effetti la produzione del periodo risulta essere tra le più scadenti, a livello qualitativo, dell'intera storia cinematografica italiana. Il cinema in quegli anni sviluppa, in modo particolare, soggetti e temi che dimostrano il legame esistente tra la tradizione, il periodo risorgimentale e il fascismo e che esprimono, con soluzione di continuità, un'analogia tra le "camicie rosse e le camicie nere". Si pone, inoltre, molta attenzione alla romanità, alla storia del grande impero romano, anche se non solo in campo cinematografico e a questo proposito teniamo presente il lungo filone che ha come protagonista Maciste.

Dobbiamo inoltre ricordare che nel 1926 L'Unione cinematografica educativa passa definitivamente nelle mani del regime. L'istituto LUCE nasce all'indomani della marcia su Roma per produrre e distribuire films a carattere didattico e finalmente, direttamente regolato e gestito dal regime, si inserisce in quel programma di propaganda culturale e politica e di controllo attuato dal fascismo. In seguito a questa iniziativa di statalizzazione si insiste molto anche sull'opportunità di far gestire la questione cinematografica al nuovo regime. Assistiamo, dunque, all'opera di sensibilizzazione al problema dell'arte fascista, da parte delle riviste che vedono la soluzione dell'annosa questione proprio nel cinema definito "arte fascista per eccellenza" e nelle capacità dei giovani che chiedono di essere responsabilizzati e di essere gli artefici di una Nuova Italia (a questo proposito vedremo di seguito anche

---

<sup>61</sup> Come si può leggere nel primo volume di G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 273.

gli interventi sulla rivista da noi presa in esame).

La questione del cinema suscita notevole interesse nel direttore de "L'Interplanetario", l'intellettuale Luigi Diemoz che vi pubblica numerosi articoli a questo proposito. Anch'egli propone un parallelo tra cinema e teatro, ma senza giungere ad una conclusione in merito alla superiorità dell'uno o dell'altro, bensì rispetto alla loro espansione. Come abbiamo già detto, grazie alla larga possibilità di riproduzione, il cinema ha sicuramente il vantaggio di una più larga diffusione; inoltre, essendo all'epoca un cinema ancora privo di parola, la comunicazione e la comprensione da parte di qualsiasi popolo è senza dubbio assicurata. Ciò che sta particolarmente a cuore a Diemoz, è la realizzazione di un "Cinematografo di Stato":

"che faccia conoscere al mondo che ancora non ci ha compresi [...], le nostre creazioni e le nostre possibilità: soprattutto la nostra civiltà che non ha nulla a che fare con quelle precedentemente esistenti o esistenti attualmente"<sup>62</sup>.

Anche riguardo a questo problema osserviamo come Diemoz sia in linea con le idee del "fascismo novecentista": il vecchio cinema ha bisogno di essere rinnovato, tolto alla generazione precedente e posto nelle mani dei giovani nati col fascismo e controllato dal Duce. Diemoz rimette quindi la sua fiducia, per la crescita di questa nuova espressione d'arte, nelle mani del regime, come molti a quell'epoca credendo ai suoi messaggi di purificazione, crescita e libertà. Egli è fermamente convinto di questa possibile rinascita del film italiano e della sua espansione anche all'estero: propone così la costruzione di scuole per i giovani interessati a questa nuova esperienza e incoraggia le industrie annesse al cinematografo.

---

<sup>62</sup> Scheda n. 2.

Diemoz dedica, nei suoi articoli, largo spazio alla necessità della creazione di un Cinematografo di Stato, per proclamare la "totalità della nostra rivoluzione"<sup>63</sup>: il fascismo avrebbe così abbracciato tutti i campi della vita e dell'arte, nella direzione di un rinnovamento. Il direttore de "L'Interplanetario", coerentemente con le idee bontempelliane, ribadisce il concetto di novecentismo, a proposito dei films: il nuovo cinema deve rispecchiare la mentalità della nuova generazione. Inoltre, adducendo gli esempi del cinema sovietico *Aelita* e *La corazzata Potemkine*, come strumenti pedagogici nelle mani del partito comunista, sostiene che non devono essere imitati, per il fatto che le rivoluzioni, le insurrezioni sanguinose non sono modelli da imitare. Al contrario la rivoluzione fascista, rivoluzione in atto nel quotidiano, deve imporre al mondo un nuovo modo di insorgere e fungere quindi da modello. Per questo è necessario, secondo Diemoz, porre l'istituto cinematografico nelle mani dello Stato, come si è fatto già per l'Istituto L.U.C.E..

In un altro articoletto, *I vampiri del cinema*<sup>64</sup>, Diemoz rivela l'esistenza di una, seppur vasta, stampa cinematografica scialba e scarna, in polemica ancora una volta con le autorità competenti, e invita indirettamente i responsabili dei periodici a rendere le pubblicazioni più impegnate.

Il direttore de "L'Interplanetario", indirizza quasi unicamente la sua battaglia per il cinematografo nella direzione di una statalizzazione di questo istituto, guardando favorevolmente e con spirito novecentista al regime fascista.

---

<sup>63</sup> Scheda n. 21.

<sup>64</sup> Scheda n. 77.

Anche Vinicio Paladini, che si interessa molto alle varie forme d'arte, scrive un articolo *Estetica Cinematografica*<sup>65</sup>, per cercare di definire il carattere e la natura di questa nuova espressione artistica. Secondo Paladini, il cinema rappresenta un'arte con carattere popolare che necessita di uno studio serio e rigoroso, per svelare la sua vera natura. Egli pone la sua attenzione sulla tecnica e sul linguaggio cinematografico, per comprenderne la vita autonoma e indipendente, ottenuta con mezzi unicamente legati al cinema. Distingue due generi particolari, quello d'avventura e quello comico, l'uno rappresentazione del movimento, l'altro espressione di un mondo con regole capovolte ed irreali, per dimostrare l'inizio del processo di liberazione e distinzione dalle altre arti.

Ma secondo Paladini con il complicarsi delle tecniche e delle varie scuole, in tutti i molteplici settori dell'arte, il cinema si distingue soprattutto per la sua possibilità di esprimere "un mondo squisitamente spirituale per mezzo del mondo reale ed esteriore, colto nel suo essere e nel suo divenire". Paladini dunque è favorevole all'abbandono dei mezzi tradizionali come la letteratura o la pittura, per l'utilizzo esclusivo del documentario per la realizzazione dei films. Porta esempi di films della scuola realistica russa, che come vedremo è la sua "terra promessa", mentre avanza delle critiche nei confronti del cinema surrealista francese e di film tedeschi come *Metropolis*. L'importanza, secondo Paladini, del successo del cinematografo è racchiusa solo nella realtà:

"Se il cinematografo vuol diventare un'arte, ed essere vitale, occorre che fissi il suo sguardo su quella realtà mille volte più ricca di imprevisti, mille volte più fantastica, mille volte più misteriosa, di quanto la ricca immaginazione di un artista possa creare."

---

<sup>65</sup> Scheda n. 53.



Luciani, nel suo articolo *Il comico cinematografico*<sup>66</sup>, si interessa, a differenza di Paladini, del genere comico, importato dall'America con films di Charlie Chaplin, e rivelatosi una produzione non meno degna di nota rispetto a quella più seria. La figura di Charlot, con la sua maschera tragicomica, con il suo volto sofferente e malinconico, è servita a placare la brutalità e la volgarità della vita moderna. Quindi, questi films che tutt'ora possono essere considerati dei capolavori, vengono classificati come genere comico, per il fatto che suscitano "un'esplosione" generale di risate. Luciani prende in considerazione il saggio del filosofo francese Bergson su *Le rire*, per comprendere le caratteristiche di questo genere. Secondo Bergson è comica "ogni combinazione di atti e di movimenti che ci dà, inseriti gli uni negli altri, l'illusione della vita e la sensazione netta di una combinazione meccanica": ad esempio, quello che lui chiama "le diable à ressort", che ogni volta che si comprime nella scatola risalta fuori, è una di queste combinazioni di cui nel saggio fornisce altri esempi.

Ma, in particolare, Luciani osserva che il comico è determinato da: sproporzione o contrasto, nelle forme, nel movimento o nelle situazioni. Egli porta esempi tratti da Charlot, come il suo cappello troppo stretto e i suoi pantaloni troppo larghi, oppure la sproporzione fra i suoi gesti e lo scopo che vuole raggiungere.

In questo capitolo abbiamo esposto alcuni di quei caratteri che all'inizio del Novecento determinarono un cambiamento sia per ciò che riguardava il teatro, sia per ciò che riguardava il cinema. Attraverso il "teatro teatrale" di Bragaglia abbiamo intuito il suo spirito eclettico, la sua voglia di "moderno", di svecchiamento e il suo rifiuto dei modelli ottocenteschi. Per quanto riguarda il cinema, abbiamo sottolineato la sua importanza come arte del nuovo secolo e, in particolare, abbiamo considerato la sua storia attorno agli anni Venti.

---

<sup>66</sup> Scheda n. 70.

## CAPITOLO QUARTO

### LE ARTI FIGURATIVE E L'ARCHITETTURA RAZIONALE

Nel periodo tra le due guerre mondiali, le grandi trasformazioni sociali e politiche provocano un grande stacco dal passato, dalla tradizione ottocentesca, come abbiamo visto sia in campo storico e culturale e, come ora andremo ad analizzare, anche in campo artistico.

Diverse, anzi opposte sono le tendenze di quegli anni, che da una parte si collocano sulla scia delle avanguardie, dall'altra cercano di aderire alla nuova società.

Sul versante delle avanguardie, dicevamo, incontriamo il movimento Dada, nato a Zurigo nel 1916 al *Cabaret Voltaire* e otto anni più tardi, nel 1924 il surrealismo che rimane, per altro, un fenomeno prevalentemente francese e che riceve il suo maggior impulso da André Breton.

Il Dadaismo si propone come movimento radicale, che nega ogni concettualizzazione formale e ogni convenzione, che rifiuta il decorativismo e le tecniche artistiche tradizionali in favore del caso, dell'imprevisto, della spontaneità. Lo stesso termine Dada non ha nessun significato, ma sta a rappresentare il rifiuto della logica e della comunicazione normali. Anche l'arte si riduce così ad un gioco beffardo e dissacratore, pensiamo ad esempio a Duchamp e la sua *Gioconda* leonardiana con i baffi. Questo furore distruttivo condanna però il movimento stesso ad una dissoluzione, perché nega proprio la possibilità di produrre arte e nel 1922 il suo fondatore, T. Tzara, pronuncia l'orazione funebre del Dadaismo.

Sarà Breton a raccogliere l'eredità dadaista nel 1924 all'ora del suo primo manifesto surrealista. In esso sono contenute ancora le tematiche provocatorie e la denuncia del fallimento della società borghese, ma allo stesso tempo si recupera la concezione dell'arte come produzione di opere.

E' importante mettere in rilievo uno dei caratteri fondamentali, in particolare

nelle tematiche letterarie ed artistiche, del surrealismo: l'influenza della teoria e del metodo freudiano, e possiamo pensare come esempio alla "scrittura automatica". Quindi il surrealismo utilizza gli stessi procedimenti della psicoanalisi per far emergere dall'arte i contenuti dell'inconscio e per liberare l'immaginazione dalla logica. L'arte diventa così uno strumento che aiuta l'uomo a ritrovarsi, con il quale egli riesce a costruirsi una realtà assoluta, dominata dalla visione e dalla fantasia, che lo libera dalle convenzioni della realtà quotidiana.

In Italia esiste un movimento, l'immaginario, che ricalca le esperienze surrealiste, ma che ha una vita assai breve e per le vicende personali dei suoi protagonisti e per la chiusura progressiva degli spazi artistico-culturali non allineati con il fascismo.

L'immaginario nasce ufficialmente nel febbraio del 1927, con il primo ed unico numero della "Ruota dentata" di Paladini e Barbaro, seguito da una conferenza alla *Casa d'Arte* di Bragaglia. Il movimento propugna l'attività onirica, fondamento dello stesso surrealismo, capace di plasmare una realtà altra, artificiosa, per fuggire dalla quotidianità. Secondo gli immaginisti bisogna abbandonare la vita immersa nella routine che spegne e avvilisce gli artisti, per affidarsi ad un mondo "falso", popolato dalla visione, dalla magia che esorcizza la realtà contingente.

Paladini, che è uno dei maggiori rappresentanti del movimento, scrive su "La Ruota dentata" del mito del Luna Park, tipico dell'irrealismo e dell'immaginario. Il mondo del Luna Park è il mondo delle "macchine inutili che funzionano solo per il piacere della folla"<sup>67</sup>, dove si incontrano le tematiche del gioco, dell'illusionismo. Un modello deformato, quindi, che permette all'artista di creare una "irrealtà" alternativa al presente, che non ha regole. Nell'editoriale della rivista immaginista leggiamo:

"Le scuole artistiche d'Avanguardia con la loro affannosa  
ricerca di nuove possibilità creative per mezzo di analisi

---

<sup>67</sup> E. Mondello, *Roma futurista*, Milano, Franco Angeli Libri, 1990, p.73.

spaziale e temporale della realtà, ci sembrano individui  
ostinati a voler uscire dal Luna Park attraverso le immagini  
della uscita che gli specchi sapientemente disposti riflettono.  
GLI IMMAGINISTI ESCONO DI SOPRA."

Gli immaginisti affermano, dunque, che le precedenti scuole d'avanguardia non sovvertono realmente le istituzioni che combattono, mentre loro, con la creazione di un mondo "altro", riescono a porvi un movimento di opposizione.

Anche il Museo delle cere rappresenta per Paladini un luogo-mito, tipico di una produzione d'artifici, di una realtà "imitata". L'atmosfera funeraria e visionaria del museo delle cere colpisce la psiche e permette di indagare nel subconscio.

La tecnica prediletta dagli immaginisti, che permette di riprodurre i mondi onirici, è il fotomontaggio. Nella prima pagina de "La Ruota dentata" osserviamo, infatti, un grande intrico di immagini, non legate tra loro: vediamo architetture moderne, una bottiglia di birra, un aereo, un uomo con la pistola in mano, un altro sospeso nel vuoto e via dicendo. Attraverso questa tecnica essi vogliono rappresentare le associazioni che sono attuate inconsciamente dalla psiche, e "surrealisticamente il procedimento con cui rivelare la non unicità del reale"<sup>68</sup>. Gli oggetti sono decomposti per essere ricreati in un nuovo ordine irrealistico. Il tema del fotomontaggio è particolarmente caro anche a Paladini che lavora ad un progetto scenografico per un film dal titolo *Il "Luna Park" traumatico*.

La creazione d'arte degli immaginisti è, dunque, una realtà alternativa che sta tra la realtà ed il sogno. Il sogno diventa tema centrale nell'ambito teorico-culturale dell'ideologia immaginista. E' ancora Paladini in un articolo apparso il 15 marzo 1928

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 73.

su "L'Interplanetario"<sup>69</sup>, a esporre le sue teorie a proposito dell'attività onirica.

Paladini scrive del sonno come di un momento incantevole in cui ci appare un mondo libero da costrizioni e pudori di ogni sorta, un mondo essenzialmente popolato di immagini e dove l'attività cosciente della volontà è assente. Paladini afferma che la psicologia e Freud utilizzano in maniera terapeutica l'attività onirica, in quanto, secondo le teorie freudiane, il sogno è l'autorivelazione della nostra vera natura interiore e attraverso il significato di certe immagini si ha la possibilità di mettere a nudo il carattere dei nostri istinti. In particolare l'autore dell'articolo sottolinea il carattere visivo del sogno: sono le immagini che ci colpiscono, non le parole e per questo lui parla di "natura estetica del sogno" dove si rivela un universo spontaneo, primitivo, libero dalla logica.

Paladini prosegue paragonando il sogno alla pittura perché in esso "le immagini rispondono unicamente alla necessità di esprimere un mondo di emozioni, armonie e disarmonie" e poi cerca di giungere alle stesse conclusioni attraverso il procedimento contrario partendo, invece, dalla pittura che spesso evoca delle visioni che abbiamo avuto nel sonno. Cita, dunque, molti autori partendo da Paolo Uccello, al Greco, ai fiamminghi, De Chirico, Carrà, Groz e i surrealisti che hanno fatto del sogno il fondamento per una nuova arte. Con questo articolo Paladini rivela l'importanza attribuita al sogno, come il carattere estetico principale per gli immaginisti, capace di creare almeno dal punto di vista artistico una "irrealtà" che possa essere vissuta.

Vinicio Paladini, nato nel 1902 a Mosca, è una delle personalità dell'avanguardia romana meno studiate, al quale ancora una volta Carpi ha dedicato largo spazio nel suo *Bolscevico immaginista*.

---

<sup>69</sup> Scheda n. 68.

Altre notizie riguardo a questo artista sfuggente le troviamo nell'articolo *I giovani d'oggi: Vinicio Paladini*<sup>70</sup>, di Solaroli.

Solaroli parla della crisi artistica nel dopoguerra che ha cercato nel ritorno all'ordine i fondamenti per una nuova arte. Egli vede piuttosto, in questo ritorno al passato, una dichiarazione d'impotenza a creare un nuovo filone artistico che abbia le caratteristiche della nuova vita, e non giustifica la sottomissione a vecchie regole che oggi non hanno più valore.

Solaroli, come molti del suo tempo, sostiene che i giovani siano l'unica possibilità per l'avvio di una originale ricerca, capace di corrispondere alle esigenze dei nuovi tempi. Fra coloro che hanno cominciato un corso di studi egli cita V. Paladini, che ha ricercato una "nuova aderenza tra la vita interiore e l'aspetto esterno della realtà". Egli scrive di come lo stile di Paladini abbia trovato pieno compimento nell'architettura, sorta per le nuove necessità della civiltà. L'architetto immaginista sa infatti conferire un senso duraturo e monumentale alle sue costruzioni, con una distribuzione pratica nello spazio, una predilezione per gli elementi geometrici e lineari, utilizzando oltre che nuovi materiali di costruzione, una purezza di mezzi d'espressione, che fa sì che la sua arte trovi riscontro universale.

Non bisogna infatti dimenticare che sul versante opposto a quello dei movimenti d'avanguardia dadaisti e surrealisti, negli anni Venti convergono dei fenomeni che rifiutano lo spirito irrazionalistico di quei movimenti per un'arte che sia al servizio della società, e che tenga conto dei nuovi bisogni della massa. L'architettura tra le due guerre subisce un significativo mutamento rispetto alle epoche precedenti: ora infatti è impegnata a risolvere i problemi dell'urbanizzazione, del vivere quotidiano, della pianificazione del territorio. E' un'architettura che, quindi, tiene conto dei problemi sociali. I suoi principi sono riassunti nell'essenzialità, a cui corrisponde una piena funzionalità che bandisce il

---

<sup>70</sup> Scheda n. 42.

decorativismo e che dona un senso di continuità tra interno ed esterno. Le personalità che meglio hanno sviluppato questa nuova ideologia "razionalista" sono quelle di Gropius, Le Corbusier e Mendelsohn con i loro progetti innovativi sul piano formale e della ricerca tecnologica.

L'esperienza didattica ha inizio ancora nel 1919 ad opera del tedesco Gropius e la fondazione del Bauhaus, scuola tecnico-artistica, il cui nome significa infatti "casa del costruire", che rappresenta la prima esperienza di carattere internazionale, ma che è costretta a chiudere nel 1933 quando il regime hitleriano, divenuto totalitario, obbliga gli artisti a chiuder bottega. Sempre di Gropius è una pubblicazione *Internationale Architektur* del 1925 dove sono esposti esempi della nuova architettura moderna, come fabbriche, abitazioni popolari, e i nuovi metodi e materiali costruttivi come il cemento armato, l'utilizzo del vetro e del ferro.

Un altro nome molto importante fra gli architetti contemporanei, se non addirittura il più importante, è quello dello svizzero Le Corbusier. Egli afferma di aver gettato le basi della sua poetica dopo aver visitato il Partenone sull'Acropoli di Atene. L'imponente tempio ha suscitato in lui un duplice sentimento di razionalità delle forme create dall'uomo e, nel medesimo tempo, della capacità di queste forme di comunicare emozioni. Tra il 1920 e il 1922, Le Corbusier sviluppa l'idea della cellula abitativa con i progetti di una serie di *Maison* nella cui elaborazione si ritrovano i principi che lui chiama *i cinque punti dell'architettura nuova*. Questi fondamenti sono i *pilotis*, cioè i pilastri che sostengono e sollevano la costruzione da terra; il *tetto-giardino* nel quale viene ricostruito l'ambiente occupato dall'abitazione; la *pianta libera* per cui all'interno le suddivisioni sono indipendenti; la *facciata libera* che vuole essere indipendente dalla struttura, un semplice foglio trasparente tra interno ed esterno; la *finestra in lunghezza*, conseguente alla semplicità e alla funzione della facciata, che consente di far entrare molta luce e molta aria nell'abitazione. Egli si occupa con interesse anche di problemi urbanistici, e sostiene che l'architetto deve essere anche un tecnico capace di risolvere i complessi problemi di una società che si trasforma in maniera rapida.

Le Corbusier sente inoltre un forte richiamo all'"autorità", al potere politico che gli permette di realizzare i suoi progetti, e quindi all'Unione Sovietica inizialmente e all'Italia negli anni Trenta con la piena affermazione dell'architettura razionalista; scelta non dettata dall'ammirazione per il regime fascista, ma dall'interesse che questo regime mostra riguardo all'architettura .

Il razionalismo in Italia nasce comunque fra il 1926 e il 1927 ad opera di alcuni gruppi di Milano, Torino, Roma. Questi gruppi di studenti, per lo più delle facoltà di architettura, in una serie di scritti affermano i loro principi sulla base di quello che stava accadendo in Europa e seguendo in particolare Le Corbusier. Essi sostengono che esiste uno "spirito nuovo" che riassume in sé lo spirito antico e lo spirito meccanico della modernità. La razionalità è, dunque, la purezza, l'assoluto, le proporzioni, la matematica conciliate con il moderno, rappresentato ad esempio dai materiali utilizzati come il vetro e il ferro.

Sulle pagine de "L'Interplanetario" troviamo diversi articoli a proposito dell'architettura razionale, tutti recanti la firma di Vinicio Paladini. Nei primi due *L'architettura moderna in Italia e Architettura razionale*<sup>71</sup> Paladini analizza la situazione italiana nel campo dell'architettura. Egli afferma che prima del 1927 in Italia non ci sono stati grandi tentativi di sviluppare un'architettura con caratteri moderni, mentre già negli altri Paesi questa attività stava prendendo forma. Con la formazione del Gruppo dei 7, a Milano, si può invece iniziare a parlare di architettura razionale perché questi artisti seguono le impronte di importanti riviste e di grandi maestri, come i già ricordati Le Corbusier, Gropius, Mendelsohn. Essi cercano una rispondenza esatta tra l'interno e l'esterno di una struttura, l'ordine, il simmetrico, il senso monumentale, seguono, quindi, tutti principi comuni al nuovo spirito europeo. Quasi contemporaneamente al Gruppo dei 7, si formano a Roma e a Milano altre scuole che cercano sempre più un'espressione corrispondente alla mutata sensibilità estetica, un carattere particolare della scuola italiana.

---

<sup>71</sup> Schede n. 24; 76.



Paladini passa poi ad analizzare la prima Esposizione di Architettura Razionale in Italia, citando i nomi degli artisti e i loro progetti, tra cui ricordiamo, ad esempio, Sartoris, Pannaggi, Ridolfi, Vietti e Libera del quale vogliamo evidenziare, oltre la costruzione di importanti edifici pubblici, come la stazione di S. Maria Novella a Firenze, i suoi lavori nella città di Trento, come il palazzo della Regione e le scuole elementari Raffaello Sanzio.

L'ultimo articolo<sup>72</sup> di Paladini, al quale ne sarebbero dovuti seguire degli altri, ma che a causa della chiusura della rivista rimane isolato, concentra l'attenzione sull'attività critica. Egli denuncia una crisi di ideali e una insufficienza di teorie estetiche, capaci di caratterizzare lo stile di un'epoca, cosicché lo storico non ha la possibilità di inquadrare e di fornire una esatta valutazione delle arti.

Quella di Paladini non è l'unica figura che si occupi d'arte sulla rivista da noi presa in esame.

Ritroviamo infatti un grande nome, quello di Alberto Bragaglia, terzo fratello della "stirpe bragagliesca", come ama definirla in più occasioni Anto Giulio. Alberto, nato a Frosinone nel 1896 e noto anche come Alberto Visconti, con il cognome della madre, è uno dei fratelli sempre rimasto nell'ombra. Ma la sua firma è nota già in "Cronache d'attualità", la rivista fondata da Anton Giulio nel 1917, alla quale collabora con i suoi disegni e saggi teorici. In una dichiarazione di Anton Giulio leggiamo: "Il terzo fratello è Alberto, mente geniale, vasta cultura, fantasia estetica speculativa di indirizzo rivoluzionario: ma carattere indipendente. Alberto non ha collaborato al nostro sforzo, ma spiritualmente ci sta vicino nelle sue concezioni estetiche."<sup>73</sup> Fra i temi che più lo appassionano si possono ricordare la danza, la

---

<sup>72</sup> Scheda n. 107.

<sup>73</sup> M. Verdone, *La stirpe bragagliesca*, estratto da "Strenna dei Romanisti", 18 aprile 1987, Roma, Amor, p. 702.

pittura, il teatro e la scenografia.

In particolare è diventato famoso il suo saggio teorico sulla *Policromia spaziale astratta*, di cui escono i primi accenni su "Cronache d'attualità", nel 1919. La *Policromia* è basata su un "soggettivismo cerebrale" e su un "antinaturalismo creatore". Egli osserva il regno vegetale e il regno animale, ne studia i ritmi naturali e ne deduce che essi seguono una armonia ritmica, creando una "coscienza estetica plastica". Ancora, studia i ritmi della danza che sono, secondo Alberto Bragaglia, conseguenti a quelli della vita vegetale. Il ritmo domina, quindi, tutta le arti visive: l'artista rifiuta l'imitazione meccanica delle cose, e afferma che tutti i sentimenti, le emozioni, le idee, scaturiscono dal ritmo che è in noi, trasformandosi in valori "plastico-cromatici". Queste teorie astratte sono espresse nei suoi scritti con un linguaggio filosofico e originale che spesso risulta ostico e impegnativo e vengono testimoniate dai suoi numerosi disegni, acquarelli e olii dal 1918 in avanti.

Non dimentichiamo, inoltre, il grande e geniale contributo che Alberto fornisce al fratello Anton Giulio nel suo volume *Il teatro teatrale*, a cui abbiamo già fatto accenno nel terzo capitolo della nostra ricerca, e le sue idee a proposito della danza antimusicale.

Alberto Bragaglia collabora con numerosi articoli a "L'Interplanetario", quasi tutti dedicati alle sue teorie sulla pittura.

In particolare nello scritto *Modo di farsi mago*<sup>74</sup>, egli scrive del suo saggio della *Policromia spaziale astratta* pubblicato nel 1927 su "Lo Spettacolo d'Italia". Qui spiega l'importanza della collaborazione tra azioni e immagini, ad esempio in uno spettacolo teatrale, per cui l'ambientazione deve commentare, riprendere le idee dell'azione. Hanno quindi, secondo Bragaglia, molta importanza i lavori dei mimi, dei pittori, degli illuminatori di scena. Egli riprende poi la dissertazione affermando che il valore assoluto dell'arte non risiede nella copia dal reale, ma nella creazione da

---

<sup>74</sup> Scheda n. 26.

parte dell'artista, detto "il mago", delle sue espressioni interiori.

Infatti, per Bragaglia, l'artista risente in maniera determinante dell'ambiente naturale in cui è immerso, ed esiste in un tutt'uno con il proprio paese, cioè con le esperienze fantastiche che egli ricava dalla sua atmosfera<sup>75</sup>. Il lavoro di ogni artista è un fatto puramente soggettivo, perché ogni singolo riproduce ciò che vede e ha dentro di sé, trasferendo quindi sulla sua tela qualcosa che ha intimamente vissuto.

In un altro articolo *La natura dell'artista*<sup>76</sup>, Bragaglia analizza la percezione dell'artista, riprendendo i concetti già espressi. L'arte figurativa scaturisce dallo sviluppo spirituale dell'artista, dunque è la sua personale storia, la sua vita interiore. Il lavoro compiuto da un artista, come ad esempio dipingere la natura esterna, è trasformato a seconda del temperamento del soggetto stesso, perché le cose che egli vede sono influenzate dalla "profonda soggettività della conoscenza fantastica". Bragaglia critica inoltre gli storici dell'arte che sono a favore di una maggiore concretezza delle opere d'arte astratte, della fantasia. Essi finirebbero per far rassomigliare tutti gli artisti, nell'oggetto del dipinto. Invece egli è a favore dello studio dell'uomo nell'opera d'arte, come vero e principale soggetto della sua rappresentazione. L'artista deve possedere dunque una capacità creativa, una personalità fantasiosa, che si esprime attraverso le linee, i colori, la luce.

---

<sup>75</sup> Scheda n. 50.

<sup>76</sup> Scheda n. 58.

Bragaglia continua i suoi interventi seguendo sempre questa linea alla quale va aggiungendo le sue idee inerenti alla tecnica e alle varie scuole d'insegnamento. Egli non ritiene che la formazione scolastica per un artista sia inutile. Infatti è sempre un fattore positivo l'apprendimento delle tecniche e dei metodi, anche per il fatto che da vecchie regole si può sempre trarre qualcosa di importante per il nuovo. Ma tutti i criteri teorici, le tecniche che vanno comunque studiate e approfondite, devono essere supportate dal "genio fantastico", ossia dalla coscienza fantastica e spirituale dell'artista, che è già infusa nell'animo ma non preesiste alla capacità tecnica. Queste considerazioni le possiamo trovare negli articoli *Scienza d'arte e Dipingere*<sup>77</sup> nei quali Alberto conclude con la speranza di avere una scuola e un insegnamento ufficiale di pittura.

Ancora una volta le figure dei fratelli Bragaglia si rivelano di eccezionale grandezza e di notevole spirito creativo, in particolare in anni di sperimentalismo come quelli della Roma degli anni Venti.

"L'Interplanetario" ospita ancora sulle sue pagine, a proposito d'arte, un trafiletto di Giusti intitolato *Il pittore olandese De Moor*<sup>78</sup>, sulla vita dell'artista trascorsa tra l'Olanda e la Francia.

---

<sup>77</sup> Schede n. 75; 105.

<sup>78</sup> Scheda n. 100.

*Manifesti murali*<sup>79</sup> è invece il titolo di due articoli di E. Benedetto, il futurista che abbiamo già incontrato. In questi scritti egli considera la possibilità che una Commissione di "estetica stradale" approvi le pubbliche affissioni. A detta di Benedetto, la *réclame* è un modernissimo campo "di competizione", in quanto la pubblicità richiede capacità e tecniche paragonabili a quelle dell'artista. Infatti ci vuole intelligenza per trasmettere i messaggi in maniera che possano essere recepiti, e bisogna frequentare degli studi per apprendere le tecniche e i vari campi di sviluppo. Una delle espressioni più diffuse della *réclame* è il manifesto pubblicitario murale. Benedetto afferma che in Italia questa tecnica comunicativa non è molto diffusa seppure ci siano dei validi pittori. Egli propone il rilancio dei manifesti murali per ovviare al problema dell'estetica delle strade. Infatti i cartelloni affissi sui palazzi potrebbero fungere da mostre permanenti e questo festival di colori e di forme apporterebbe un sicuro miglioramento del grigiore delle vie. E propone, iniziando lui stesso questa campagna, una recensione dei manifesti affissi attualmente, per sollecitare l'attenzione del pubblico, mentre auspica che vi sia una Commissione che autorizzi le pubbliche affissioni.

---

<sup>79</sup> Schede n. 18; 34.

Concludiamo questo capitolo, che vuole essere di carattere informativo sui contenuti della rivista senza pretendere di esaurire l'argomento dal punto di vista del settore artistico, con il ricordo dedicato dai protagonisti de "L'Interplanetario" a Gastone Ramsay del Frate, giovane musicista italiano scomparso prematuramente. A questo artista viene riservato un articolo, *La cultura musicale in Italia*<sup>80</sup>, che egli stesso aveva scritto per una campagna che doveva essere proposta proprio sulle pagine de "L'Interplanetario". Del Frate scrive a favore di una sprovvincializzazione della cultura musicale italiana, affermando che è sì importante eseguire la nostra musica, ma senza dimenticare ciò che si produce all'estero: siamo infatti stati gli ultimi a scoprire la musica di Wagner e Debussy. Secondo l'autore la musica italiana è chiusa nell'isolamento e possiede una impronta totalmente nazionale; per questo motivo ritiene sia di fondamentale importanza la conoscenza delle altre esperienze europee.

---

<sup>80</sup> Scheda n. 11.

*L'Interplanetario*

1928

## L'INTERPLANETARIO, 1 FEBBRAIO 1928, N. 1.

LUIGI DIEMOZ

1

*Antilogica*

n. 1, 1 febbraio 1928, p.1.

Nell'editoriale il Direttore espone la linea politico culturale che si prefigge di seguire con la pubblicazione della rivista.

Egli presenta la realtà in cui vive, dopo la distruzione della guerra, vuota anche di valori e gli uomini circondati da falsi ideali. Cita L. Pirandello come colui che nelle sue commedie seppe rappresentare l'assurdità delle condizioni della vita, portando la logica a conseguenze estreme, e l'incomunicabilità tra gli uomini.

Diemoz crede che il fascismo sia simbolo di un rinascimento, in quanto "rivoluzione in atto", soluzione definitiva a quest'epoca di crisi. Egli vede i giovani, protagonisti di questa sicura realtà in costruzione, e Bontempelli come il rappresentante che li ha riuniti attorno ad una rivista ed una casa editrice. Questo scrittore è lo scopritore dell'arte fascista alla quale affida "il compito di rappresentare e trovare verità superiori".

Nell'articolo troviamo inoltre riferimenti, in linea con l'orizzonte ideologico bontempelliano, al futurismo come precursore del novecentismo e alla necessità di uscire dal chiuso provincialismo italiano.

L[ UIGI ] D[ IEMOZ ]

2

*Cinematografo di Stato*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 1.

L'autore scrive circa l'importanza e la necessità di avere in Italia un



Cinematografo di Stato.

Egli propone un paragone tra cinema e teatro che riguarda la comunicazione con il pubblico. Senza dubbio questo parallelo si risolve a favore del Cinematografo il cui potere comunicativo è di gran lunga superiore a quello del teatro.

L'autore sostiene che questo nuovo istituto sarebbe un ottimo mezzo per diffondere all'estero le creazioni e la civiltà italiana.

Per svecchiare il cinematografo, bisogna affidarlo ai giovani, nati col fascismo e quindi cresciuti con questa nuova mentalità, togliendolo dalle mani dei privati e ponendolo sotto la guida del Duce. Egli propone quindi qualche idea per la raccolta del capitale necessario a mantenere contatti con le case di produzione estere e ad assicurare l'esportazione dei films italiani.

Accanto all'Istituto Cinematografico, conclude l'autore, andrebbe progettata la costruzione di scuole per i giovani interessati a questo lavoro e andrebbero incoraggiate le industrie collegate al cinematografo.

M[ ARCELLO ] G[ ALLIAN ]

3

*Circo reale italiano*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 1.

Nell'articolo l'autore celebra il Circo e lo esalta come spettacolo tipico del secolo di Mussolini.

Egli descrive il Circo come metafora rappresentativa della vita, degli usi e costumi, del linguaggio di coloro che vi fanno parte, della cultura di un popolo; il Circo è il mondo degli eroi che racchiude in sé tutte le caratteristiche della terra. I suoi uomini sanno gestire innumerevoli situazioni essendo stati educati alla palestra della vita quotidiana. Gallian esalta l'aspetto ludico dello spettacolo circense, la festa,

ed esprime il suo disprezzo verso la società accademica, il provincialismo, il vuoto che sta soffocando l'Italia.

ALBERTO SPAINI

4

*Il trucco dell'arte negra*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 2.

Attraverso la presentazione di cinque cantanti di colore della Fisk University, che si esibiscono davanti ad un pubblico sbalordito poiché i loro canti non sono pazzi e barbarici ma simili ai cori europei, l'autore prende spunto per un discorso sui Neri d'America.

Le loro reali condizioni rimangono celate, dagli odi di razza, anche agli stessi Americani, che li conoscono solo per la loro musica.

Spainini, contro le prevenzioni razziali contenute in libri come quelli di Galsworthj, cita il romanzo *Nigger Paradise* di Cant van Vechten, per una presa di coscienza delle loro reali condizioni: i Neri d' America sono giunti al livello della nostra società contemporanea.

NICOLA CHIAROMONTE

5

*La corte dei complimenti*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 2.

Novella.

GUIDO PIOMARTA

6

*Tre viaggi*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 2.

Tre prose brevi: *Viaggio nel Regno di Malinconia*; *Viaggio al Paese delle Ingenuae*; *Viaggio attorno alla Giovinezza*.

ENZO BENEDETTO

7

*Lettere dal pianeta Marte*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 2.

Enzo Benedetto pubblica la prima puntata del suo romanzo fantastico, ma la proposta rimane circoscritta al primo numero e non avrà seguito.

MASSIMO BONTEMPELLI

8

*Qualche novecentista*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 3.

L'autore espone in un brevissimo quadro alcuni temi caratteristici di quattro scrittori novecentisti: l'eroe in Marcello Gallian, la vita di festa nei romanzi di Aniante, quella malinconica e quotidiana di Alvaro e, infine, un intervento su Pietro Solari.

LIBERO DE LIBERO

9

*Qui si parla di loro*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 3.

L'autore descrive con sarcasmo due scrittori che definisce "di falsa poesia":

Cardarelli e Soffici.

Libero de Libero presenta Cardarelli come uomo arido e di illusorio successo ed accenna rapidamente, denigrandola, all'esperienza della " Ronda ", che neppure dei buoni autori come Bacchelli riuscì a salvare dalla rovina.

Accusa poi Soffici di essersi nascosto dietro la bandiera del Futurismo per giustificare la sua impotenza a fare della pittura e della poesia.

Egli afferma che entrambi sono approdati al classicismo, alla tradizione, rifiutando la modernità e l'apertura all'Europa.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

10

*Tre pagliacci accademici*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 3.

A. G. Bragaglia scrive dello straordinario successo di tre comici italiani, i Fratellini del Circo Medrano, in Francia.

Egli esalta il loro Circo perché rappresenta la tradizione teatrale italiana e si complimenta per il rapporto di familiarità che i Fratellini hanno stabilito con il pubblico. Bragaglia spiega ancora che, nonostante essi si siano trasferiti in Francia, il carattere della loro arte rimane sempre italiano, libero da cerebralismi ed ingenuo.

L'autore si scaglia contro i letterati, come B. Croce, che hanno invaso il campo teatrale, giudicando la Commedia dell'Arte dai canovacci: egli afferma che la letteratura non è indispensabile e che a "teatro bisogna sentire teatralmente".

GASTONE RAMSAY DEL FRATE

11

*La cultura musicale in Italia*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 3.

Breve presentazione di questo giovane interprete musicale italiano

improvvisamente scomparso, di cui si pubblica l'ultimo scritto.

L'artista espone le sue tesi riguardo la necessità, per la musica italiana, di uscire dall'isolamento provinciale ed aprirsi alla musica straniera. La conoscenza dei movimenti musicali europei non sarebbe di danno, anzi permetterebbe di riconoscere i veri autori italiani.

Egli accusa la cultura tedesca di confondere la mediocrità col genio, come nel caso di Busoni e Karngold, accolti con grande successo. A questo proposito cita alcuni musicisti italiani di talento come Pizzetti e Castelnuovo Tedesco.

L'autore vuole così rivalutare la cultura musicale italiana combattendo superstizioni e preconcetti.

ANONIMO **12**  
*Osservatorio*  
n. 1, 1 febbraio 1928, p. 3.

Sintetiche notizie di alcuni scritti apparsi in varie riviste italiane.

MARCELLO GALLIAN **13**  
*L'uomo che rimase in aria*  
n. 1, 1 febbraio 1928, p. 4.

Racconto.

L[ IBERO ] D[ E ] L[ IBERO ] **14**  
*Scoperta di Bragaglia*  
n. 1, 1 febbraio 1928, p. 4.

L' Autore presenta due personaggi: Simon Fix e Carlotta Bara, danzatrice.

M[ ARCELLO ] G[ ALLIAN ] **15**

*Bragaglia*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 4.

Breve brano di intonazione surreale sulla figura di Anton Giulio Bragaglia, fondatore del teatro degli Indipendenti, collaboratore della rivista.

ANONIMO **16**

*Le due edizioni di "900"*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 4.

Indice del quinto numero della rivista "900" di Massimo Bontempelli, pubblicata in due edizioni, italiana e francese.

ANONIMO **17**

*Arcipremio*

n. 1, 1 febbraio 1928, p. 4.

Ironico bando di concorso per il più bel libro pubblicato nell'annata da un vecchio scrittore. Si specifica che la giuria sarà composta da giovani.

E.[ NZO ] B.[ ENEDETTO ] **18**

*I manifesti murali*

n.1, 1 febbraio 1928, p. 4.

L'autore esalta l'importanza dei manifesti murali e della réclame come campo di "competizione intellettuale".

Egli propone la costituzione di una "Commissione per l'Autorizzazione delle affissioni" onde risolvere il problema dell'estetica delle strade. Esorta quindi la stampa a interessarsi di questo fenomeno con la recensione dei manifesti e propone di fare delle vie e dei palazzi una mostra permanente.

#### **L'INTERPLANETARIO, 15 FEBBRAIO 1928, N. 2.**

**LUIGI DIEMOZ**

**19**

*Fascismo e novecentismo*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 1.

L. Diemoz in questo primo articolo scrive dell'importanza della fantasia e dell'immaginazione, che sono gli elementi centrali della poetica novecentista, come i soli mezzi capaci di creatività non solo nel campo dell'arte, ma anche nella politica e nella vita in genere. Non si tratta quindi di una nuova estetica, spiega l'autore, ma di una nuova concezione del mondo. L'arte, in questo senso, è intesa come creazione del pensiero in qualsiasi campo; la vita è immaginazione. Egli porta come esempio il politico che realizza "lo Stato come opera d'arte", modificando i fatti già esistenti oppure distruggendo anche le sue stesse creazioni, quando non servono più, al fine di

raggiungere il suo ideale. Cita Mussolini come colui che ha saputo creare una fede, un costume di vita, degli uomini al posto di "fantocci parlamentari".

Diemoz sostiene che il poeta, oggi, non è più un Ariosto in cerca di tranquillità, ma un uomo d'azione che sente e vive le passioni del suo tempo. L'arte non è più intesa come arte pura, di "crociana memoria", ma liberata dall'estetismo, dal lirismo, dalla cerebralità, deve esplodere come arte popolare fatta di fantasia. Egli cita Niccodemi che nel teatro fa ancora del pirandellismo, ma che non risponde più alle esigenze dell'epoca.

L'artista, spiega ancora Diemoz, deve vedere con la fantasia un mondo assolutamente oggettivo e questa visione si trova realizzata nell'arte tipica del Novecento: il cinematografo e la musica jazz.

Lo scrittore conclude riportando una frase di Bontempelli: "il novecentismo ha nel suo fondo una tendenza speculativa e filosofica che costituisce il suo fondamento più sicuro e la sua riserva più feconda".

CARLO ALBERTO STRADA

20

*Vittorio Veneto*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 1.

Lettera tratta dal "Popolo d'Italia" del 14 maggio 1926 nella quale l'avv. Strada rettifica la lettera del 07 maggio del colonnello P.E. Zunini.

L'avv. Strada mette in rilievo l'atto eroico del generale Bruschi, comandante la 58<sup>a</sup> Divisione, che il 30 ottobre 1918, accompagnato dall'avvocato stesso, dai tenenti Pontiggia e Bontempelli, entrò in Vittorio Veneto due ore prima dei suoi reggimenti.



*Cinematografo di Stato*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 1.

Continua la rubrica curata dal Diemoz sulla rinascita del film italiano.

Egli sostiene che fino ad ora si sono fatte solo delle chiacchiere inutili: in Italia mancano "gli elementi primi per la costruzione del film". Insiste sull'urgenza di creare un Istituto cinematografico di Stato per proclamare "la totalità della nostra rivoluzione". Cita Blasetti che sullo "Spettacolo d'Italia" e su "Cinematografo" ha criticato questa iniziativa, adducendo motivazioni superficiali e insussistenti.

Secondo Diemoz è di grande importanza la creazione di films, con l'utilizzo di tecniche cinematografiche e non teatrali. I films debbono avere valore artistico, novecentista, e non essere basati, dunque, su schemi letterari passati di moda, ad esempio romantici o sentimentali. Il nuovo film deve rispecchiare la mentalità della nuova generazione, cioè deve essere fascista, anche prescindendo dalla politica in senso stretto.

Esponde brevemente le sue idee a proposito dell'esportazione di films con il bollo dello Stato fascista: egli porta come esempio il caso dell'Istituto L.U.C.E., che ha dimostrato come il film *Dux* abbia fatto il giro delle capitali Europee. In seconda istanza cita films russi come *Aelita*, *La corazzata Potemkine* e uno dei capisaldi teorici del 13 Congresso del Partito Comunista russo: "il cinema deve essere nelle mani del partito un potente strumento d' educazione comunista e di agitazione". Casi come quello russo, afferma Diemoz, non devono essere imitati. Non si propongono al mondo esempi di sanguinose insurrezioni: l'Italia deve imporre al mondo un nuovo modo di fare rivoluzione, come quella fascista, che è rivoluzione in atto nel quotidiano.

ANONIMO

22

*Querela*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 1.

Informazione riguardo alla querela sporta da M. Gallian contro il signor Kurt Erik Sukert (Curzio Malaparte, n.d.r.), per calunnia e diffamazione.

LIBERO DE LIBERO

23

*La Toscana di Mussolini*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 1.

L'autore parla in modo polemico del problema della letteratura toscana, come di un codice culturale oramai vecchio, dannoso, troppo tradizionalista. Egli afferma che da Galileo ad oggi tutto andrebbe distrutto. Cita i "Lupi" e gli eroi di guerra come gli unici rappresentanti di un segno di ripresa in questa terra oramai infeconda, a causa dei tanti libri che vi sono disseminati. Gli squadristi di Mussolini " soffrono per la loro terra dissanguata da letterati ed artisti" e restano solo gli Avanguardisti a combattere una guerra senza tregua contro una cultura inaridita.

De Libero se la prende con chi va parlando di una Toscana di Papini, di Soffici, di Sukert, di Maccari, una Toscana di uomini finti, e si chiede dove sia la Toscana di Mussolini, degli uomini che combattono, che si nutrono del nostro secolo, che vivono l'esperienza giorno per giorno.

VINICIO PALADINI

24

*L'architettura moderna in Italia*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 2.

Articolo dell'artista Vinicio Paladini sulla storia moderna dell'architettura italiana che giudica povera di tentativi rispetto a Germania, Francia, Olanda e U.R.S.S.

Egli parla di Sant'Elia che già nel 1914-15 nel suo manifesto dell'architettura

futurista, incitava a liberare l'architettura dalle vuote esercitazioni stilistiche. Virgilio Marchi, dopo la morte di Sant'Elia, cercò di proseguire le sue idee, ma senza raggiungere risultati degni di attenzione.

Nel 1927 si è formato a Milano il Gruppo dei 7, che inizia ufficialmente il movimento razionalista, seguendo l'impulso vitale che era partito dalla rivista "Der Stijl" e da artisti come Gropius, Mendelshon, Le Corbusier, Mallet-Stavens, e i Vesnine. I loro principi sono comuni a quelli dello spirito internazionale europeo: abolizione del falso, del decorativo, coscienza dei nuovi valori estetici che nello svolgimento della vita moderna si sono venuti creando. Essi amano le grandi masse, il senso monumentale, la tendenza al simmetrico ed all'ordinato.

Paladini prosegue la breve storia delle tendenze creative in Italia scrivendo dei giovani che, quasi contemporaneamente al Gruppo dei 7, a Roma e a Torino iniziano un lavoro di ricerca di nuove espressioni artistiche, sempre più orientato alla mutata sensibilità estetica. Cita quindi Sartoris, torinese, Ivo Pannaggi e Libera, romani ed altri ancora come Rosi, Vietti, Ridolfi, Puppo dei quali promette di parlare in occasione della prima mostra dei razionalisti italiani che si terrà a Roma.

L'autore conclude l'articolo augurandosi che la mostra sopracitata serva ad attirare l'attenzione del pubblico e della critica sull'importante problema dell'architettura moderna italiana.

ETTORE MOSILLO

25

*Semidei alla ribalta*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 2.

L'articolo inizia con questa definizione di semidei: "i giovani, gl' impazienti per costituzione, gli spostati per definizione, gli esigenti per abitudine: con tutte le debolezze terrene e nessuna virtù divina".

Mosillo parla del problema dei giovani artisti, che a causa di una "camorra"

culturale preesistente, non hanno mai acquistato il diritto di cittadinanza nella repubblica delle lettere. Nel campo dell'arte e della letteratura italiana, afferma, i giovani artisti non hanno mai avuto possibilità di espressione e cerca di incitarli a spezzare queste catene camorristiche.

ALBERTO BRAGAGLIA

26

*Modo di farsi mago*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 2.

Alberto Bragaglia espone e chiarisce alcune delle sue teorie sulla teatralità, apparse anni prima su riviste come "Nuovo Paese" e "Cronache d'attualità".

Egli, definito dal fratello Anton Giulio il teorizzatore della famiglia, accenna anche al suo saggio *Policromia Spaziale astratta*, pubblicato nel 1927 sullo "Spettacolo d'Italia". Bragaglia parla di "unità visiva e plastica dello spettacolo, soprattutto coreografico", intendendo con ciò un'armonia ed un equilibrio nella danza e nei movimenti. Spiega, inoltre, l'importanza centrale dell'azione, della sceneggiatura e quindi i temi emotivi ed ideali da rendere con il linguaggio mimico e coreografico. Si deve creare, continua l'autore, una collaborazione stretta tra lo svolgimento dell'azione e le immagini scenografiche, per cui l'ambientazione commenta e ripete le idee informatrici dell'opera rappresentata da mimi e danzatori, pittori e illuminatori di scena. Egli parla di una concezione dinamica, ritmica dello spettacolo, contro le unità di tempo e di luogo. L'autore vuole, dunque, una realizzazione unitaria dello spettacolo, una fusione tra il ritmo degli attori, lo sfondo, l'ambiente di luci e colori.

Bragaglia spiega ancora che la sua proposta sostituisce agli schemi tradizionali i "sintetismi, stilismi, lirismi vari dei Gordon Craig, Appia, russi, tedeschi e l'originale potenza d'espressione delle linee, dei colori, delle luci e degli spazi in astratto". In altre parole, il valore assoluto dell'arte non sta nella veridicità, ma nella creazione di forme interiori, che esprimono "ritmi dell'anima sognante degli artisti di domani". Il mago è,

secondo l'autore, il novatore nell'arte teatrale, che esprime la propria sensibilità attraverso l'architettura, il decorativismo, l'ornamentale.

Quindi un ritorno alle origini, alle civiltà primigenie che con i monumenti e la grandezza plastica produssero mille forme d'arte creativa.

L[ IBERO ] d[ e ] L[ IBERO ]

27

*Il portoghese agli Indipendenti*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 2.

Come già nel primo numero, l'autore presenta un personaggio immaginario: il "portoghese" degli Indipendenti, teatro fondato da Anton Giulio Bragaglia.

MASSIMO BONTEMPELLI

28

*Natura del Carnevale*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 3.

Lo scrittore espone alcune considerazioni sul carnevale e sull'uso della maschera. Gli uomini di tutti i tempi, passati e presenti, hanno avuto orrore per questa festa che si genera "da paura della morte e schifio per la materia".

Bontempelli spiega che il carnevale è un'invenzione in cui si mescolano sensualità e macabro e la cui espressione fondamentale è l'uso della maschera. Ciò che genera spavento, all'avvicinarsi della maschera, è l'oscuro senso delle origini impure e dei caratteri tetri del carnevale. Egli considera la partecipazione a questa festa come un gesto di paura o di servitù: così facendo gli uomini trasformano o nascondono ciò che di immorale c'è nei loro animi .

Alvaro scrive sul teatro, confrontandolo col cinematografo che definisce come "imponente manifestazione moderna", la quale viene spesso intesa come una nuova retorica, destinata a segnare la fine del teatro. Egli afferma che la differenza tra teatro e cinematografo è la stessa esistente tra i segni ideografici, aperti a suoni e suggestioni, e la visione nuda e cruda degli oggetti in sè. Gli scenografi di cinematografo, per quanto si prodighino nelle indicazioni sceniche, non avranno mai quel potere di evocazione che possiede la parola, propria del teatro. Il cinematografo possiede l'immagine, che rappresenta la realtà senza possibilità di equivoco, quindi senza ricchezza e complessità di significato.

Alvaro propone ancora un parallelo tra i personaggi teatrali, che attraverso la danza, la musica, la mimica creano passioni e sentimenti, ed i personaggi del cinema che sono manichini, oggetti inanimati, incapaci di creare un'atmosfera, bensì prodotti di un'atmosfera. Il cinema è psicologia divenuta immagine e la sua conquista sarebbe l'abolizione del personaggio, anche quando non può farne a meno.

Il cinematografo si rivolge ad una massa di popolo elementare ed i suoi temi favoriti sono la lotta per l'esistenza, per la ricchezza. Il cinema rappresenta così tutti i moventi della vita umana e questa sembra essere stata la sua fortuna.

Il teatro, invece, è una consolazione dalle faccende umane e quotidiane: nei suoi capolavori rivivono la commedia antica e quei valori tradizionali che attori e commediografi, attraverso le loro interpretazioni, riescono a calare nel loro tempo.

ANONIMO

30

*Al prefetto di Napoli*

n.2, 15 febbraio 1928, p. 3.

Lettera aperta al prefetto di Napoli, per informarlo dell'uscita di un settimanale di fotografie denominato "Mattino Illustrato" che all'inizio presentava composizioni del pittore Fortunino Matania, ed ora pubblica strane figure, uomini brutali. Si informa, inoltre, che queste fanno riferimento anche a personalità e avvenimenti politici. Si chiede, quindi, di sequestrare il giornale che offende la personalità del Duce e la Nazione in modo "cafone ed insolente".

ALBERTO MORAVIA

31

*Cinque sogni*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 3.

Racconto.

SEBASTIANO ARTURO LUCIANI

32

*Andare oltre*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

L'autore esprime le sue considerazioni a proposito dell'arte fascista che, al

contrario di quello che credono alcuni gruppi di letterati italiani, non si fonda sul passato, ma si pone al di là della tradizione. Il fascismo è un movimento di innovazione che dona unità al mondo civile e che, dall'Italia, ha imposto il suo ideale estetico a tutta l'Europa.

Luciani insiste, ancora, sull'impronta di italianità che bisogna dare alle diverse ed interessanti espressioni artistiche che provengono dall'America, come ad esempio il jazz ed il cinema.

ANONIMO

33

*Osservatorio*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

Breve sintesi di alcuni scritti apparsi su varie riviste italiane.

e[ nzo ] b[ enedetto ]

34

*Manifesti murali*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

L'autore continua la sua battaglia iniziata nel primo numero, insistendo sulla richiesta di una Commissione per l'autorizzazione delle affissioni.

L'articolo prosegue con una breve rassegna dei manifesti affissi negli ultimi giorni dai seguenti autori: R. Di Massa, T. Corbella, Crespi, Krauss, Jean d'Jlan, Mauzan, Muggioni, M. Pompei, Dudovich, L. Venna, U. Ortona, de Rosa.



CLAUDIO SOLLA 35

*Interpretazione di ogni tempo*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

Novella dal titolo *Il Giudice*.

GUIDO PIOMARTA 36

*Apocalisse*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

Racconto sul Giudizio Universale.

ANONIMO 37

*Avvenimenti*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

Si dà notizia del matrimonio di M. Gallian con P. Gradoli, figlia del cav. Labindo, primo segretario al Ministero delle Corporazioni. M. Bontempelli e N. D' Aroma erano i testimoni per gli sposi.

M. GALLIAN e E. RADIUS 38

*Il costruttore di domeniche*

n. 2, 15 febbraio 1928, p. 4.

Gli autori pubblicano le tracce di alcuni quadri cinematografici, che proseguiranno per l'intera durata del periodico.

### **L'INTERPLANETARIO, 1 MARZO 1928, N.3.**

MASSIMO BONTEMPELLI

39

*Oggi*

n. 3, 1 marzo 1928, p.1.

Lo scrittore descrive la vita dei tempi passati, lenta, buia e malinconica, confrontandola a quella elettrizzante e dinamica del suo tempo. Dopo la guerra, la vita si è accesa in tutta la sua pienezza; oggi, ad esempio, l'uomo compera due o tre quotidiani ed ha appena il tempo di leggere i titoli e qualche notizia, mentre una volta si comperava un solo giornale che si leggeva interamente, a casa e seduti in poltrona.

Egli afferma che i giovani d'oggi amano il rischio, tendono alla fortuna con impazienza e affrontano la vita come grande avventura. I grandi eventi che sono rimasti nella storia non si formarono mai nella quiete ed è stata proprio la guerra a "scavare l'abisso morale" tra due generazioni.

L[ IBERO ] d[ e ] L[ IBERO ]

40

*Ingratitudine*

n. 3, 1 marzo 1928, p.1.

L'autore scrive della sua generazione (quella dei ventenni) che viene rimproverata inutilmente e che "certi bofonchioni" cercano di sbalordire con gloriosi nomi ed opere del passato.

Egli cita L. Pirandello, G. D'Annunzio, F. T. Marinetti come coloro che all'inizio del '900 gettarono le basi per una grande letteratura e, per opposto, cita Cardarelli, Soffici e i Rondisti come responsabili dell'impotenza letteraria che ha travagliato il dopoguerra "fino al risveglio del '22".

Egli conclude esprimendo la sua ingratitudine nei confronti di questi ultimi, perché non compresero le responsabilità della loro generazione ed esorta i giovani alla fantasia per trovare le storie più avventurose del secolo.

LUIGI DIEMOZ

41

*Rivoluzione cinematografica*

n. 3, 1 marzo 1928, p.1.

Diemoz si dice contento del gran parlare che si fa, sui quotidiani e sui periodici, intorno al problema del cinematografo, che merita una grande attenzione.

Ricorda, come già nei primi numeri, le accuse di inettitudine e di incompetenza

che i vecchi muovono contro i giovani non accorgendosi che è proprio partendo dalle prime esperienze negative che si impara e si avanza. Egli continua a credere che sia necessaria una rivoluzione in campo cinematografico e la creazione di una scuola apposita.

L'autore conclude con le sue solite richieste: giovani al comando, "Scuola e Istituto cinematografico di Stato", prestito emesso dallo Stato, contratti con l'estero per l'importazione e l'esportazione, incoraggiamento delle industrie annesse al cinematografo, etc.

LIBERO SOLAROLI

42

*I giovani d'oggi: Vinicio Paladini*

n.3, 1 marzo 1928, p.2.

Solaroli analizza la crisi artistica del dopoguerra. Egli vede nel ritorno alla tradizione una dichiarazione d'impotenza a creare una nuova arte che corrisponda alla nuova vita, e non giustifica la sottomissione a categorie di concetti che nel passato ebbero valore universale, ma oggi ne sono assolutamente prive.

Fra coloro che nel dopoguerra iniziarono un diverso corso di studi, per la ricerca di un'arte corrispondente ai nuovi tempi, alle nuove aspirazioni dello spirito, egli cita V. Paladini.

Paladini iniziò insieme a pochi altri, provenienti dalla scuola futurista o da altre scuole d'avanguardia, un ordine di studi innovativo ed un'arte corrispondente alle necessità dello spirito, all'attuale realtà. Il suo stile ha trovato completa espressione nell'architettura, sorta per le nuove necessità della civiltà, ed egli ha conferito a quest'arte un senso duraturo e monumentale. Paladini tiene conto dei moderni materiali di costruzione, ama la linea retta, gli elementi geometrici, fa sparire la decorazione.

Solaroli scrive di un progetto di Paladini, che verrà esposto nella mostra degli

architetti razionalisti, per un quartiere sulla spiaggia di Fregene, studiato considerando le necessità pratiche ed economiche.

Egli conclude affermando che grazie a Paladini nasce una nuova estetica, che trova riscontro universale nella purezza dei suoi mezzi d'espressione e nella rigorosa impostazione dei suoi problemi.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

43

*Le danze di Waleska Gert*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 2.

Pubblicazione di uno scritto di A.G. Bragaglia apparso in Germania al quale, nel prossimo numero, si farà seguire la risposta della stessa W.Gert, pubblicata sulla nota rivista di Berlino "Quershnit".

Bragaglia descrive alcuni aspetti dell'espressionismo tedesco "apoteosi del ripugnante, come bello orrido, eroico".

Il concetto futurista dell'"antigrizioso" di Boccioni, spiega ancora l'autore, è stato portato a conseguenze estreme, assieme al grottesco, alla parodia, alla caricatura ed è stato applicato alla danza. W. Gert è l'esponente più importante di questa linea. Egli cita Wedekind, Toller, Klaus Man, in cui il satanismo di Baudelaire trova espressione d'arte drammatica.

Bragaglia descrive la danzatrice W. Gert come un'artista "a forti tinte espressionistiche"; essa riesce a dare una visione torbidissima della rivoluzione nei paesi tedeschi. L'arte teatrale riesce a mettere in scena, come già la Pittura e la Poesia, degli spettacoli sanguinosi che testimoniano gli orrori del mondo germanico. Anche la Gert, attraverso le forme del suo corpo pesante e tozzo, riesce a comunicare questo senso di disperazione.

ANONIMO 44

*Osservatorio*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 2.

Prosegue la rubrica che espone sintetiche notizie di alcuni scritti apparsi su varie riviste italiane.

GUIDO PIOMARTA 45

*Interpretazione della giovinezza*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 2.

Ancora una volta troviamo un articolo che parla dei giovani, delle loro speranze, del loro desiderio di fare, dell'incomprensione e delle accuse che la vecchia generazione muove nei loro confronti.

L'autore spiega che l'invidia, il falso orgoglio ed il timore hanno elevato attorno ai giovani delle barriere: ma essi credono al bello ed al grande, hanno delle illusioni, e questo è il loro privilegio.

CORRADO ALVARO 46

*La nuova Atene*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 3.

Racconto.

LIBERO DE LIBERO 47

*L'osteria del mio dolore*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 3.

Componimento in versi.

GIOVANNI ARTIERI 48

*Tre meditazioni*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 3.

Tre novelle intitolate: *L' Armatura Vuota; Veicoli; Organetti.*

LEONARDO SINISGALLI 49

*L'incendio dei cristalli*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 3.

Racconto.

ALBERTO BRAGAGLIA 50

*Ingegno pittorico*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 4.

Bragaglia esprime le sue considerazioni intorno "alle infinite manifestazioni dell'ingegno pittorico".

Egli distingue tra una esigenza di classificazione storico-artistica e la

personalità soggettiva dell'artista. Quindi l'autore chiarisce la differenza tra strutture culturali storicamente determinate e l'esperienza soggettiva, biografica. L'autore, secondo Bragaglia, è tutto nella sua opera, nel suo lavoro ed è inutile distinguere i mezzi artistici, se nell'atto del dipingere c'è questa interezza.

Egli cita come esempio Gauguin, che non ha nulla a che fare con l'ingegno pittorico di Van Gogh, oppure Ruisdael, che trae le sue idee pittoriche da qualche cosa di sentitamente vissuto che trasferisce nell'opera d'arte.

V[ INICIO ] P[ ALADINI ]

51

*Ottocentismo teatrale*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 4.

L'autore esprime il suo giudizio riguardo all'esecuzione e alla sceneggiatura del *Nerone*. Egli afferma che molto si è fatto per rinnovare il teatro dal punto di vista tecnico, ma a nulla è servito senza il rinnovo, anche, dello spirito d'esecuzione: l'opera è stata diretta da "uomini dell'800".

Conclude criticando severamente la scenografia, degna di apparire in qualche banchetto di souvenir per turisti.

COMITATO PROMOTORE

52

*Le nostre iniziative: la P.A.N.P.S.*

n. 3, 1 marzo 1928, p. 4.

Si propone in maniera ironica la costituzione di una Società Anonima finanziata dai giovani con lo scopo di istituire a Roma un "Pensionato Artistico Nazionale Pro Senilità", al fine di assicurare ai vecchi letterati un comodo appartamento e uno stipendio mensile. Essi finirebbero, così, di gravare sui giovani e



sulla letteratura.

VINICIO PALADINI

53

*Estetica cinematografica*

n.3, 1 marzo 1928, p. 4.

Paladini scrive del cinematografo come di una nuova forma d'arte e dei films come tentativi di espressione di nuovi aspetti del mondo.

Riguardo alla tecnica cinematografica, Paladini si interroga sulle caratteristiche specifiche del linguaggio cinematografico. In particolare, attraverso i films d'avventura, si è rilevata la possibilità di una rappresentazione del movimento e, attraverso quelli comici, la possibilità di rendere visivo un mondo irreali. Si sono formate, dunque, varie scuole, ma non sono servite a sottolineare la differenza tra questa e le altre forme d'arte; il realismo, la possibilità di esprimere un mondo spirituale per mezzo del mondo reale ed esteriore, ha segnato la differenza tra cinematografo ed arti plastiche. Secondo Paladini bisogna abbandonare i mezzi comuni di espressione artistica, come ad esempio la letteratura e la pittura, per utilizzare solo il documentario. Egli cita films come *Aurora*, *Metropolis*, *Madre*, e ricorda il realismo cinematografico russo e critica la fatuità delle esperienze surrealiste francesi.

Il cinematografo, guardando alla realtà, mille volte più ricca, più fantastica dell'immaginazione, può esprimere quelle visioni del mondo esteriore che le altre arti non possono suggerire.

L[ IBERO ] d[ e ] L[ IBERO ]

54

*Alberto Freno, pittore agli Indipendenti*

n.3, 1 marzo 1928, p. 4.

Breve presentazione del pittore.

M. GALLIAN, E. RADIUS

55

*Il costruttore di domeniche*

n.3, 1 marzo 1928, p. 4.

Proseguono i quadri cinematografici dei due autori.

#### **L'INTERPLANETARIO, 15 MARZO 1928, N. 4**

LUIGI DIEMOZ

56

*Idee fisse*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 1.

Diemoz, nell'editoriale di questo numero, vuole ribadire alcuni concetti riguardo al fascismo.

Egli sostiene che non esistono precursori di quest'epoca e che il 1922 segna

l'inizio di un'esperienza che fa "tabula rasa" del passato. Possono essere considerati precursori solo Mussolini, gli squadristi, il manganello. Lo spirito del fascismo è uno spirito di conquista che deve diffondersi in tutto il popolo: le cose, al di fuori, ci sono per essere conquistate.

Il Direttore del periodico scrive ancora dell'assurdità di stabilire confini determinati e descrive la bellezza del confino per la vecchia generazione, pur senza disonore. Egli afferma che la sua generazione crede nel fascismo, nel novecentismo, nell'imperialismo, nel Duce e negli eserciti.

Conclude sostenendo che queste idee ancora allo stato embrionale, presto saranno gridate e si faranno realtà.

L.[ IBERO ] d.[ e ] L.[ IBERO ]

57

*Punto e basta*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 1.

Articolo polemico nei confronti di Ardengo Soffici definito "letteratucolo e pittorello" che vuole rimproverare una gioventù entusiasta ed ansiosa, con parole grosse ma vane. Proprio lo stesso Soffici, Papini e Prezzolini, si vantano di aver suggerito a Mussolini il fascismo: ma fu poi Mussolini a sbarazzarsi dell'atmosfera culturale esterofila creata dai vociani, espressione dell'Italia giolittiana. De Libero descrive la terra toscana, forte e florida, avvilita da letterati e filosofi fannulloni che dovrebbe invece mettere al bando, per rifarsi.

L'autore sostiene che Soffici vorrebbe essere il capo intellettuale dell'Italia fascista, dimenticando che a capo di tutto c'è il Duce.

ALBERTO BRAGAGLIA

58

*La natura dell'artista*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 1.

Bragaglia espone le sue idee a proposito del mondo da rappresentare nell'arte. Egli sostiene che la percezione dell'artista, la sua attività spirituale, non è classificabile in schemi o ragionamenti.

La produzione artistica è l'apice di un processo creativo che nasce dalla "profonda soggettività della conoscenza fantastica". L'arte figurativa è dunque, secondo Bragaglia, propria dello sviluppo spirituale: l'opera artistica non è altro che la storia dell'animo dell'autore, la sua vita interiore.

Dalla realtà naturale il nostro spirito trae le cose più straordinarie e dipingere, afferma l'autore dell'articolo, è trasvalutare le cose esterne secondo il nostro temperamento.

Egli polemizza nei confronti dei critici d'arte, che vorrebbero porre un freno "alla astratta soggettività della fantasia" dell'artista, a favore di una maggior aderenza al concreto: gli artisti finirebbero, dunque, per snaturarsi e rassomigliarsi tutti nell'opera d'arte.

Bragaglia conclude che è l'uomo che va studiato come il vero soggetto della storia dell'arte, la quale non è descrizione naturalistica, ma "la storia della nostra anima fantasticante".

ALBERTO MORAVIA

59

*Assunzione in cielo di Maria Luisa*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 2.

Racconto.

GIOVANNI ARTIERI

60

*Toccata, scherzo e finale*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 2.

Tre brevi racconti : *Paese, Farsa, Ribellione del ferro.*

ANONIMO

61

*Cinematografo di Stato*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 2.

Nell'articolo viene riportato il bilancio dell'Istituto L.U.C.E. dell'anno 1927, per sostenere ancora una volta la necessità di un Cinematografo di Stato. L'attività di vendita è stata buona sia all'estero che all'interno ed è servita per far fronte all'onere della propaganda. L'organizzazione è emanazione diretta dello Stato e del Partito: ci si chiede ancora una volta perché non si possa fare lo stesso in una organizzazione più vasta per la produzione di films.

LIBERO de LIBERO

62

*La città della sera*

n.4, 15 marzo 1928, p. 2.

Componimento in versi.

L[ UIGI ] D[ IEMOZ ]

63

*Scultura vivente di A. G. Bragaglia*

n.4, 15 marzo 1928, p. 2.

Recensione del libro di A.G. Bragaglia *Scultura Vivente* edito da L'Eroica, Milano.

L'autore presenta i caratteri di danzatrici e danzatori contemporanei come C. Bara, I. Duncan, N.Inyoka, J. Ruskaja. Inoltre, attraverso l'esame del concetto e del valore della danza nel tempo, egli giunge al concetto moderno di essa come espressione lirica e autobiografica dei sentimenti. La danza è capace di esprimere, come la musica e la poesia, qualsiasi sentimento e situazione sia lirica che drammatica. Bragaglia nel libro sostiene che la danza è misticismo moderno, egli riporta cioè la danza alla fonte più genuina dell'arte, come capacità di rivelare i sentimenti dell'animo. Egli porta come esempio la gestualità corporale di C.Bara e J.Ruskaja, entrambe rivelatesi al teatro degli Indipendenti.

Bragaglia tratta poi della "danza antimusicale", ossia eseguita senza l'accompagnamento musicale, vista come arte autonoma, con carattere universale. Questa teoria di una danza che si esprime solo attraverso i movimenti del corpo è sostenuta anche dal fratello Alberto Bragaglia.

Diemoz spiega che queste ed altre questioni sono trattate nel libro ed accenna, ad esempio, al problema dei corpi di ballo nei teatri d'opera e a quello del nuovo Teatro Reale dell'Opera di Roma.

MARCELLO GALLIAN

64

*Un dramma nell'oceano. Avventure di Marcello Gallian*

n.4, 15 marzo 1928, p. 3.

Racconto.

FRANCESCO CIPRIANI

65

*Emporio*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 3.

Novella.

PIETRO SOLARI

66

*Dramma d'atmosfera*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 3.

Racconto.

L[ UIGI ] D[ IEMOZ ]

67

*Luigi Barbieri attore agli Indipendenti*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 3.

L'autore scrive a proposito di L. Barberi, un bravissimo attore che ha recitato recentemente in una commedia, *La Grande Penitenza* di Régis e de Veynes, al Teatro degli Indipendenti. Egli descrive la sua grande capacità di creare situazioni lontane dalla realtà, paradossali.

La commedia tratta in maniera caricaturale dell'autorità dello Stato e delle finanze di una Nazione e Barberi incarna in modo del tutto originale la figura del principe. Diemoz specifica che le scene sono di A.G. Bragaglia e conclude congratulandosi con l'attore ed il teatro, che hanno saputo risvegliare gli interessi del pubblico in un'epoca così vuota sotto il punto di vista teatrale.

VINICIO PALADINI

68

*Estetica del sogno*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 4.

Paladini scrive a proposito del sogno, come creazione di immagini fantastiche in cui l'attività cosciente della volontà è assente. Partendo dall'antichità, quando il sogno era utilizzato per gli auspici, egli giunge alla moderna psicologia e a Freud, che hanno dimostrato come il sogno sia frutto dell'autorivelazione della nostra vera natura, dei nostri istinti. In particolare Paladini sottolinea il carattere visivo del sogno: non le parole, le conversazioni ci colpiscono, ma le immagini. Questo carattere suggerisce una "natura estetica del sogno", il che definisce l'immagine visiva come la forma più spontanea e primitiva di arte. Il sogno dà quindi la possibilità di creare un universo completamente libero da ogni logica: le immagini corrispondono a emozioni, sentimenti, passioni della più profonda interiorità.

Paladini allora propone il procedimento inverso, per arrivare alle medesime conclusioni partendo dall'arte figurativa: anche nella pittura gli aspetti che colpiscono sono le visioni che gli autori hanno tratto dal sogno.

Egli cita esempi come la *Vergine* del Greco, di cui analizza un particolare, e parla di Pisanello, Paolo Uccello, Carpaccio, Bosch, Breughel e Adam Eiseheimer. Paladini conclude affermando che anche nell'arte contemporanea il sogno assume una particolare importanza. Egli cita come esempi, Boccioni, Carrà, De Chirico che hanno realizzato atmosfere fantastiche, i realisti tedeschi Grosz, Dix, per poi giungere ai surrealisti, che nel sogno hanno voluto vedere l'origine di una nuova arte.

ANONIMO

69

*Osservatorio*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 4.

Sintetiche notizie di alcuni scritti apparsi su varie riviste italiane



S. A. LUCIANI

70

*Il comico cinematografico*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 4.

Luciani rileva che accanto alla produzione cinematografica seria esiste quella comica, non meno importante: l'esempio più noto è quello di Charlie Chaplin, sul quale L. Delluc ha scritto un libro.

Charlot è la maschera del nostro tempo, e le sue opere, come *The Kid* e *La febbre dell'oro*, vengono considerate capolavori di poesia. Luciani cita Bergson e il suo saggio *Le Rire*, al fine di capire quali siano le caratteristiche di questo genere. Nel corso della sua ricerca l'autore dell'articolo osserva, in particolare, che il comico è determinato da una sproporzione o contrasto nelle forme, nel movimento o nelle situazioni e cita alcuni films di Chaplin come esempi. Conclude auspicando che anche questi aspetti vengano presi in considerazione, integrando il saggio dell'autore francese.

M. GALLIAN e E. RADIUS

71

*Il costruttore di domeniche*

n. 4, 15 marzo 1928, p. 4.

Quadri cinematografici.

LUIGI DIEMOZ

72

*Della fantasia*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 1.

Diemoz parla, in quest'articolo, della fantasia come attività con cui l'uomo crea il proprio mondo, cioè come attività spirituale con cui l'uomo realizza la propria libertà, in lotta continua con se stesso.

Quest'atto "di perenne creazione" fa dell'uomo un artista. Diemoz porta come esempio il politico che costituisce le leggi dello stato perché migliorino la società di giorno in giorno; il filosofo che crea un universo logico dotato di assoluta unità, e altri ancora. Egli vuole, dunque, dimostrare che l'uomo si realizza pensando. Quindi tutti gli uomini sono potenzialmente artisti: l'unico a fare eccezione è il poeta. La differenza, secondo Diemoz, sta nel fatto che l'artista nella sua creazione è sempre limitato da necessità esteriori, egli pensa, ma non fantastica: il poeta, invece, crea una libertà assoluta, senza limiti, presupposti o preconcetti.

L'autore considera che nel mondo poetico tutto deve essere "fantastizzato", cioè creato nel medesimo tempo. La poesia è creazione dell'attività dello spirito, non dell'attività estetica dello spirito. A questo punto Diemoz polemizza con il verismo come riproduzione del mondo esteriore e con la poesia psicologica, poiché entrambe hanno dei limiti esterni che distruggono la fantasia.

DIEMOZ, de LIBERO

73

*Chiarezza*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 1.

I due direttori del giornale pubblicano questa dichiarazione polemica, in risposta all'accusa di aver chiesto aiuto a Bontempelli per la fondazione e per i vari numeri del periodico. L'accusa tende a negare a Diemoz e de Libero ogni capacità di iniziativa: essi, per altro, ammettono di essere stati attratti dalle idee di "900" e di condividerne le convinzioni morali e letterarie.

Entrambi concludono respingendo le accuse, in particolare quelle mosse dal nuovo direttore della " Fiera Letteraria ".

ANONIMO

74

*Confiteor*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 1.

Brevi battute polemiche ed ironiche su alcuni personaggi della cultura italiana.

ALBERTO BRAGAGLIA

75

*Scienza d'arte*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 1.

Bragaglia parla dell'importanza della pittura moderna per la rivalutazione del mondo visivo in schemi non consueti che esaltano la potenza espressiva della linea, dei colori, della luminosità e degli spazi compositivi.

L'artista, secondo Bragaglia, opera dinnanzi ad una natura spiritualizzata, con valore religioso. Dunque gli studi tecnici, la visione "ottico-fotografica", la riproduzione oggettiva, la prospettiva, come preparazione di tipo accademico, non servono senza una idealità della bellezza.

Secondo Bragaglia l'artista ha individualità creatrice e non ha bisogno, se non al principio, dell'insegnamento. L'autore insiste sull'importanza della visione del mondo non solo "naturale", ma anche umana, che l'artista deve possedere. Quindi, ribadisce, non servono i trattati se non sono rielaborati dalla personalità creatrice dell'artista.

VINICIO PALADINI

76

*Architettura razionale*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 2.

Paladini nell'articolo considera che in Italia non esiste un movimento artistico con un carattere veramente vivo, se non i già citati artisti torinesi e il Gruppo dei 7, da comprendere nell'ambito delle correnti d'avanguardia europee piuttosto che italiane. Egli prosegue scrivendo della prima Esposizione di Architettura Razionale che mostra come siano vitali le iniziative nella gioventù.

In questa Esposizione si conferma la natura improvvisatrice dello spirito italiano e lo sforzo di liberazione dai vecchi canoni, ma Paladini condanna questa improvvisa rinascita dell'architettura da un punto di vista storico e critico, perché risente sicuramente di altre scuole aventi una loro posizione.

L'autore cita i progetti di case del Gruppo dei 7: Larco, Rava, Frette, per la loro chiarezza e per l'aderenza tra forma ed intenzioni artistiche; Libera si distingue dai suoi compagni per l'uso dei colori e la disposizione elementare degli ambienti; Sartoris si fa notare per la purezza grafica. L'autore scrive poi del progetto di garage, di Guzzi e Gyra, come di un'opera forte e completa.

Il gruppo dei Romani si presenta, invece, con forti caratteri individuali dei singoli artisti a scapito dello spirito generale del gruppo. Paladini si riferisce ai progetti del Ridolfi, come la torre del ristorante, il palazzo in Piazza di Spagna, il Teatro Vietti, l'aeroporto del Faludi e la tribuna del tennis. Tra le migliori opere romane cita la Capitaneria di Porto del Susini, la stazione del Piccinato, il grattacielo del Rustichelli, la Chicago-Tribune di Bijvoet e Duiker. Paladini stesso ha progettato numerose casette per Fregene. Egli considera difficile da giudicare il Puppo e il progetto palazzo-stazione-metrò, a causa del suo "estetismo" un po' sorpassato.

A proposito di Marletta, Scalpelli, Rubinich, Rosi, Cancellotti, Parvis, Minucci, l'autore scrive della loro applicazione severa dei principi razionalisti, ma rivela che essi non hanno assimilato lo spirito generale e profondo della nuova estetica.

L[ UIGI ] D[ IEMOZ ]

77

*I vampiri del cinema*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 2.

L'autore rivela un fatto paradossale: accanto al problema di un cinematografo inesistente, esiste una ricchissima stampa cinematografica, ma solo rare sono le pubblicazioni impegnate, serie.

Egli passa quindi ad analizzare uno di questi "giornaletti": la pubblicità occupa un larghissimo spazio, la prosa è arida e velenosa, le recensioni sono brevissime e vengono esaltate le case estere e le "stelle d'oltralpe". A questo proposito cita un famoso film colossale *Il Re dei Re*. Non si riscontrano quasi mai discussioni di tecnica o di estetica. L'autore, in questo articolo, si rivolge indirettamente alle autorità competenti.

CESARE MEANO

78

*Sogno dell'ostricaio innamorato*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 2.

Racconto.

ALBERTO MORAVIA

79

*Albergo di terz'ordine*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 3.

Racconto.

LEONARDO SINISGALLI

80

*Giosafat di marionette*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 3.

Racconto.

LIBERO de LIBERO

81

*La mia statua e la sua*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 3.

Racconto.

FRANCESCO CIPRIANI

82

*Difesa di una fontana*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 4.

Racconto.

- GIUDO PIOMARTA 83  
*Corsareca*  
n. 5, 1 aprile 1928, p. 4.

Novella.

- ANONIMO 84  
*Osservatorio*  
n. 5, 1 aprile 1928, p. 4.

Sintetiche notizie di alcuni scritti apparsi su varie riviste italiane.

- RUGGERO ORLANDO 85  
*Il piantatore di parafulmini*  
n. 5, 1 aprile 1928, p. 4.

Novella.

- M. GALLIAN, E. RADIUS 86  
*Il costruttore di domeniche*  
n. 5, 1 aprile 1928, p. 4.

Quadri cinematografici.

ANONIMO

87

*Edizioni de la Lucerna*

n. 5, 1 aprile 1928, p. 4.

Informazioni sulla casa editrice di Ancona, fondata da giovani, che pubblica una collezione di 24 volumi di opere contemporanee, in una collana intitolata "ANGLL" che sarà diretta da Gian Dàuli, già traduttore di J. London. La collezione si comporrà probabilmente di due volumi di Chesterton, due volumi di Conrad, due volumi di Kipling, due volumi di Zangwill, un volume di Stevenson, due volumi di Hardy, due volumi di Hervset, due di Bennet, due di Hope, uno di Walpole, due di James, uno di Hichens, due di Maugham, uno di Ershime.

#### **L'INTERPLANETARIO 1 MAGGIO 1928, N. 6**

MASSIMO BONTEMPELLI

88

[ *Presentazione* ]



n. 6, 1 aprile 1928, p. 1.

Bontempelli, scrive dell'arte di Gallian, dello svolgimento delle trame narrative e del suo stile inquieto, grazie al quale sa far nascere un mondo di quiete e purificazione.

MARCELLO GALLIAN

89

*Il dramma nella latteria*

n. 6, 1 aprile 1928, p. 1.

L'intero numero de "L'Interplanetario" è dedicato al romanzo di Gallian *Il Dramma nella latteria*.

**L'INTERPLANETARIO, 1 GIUGNO 1928, N. 7-8.**

MASSIMO BONTEMPELLI

90

*Documenti*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 1.

Nell'articolo si ripubblicano, come già fatto dal periodico "Tevere", alcuni esempi degli interventi di Bontempelli sul "Mondo", per rispondere alle osservazioni mosse dai fascisti dell'"Assalto" circa la collaborazione dello scrittore.

Il primo, datato 18 ottobre 1922, dal titolo *Maschilità*, riguarda il carattere "femminile", astuto e doppiogiochista, che la politica ha avuto fino ad ora in Italia e, in seguito, il risveglio della virilità assopita. Si propone una rivisitazione di tutta la storia d'Italia da un punto di vista psicologico e si prospetta uno scontro tra Stato femminista e Nazione maschile.

Due giorni dopo la Marcia su Roma, sempre sul "Mondo" appariva un altro articoletto di Bontempelli che descrive l'uscita di casa del borghese impaurito, dopo le grandi giornate della Marcia su Roma, con il titolo *Puledri di Frisia*.

Nel terzo ed ultimo saggio del 25 marzo 1923, dal titolo "Impero Latino", l'autore considera che non è mai esistito uno spirito latino, mentre sta affermandosi nella storia del mondo uno spirito italiano; oggi l'Italia è il solo paese importante al mondo.

ANONIMO

91

*Nobile*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 1.

Trafiletto di auspici per l'impresa di U. Nobile, al Polo Nord.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

92

*Spagna veloce. Poema parolibero di F. T. Marinetti*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 1-2-3.

Brano in prosa, di stile futurista, dedicato a Jimenez Cabaliero, Guillermo De Torre, Ramon Gomez de la Serra, diviso in tre capitoletti: *Contro il vento burbero*

*comandante delle forze del passato; Problema: inscatolare uno spazio x in un tempo x; Musiche spagnole di ruote sulle corde volitive della strada chitarra.*

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

93

*Del Teatro ovvero del Teatro Teatrale*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 2.

In questo articolo l'autore ripropone un saggio tratto dal suo libro *Del Teatro ovvero del Teatro Teatrale*.

Bragaglia affronta il problema della pittura scenografica, che un tempo era la parte lirica, essenziale di un luogo scenico ed oggi è stata sostituita dall'illuminazione. Ora non è più la pittura ad evocare lo spazio sulla scena, ma le luci colorate che si trasformano a seconda dell'atmosfera da ricreare. " Le nuove tecniche determinano le nuove estetiche", afferma Bragaglia, e la luce è diventata il nuovo mezzo di comunicazione del poema.

Egli afferma di essere in disaccordo con Achille Ricciardi ed il suo libro *Teatro del Colore*, a proposito della funzione della luce che per mezzo del colore deve entrare nel dramma e riuscire a costituirlo. Bragaglia cita, ad esempio, Rembrandt che fa proprio della luce l'anima dei suoi quadri. Egli sostiene che il teatro è movimento, la sua funzione è di dare emozioni e per questo bisogna cambiarne la struttura, ricreare i mezzi per suscitare nuovi effetti.

Bragaglia prosegue dando la definizione di " regisseur " come colui che dirige l'allestimento di una rappresentazione. Egli è dunque insieme *corago*, cioè direttore della recitazione e *apparatore*, cioè lo scenotecnico ideatore degli apparecchi meccanici, dei parati scenici, della luce etc. L'autore afferma che, talvolta, queste tre personalità artistiche coincidono in una stessa persona e questo è il segreto di una realizzazione potente e magica. Bragaglia continua affermando che oggi regna una personalità artistica amorfa: il capocomico, che pretende di arrogarsi i ruoli sopra

citati.

Egli conclude con una polemica nei confronti dei letterati a teatro, i quali esercitano una critica che dovrebbe invece venire dalla platea.

**CESARE MEANO** **94**

*Sogno della ballerinetta stanca*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 2.

Racconto.

**L[ IBERO ] d[ e ] L[ IBERO ]** **95**

*Cose da Bragaglia*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 2.

L'autore scrive di Antongiulio Bragaglia, che si trova a Berlino per preparare la rappresentazione di *Morte del dott. Faust*, di Ghelderode. De Libero cita inoltre Mario Massa, autore di 300 inedite commedie; Oui Magito e Carletto Theben, danzatori; Vera D'Angara, attrice; Mamma Geni Sadero, cantante.

**GIOVANNI ARTIERI** **96**

*Vita dei trogloditi: dramma d'avventure di G. Artieri*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 3.

Racconto.

LEONARDO SINISGALLI 97

*Ballata notturna dei sette veli*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 3.

Sette brevissimi componimenti in versi: *La bimba dagli occhi viola; La Madonna dalle labbra di stucco; Una vecchia strega a lutto; Una bambola di vetrina; Una rosa di serra; La luna; Scherzo finale di un diavolo in frak rosso.*

MARCELLO GALLIAN 98

*Pezzi di romanzo*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 3.

Racconto.

ALBERTO MORAVIA 99

*Villa Mercedes*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 4.

Racconto.

W. GIUSTI 100

[ *Il pittore olandese Christian De Moor* ]

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 4.

Notizie sul pittore olandese De Moor, che visse a Rotterdam. Nei suoi quadri

troviamo tracce della realtà drammatica che questo porto ha lasciato in tutta la sua produzione artistica. Egli visse anche in Francia, nella campagna di Chevrente, ma ritornò in Olanda dove gli fu commissionato dalla Petroleum Oil Company di eseguire le pitture murali per la sala della filiale dell'Aia, rappresentanti il porto e la produzione del petrolio.

Egli fu definito erroneamente, dal suo primo maestro, un pittore fantasista e simbolista.

L. D. - R. O. - L. D. L.

101

*Libri ricevuti*

n.. 7-8, 1 giugno 1928, p. 4.

Nell'articolo troviamo la recensione di alcuni libri.

Diemoz scrive della *Donna nel sole ed altri idilli* di M. Bontempelli, ultime novelle pubblicate che hanno per sottotitoli dei nomi di donna e sono una mescolanza di fantastico, reale ed irreale, che immerge il lettore in un sogno ad occhi aperti.

R.O. propone, ancora, una recensione di alcuni saggi di Bontempelli ripubblicati con il titolo *La donna del Nadir*.

Liberio de Libero analizza il romanzo di Ettore Corazzini *Il regno perduto*, il cui protagonista ritorna al suo paese, al suo mare e ricorda la sua vita di ragazzo. Lo stile è scarno, ma le immagini creano paesaggi dimenticati di mille e mille avventure.

De Libero sceglie infine *La Sardegna e i suoi scrittori* di Staius Ruinas, in cui l'autore mostra il carattere infuocato della sua terra, le sue inquietudini, con cruda sincerità. Egli ci invita, attraverso l'esame degli scrittori sardi e delle loro opere, a conoscere meglio quest'isola.

LIBERO DE LIBERO **102**  
*L'uomo dalla faccia guasta*  
n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 5.

Racconto.

LUGI DIEMOZ **103**  
*Storia di una notte*  
n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 5.

Racconto.

ANONIMO **104**  
*Notiziario*  
n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 5.

Breve articolo di informazione: si annuncia che la Francia inizia ad interessarsi alla vita artistica dell'Italia. Il collega Dino Terra è stato incaricato dal giornale "La presse" di mandare tre articoli al mese, di cui due dedicati alla letteratura ed uno alle Belle Arti: inoltre, per il supplemento settimanale dedicato alla letteratura, Terra è incaricato di raccogliere racconti scelti di scrittori italiani. Una novella di Pirandello è già stata pubblicata.

A Roma si è costituito un gruppo di architetti razionalisti dal nome gruppo R.: vi fanno parte Minucci, Susini, Piccinato, Paladini, Puppo, Rustichelli, Rosi, Parvis.

Un'altra informazione riguarda Alberto Moravia, collaboratore di "900" e redattore de "L'Interplanetario", che pubblicherà un romanzo per una casa editrice di Milano. Si annunciano i titoli possibili: *Cinque persone e due giorni; Gli Ardengo, Lisa e Merumeci.*

Infine si annuncia che a Mosca si è tenuto un congresso per festeggiare il 60 anniversario della fondazione della società degli architetti Russi e Paladini è stato invitato in qualità di rappresentante della giovane architettura italiana.

ALBERTO BRAGAGLIA

105

*Dipingere*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 6.

Bragaglia si interroga sul procedimento della coscienza creatrice nelle arti. Egli afferma che lo sviluppo ideale dei modi dell'arte deve essere concepito nell'attualità della storia. Bragaglia non concorda con la tesi dell'antistoricismo, che pare necessaria per rivoluzionare il mondo che altri hanno costruito. Egli si limita ad affermare che bisogna cogliere dal "vecchio" ciò che può essere utile per il nuovo. Ad esempio, la storia della tecnica giustifica, a volte, alcuni aspetti dell'opera d'arte; poi dalle singole opere si risale alla determinazione dei criteri estetici e teorici delle varie scuole e alle teorie corrispondono metodi e modi di attivazione.

Quindi, secondo Bragaglia, la scienza dell'arte, ossia la tecnica, merita di essere studiata. Quello che viene definito "genio fantastico" non può esistere senza una adeguata preparazione. Per questo, spiega l'autore, talvolta artisti particolarmente creativi inventano tecniche adeguate alle loro personali esigenze. La capacità artistica non preesiste alla fantasia: il genio creatore si matura e la tecnica va studiata e approfondita. Bragaglia conclude auspicando un insegnamento ufficiale e un programma ideale di una scuola di pittura.



*Del baggeo ovvero dell'isterismo*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 6.

Diemoz scrive quest'articolo di critica nei confronti di un uomo che non nomina, ma che ritiene che tutti possono identificare (Curzio Malaparte n.d.r.). Egli specifica che nessuna accusa è inventata, poi attacca questo personaggio opportunisto, poco creativo e che, nonostante la sua impotenza letteraria, osa attaccare varie personalità.

Costui non ha mai trovato la disponibilità di un periodico per pubblicare le sue maldicenze e, a questo proposito, Diemoz ringrazia Angioletti che gli ha chiuso le porte della "Fiera Letteraria". Egli ha creato, quindi, un "cretinissimo giornaletto" al quale nessuno ha dato ascolto. Il baggeo, come lo definisce, fa parte di una casa editrice finanziata da un antifascista ex procuratore di don Sturzo. E' riuscito perfino a pagare un editore francese affinché gli pubblicasse un libricolo "pieno di fesserie e coglionaggini". Scrive ancora Diemoz, che non ha dimenticato le scenate del baggeo alla redazione del "Mondo", giornale socialdemocratico e antifascista, e i due articoli che riuscì a pubblicarvi e conclude citando un suo scritto, *La rivolta dei santi maledetti* che quando "la bandiera politica" è cambiata si è affrettato a ritirare dal commercio.

Diemoz promette di pubblicare nel prossimo numero nome, cognome e documenti.

*Architettura razionale*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 6.

Paladini espone la sua teoria a proposito dei principi estetici caratterizzanti lo stile di un'epoca, dai quali lo storico non può prescindere nel suo lavoro. L'attività del critico deve essere un'opera di inquadramento e valutazione delle arti. L'autore sostiene che nell'architettura c'è una insufficienza delle teorie estetiche e un vuoto di ideali. La nuova architettura, ad esempio, non è nata per "ispirazione divina" e bisogna risalire all'inizio dell'Ottocento per ricercare i principi di questa sua evoluzione. Paladini cita edifici come la Tour Eiffel e il palazzo di cristallo di Londra, costruiti con principi assolutamente nuovi, ma che non rispondevano ai bisogni industriali. Semplicemente essi dimostravano le nuove possibilità delle intelaiature di ferro, nel raggiungere grandi altezze, cioè "un fatto di natura squisitamente estetica". I nuovi aggettivi come elasticità, trasparenza, vuoti interni ed esterni, non erano contemplati nel vocabolario critico, spiega Paladini, così la nuova estetica è stata ignorata.

L'articolo rimanda ad una continuazione che a causa della chiusura del periodico, non verrà pubblicata.

**LUIGI PRALAVORIO**

**108**

*Erwin Piscator*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 6

L'autore scrive di Erwin Piscator, drammaturgo berlinese, che ha rivoluzionato la tecnica teatrale. Secondo Piscator, il teatro deve avere una sostanza politica, sociale e storica, ed infatti nei suoi lavori troviamo personaggi storici e politico sociali; il popolo ed il coro hanno grande importanza; egli accoppia danza e musica alla rappresentazione e utilizza la tecnica cinematografica per delle proiezioni che integrano le scene.

Pralavorio continua descrivendo Piscator come un uomo molto esigente: attori, scenografi, autori devono sottomettersi a lui. Il suo più recente successo è *Rasputin*,

dramma di Tolstoj, trasformato da Piscator, che sperimenta per la prima volta la sua innovazione tecnica: l'eliminazione del palcoscenico, sostituito da una enorme palla girevole all'interno della quale si scorge l'ambiente dove si svolge il dramma.

ANONIMO

109

*Osservatorio*

n. 7-8, 1 giugno 1928, p. 6.

L'articolo chiude l'ultimo numero de "L'Interplanetario" comunicando, come in precedenza, sintetiche notizie su avvenimenti italiani.

### INDICE DEI COLLABORATORI

L'indice raccoglie tutti i nomi dei collaboratori della rivista, in ordine alfabetico.

Per ogni autore è dato il titolo dell'articolo con a fianco il numero della scheda. Sotto la voce *Anonimi e Redazionali* sono stati raccolti gli articoli non firmati, di cui non siamo stati in grado di risalire all'autore.

ALVARO CORRADO

*Teatro e cinematografo* [ 29 ]

*La nuova Atene* [ 46 ]

ANONIMI E REDAZIONALI

*Osservatorio* [ 12 ]

*Le due edizioni di "900"* [ 16 ]

*Arcipremio* [ 17 ]

*Querela* [ 22 ]  
*Al prefetto di Napoli* [ 30 ]  
*Osservatorio* [ 33 ]  
*Avvenimenti* [ 37 ]  
*Osservatorio* [ 44 ]  
*Le nostre iniziative: la P.A.N.P.S.* [ 52 ]  
*Cinematografo di Stato* [ 61 ]  
*Osservatorio* [ 69 ]  
*Confiteor* [ 74 ]  
*Osservatorio* [ 84 ]  
*Edizioni de la Lucerna* [ 87 ]  
*Nobile* [ 91 ]  
*Notiziario* [ 104 ]  
*Osservatorio* [ 109 ]

#### ARTIERI GIOVANNI

*Tre meditazioni* [ 48 ]  
*Toccata, scherzo e finale* [ 60 ]  
*Vita dei trogloditi: dramma d'avventure di G. Artieri* [ 96 ]

#### BENEDETTO ENZO

*Lettere dal pianeta Marte* [ 7 ]  
*I manifesti murali* [ 18 ]  
*Manifesti murali* [ 34 ]

BONTEMPELLI MASSIMO

*Qualche novecentista* [ 8 ]

*Natura del Carnevale* [ 28 ]

*Oggi* [ 39 ]

*[ Presentazione ]* [ 88 ]

*Documenti* [ 90 ]

BRAGAGLIA ALBERTO

*Modo di farsi mago* [ 26 ]

*Ingegno pittorico* [ 50 ]

*La natura dell'artista* [ 58 ]

*Scienza d'arte* [ 75 ]

*Dipingere* [ 105 ]

BRAGAGLIA ANTON GIULIO

*Tre pagliacci accademici* [ 10 ]

*Le danze di Waleska Gert* [ 43 ]

*Del Teatro ovvero del Teatro Teatrale* [ 93 ]

CHIAROMONTE NICOLA

*La corte dei complimenti* [ 5 ]

CIPRIANI FRANCESCO

*Emporio* [ 65 ]

*Difesa di una fontana* [ 82 ]

DIEMOZ LUIGI

*Antilogica* [ 1 ]

*Cinematografo di Stato* [ 2 ]

*Fascismo e novecentismo* [ 19 ]

*Cinematografo di Stato* [ 21 ]

*Rivoluzione cinematografica* [ 41 ]

*Idee fisse* [ 56 ]

*Scultura vivente di A. G. Bragaglia* [ 63 ]

*Luigi Barbieri attore agli Indipendenti* [ 67 ]

*Della fantasia* [ 72 ]

*Chiarezza* [ 73 ]

*I vampiri del cinema* [ 77 ]

*Libri ricevuti* [ 101 ]

*Storia di una notte* [ 103 ]

*Del baggeo ovvero dell'isterismo* [ 106 ]

DE LIBERO LIBERO

*Qui si parla di loro* [ 9 ]

*Scoperta di Bragaglia* [ 14 ]

*La Toscana di Mussolini* [ 23 ]

*Il Portoghese agli Indipendenti* [ 27 ]  
*Ingratitudine* [ 40 ]  
*L'osteria del mio dolore* [ 47 ]  
*Alberto Freno, pittore agli Indipendenti* [ 54 ]  
*Punto e basta* [ 57 ]  
*La città della sera* [ 62 ]  
*Chiarezza* [ 73 ]  
*La mia statua e la sua* [ 81 ]  
*Cose da Bragaglia* [ 95 ]  
*Libri ricevuti* [ 101 ]  
*L'uomo dalla faccia guasta* [ 102 ]

#### GALLIAN MARCELLO

*Circo reale italiano* [ 3 ]  
*L'uomo che rimase in aria* [ 13 ]  
*Bragaglia* [ 15 ]  
*Il costruttore di domeniche* [ 38 ]  
*Il costruttore di domeniche* [ 55 ]  
*Un dramma nell'oceano. Avventure di Marcello Gallian* [ 64 ]  
*Il costruttore di domeniche* [ 71 ]  
*Il costruttore di domeniche* [ 86 ]  
*Il dramma nella latteria* [ 89 ]  
*Pezzi di romanzo* [ 98 ]

#### GIUSTI W.

[ *Il pittore olandese Christian De Moor* ] [ 100 ]

LUCIANI SEBASTIANI ARTURO

*Andare oltre* [ 32 ]

*Il comico cinematografico* [ 70 ]

MARINETTI FILIPPO TOMMASO

*Spagna veloce. Poema parolibero di F. T. Marinetti* [ 92 ]

MEANO CESARE

*Sogno dell'ostricaio innamorato* [ 78 ]

*Sogno della ballerinetta stanca* [ 94 ]

MORAVIA ALBERTO

*Cinque sogni* [ 31 ]

*Assunzione in cielo di Maria Luisa* [ 59 ]

*Albergo di terz'ordine* [ 79 ]

*Villa Mercedes* [ 99 ]



MOSILLO ETTORE

*Semidei alla ribalta* [ 25 ]

ORLANDO RUGGERO

*Il piantatore di parafulmini* [ 85 ]

*Libri ricevuti* [ 101 ]

PALADINI VINICIO

*L'architettura moderna in Italia* [ 24 ]

*Ottocentismo teatrale* [ 51 ]

*Estetica cinematografica* [ 53 ]

*Estetica del sogno* [ 68 ]

*Architettura razionale* [ 76 ]

*Architettura razionale* [ 107 ]

PIOMARTA GUIDO

*Tre viaggi* [ 6 ]

*Apocalisse* [ 36 ]

*Interpretazione della giovinezza* [ 45 ]

*Corsaresca* [ 83 ]

PRALAVORIO LUIGI

*Erwin Piskator* [ 108 ]

RADIUS EMILIO

*Il costruttore di domeniche* [ 38 ]

*Il costruttore di domeniche* [ 55 ]

*Il costruttore di domeniche* [ 71 ]

*Il costruttore di domeniche* [ 86 ]

RAMSAY DEL FRATE GASTONE

*La cultura musicale in Italia* [11 ]

SINISGALLI LEONARDO

*L'incendio dei cristalli* [ 49 ]

*Giosafat di marionette* [ 80 ]

*Ballata notturna dei sette veli* [ 97 ]

SOLARI PIETRO

*Dramma d'atmosfera* [ 66 ]

SOLAROLI LIBERO

*I giovani di oggi: Vinicio Paladini [ 42 ]*

SOLLA CLAUDIO

*Interpretazioni di ogni tempo [ 35 ]*

SPAINI ALBERTO

*Il trucco dell'arte negra [ 4 ]*

STRADA CARLO ALBERTO

*Vittorio Veneto [ 20 ]*

## INDICE DELLE MATERIE E DEI SOGGETTI

L'indice raccoglie sotto le voci di materie e soggetti gli articoli comparsi sulla rivista. In qualche caso, per rendere più facile la consultazione, lo stesso articolo è stato registrato sotto voci diverse e nell'ambito di ogni singola voce gli articoli sono stati disposti secondo il numero progressivo di ogni scheda.

Sotto la voce "Interplanetario" sono stati raccolti gli interventi che hanno per argomento impostazione ideologica e/ o programmatica della rivista.

La voce *Attualità, Cronache, Varie* raccoglie articoli di diverso contenuto ed interesse. La voce *Dibattiti e polemiche letterarie e culturali* raccoglie vivaci articoli a proposito di scontri letterari e culturali di collaboratori de "L'Interplanetario" con altri scrittori.

I brani d'autore non sono stati compresi dato che figurano già nell'apposito indice.

### AMERICA

*Il trucco dell'arte negra* [ 4 ]

### ATTUALITA' - CRONACHE - VARIE

*Osservatorio* [ 12; 33; 44; 69; 84; 109 ]

*Arcipremio* [ 17 ]

*Vittorio Veneto* [ 20 ]

*Al prefetto di Napoli* [ 30 ]

*Avvenimenti* [ 37 ]

*Le nostre iniziative: la P. A. N. P. S.* [ 52 ]

*Confiteor* [ 74 ]

*Nobile* [ 91 ]

*Notiziario* [ 104 ]

## ARCHITETTURA

*L'architettura moderna in Italia* [ 24 ]

*Architettura razionale* [ 76 ]

*Architettura razionale* [ 107 ]

## BARBIERI LUIGI

*Luigi Barbieri attore agli Indipendenti* [ 67 ]

## BRAGAGLIA ANTON GIULIO

*Scoperta di Bragaglia* [ 14 ]

*Bragaglia* [ 15 ]

*Cose da Bragaglia* [ 95 ]

## CARDARELLI VINCENZO

*Qui si parla di loro* [ 9 ]

*Ingratitudine* [ 40 ]

## CARNEVALE

*Natura del Carnevale* [ 28 ]

## CHAPILN CHARLIE

*Il comico cinematografico* [ 70 ]

## CINEMA

*Cinematografo di Stato* [ 2 ]

*Cinematografo di Stato* [ 21 ]

*Teatro e Cinematografo* [ 29 ]

*Rivoluzione cinematografica* [ 41 ]

*Estetica cinematografica* [ 53 ]

*Cinematografo di Stato* [ 61 ]

*Il comico cinematografico* [ 70 ]

*I vampiri del cinema* [ 77 ]

## CINEMA RUSSO

*Cinematografo di Stato* [ 21 ]

*Estetica cinematografica* [ 53 ]

## CIRCO

*Circo reale italiano* [ 3 ]

*Tre pagliacci accademici* [ 10 ]

## DANZA

*Le danze di Waleska Gert* [ 43 ]

*Scultura vivente di A. G. Bragaglia* [ 63 ]

## DE MOOR CHRISTIAN

*Il pittore olandese Christian De Moor* [ 100 ]

## DIBATTITI E POLEMICHE LETTERARIE E CULTURALI

*Qui si parla di loro* [ 9 ]

*Querela* [ 22 ]

*Al prefetto di Napoli* [ 30 ]

*Ingratitudine* [ 40 ]

*Punto e basta* [ 57 ]

*Chiarezza* [ 73 ]

*Del baggeo ovvero dell'isterismo* [ 106 ]

## EDITORIA

*Le due edizioni di " 900 "* [ 16 ]

*Scultura vivente di A. G. Bragaglia* [ 63 ]

*Edizioni de la Lucerna* [ 87 ]

*Documenti* [ 90 ]

*Libri Ricevuti* [ 101 ]

## ESTETICA

*I Manifesti murali* [ 18 ]

*Manifesti murali* [ 34 ]

*Estetica del sogno* [ 68 ]

## FANTASIA

*Fascismo e novecentismo* [ 19 ]

*La natura dell'artista* [ 58 ]

*Estetica del sogno* [ 68 ]



*Della fantasia* [ 72 ]

FRENO ALBERTO

*Alberto Freno, pittore agli Indipendenti* [54 ]

GALLIAN MARCELLO

*[ Presentazione ]* [ 88 ]

GIOVANI

*Antilogica* [ 1 ]

*Semidei alla ribalta* [ 25 ]

*Interpretazione della giovinezza* [ 45 ]

INTERPLANETARIO

*Antilogica* [ 1 ]

*Idee fisse* [ 56 ]

## JAZZ

*Il trucco dell'arte negra* [ 4 ]

*Andare oltre* [ 32 ]

## MALAPARTE CURZIO

*Querela* [ 22 ]

*Del baggeo ovvero dell'isterismo* [ 106 ]

## MUSICA

*La cultura musicale in Italia* [ 11 ]

## MUSSOLINI BENITO

*La Toscana di Mussolini* [ 23 ]

## NOVECENTISMO

*Antilogica* [ 1 ]

*Qualche novecentista* [ 8 ]

*Fascismo e novecentismo* [ 19 ]

*Oggi* [ 39 ]

## PALADINI VINICIO

*I giovani di oggi: Vinicio Paladini* [ 42 ]

## PITTURA

*Modo di farsi mago* [ 26 ]

*Ingegno pittorico* [ 50 ]

*La natura dell'artista* [ 58 ]

*Scienza d'arte* [ 75 ]

*Dipingere* [ 105 ]

## PISKATOR ERWIN

*Erwin Piskator* [ 108 ]

## PSICANALISI

*Estetica del sogno* [ 68 ]

## SOFFICI ARDENGO

*Qui si parla di loro* [ 9 ]

*Ingratitudine* [ 40 ]

*Punto e basta* [ 57 ]

## TEATRO

*Teatro e cinematografo* [ 29 ]

*Ottocentismo teatrale* [ 51 ]

*Del teatro ovvero del teatro teatrale* [ 93 ]

*Cose da Bragaglia* [ 95 ]

*Erwin Piskator* [ 108 ]



## INDICE DEI BRANI CREATIVI

L'indice raccoglie i brani in prosa e i componimenti in versi, degli autori italiani, pubblicati sulla rivista come inediti. A fianco di ogni titolo è riportato il numero della scheda.

ALVARO CORRADO

- *La nuova Atene* [ 46 ]

ARTIERI GIOVANNI

- *Tre meditazioni* [ 48 ]

- *Toccata, scherzo e finale* [ 60 ]

- *Vita dei trogloditi: dramma d'avventure di G. Artieri* [ 96 ]

BENEDETTO ENZO

- *Lettere dal pianeta Marte* [ 7 ]

CHIAROMONTE NICOLA

- *La corte dei complimenti* [ 5 ]

CIPRIANI FRANCESCO

- *Emporio* [ 65 ]

- *Difesa di una fontana* [ 82 ]

DIEMOZ LUIGI

- *Storia di una notte* [ 103 ]

DE LIBERO LIBERO

- *L'osteria del mio dolore* [ 47 ]

- *La città della sera* [ 62 ]

- *La mia statua e la sua* [ 81 ]

- *L'uomo dalla faccia guasta* [ 102 ]

GALLIAN MARCELLO

- *L'uomo che rimase in aria* [ 13 ]

- *Il costruttore di domeniche* [ 38 ]; [ 55 ]; [ 71 ]; [ 86 ]

- *Un dramma nell'oceano. Avventure di Marcello Gallian* [ 64 ]

- *Il dramma nella latteria* [ 89 ]

- *Pezzi di romanzo* [ 98 ]

MARINETTI FILIPPO TOMMASO

- *Spagna veloce. Poema parolibero di F. T. Marinetti* [ 92 ]

MEANO CESARE

- *Sogno dell'ostricaio innamorato* [ 78 ]

- *Sogno della ballerinetta stanca* [ 94 ]

MORAVIA ALBERTO

- *Cinque sogni* [ 31 ]

- *Assunzione in cielo di Maria Luisa* [ 59 ]

- *Albergo di terz'ordine* [ 79 ]

- *Villa Mercedes* [ 99 ]

ORLANDO RUGGERO

- *Il piantatore di parafulmini* [ 85 ]

PIOMARTA GUIDO

- *Tre viaggi* [ 6 ]



- *Apocalisse* [ 36 ]

- *Corsaresca* [ 83 ]

#### RADIUS EMILIO

- *Il costruttore di domeniche* [ 38 ]; [ 55 ]; [ 71 ]; [ 86 ]

#### SINISGALLI LEONARDO

- *L'incendio dei cristalli* [ 49 ]

- *Giosafat di marionette* [ 80 ]

- *Ballata notturna dei sette veli* [ 97 ]

#### SOLARI PIETRO

- *Dramma d'atmosfera* [ 66 ]

#### SOLLA CLAUDIO

- *Interpretazioni di ogni tempo* [ 35 ]

### **INDICE DEI NOMI CITATI NELLE SCHEDE**

L'indice raccoglie i nomi di persona citati nelle schede.

La numerazione rinvia alla scheda-riassunto.

- Alvaro, C., 8.  
Angioletti, G. B., 106.  
Aniante, A., 8.  
Ariosto, L., 19.  
Bacchelli, R., 9.  
Bara, C., 14, 63.  
Barberi, L., 67.  
Baudelaire, C., 43.  
Bennet, E. A., 87.  
Bergson, H.L., 70.  
Bijvoet, D., 76.  
Blasetti, A., 21.  
Boccioni, U., 43, 68.  
Bontempelli, M., 1, 16, 19,20, 37, 73,  
101.  
Bosch, H., 68.  
Bragaglia, A., 63.  
Bragaglia, A. G., 15, 26, 27, 63, 67, 95.
- d'Jlan, J., 34.  
Dàuli, G., 87.  
De Chirico, G., 68.  
Delluc, L., 70.
- Breughel, J., 68.  
Brussi, R., 20.  
Busoni, F. B., 11.  
Cabaliero, J., 92.  
Cancellotti, 76.  
Cardarelli, V., 9, 40.  
Carpaccio, V., 68.  
Carrà, C., 68.  
Castelnuovo Tedesco, M., 11.  
Chaplin, C., 70.  
Chesterton, G. K., 87.  
Conrad, L., 87.  
Corazzini, E., 101.  
Corbella, T., 34.  
Crespi, 34.  
Croce, B., 10.  
D'Angara, V., 95.  
D'Annunzio, G., 40.  
D'Aroma, N., 37.
- De Moor, C., 100.  
de Rosa, 34  
De Torre, G., 92.  
de Veynes, 67

Dix, O., 68.  
 Di Massa, R., 34.  
 Dudovich, M., 34.  
 Duiker, J., 76.  
 Duncan, I., 63.  
 Eisheimer, A., 68.  
 Ershime, 87.  
 Fix, S., 14.  
 Flaudi, 76.  
 Fratellini, P., F., A., 10.  
 Freno, A., 54.  
 Frette, G., 76.  
 Freud, S., 68.  
 Galileo, G., 23.  
 Gallian, M., 8, 22, 37, 88.  
 Galsworthy, J., 4.  
 Gauguin, P., 50.  
 Gert, W., 43.  
 Ghelderode, M. de, 95.  
 Gomez de la Serna, R., 92.  
 Gradoli, P., 37.  
 Greco (Theotokopulos D., detto) 68.  
 Gropius, W., 24.  
 Grosz, G., 68.  
 Guzzi, 76.  
 Mauzan, 34.  
 Mendelshon, E., 24.  
 Minucci, G., 76, 104.  
 Moravia, A., 104.  
 Gyra G., 76.  
 Hardy T., 87.  
 Hervset, 87.  
 Hichens, R., 87.  
 Hope, A., 87.  
 Inyoka, N., 63.  
 James, H., 87.  
 Karngold, 11.  
 Kipling, R., 87.  
 Krauss, 34.  
 Larco, S., 76.  
 Libera, A., 24, 76.  
 Le Corbusier, (C. E. Jeanneret, detto) 24.  
 London, J., 87.  
 Maccari, M., 23.  
 Magito, O., 95.  
 Mallet-Stavens, R., 24.  
 Man, K., 43.  
 Marchi, V., 24.  
 Marletta, 76.  
 Marinetti, F. T., 40.  
 Massa, M., 95.  
 Matania, F., 30.  
 Maugham, W. S., 87.  
 Mussolini, B., 2, 3, 19, 23, 56, 57.  
 Muggioni, 34.  
 Niccodemi, D., 19.  
 Nobile, U., 91.

Ortona, U., 34.  
 Paladini, V., 42, 104.  
 Pannaggi, I., 24.  
 Papini, G., 23, 57.  
 Parvis, 76, 104.  
 Piccinato, L., 76, 104.  
 Pirandello, L., 1, 40, 104.  
 Pisanello, (Pisano Antonio, detto), 68.  
 Piscator, E., 108.  
 Pizzetti, I., 11.  
 Pompei, M., 34.  
 Pontiggia, 20.  
 Prezzolini, G., 57.  
 Puppo, 24, 76, 104.  
 Ramsay Del Frate, G., 11.  
 Rava C. E., 76.  
 Régis, E., 67.  
 Rembrandt, H. van R., 93.  
 Ricciardi, A., 93.  
 Ridolfi, M., 24, 76.  
 Rosi, 24, 76, 104.  
 Rubinich, 76.  
 Ruinas, S., 101.  
 Ruisdael, J. I., 50.  
 Ruskaja, J., 63.  
 Rustichelli, R., 76, 104.  
 Sadero, G., 95.  
 Sant'Elia, A., 24.  
 Sartoris, A., 24, 76.  
 Scalpelli, 76.  
 Soffici, A., 9, 23, 40, 57.  
 Solari, P., 8.  
 Stavens, 24.  
 Stevenson, R. L., 87.  
 Sukert, K., E., (pseud. di Curzio  
                   Malaparte), 22, 23, 26.  
 Susini, 76, 104.  
 Terra, D., 104.  
 Theben, C., 95.  
 Tolstoj, L., 108.  
 Uccello, P., 68.  
 Van Gogh, V., 50.  
 Van Vechten, C., 4.  
 Venna, L., 34.  
 Vesnine, L., V., A., 24.  
 Vietti, L., 24.  
 Walpole, H. S., 87.  
 Wedekind, F., 43.  
 Zangwill, I., 87.  
 Zunini, P., E., 20.

## BIBLIOGRAFIA

- AIROLDI NAMER F., *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979.
- ALBERTI C. A., *Poetica teatrale e bibliografica di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- ALBERTI C. A., *Bragaglia Anton Giulio in Il Teatro Contemporaneo*, 1, Roma, 1981.
- ALVARO, BONTEMPELLI, FRANK, *Lettere a "900"*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma Bulzoni, 1985.
- ARTIOLI U., *Bragaglia e il teatro teatrale all'epoca degli Indipendenti*, "Il castello di Elsinore", n. 19, 1994, pp.69- 83.
- ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo*, Roma, Samonè e Savelli, 1972.
- AA. VV., *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, a cura di C. Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *Storia dell'arte Italiana*, IV volume, Milano, Electa/Mondadori, 1992.
- BONTEMPELLI M., *L' avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- BRUNETTA G. P., *Storia del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1993, 4 volumi, pp. 230-331.
- BUCHIGNANI P., *Marcello Gallian: la battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Roma, Bonacci, 1984.
- CARA D., *Alvaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- CARPI U., *Bolscevico immaginista*, Napoli, Liguori, 1981.
- CARPI U., *Gli indifferenti rimossi*, "Belfagor", n. 6, 30 novembre 1981, pp. 696-700.
- DE ROBERTIS G., *Scrittori del novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940.
- DEL BUONO O., *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- DONATI C., *"Occidente" (1932-1935)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- FALQUI E., *Il Futurismo e il Novecentismo*, Torino, ERI, 1953.

- FALQUIE., *La letteratura del ventennio nero*, Roma, Edizioni della Bussola, 1948.
- HITCHCOCK H.-R., *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971.
- LANGELLA G., *Il secolo delle riviste*, Milano, Vita e Pensiero, 1982.
- LISTA G., *Le livre futuriste: de la libération du mot au poème tactile*, Modena Panini, 1984.
- LONGOBARDI F., *Alberto Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- LUPERINI R., *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, 2 vol.
- LUTI G., *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- MARIANI G., *Poeti della terza generazione del Novecento*, Roma, Edizioni E. De Sanctis, 1963.
- MASCIA GALATERIA M., *Come leggere gli Indifferenti di Moravia*, Milano, Mursia, 1986.
- MENGALDO P. V., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- MONDELLO E., *Roma futurista*, Milano, Angeli, 1990.
- QUIRICONI G., *Il cruciale 1927: Aniante e dintorni fra "900" e avanguardia*, "Il Ponte", XXXIX, 2, 28 febbraio 1983, pp. 200-211.
- RAIMONDI E., *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti, 1990.
- SACCONI A., *Massimo Bontempelli - Il mito del 900*, Napoli, Liguori, 1979.
- SANGUINETI E., *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1977.
- SCIME' G., *Il laboratorio dei Bragaglia 1911 - 1932*, Ravenna, Essegi Edizioni, 1986.
- SICILIANO E., *Moravia*, Milano, Longanesi, 1971.
- TEMPESTI F., *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- TESSARI R., *Alberto Moravia: introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier, 1985.
- TAFURI M., DAL CO F., *Architettura contemporanea*, Milano, Electa edizioni, 1976.
- VERDONE M., *Bragaglia Anton Giulio*, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1965.

- VERDONE M., *La stirpe Bragagliesca*, estratto da, *Strenna dei Romanisti*, 18 aprile 1987, Roma, Amor, 1987, pp.701 - 720.
- VITELLI F., *Alla preistoria della poesia di Sinisgalli*, in Aa. Vv., *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli*, Matera, Liantonio Stampa, 1987. pp. 181-199.
- VOLPONI BIANCHI S., *La fortuna critica di de Libero narratore*, Frosinone, Edizioni Frusinate, 1973.

## INDICE GENERALE

1	PREMESSA	3
	CAPITOLO PRIMO	
	<i>Società e cultura ai tempi de "L'Interplanetario"</i>	
25	CAPITOLO SECONDO	
	<i>La concezione della letteratura e le proposte de "L'Interplanetario"</i>	
57	CAPITOLO TERZO	
	<i>Il Cinema e il Teatro</i>	
77	CAPITOLO QUARTO	
	<i>Le arti figurative e l'architettura razionale</i>	
<b>92</b>	<b>L'INTERPLANETARIO (1928)</b>	
	<i>Schede ragionate del periodico</i>	
161	INDICE DEI COLLABORATORI	
168	INDICE DELLE MATERIE E DEI SOGGETTI	
175	INDICE DEI BRANI CREATIVI	
179	INDICE DEI NOMI CITATI NELLE SCHEDE	
182	BIBLIOGRAFIA	