

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

TESI DI LAUREA

**INDICE INFORMATICO DI
"SOLARIA"**

Relatore:
Prof. Corrado Donati

Laureanda:
Nardelli Romina

INDICE INFORMATICO DI "SOLARIA"

Anche se la tesi consta di tre parti su supporto cartaceo, il nucleo essenziale è costituito da un *data base* informatico, sviluppato su applicazione *filemaker pro v 2.0*, contenente l'indice completo della rivista fiorentina "Solaria" delle annate 1926-1934.

Nella prima parte si è cercato di inquadrare storicamente la rivista di Alberto Carocci, la quale nasce e muore nel corso di un decennio molto drammatico per la storia italiana. Come è risaputo il fascismo, con la sua impostazione gerarchica e la creazione di leggi volte ad ottenere il controllo di ogni aspetto (politico e sociale) della vita del popolo italiano, condiziona inevitabilmente anche il mondo della cultura. Il regime cerca di plasmare il mondo intellettuale dando vita a delle istituzioni accademiche e non, atte a promuovere una cultura ed un sapere facilmente controllabili dall'alto. Nonostante le riviste dichiaratamente fasciste sorte in questo periodo fra gli intellettuali prevale un dissenso cifrato, non espresso apertamente, se si esclude il caso del gobettiano "Baretti" e quello delle riviste politiche, per altro in gran parte soppresse o costrette alla clandestinità (cfr. Capitolo I *Il "decennio" di "Solaria" e la storia italiana*).

"Solaria" si colloca nel novero del primo gruppo di riviste, infatti essa si propone di rimanere *super partes* accettando una posizione ai margini del potere, adatta ad una rivista che non accetta il compromesso con la storia e preferisce proseguire il suo cammino letterario verso la soluzione dell'annosa questione del romanzo. Tale problema diviene centrale a partire dal 1929 con la direzione di Giansiro Ferrata. Per i solariani è fondamentale liberare la forma del romanzo dal provincialismo italiano, o meglio superare la lezione del frammentismo vociano e della prosa d'arte rondesca presente nei primi numeri pubblicati (cfr. 1.3 *Antecedenti di "Solaria"*). Per rinnovare la tradizione italiana, che non viene mai rinnegata, "Solaria" rivolge la propria attenzione ai risultati raggiunti dalla letteratura europea, al romanzo psicologico, a Joyce, alla *Recherche* proustiana e soprattutto all'esperienza maturata attorno alla rivista francese diretta da Jacques Rivière, la "Nouvelle Revue Française" (cfr. 2.2 *Il rapporto con la "Nouvelle Revue Française"*). Grazie ai rapporti con la Francia, al recupero

di Svevo in chiave europea (cfr. 2.6 *Svevo, ponte verso l'Europa*) e alla sua apertura culturale "Solaria" comprende l'importanza dell'idea che il fatto narrativo non possa essere svincolato dai problemi della vita e non debba porsi come semplice letteratura. Infatti uno dei motivi costanti dei solariani è l'affermazione del romanzo come possibile via per accedere all'umano: esso è valutato proprio in ordine a questa possibilità. Romanzo, come sottolinea Ferrata, è un termine che "i buoni romanzieri moderni sono andati sempre più avvicinando ad un significato tutto vivo di storia umana nel suo corso semplice e totale" (cfr. 2.1 *Il concetto d'Europa*, 2.3 *La questione del romanzo*). "Solaria" è riuscita a dare nuova vita al nostro romanzo e la sua lezione ha influenzato gli scrittori italiani posteriori agli anni Trenta.

Diversa, come si nota nel paragrafo 2.4 *Fedeltà di "Solaria" al romanzo europeo*, è la posizione solariana verso la letteratura americana. Il nascente mito americano, promosso da Pavese e Vittorini, non sembra interessare i collaboratori di "Solaria" che si sentono maggiormente legati al continente europeo, a loro più affine, che al mondo americano privo di una tradizione.

La seconda parte della tesi è un corollario all'indice informatico. Essa è costituita da un indice alfabetico dei collaboratori di "Solaria", ulteriormente suddivisi per tema: saggi, recensioni, racconti, poesia. A questi si aggiungono gli artisti, i pittori, gli incisori che hanno pubblicato i loro disegni sulla rivista.

La terza parte contiene l'indice informatico di "Solaria" e le istruzioni necessarie all'uso. Per realizzare l'indice si è utilizzato un *data base* costituito da *record*, ognuno dei quali costituisce un articolo. Con indice informatico si intende un indice pratico che ha lo scopo di fornire immediatamente, premendo un tasto, qualsiasi informazione, servendosi di campi tematici (autori, titoli, autori e opere, illustrazioni) predisposti per una schedatura completa del periodico prescelto digitandone il titolo nell'apposito campo.

Il completamento ideale di questo tipo di indice sarebbe la riproduzione anastatica delle pagine della rivista per la consultazione diretta dei luoghi della scrittura a cui l'indice rimanda. Si potrebbe così ottenere un prodotto multimediale che permetta innanzi tutto la conservazione della rivista che, essendo un pezzo raro di antiquariato, ad ogni consultazione è

soggetta ad una rapida deperibilità, nonché la disponibilità immediata di un materiale letterario, critico e creativo, spesso difficilmente reperibile.

SOMMARIO

PARTE I

INTRODUZIONE A "SOLARIA"

Capitolo I

Il "decennio" di "Solaria" e la storia italiana

1.1 Il fascismo e il mondo della cultura	1
1.2 Le riviste del "decennio" solariano	17
1.3 Antecedenti di "Solaria"	33

Capitolo II

Il concetto dell'Europa solariana e le sue implicazioni con l'evoluzione della forma romanzo

2.1 Il concetto d'Europa	42
2.2 Il rapporto con la "Nouvelle Revue Française"	51
2.3 La questione del romanzo	60
2.4 I narratori solariani	71
2.5 Svevo, ponte verso l'Europa	82

Capitolo III

Il mito dell'America 89

PARTE II

INDICE INFORMATICO DI "SOLARIA"

II. 1 Indicazioni per la consultazione dell'Indice informatico	99
II. 2 Indice di "Solaria"	

PARTE III

INDICE DEI COLLABORATORI E DELLE ILLUSTRAZIONI

III. 1 Indice tematico dei collaboratori

III 1.1 Saggi polemici, critici, d'arte

III 1.2 Recensioni

III 1.3 Racconti

III 1.4 Poesia

III. 2 Indice delle illustrazioni**Bibliografia**

107

PARTE PRIMA

INTRODUZIONE A "SOLARIA"

CAPITOLO I

IL "DECENNIO" DI "SOLARIA" E LA STORIA ITALIANA

"Solaria", rivista ideata e fondata nel 1926¹ da un gruppo di intellettuali capeggiati da Alberto Carocci, nasce come società di amici, come incontro di un gruppo di intellettuali con qualche idea in comune, col bisogno di fare i conti col passato, di riprendere una tradizione culturale che all'inizio del secolo aveva mosso le acque collegando la provincia italiana alla più avanzata dimensione europea dell'avanguardia euro-letteraria². La sua pubblicazione, che si colloca tra l'inizio della costruzione del regime e il punto massimo della sua ascesa, copre un decennio fondamentale per la storia italiana poiché inizia l'anno seguente l'emanazione delle leggi repressive sulla stampa e si protrae fino alla conclusione della guerra d'Abissinia che apre "la novissima storia imperiale d'Italia"³.

1.1 Il fascismo e il mondo della cultura

¹ "Solaria" apparve nel gennaio 1926, con periodicità mensile; nell'estate del 1928 Carocci, rinunciando alla proprietà della rivista e della casa editrice per problemi economici, costituisce una società in accomandita semplice della durata di cinque anni con Carlo Parenti, quale socio accomandatario e con Bonsanti, Ferrero, Tecchi, Debenedetti, Loria, Ferrata, Consiglio, quali soci accomandanti. Il rinnovamento continuò nel novembre del 1929 quando si associò a Carocci nella direzione Giansiro Ferrata, sostituito nel novembre del '30 da Alessandro Bonsanti. Nel '33 Carocci tornava ad essere l'unico direttore fino agli ultimi numeri che, datati 1934, furono pubblicati nel '36. Con decreto prefettizio il secondo fascicolo (marzo-aprile 1934) fu sequestrato con l'accusa di contenuto contrario alla morale e al buon costume di due scritti, *Le figlie del generale* di Enrico Terracini e *Il garofano Rosso* di Elio Vittorini.

² G. MANGHETTI, *Gli anni di Solaria*, Verona Bi & Gi Editori, 1986.

³ A. HERMET, *La ventura delle riviste*, Firenze, Vallecchi, 1987, pag. 322.

Dal punto di vista storico l'Europa stava vivendo uno dei periodi peggiori. In Italia si definì e si consolidò la dittatura fascista, ma questo lo vedremo tra un po'.

Hitler e i nazisti, con le elezioni del 1933, conquistarono la Germania, e subito dopo il Führer, liquidato lo Stato di diritto attraverso il regime del partito unico, si fece accordare i pieni poteri (23 marzo 1933) da un Parlamento epurato dai deputati del partito comunista, ormai fuori legge.

La Francia, nonostante fosse uscita gravemente danneggiata dalla Prima guerra mondiale, tra il 1919 e il 1930 ebbe una rinascita rapida, caratterizzata da un'eccezionale crescita industriale favorita da forti investimenti, ma non riuscì a far fronte al problema dell'instabilità di governo.

Nel partito comunista dell'Unione Sovietica si affermò la linea di Stalin. Dopo la morte di Lenin erano sorti, all'interno del gruppo dirigente del partito comunista, orientamenti contrastanti sulla vita interna del partito, sul significato della NEP⁴, aggravati dal problema della successione di Lenin. Stalin, considerato inizialmente una figura secondaria, riuscì a sgominare gli oppositori alla sua teoria del "socialismo per un paese solo", cioè la possibilità di realizzare il socialismo anche in un paese capitalistamente povero, ma dalle grandi risorse naturali. Stalin, una volta al potere, realizzò una politica autoritaria, basata sul culto della sua personalità e su un rigido controllo della popolazione. Ciò ebbe riflessi negativi sul mondo della cultura e portò ad un severo controllo su tutte le manifestazioni della vita intellettuale, che inevitabilmente si inaridì. Nonostante questo clima di repressione e violenza nascono grandi voci nella poesia, come quella di Aleksandr Blok e Vladimir Majakovskij. Il primo

⁴ La NEP, Nuova politica economica, era stata introdotta da Lenin nel 1921 per porre fine al comunismo di guerra. La NEP era una serie di adattamenti alla situazione concreta che, prendendo atto degli ostacoli che impedivano la realizzazione integrale del socialismo, mirava ad una riconciliazione tra il potere e il mondo contadino.

fu per vent'anni "il poeta di Pitroburgo"⁵, il secondo fu artefice di una poesia oratoria, di propaganda, che necessitava di un pubblico per essere valorizzata. La poesia di Majakovskij era "come un'opera drammatica che sia teatro puro e che quindi non si possa giudicare astraendo dalla scenografia, la recitazione, gli applausi"⁶. Con Stalin si operò il passaggio da un regime di partito oligarchico a un regime autocratico in cui la volontà di uno solo diventava legge.

Anche la monarchia spagnola entrò in crisi. La Spagna era un paese in gran parte basato su un'agricoltura arretrata, di tipo semif feudale. Per cercare di modernizzare il paese, nel 1923, Miguel Primo de Rivera introdusse, d'accordo con il re Alfonso XII (1902-31), un regime dittatoriale di stampo corporativo, che prevedeva l'intervento dello Stato nell'economia. A causa della crisi economica mondiale il regime non ottenne i risultati sperati quindi Miguel Primo de Rivera fu costretto a dimettersi (1930). La caduta della dittatura trascinò con sé anche la monarchia, e con le elezioni municipali del 1931 e la vittoria dei partiti repubblicani venne dichiarata la Repubblica ed il re fu costretto ad andare in esilio.

Nel 1929 crollò la borsa di New York che mandò in crisi l'economia americana. La fine del mito dell'opulenza dimostrò l'incompetenza dei circoli imprenditoriali e scosse la fiducia nel partito repubblicano tanto che, nelle elezioni del 1932, vinse il candidato democratico Franklin Delano Roosevelt. Abile statista attuò il New Deal, un programma di ripresa, per far uscire il paese dal torpore e dargli un nuovo slancio economico ed industriale.

In India Gandhi promosse la resistenza non violenta, basata sulla disobbedienza civile, ossia il rifiuto dell'obbedienza alle leggi ingiuste e l'accettazione pacifica delle sanzioni previste per la loro violazione. In India ottenne uno straordinario successo

⁵ R. POGGIOLI, *Gli esiliati della cultura*, in "Solaria" VIII (1933), 1, pag. 47.

⁶ R. POGGIOLI, *Vladimiro Majakovskij*, in "Solaria" V (1930), 7-8, pag. 56.

popolare e fece del nazionalismo indiano un movimento di massa. Dopo lunghi anni, quando il movimento nazionalista aveva assunto proporzioni enormi, il governo inglese emanò, nel 1935, una nuova Costituzione, che prevedeva la trasformazione del paese in una federazione.

Il Giappone, dopo la prima guerra mondiale, alla quale aveva partecipato a fianco degli alleati, avanzò nuove ambizioni espansionistiche e rafforzò il suo peso internazionale. La crescente pressione demografica, l'acuirsi della carenza di materie prime, le ripercussioni della crisi del 1929 che allargarono la disoccupazione, spinsero il governo giapponese a risolvere i propri problemi interni cercando degli sbocchi e fonti di approvvigionamento nel continente asiatico. La repubblica cinese (nata nel 1912) era ancora troppo debole per opporsi all'ondata espansionistica del Giappone, ma molto determinata nel farlo.

La situazione culturale di questo decennio è caratterizzata da un profondo turbamento, dall'inquietudine, dall'incertezza, ma il dibattito e gli scambi culturali, nonostante gli ostacoli posti alla libera circolazione delle idee, sono assai vivaci.

Per quanto riguarda la situazione italiana, il fascismo, giunto al potere nel 1922, inizialmente non elabora un preciso programma culturale, ma si concentra soprattutto sulle istituzioni politiche e sul popolo italiano. Ciò, probabilmente, è dovuto al fatto che il fascismo non possiede un pensiero originale. Come fa notare Norberto Bobbio, in un suo articolo comparso su "Alternative", tutto ciò che costituisce il materiale di cui si serve la propaganda di regime è già formato prima del fascismo, da D'Annunzio a Corradini, da Oriani a Gentile, da Sorel a Pareto; "culturalmente il fascismo vive di rendita. E' un crocicchio in cui si incontrano tutte le strade che provengono dalla cultura della destra conservatrice e reazionaria; da Hegel (un certo Hegel) a Nietzsche (un certo Nietzsche), dall' *Action fran aise*⁷ allo

⁷ L'*Action Fran aise*, più che un partito politico, era una scuola che influenzò, non solo gli ambienti monarchici, ma tutta la destra francese. Essa appoggiò i movimenti di estrema destra, formati in Francia negli anni Venti. Queste organizzazioni, formate per lo più da *ex* combattenti e giovani

spiritualismo cattolico (dopo il Concordato)"⁸. Gli unici che si dedicano ad un'elaborazione culturale sono Bottai, Rocco e Spirito, ma per avere una filosofia organica, il fascismo deve far suoi, prima, negli anni Venti, l'attualismo gentiliano⁹ già messo a punto ai tempi della guerra e, in un secondo momento, dopo il Concordato, la saggezza millenaria della Chiesa. Proprio Gentile si assume il compito di definire la dottrina fascista all'interno di un'impostazione spiritualistica che unifica teoria e pratica, respinge come disvalori socialismo e democrazia, e collega strettamente il fascismo al Risorgimento, visto come periodo di maturazione del senso dello Stato. Al vertice della costruzione di Gentile si colloca infatti lo Stato, uno Stato forte, "realità morale, etica, e non naturale che subordina a sé ogni esistenza e interesse individuale, non sopprimendoli, ma riconoscendoli come realizzazioni della stessa personalità statuale"¹⁰.

Solo in seguito al delitto Matteotti¹¹ del 1924, causa di una profonda crisi di governo, superata grazie all'abilità di Mussolini

intellettuale, facevano leva su una demagogica esaltazione delle capacità delle classi popolari.

⁸ N. BOBBIO, *Se sia esistita una cultura fascista*, in *Alternative*, I (1975), 6, pag. 60.

⁹ L'idealismo gentiliano chiamato attualismo in quanto la filosofia dell'atto puro tende ad assorbire qualsiasi espressione vitale nella pura soggettività dello spirito, ad abolire ogni distinzione tra pensiero e realtà, tra soggetto e oggetto, a concepire la cultura e la storia, il passato e il presente, come un continuo atto in cui lo spirito esplica la propria forza.

¹⁰ F. DELLA PERUTA, *Storia del Novecento. Dalla "grande guerra" ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1991, pag. 195.

¹¹ Dopo la marcia su Roma, il fascismo sino al gennaio 1925 non operò sul piano istituzionale una rottura brusca con le forme dello stato liberale; Mussolini, dopo aver esautorato le Camere, acquisì maggiore autorità e il coronamento del suo successo fu la legge elettorale elaborata dal

che si assicura l'appoggio del Vaticano (si pensi al Concordato¹² del 1929) e dell'industria¹³, si dà avvio ad una vera e propria "fascistizzazione" .

L'intervento del Regime è massiccio e mira ad un controllo totale della popolazione attraverso i mezzi di comunicazione; in un breve lasso di tempo si assicura il controllo dell'ente radiofonico e delle sue trasmissioni, dei maggiori organi di stampa (ad esempio il quotidiano milanese "Corriere della sera" e la torinese "Stampa", all'epoca i più importanti giornali italiani,

sottosegretario Giacomo Acerbo. La legge Acerbo con l'adozione del principio maggioritario, mirava ad eliminare le opposizioni parlamentari e ad assicurare la maggioranza al Pnf. Le elezioni si tennero nel 1924, dopo una campagna elettorale caratterizzata da intimidazioni e violenze. Giacomo Matteotti denunciò i brogli e le continue illegalità che avevano caratterizzato le elezioni e per questo venne rapito e ucciso da una squadra di sicari fascisti. Il delitto causò una profonda crisi di governo, le opposizioni abbandonarono i lavori parlamentari e si rivolsero a Vittorio Emanuele III affinché ordinasse nuove elezioni. Quest'ultimo riconfermò la fiducia a Mussolini, e il fascismo poté risalire la corrente grazie anche all'appoggio del Vaticano e dei Conservatori.

¹² I Patti Lateranensi, sottoscritti l'11 febbraio del 1929 tra lo Stato italiano e la Santa Sede guidata da Pio IX, avevano lo scopo di allargare le basi del consenso al regime, e posero fine all'annosa questione romana. La Chiesa riconosceva lo Stato italiano con Roma capitale, e si costituiva lo Stato della Città del Vaticano, al quale vennero assicurate ampie garanzie in campo nazionale e internazionale. Inoltre si riaffermava il carattere cattolico dello Stato italiano, e si assicurava alla Santa Sede il libero esercizio del potere spirituale. Altre innovazioni introdotte dal Concordato furono il riconoscimento degli effetti civili al matrimonio religioso indissolubile e l'introduzione dell'insegnamento religioso nelle scuole secondarie.

¹³ G. LUTI, *La letteratura nel Ventennio fascista, cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pag.77.

avendo mantenuto un atteggiamento antifascista, sono costretti a cambiare direttore e ad adeguarsi alle direttive del governo¹⁴), delle scuole, dei letterati, del cinema (si ricordi la creazione dell'Istituto Nazionale Luce, al quale è affidato il compito di provvedere in esclusiva alla propaganda cinematografica e alla diffusione di pellicole educative, didattiche, scientifiche; la manifestazione più vistosa della sua attività è la produzione di cinegiornali che registrano, sempre in tono di esaltazione, le attività del partito o del governo), delle università.

Fin dal principio il regime capisce l'importanza di avere a disposizione un mezzo di comunicazione, semplice ed efficace, con il quale raggiungere e coinvolgere ampi strati di popolazione. La radio, anche se poco diffusa, sembra il mezzo ideale, quindi si cerca di pubblicizzarla e diffonderla il più possibile. La costituzione dell'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) nel 1927 sancisce l'inizio del controllo fascista sulla radiofonia¹⁵. Le trasmissioni del palinsesto radiofonico mirano a conquistare la fiducia dell'ascoltatore medio, e sono dedicate agli uomini e alle donne del popolo ed ai loro figli; emblematiche sono le trasmissioni dedicate alle casalinghe con consigli sulla vita domestica, le fiabe e i giochi per i bambini. Filo conduttore di queste trasmissioni è l'esaltazione del regime (si pensi alla rubrica delle cronache del regime, ai telegiornali che diffondono le "gesta" di Mussolini e denigrano la politica e lo stile di vita delle nazioni nemiche) e dei valori da rispettare per essere un

¹⁴ F. DELLA PERUTA, *op. cit.*, pag.189.

¹⁵ Non è il nostro compito trattare la trasformazione della radio da apparecchio riservato ad un'élite di appassionati a mezzo di comunicazione di massa. Il percorso è complesso ed impegnò a fondo il regime. Per una trattazione esauriente del problema e per ulteriori indicazioni bibliografiche cfr. G. ISOLA, *Abbassa la tua radio per favore...Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

buon fascista: patria, famiglia, prole, lavoro, obbedienza al Duce e fisico sano¹⁶.

Per quanto concerne la stampa il suo controllo inizia già nel 1923 con il Regio Decreto del 15 luglio¹⁷, grazie al quale il prefetto, agente del potere esecutivo, ha la facoltà di dichiarare

¹⁶ Il desiderio di avere un popolo sano, forte, atletico, fece sì che il Partito si interessasse all'attività sportiva. La promozione dello sport, inoltre, era un modo per coinvolgere un numero elevato di persone in manifestazioni controllate ed organizzate dal regime. Negli anni '20 inizia, infatti, a farsi sentire l'ingerenza dello Stato. Nel 1927 viene emanato dal segretario del Partito nazionale fascista il nuovo statuto del Coni grazie al quale l'ente passa alle dipendenze del Pnf. In Italia il primo Comitato Olimpico fu istituito nel 1907 per organizzare la partecipazione alle Olimpiadi di Londra. Soltanto nel 1914 si costituì un'organizzazione più complessa a carattere permanente, avente natura giuridica privata, che non si limitò a curare la preparazione e la partecipazione degli atleti alle Olimpiadi, ma assunse compiti di indirizzo, coordinamento e di controllo su tutta l'attività sportiva svolta in Italia, rivestendo nel contempo la qualità di soggetto dell'ordinamento sportivo internazionale, quale ente fiduciario del CIO. Cfr. R. Caprioli, *Le federazioni sportive nazionali tra diritto pubblico e diritto privato*, in *Diritto e Giurisprudenza*, 1989, 1.

¹⁷ Articolo 2 del suddetto decreto recitava che il gerente di un giornale deve essere dichiarato decaduto:

- a) se il giornale o la pubblicazione periodica, con notizie tendenziose, rechi intralcio all' azione diplomatica del Governo nei rapporti con l'estero o danneggi il credito nazionale all'interno o all'estero, o desti ingiustificato allarme nella popolazione, ovvero in qualsiasi modo turbi l'ordine pubblico;
- b) se il giornale o la pubblicazione periodica con articoli, commenti, note, illustrazioni o vignette ecciti a commettere reati o all'odio di classe o alla disobbedienza alle leggi e agli ordini delle autorità o turbi la disciplina degli addetti ad un pubblico servizio o favorisca gli interessi di Stati, enti o privati stranieri a danno degli interessi italiani ovvero vilipenda la Patria, il Re, la Real Famiglia, il Sommo Pontefice, la religione dello stato, le Istituzioni e i poteri dello Stato o le Potenze amiche.

decaduto il direttore di un giornale se questo intralci l'attività del Governo, o con articoli incitati al reato e alla disobbedienza. La situazione in seguito peggiora con l'emanazione delle leggi del dicembre 1925 con le quali si consente l'esercizio della professione giornalistica solo agli iscritti negli albi dell'ordine dei giornalisti, nel quale non sono ammessi gli antifascisti¹⁸. Questo minuzioso controllo governativo evidenzia come Mussolini ed il suo gruppo politico concepiscano la stampa non come strumento di informazione, bensì come organo di propaganda e di indottrinamento politico; a tal proposito illuminanti sono le caratteristiche della stampa fascista delineate da Mussolini: "In un regime totalitario, come deve essere un regime sorto da una rivoluzione trionfante, la stampa è un elemento di questo regime, una forza al servizio di questo regime"¹⁹. Per questo motivo preoccupazione costante del fascismo è quella di costituire una categoria di intellettuali asservita, che ripudi la nozione e il ruolo di "famigerato Quarto Potere"²⁰ e si consegna nelle mani dello Stato-regime.

L'intervento sull' Università ha proprio lo scopo di attirare nelle file del fascismo gli uomini di cultura e si inaugura con la creazione della Facoltà di Scienze politiche, alla quale segue il controllo degli istituti storici, più sensibili a tematiche civili e politiche. Il regime crea anche degli istituti che svolgono un ruolo di cerniera tra il vecchio e il nuovo in funzione dell'adesione degli intellettuali al fascismo. Una delle prime iniziative culturali avallate dal governo, che avrebbe portato ad un vasto

¹⁸ Cfr. V. CASTRONOVO-N. TRANFAGLIA (a cura di), *La stampa italiana nell'età fascista*, Bari, Laterza, 1980, pag. 8-9; G. MANACORDA, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Milano, Principato, 1974.

¹⁹ G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, pag. 10.

²⁰ E. Animucci, *Il giornalismo nel Regime fascista*, citato in G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit., pag.12.

coinvolgimento degli intellettuali, è la creazione, sempre ad opera di Gentile, dell'Istituto Treccani per la compilazione di una grande enciclopedia italiana. Gentile si impadronisce di questo progetto, già in cantiere dal 1919, affidando il programma agli Istituti Fascisti di cultura. Egli stesso diviene direttore dell'impresa e, nonostante le proteste del fascismo più estremista, chiede l'intervento e la collaborazione anche di intellettuali avversi al regime. L'allargamento del campo dei collaboratori conferisce all'opera una dignità ineccepibile, relegando in poche e inevitabili voci l'apologia del regime.

Tra gli altri istituti creati dal regime vanno ricordati quello Nazionale fascista di cultura diretto da Gentile, l'Istituto di studi romani diretto da Galassi Paluzzi, e l'Accademia d'Italia. Quest'ultima, istituita nel 1926 "con il compito di conservare puro il carattere nazionale, secondo il genio e la tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i confini dello Stato"²¹, negli intenti dei suoi fondatori dovrebbe, come l'Accademia di Francia²² fondata tre secoli prima dal cardinale Richelieu, esaltare gli "immortali della nazione"²³, e si propone di accogliere intellettuali di scuole diverse, con la promessa di attribuire loro il trattamento e le prerogative proprie dei grandi ufficiali dello Stato e la "libertà" di svolgere la loro attività anche fuori dalle assemblee di carattere eminentemente politico. Entrare a far parte dell'Accademia, oltre ad essere un grande onore, garantisce uno stipendio mensile piuttosto elevato (3.000 lire, il

²¹ G. MANGHETTI, *op. cit.*, pag. 83.

²² L'*Académie Française* fu fondata, sul modello di quella italiana del Rinascimento, da Richelieu, che nel 1634, ufficializzò una società letteraria già esistente, formata da diversi scrittori che si riunivano periodicamente presso l'erudito Valentin Conrart. Compito dell'Accademia fu quello di giudicare i nuovi scrittori e le nuove opere.

²³ E. R. TANNENBAUM, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Milano, Mursia, 1972.

triplo dello stipendio percepito da un impiegato), e l'abbonamento ferroviario gratuito. Molti sono gli scrittori che vi fanno parte, tra i quali Baldini, Bacchelli, Bontempelli, Cecchi, D'Annunzio, Marinetti, Ojetti, Papini, Pirandello, sebbene tutti non siano convinti assertori del regime fascista. Il caso più emblematico è quello di Pirandello che, prima di firmare il *Manifesto degli intellettuali fascisti*²⁴, scrive una lettera al Congresso esprimendo il suo apprezzamento per la creazione delle nuove istituzioni fasciste. Egli assicura che il suo appoggio non è solo formale: "Mi adopero anch'io, come voi, per dare ancora, secondo il mio potere, nuova consistenza alla realtà di un'Italia d'oggi, che per nostra salute e volontà, è un'Italia viva". Come sottolinea Carlo Bo, questa lettera fu scritta, in varie forme, da molti altri intellettuali ed esponenti della cultura come manifestazione di obbedienza, senza dichiarare un'esplicita adesione. Lo stesso Pirandello, prossimo alla morte, rinnega la sua adesione al fascismo ed esprime il desiderio di una cerimonia funebre semplice, defraudando così il fascismo di una cerimonia statale e della possibilità di seppellirlo con la camicia nera²⁵.

Un quadro chiaro di come fosse decaduta la dignità della cultura viene fornito da Francesco Flora in un articolo apparso sul "Corriere della sera" del 26 agosto 1943 dove sottolinea come fosse difficile salvarsi "in un'aura di menzogna, che era il tono fondamentale della vita cittadina, nella stampa, nella radio, nel cinema, quando pareva che tutto ci fosse concesso per la clemenza

²⁴ Il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, redatto da Giovanni Gentile nel 1925, fu sottoscritto da duecentocinquanta firmatari, tra i quali Pirandello, Ungaretti, Malaparte, Panzini...In esso si rivendicava al fascismo, oltre un'importanza politica, un carattere morale e religioso. Dieci giorni dopo "Il Mondo" di Giovanni Amendola, pubblicò in risposta il *Manifesto degli intellettuali italiani antifascisti*, redatto da Benedetto Croce, con l'invito a coloro che ne condividevano i concetti a comunicare la loro adesione; vi aderirono Montale, Alvaro, Cecchi...

²⁵ E. R. TANNENBAUM, op. cit., pag. 315-316.

di uno solo, a cui dovevamo gratitudine eterna", se si voleva lavorare come professionisti era necessario avere la tessera del partito, ma il "momento più indegno per gli uomini di cultura fu quello in cui i professori universitari si recarono a prendere le 'direttive' da un segretario del partito"²⁶. Ciò nonostante, come osserva Langella, il fascismo non riuscì mai ad asservire totalmente i professionisti della cultura, tanto che

poterono proseguire e radicarsi, in perfetta armonia, esperienze e indirizzi letterari maturatisi prima della marcia su Roma, che quasi sembrarono ignorare, per tutto il ventennio, l'esterno sconvolgimento delle istituzioni politiche. Non si può negare, tuttavia, il notevole peso esercitato dalla dittatura nel condizionare ogni possibile reazione della gente di cultura, proprio perché, se non altro, ne ridusse al minimo le possibilità di manovra²⁷

e chi non volle mettersi al servizio degli organi di propaganda fu costretto a eludere, quanto meno, la tematica proibita.

Schematicamente, proprio per quanto riguarda la classe dei letterati ci troviamo di fronte a comportamenti diversi ben individuati da Eugenio Garin²⁸:

1. l'adesione di comodo, di superficie, di molti, senza che con questo i loro prodotti intellettuali necessariamente esprimessero in modo organico il fascismo [è il caso di quei letterati che, pur rispettando le direttive fasciste e rendendo omaggio pubblicamente al regime, nel privato si comportavano diversamente scrivendo dei testi che non avevano nulla a che fare con il fascismo]; 2. la presa di coscienza e la crisi di altri, specialmente più giovani, ma non solo loro, che, individuato il carattere reazionario di fondo del fascismo,

²⁶ Cfr. F. FLORA articolo apparso sul "Corriere della Sera" del 26 agosto 1943, citato da R. ZANGRADI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1962.

²⁷ G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste, cit.*, pag. 23.

²⁸ E. GARIN, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pag. XVII-XVIII.

se ne staccarono fino a combatterlo, passando su posizioni opposte; 3. la precisazione di un distacco da parte di quanti, legati alla tradizione degli ideali risorgimentali e fedeli alle eredità liberali ottocentesche, presero energicamente le distanze dalle ideologie fasciste in nome della religione della libertà, anche su posizioni conservatrici.

Giorgio Luti fa notare in un suo testo che non si può parlare per gli intellettuali e gli enti di cultura di "fascismo-antifascismo" nel senso pieno del termine, ma se mai si può sottilmente distinguere tra spazi di movimento e di azione di volta in volta differenziabili anche a seconda dell'ambito in cui operavano gli enti culturali e i gruppi d'intellettuali che vi gravitavano, stabilendo una mappa che ci conduce dalla progressiva stabilizzazione del consenso a fenomeni di sotterranea e talvolta capillare opposizione, a settori ben individuabili in cui si determinano posizioni di autonomia nei confronti delle direttive culturali del regime²⁹. In generale, invece, secondo Giuseppe Langella, l'invasione del fascismo nel mondo della cultura provoca una polarizzazione dei ruoli, tra chi sceglie di sostenere apertamente il regime, elaborandone l'apparato ideologico, e chi preferisce mettere da parte il discorso politico e rifugiarsi nella letteratura. La polarizzazione delle scelte è dovuta al fatto che l'intellettuale è relegato in una posizione subalterna, priva di spazi decisionali.

Questo clima di ambiguità ha suscitato una polemica sui rapporti che intercorsero tra intellettuali e organizzazione fascista, tra cultura di élite e cultura di massa. Le posizioni degli studiosi sono essenzialmente due: da una parte c'è chi, come Norberto Bobbio, sostiene che durante il fascismo quando c'è stata cultura non é stata fascista, e quando é stata fascista non é stata cultura³⁰, o meglio che una cultura fascista fatta da fascisti

²⁹ G. LUTI, *Firenze corpo 8. Scrittori-riviste-editori*, Firenze, Vallecchi, 1983, pag. 270.

³⁰ N. BOBBIO, *La cultura e il fascismo*, in AA.VV., *Fascismo e società italiana*, a cura di G. QUAZZA, Torino, Einaudi, 1973.

dichiarati o a contenuto fascista non riusc" mai, per quanti sforzi fossero compiuti, a prendere forma in iniziative durature storicamente rilevanti. Il fascismo, però, riusc" allo scopo di ottenere un generale conformismo anche nei riguardi delle sue formule culturali, non solo perché furono imposte, ma anche perché trovarono un terreno particolarmente favorevole in una tradizione di cultura retorica, spiritualistica, alimentata dall'idealismo, ristrettamente umanistica, che si era liberata con un gesto di fastidio dal positivismo; che disprezzava i fatti e si inebriava in cambio di parole; e aveva sempre avversato la scienza³¹.

Dall'altra parte c'è chi, come Mario Isnenghi, analizzando il rapporto attraverso indagini di tipo sociologico e antropologico, mette in luce il condizionamento subito dagli intellettuali. Contrari alla tesi di Bobbio sono anche Nicola Tranfaglia, il quale sostiene l'esistenza di una cultura fascista che non fu positiva, ma negativa, e Enzo Golino che amplia il concetto di cultura, comprendendovi anche le istituzioni fasciste utilizzate per indottrinare gli italiani. Manlio Cancogni, giornalista e romanziere che ha vissuto in prima persona l'esperienza del fascismo, si pone in una posizione più vicina a quella di Norberto Bobbio; egli ritiene che l'intervento del fascismo sia stato pesante e soffocante a livello di scuola elementare e media inferiore ed a livello di cultura destinata ai mezzi di comunicazione di massa (i giornali, la radio, il cinema), ma sia stato assai meno duro di quanto si ritiene verso l'alta cultura. I narratori, i poeti, gli artisti, sapevano benissimo di non dover toccare certi argomenti, accettavano questo limite volentieri perché "la nostra letteratura, per tradizione, era estranea alla realtà contingente e badava ai motivi eterni e alla forma"³².

³¹ N. BOBBIO citati in M. CANCOGNI-G. MANACORDA, *Libro e moschetto. Dialogo sulla cultura italiana durante il fascismo*, Torino, Edizioni Rai, 1979, pag. 10.

³² M. CANCOGNI -G. MANACORDA, *op. cit.*, pag. 12.

Il problema fondamentale è l'ambito ristretto e chiuso dentro il quale i nostri giovani intellettuali si trovano ad agire; infatti il fascismo isola il nostro paese anche dal punto di vista culturale, giudicando in modo negativo le esperienze e le novità che fioriscono nel resto d'Europa in nome di un rigido nazionalismo. La letteratura ufficiale, voluta dal regime, celebra il genio italico, il primato dell'Italia ed afferma che "in seno all'Italia esistono tutte le premesse e tutti i risultati ai quali una cultura moderna poteva ambire"³³.

La cultura fascista accoglie in sé le tendenze più disparate, dall'estetismo dannunziano al conservatorismo laico e borghese, dal novecentismo che concepisce il fascismo come partecipazione alla spinta più vigorosa e internazionalista della società industriale di massa, al populismo antiborghese³⁴, al fascismo di sinistra gli esponenti del quale, cresciuti all'interno delle istituzioni culturali fasciste, approderanno all'antifascismo (è il caso di Bilenchi e di Vittorini). L'arte occidentale moderna è condannata come immorale e antipatriottica e si incoraggia con tutti i mezzi, dalla minaccia all'adulazione, la produzione di opere italiane.

Il fascismo tende a mostrare una società priva di contraddizioni dove tutto è perfetto; ma la realtà è ben diversa.

Per capire meglio l'evoluzione culturale italiana del Novecento é necessario ricollegarsi al clima culturale che ha caratterizzato gli ultimi decenni dell'Ottocento e cioè alla crisi sociale e politica che ha trasformato profondamente il mondo borghese. Romano Luperini, in un suo intervento su "Problemi",

³³ E. SICILIANO, *Antologia di Solaria*, Milano, Lerici, 1958, pag 10.

³⁴ Si pensi alla rivista "Il Selvaggio" fondata da Mino Maccari nel 1924, portatrice dei valori ribellistici del fascismo e di quelli rivoluzionari dello spirito paesano e nazionale, al movimento di Strapaese, lanciato sempre da Maccari, in contrapposizione allo spirito moderno, industriale e cittadino a cui fu attribuita l'etichetta di Stracittà. Quest'ultima tendenza era portata avanti dalla rivista bontempelliana "Il 1900", legata ad una visione del fascismo proiettato verso il futuro.

mette in luce come l'avanguardia primo novecentesca italiana nasca

quando in presenza di nuove forze sociali (la moderna borghesia industriale e il proletariato organizzato politicamente e sindacalmente) si imponeva per la classe dominante il passaggio da una politica d'*élite* aristocratico-borghese (come era stato per il periodo risorgimentale e per quello immediatamente postunitario) ad una politica di massa (infatti nel 1913 si terranno le prime elezioni a suffragio universale), volta a neutralizzare la potenzialità rivoluzionaria del nuovo proletariato, sia con provvedimenti di forma e con tentativi di inserimento nella logica dello stato liberale, sia con la contrapposizione degli strati piccoli borghesi e delle masse contadine cattoliche al proletariato urbano [...]. E' in questo passaggio che si rese necessaria una revisione della vecchia cultura di origine illuministica e positivista³⁵.

L'affermazione del capitalismo industriale, quindi, condiziona inevitabilmente il processo evolutivo della cultura medio-borghese tradizionalmente legata alle sue origini illuministiche, fortemente ancorata alla filosofia positivista, alla fiducia nel processo scientifico. La nuova cultura, che si afferma definitivamente agli inizi del nuovo secolo, si esprime nell'ambito di questa trasformazione negando e capovolgendo i grandi ideali razionali della cultura borghese: il positivismo fallisce, le leggi scientifiche, nelle quali si era creduto, vengono relativizzate (si pensi alla relatività di Einstein, alla scoperta di geometrie non euclidee), e non si è più in grado di spiegare gli accadimenti del mondo e l'uomo stesso in senso deterministico, cioè in base ad una rigida successione di cause ed effetti. L'evoluzione della letteratura e l'evoluzione del pensiero scientifico sono in stretto rapporto, come dimostra Giacomo Debenedetti nel suo *Il romanzo del Novecento*³⁶. All'arte della coscienza borghese, secondo Debenedetti, accade quello che è già

³⁵ R. LUPERINI, citato in G. LUTI, *Introduzione alla letteratura del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985, pag.140.

³⁶ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

accaduto nel campo delle scienze alla fine del secolo. Nel passaggio tra i due secoli, come è già stato detto, entra in crisi il concetto di scienza positiva e alla fiducia nel rapporto di causa effetto si sostituisce il concetto di "probabilità". Nell' arte europea accade lo stesso fenomeno. All'arte naturalista, che afferma la necessità di una riproduzione oggettiva ed impersonale della realtà, si sostituisce una nuova arte caratterizzata dall'indagine e dall'analisi di ciò che si cela oltre le apparenze. Emblematiche di questa situazione di crisi e di incertezza sono due affermazioni, l'una di Musil, l'altra di Pirandello. Musil, ne *L'uomo senza qualità*, osserva come:

tutto si dissolve in sistemi di formule, in qualche modo collegate fra loro; e nel vasto mondo non v'è che qualche dozzina di persone le quali, persino di una cosa semplice come l'acqua, pensino allo stesso modo; tutti gli altri ne parlano in linguaggi che stan di casa in qualche punto fra oggi e alcune migliaia di anni fa³⁷.

Pirandello, invece, in *Uno, nessuno e centomila*, mette in luce come la realtà sia una cosa puramente soggettiva:

La realtà che io ho per voi è nella forma che voi mi date; ma è la realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me é nella forma che io vi dò; ma é la realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darmi³⁸.

Questa crisi dilagante costringe l'intellettuale, formatosi nel clima della cultura positiva, ad effettuare delle scelte: o ignorare la crisi ed evadere dalla realtà ed elaborare poetiche e realizzazioni artistiche non più veristiche o naturalistiche, ma caratterizzate da una vocazione a trasfigurare il reale, ad andare oltre il fenomenico, sconfinando nel simbolo e nella dimensione irrazionale, o precipitare nella crisi fino alle estreme conseguenze

³⁷ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Torino Einaudi, 1972, vol. I, pag. 206.

³⁸ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1987, pag. 60.

, cercandone le ragioni e sviscerandone i connotati. In Italia prevale la linea di mitizzazione della crisi borghese caratterizzata dal "superomismo" dannunziano e dallo spiritualismo fogazzariano. Nella provincia, autori del calibro di Pirandello, Svevo e Tozzi, per altro non apprezzati dai contemporanei, intraprendono la strada dell'indagine delle cause dell'inquietudine umana. Questa triade consente un aggancio della narrativa italiana al contesto più avanzato della nuova cultura d'oltralpe aprendo una prospettiva che risulterà vincente solo molti anni più tardi, quando anche in Italia saranno penetrati gli esiti rinnovatori del pensiero europeo nel campo della scienza e della filosofia. In ambito europeo, infatti, esistono degli autori che rompono gli schemi tradizionali della rappresentazione e sconvolgono la nozione stessa di personaggio. Essi indagano nei risvolti più segreti dell'uomo, svuotando la consistenza dell'io e della realtà, scomponendo e rovesciando i limiti dell'esperienza; ne nascono grandi opere come quelle di Marcel Proust, Paul Valéry, James Joyce, Thomas Mann; Thomas Stearns Eliot, Virginia Woolf, Robert Musil. In poesia, a cavallo tra i due secoli, si fa strada una tendenza simbolica che subisce l'accusa di intellettualismo e celebralismo col conseguente invito al rifiuto di tutto ciò che possa incentivare tale tendenza al simbolo artistico, come, per esempio, la letteratura francese e soprattutto quella di cui erano portatori Rimbaud e Valéry. In Italia queste novità giungono in ritardo, ed i primi a parlarne sono i baretiani seguiti a ruota proprio dai solariani, ai quali si deve anche il recupero di Svevo e Tozzi, considerati i veri maestri della nuova narrativa italiana, in chiave europea.

La situazione della letteratura italiana è ben diversa, non si riesce a sanare il divario e il contrasto tra tradizione e modernità, il che provoca un profondo malessere nel mondo degli intellettuali. Un'analisi esauriente è costituita da un articolo di Leo Ferrero comparso su "Solaria"³⁹, nel quale egli imputa il malessere dei letterati a tre principali ragioni: prima, la solitudine

³⁹ L. FERRERO, *Lieviti Letterari*, in "Solaria" III (1928), 7-8, .

nella quale opera il letterato. Infatti, a differenza del mondo francese dove i letterati hanno il senso del gruppo nel quale sono confortati e incoraggiati, il letterato italiano è solo contro tutti e privo di lode, cosa fondamentale affinché un intellettuale, grazie alle conferme, continui nel suo lavoro. Seconda ragione è l'esistenza di una critica asettica, poco coinvolta nel processo creativo; terza, l'exasperato individualismo del letterato, il quale fa sì che "ognuno di noi ha le radici in un mondo che gli altri non conoscono e si fonda nei suoi giudizi sopra una esclusiva definizione dell'universo"⁴⁰. Raffaello Franchi, invece, nello scritto polemico, *L'europeo sedentario*, osserva come la crisi della nostra letteratura abbia avuto inizio con l'evento politico dell'Unità d'Italia; il Manzoni, con il suo romanzo, ha tentato l'unificazione linguistica, ma poco dopo si sviluppa l'arte regionale del Verga. Grandi esempi dello scrivere unitario sono Dante, Ariosto, Manzoni e a quelli si vuole uniformare anche la forma del romanzo. "I romanzi di vite vissute in terre e fra colori ben caratteristici sbiadivano nello specchio della lingua unica". Secondo Franchi si deve capire che non c'è incompatibilità tra regionalismo ed europeismo; questo è, appunto, il grande risultato di "Solaria" aver pubblicato una trentina di libri "stampati alla buona, senza trucchi né stemperature tipografiche, sorti qua e là da scrittori raccolti, analisti, immuni di istrionismo"⁴¹.

"Solaria" cercherà di far fronte soprattutto alla prima causa del malessere delineato da Ferrero, cioè l'isolamento intellettuale, aprendo le proprie porte all'Europa, soprattutto alla Francia, ma prima di lei già altri periodici avevano tentato questa impresa.

1.2. Le principali riviste del "decennio" solariano

Il periodo storico sin qui delineato sembra avverso al mondo della cultura, ma in realtà è caratterizzato dalla nascita di centinaia di pubblicazioni periodiche, non solo fogli di regime,

⁴⁰ *ivi*, pag. 31.

⁴¹ R. FRANCHI, *L'europeo sedentario*, Firenze, Ediz. di Solaria, 1929.

ma anche riviste di opposizione, o esclusivamente letterarie per evitare qualsiasi legame con il regime. Assistiamo al costante aumento dei periodici di argomento religioso, alla brusca caduta delle riviste politiche nel 1926 e ad una loro ripresa negli anni imperiali, alla nascita di riviste culturali, di letteratura, di filologia, di critica letteraria, di scienze storiche e geografiche; accanto a queste pubblicazioni esistono dei casi estremi di distacco dal fascismo come "Il Baretto" di Gobetti e la genovese "Pietre".

La nascita di un cos" gran numero di riviste altera le coordinate stesse della cultura, nella misura in cui si prestano a dar fiato a certi suoi aspetti, a risvolti, a preoccupazioni e attitudini che non avrebbero trovato accesso nelle vecchie istituzioni. La rivista diventa non solo un nuovo strumento di comunicazione, ma anche e soprattutto un luogo di dibattito. Scomparsi gli antichi circoli aristocratici e rimasti solo le Università e gli Istituti Superiori nel campo della dottrina seria e scientifica, la rivista si propone come la sede di un modo alternativo di produrre e distribuire cultura. Come sottolinea Langella, si afferma, proprio su queste pubblicazioni periodiche, una cultura militante, come "altra" da quella accademica, fondata sulla modernità, sull'attualità, rivolta ad un pubblico più esteso, ma non massificato, colto e curioso "la cui domanda di promozione culturale muoveva da un bisogno di arricchimento dell'esistere, di completamento della persona sociale, a metà strada tra chi aveva abbracciato la sapienza come unica ricchezza e occupazione assoluta, e chi all'opposto si rivolgeva ai suoi prodotti più dozzinali in cerca di un semplice *loisir*"⁴².

La maggior parte delle riviste del Novecento è militante, ma il fatto più interessante è che la cultura, peraltro seria e letterariamente impegnata, divulgata dalle riviste non è il frutto di lunghi silenzi e meditazioni nella solitudine delle biblioteche, ma nasce a seguito di fitti scambi epistolari, o sui tavolini dei caffè, negli uffici di qualche casa editrice e persino in qualche locale di partito. La cultura militante che passa attraverso la riviste, è,

⁴² G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., pag. 5.

spesso, il prodotto di rapporti personali piuttosto che di schieramenti rigidi precostituiti. Ciò favorisce la mobilità delle collaborazioni, e il passaggio degli scrittori da una rivista all'altra, persino da una testata di regime a una rivista squisitamente letteraria.

Gli intellettuali sconfitti dalla prima guerra mondiale, lasciata da parte ogni aspirazione al protagonismo-interventismo, spento ogni impeto moralistico della prima "Voce" nell'esperienza tragica del fronte, sono costretti ad un processo di ridimensionamento e di trasformazione.

Gli anni della guerra maturano una concezione di cultura non più attuabile in senso aggressivo, costretta a configurarsi come difesa nei confronti di ciò che sta accadendo sul piano politico-sociale. Mentre nel primo ventennio del secolo si delinea la tendenza a conciliare l'arte con la società industriale in via di sviluppo, e quindi l'arte perde la propria tradizione specifica, negli anni in cui il fascismo da forza di opposizione diviene forza di governo, configurandosi come "richiamo all'ordine", sul piano culturale si assiste alla restaurazione letteraria della "Ronda": l'arte torna ad essere una attività specifica, senza rapporti con l'ordine pratico e politico.

In questi anni di ascesa del fascismo le vecchie avanguardie si normalizzano sotto una spinta politica che non concede più spazio a rivoluzioni d'origine piccolo-borghese (si pensi al futurismo, al mito della macchina, della velocità, sfruttate dal regime per esaltare i valori di forza e progresso che si proponeva di rappresentare). Le caratteristiche del ritorno all'ordine prospettato dal fascismo hanno delle conseguenze negative sul nostro mondo culturale. Innanzi tutto si pone fine ai tentativi di sprovincializzazione già attuati all'inizio del secolo, grazie anche all'attività di Marinetti che aveva intrecciato stretti rapporti col mondo parigino, con l'avanguardia francese, con il dadaismo e il surrealismo; ne consegue che la cultura italiana assume una veste provinciale ed autarchica, e viene esclusa dal dibattito europeo.

La guerra, come è già stato sottolineato, sconvolge il panorama culturale italiano, rivoluzionando la mappa geografica

dei centri culturali. Firenze, ad esempio, che nel primo decennio del Novecento è uno dei centri intellettuali più vivaci, ospita riviste come il "Leonardo" e la "Voce", e nel decennio giolittiano diventa luogo di convergenza della cultura militante, alla vigilia della prima guerra mondiale, rimane esclusa dalla rosa dei protagonisti. Chiusa tra il nord industriale e la politica di Roma, Firenze cede le armi e il dibattito culturale si sposta nei centri economici e politici dell'azione borghese. Solo negli anni immediatamente successivi al conflitto Firenze, città d'arte e di salotti letterari, pur rimanendo isolata, riesce gradualmente a recuperare la propria dignità culturale, fino a diventare un centro sognato da molti intellettuali allorché i grandi centri economici non consentiranno più l'indipendenza culturale.

L'asse culturale, nel frattempo, si sposta a Torino, città d'industrie e della tecnica, ove il rapporto politica-cultura, intellettuali-trasformazione dello Stato, si scioglie nella ricerca di forme alternative al consenso e alla classe dominante. E' la Torino di Gramsci e di Gobetti che, con le loro pubblicazioni, lasciano un segno indelebile sulla complessa fase delle riviste degli anni Trenta e Quaranta; si pensi all'apertura verso l'Europa, all'accoglienza di autori come Proust, Joyce e Kafka, che vengono introdotti in Italia proprio da Gobetti, secondo il quale l'aggancio europeo è l'unico modo per tornare ad un concetto illuministico di cultura. L'eupeismo barettiano influenza le riviste che intendono far uscire la letteratura italiana dall'ambito provinciale; è il caso di "Pietre" (1926-1928), rivista genovese che tenta una sintesi di motivi indigeni ed europei, e come vedremo, di "Solaria".

Un altro centro importante nel decennio che precede l'ascesa del fascismo è Roma dove nasce e si sviluppa l'esperienza rondista. Mentre il fascismo prepara il campo per la sua ascesa, alla rottura futuristica e alla sopravvissuta carica mitologica dell'estetismo dannunziano si contrappone l'attendismo rondiano, che esprime la volontà di ricostruire un ordine e un equilibrio di alta marca borghese. Il movimento e le idee della "Ronda" (1919-1922) si esauriscono con l'affermazione del fascismo, che dà inizio ad una nuova epoca nella quale era possibile o il lavoro

solitario, che sarà intrapreso anche da "Solaria", o la lotta senza quartiere e il sacrificio, strada intrapresa da "Il Baretto" (1924-1928)⁴³.

Dopo la stabilizzazione del regime fascista Roma, insieme a Milano, diventa la sede delle riviste ufficiali del regime, da "Gerarchia" (1922-1943), diretta dallo stesso Mussolini, a "Civiltà fascista" (1923-1945), organo dell'Istituto di cultura fascista, diretta da Gentile, che svolge per un ventennio una operazione di assorbimento non qualificato, limitandosi da un lato a favorire indiscriminatamente qualsiasi adesione politico culturale alla destra, e dall'altro ad esprimere di volta in volta incoerenti programmi legati alle disposizioni degli ambienti più reticenti del partito. Sulla scia di "Civiltà fascista" si sviluppano un gran numero di riviste incentrate sull'autarchismo della cultura nazionale, chiusa nell'ambito provinciale, utilizzate dai loro direttori, ufficialmente legati al partito, per mettersi in mostra polemizzando con la cultura dell'avanguardia ritenuta portatrice dell'eupeismo antinazionale. Queste riviste, sebbene abbiano l'ambizione di rappresentare ufficialmente la cultura del partito al potere, in realtà non riescono a svolgere alcun programma unitario ed efficace in sede nazionale. Riviste come "Idea fascista", "Rivoluzione fascista", "Mediterraneo", "Tevere", "Difesa della razza" non sono altro che periodici filofascisti di fiancheggiamento politico, che non pervengono ad una elaborazione di una politica culturale in grado di incidere sulla cultura borghese. Tali organi esprimono solamente "una posizione conformistica o di puro e scriteriato velleitarismo al cui confronto l'attendismo rondiano e l'ecclerismo solariano assumono oggi la configurazione di un'autentica barriera difensiva"⁴⁴.

Sempre in ambito fascista, ben diversa è l'azione promossa da Giuseppe Bottai, prima ministro delle Corporazioni, poi

⁴³ Alla "Ronda" di Cardarelli e a "Il Baretto" di Gobetti verrà dedicato un apposito capitolo, in quanto influenzeranno, l'una con la problematica dello stile, l'altra con l'apertura all'Europa, "Solaria".

⁴⁴ G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, cit., pag. 144.

dell'Educazione nazionale, con "Critica fascista" (1923-1943) che svolge per lunghi anni una politica culturale di cauto attendismo, orientata secondo schemi di prudente convenzionalismo. Bottai si propone di dare agli organi di cultura dipendenti dal suo ministero la possibilità di un'azione individualizzante che li ponga "come strumento di scuola e di educazione al di fuori dello stretto controllo degli organi politici del partito"⁴⁵. Più sfrontato è l'altro esperimento di Bottai, "Primato" (1940-1943), al quale collaborano sia antifascisti autentici e militanti come Carlo Emilio Gadda, Alessandro Bonsanti, Walter Binni, Sergio Solmi, sia vecchi scrittori e critici fascisti come Bontempelli, Comisso e Falqui. Con l'entrata in guerra gli intellettuali dovettero scegliere da che parte stare e cos" finisce l'esperienza di "Primato", che aveva dato vita ad una cultura di alto livello, poco accessibile alle masse.

Caso del tutto particolare è, a Firenze, il Foglio d'ordini della federazione fascista fiorentina, "Il Bargello", nato nel 1929, con la direzione di Corrado Pavolini. Questa rivista, organo politico di partito, raccoglie nelle sue pagine personaggi di levatura nazionale, come Cardarelli, Ferrata, Gatti, Franchi, e giovani esponenti del fascismo di sinistra come Bilenchi, Pratolini e Vittorini; quest'ultimo, dal 1929 collaboratore di "Solaria", rivista apolitica, fatta da letterati puri con propensione all'internazionalismo letterario, comincia a collaborare a "Il Bargello" nel 1931 tenendo una rubrica di recensioni; Pratolini si impegna su questioni politiche e sociali e sulle polemiche per una cultura fascista; Bilenchi invece proviene dalle file strapaesane, con i suoi caratteri di esaltazione squadristica e di campanilismo becerò, ed è passato anche attraverso "L'Universale" di Berto Ricci. E' necessario notare come questi tre giovani, negli anni della guerra spagnola, passino, a seguito di un lento processo di autocritica, dal fascismo di sinistra al comunismo, ritenendo quest'ultimo l'unica vera alternativa al fascismo.

Tornando all'asse Roma-Milano, vediamo che, oltre ad essere centro di potere, si riserva anche la prerogative di un'

⁴⁵ *ivi*, pag. 146.

informazione letteraria di base, a vasto raggio di utenza, con finalità divulgative. E' il caso della "Fiera Letteraria", nata a Milano nel 1925 e trasferita a Roma nel 1929 dove assume il nome di "Italia Letteraria" (1929-1936) sotto la direzione Pavolini; del "Convegno" (1920-1939) di Ezio Ferrieri, sempre di Milano, rivista eclettica ed aperta all'eupeismo; di "Omnibus" (1937-1939) il settimanale di Longanesi che inaugura la formula dei rotocalchi destinati alle classi medio borghesi.

Proprio verso questo pubblico non propriamente letterato si rivolgono le riviste tipo la "Fiera Letteraria", in un'epoca "in cui per lo stadio ancora non avanzato dei mass media il libro continuava ad occupare una posizione di spicco tra i prodotti di svago. Non stupisce che la caratteristica comune a queste rassegne fosse l'eclettismo elevato a sistema, e il risultato la pura esposizione campionaria dei prodotti"⁴⁶. Questa riduzione del lavoro letterario al piano dell'informazione, suggerita, se non imposta, dalle necessità oggettive che ostacolano le elaborazioni teoriche coraggiose e le esperienze culturali di ispirazione europea o mondiale, è ben rappresentato, come ho già accennato, dalla "Fiera Letteraria" di Umberto Fracchia. Il settimanale nasce con una chiara contrapposizione tra la "torre d'avorio" in cui il letterato ama rinchiudersi e la "fiera" luogo di incontro dove è possibile utilizzare anche un linguaggio di mercanti e giocolieri. La "Fiera" accetta il momento storico nel quale viene a trovarsi e opera solo nel campo specifico letterario ritenendo quello politico fuori della sua portata e nettamente separato dal primo. Ogni buon cittadino, sottolinea Fracchia

se non è un uomo politico non deve tener dietro alle minuzie dell'azione politica militante, ma semplicemente considerarsi un soldato della nazione, pronto ai suoi grandi richiami, per il resto coltivare il proprio campo, qualunque esso sia, senza risparmio né di fede, né di

⁴⁶ G. LANGELLA, *Il secolo della riviste*, cit., pag. 84.

fatica, lasciando che gli uomini di politica assolvano il loro compito ed esercitino il loro potere⁴⁷.

Il regime, in questo periodo, cerca di convogliare tutti gli intellettuali, anche i più disimpegnati, nell'ambito dell'attività pubblicistica fascista, perché si rende conto della mancanza di una cultura fascista degna di questo nome, e soffre di un complesso di inferiorità rispetto alla cultura letteraria più eletta che percorre le vie autonomistiche indicate dalla "Ronda". Mentre a Roma e a Milano è quasi impossibile attuare un dibattito culturale senza imbattersi nello scontro con le direttive totalitarie a causa della vicinanza degli organi supremi di comando, a Firenze quelle pressioni giungono alquanto graduate e prive di quel tono intimidatorio che altrove si fa sentire; questo permette la nascita di una rivista come "Solaria" che esprime il suo antifascismo in modo ambiguo, ospitando collaboratori provenienti dalle esperienze più disparate (*ex* rondisti, *ex* barettiani come Montale, fascisti di sinistra come Vittorini).

Firenze, "centro eretico"⁴⁸ nel panorama della cultura fascista, risorge nuovamente come centro culturale ricollegandosi alle fila interrotte di un discorso intrapreso nell'immediato dopoguerra, grazie anche al fatto che il fascismo è maggiormente interessato al controllo dei grandi centri economici. Come fa notare Eugenio Garin:

le riviste e i gruppi gridatori, per usare un termine crociano, non erano morti [...]. Non qui, nella confraternita dei convertiti [si riferisce ai futuristi], viveva la cultura fiorentina, ma nell'esercizio della filologia e nel culto della poesia. Era un ritiro in cui ritrovava se stessa e faceva penitenza del facile idealismo militante estraneo e male accetto [...]. I moti iconoclasti e sovvertitori, che al principio del secolo si erano presentati come innovatori ed

⁴⁷ U. FRACCHIA, *L'allocuzione di Mussolini*, citato in G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pag. 114.

⁴⁸ G. LANGELLA, *Il secolo della riviste*, *cit.*, pag. 87.

europei, mostrarono allora, nelle conseguenze, la propria inconsistenza morale e il loro inguaribile provincialismo, che il fascismo loro erede cercò di travestire da ideologia universale. Fu il tempo in cui la resistenza al fascismo sul piano culturale si manifestò come apertura alle voci del mondo che con la loro sola presenza svelavano tutta la fragilità di un' assurda pretesa di primato. Fu il tempo di "Solaria" e di Montale, ma anche di un'isolamento quasi spasmodico nell'estetica pura e nella stilistica⁴⁹.

Agli inizi il ritorno al vecchio spirito rivoluzionario trova ospitalità nel fondo della provincia Toscana. E' proprio qui che ha origine lo spirito di *Strapaese*, che rivendica un ipotetico diritto al riconoscimento della sua funzione eversiva nei confronti della vecchia società cittadina e borghese. Questa tendenza, rappresentata dal periodico fiorentino "Il Selvaggio" e dal bolognese "L'Italiano" si contrappone al movimento di *Stracittà*, abbracciato dalla rivista "900" di Massimo Bontempelli. Strapaese e Stracittà non si potrebbero capire al di fuori del quadro contrassegnato dall'ambiguità sostanziale del fronte dei consensi e del tentativo di individuare nella confusione un'identità culturale puramente e perfettamente fascista. Questi due movimenti rappresentano le due anime dell'Italia: quella paesana provinciale amante della tradizione e quella cittadina industriale borghese consumistica ed europea. Secondo Raffaello Franchi le suddette riviste testimoniano la necessità

di additare agli scrittori una meta o quanto meno una via comune; è necessario saper creare un'atmosfera spirituale dove, liberi dal peso delle vecchie sottigliezze cerebrali, almeno le intenzioni elementari degli uomini si riconoscano riposatamente e attingano, in codesti riconoscimenti, la forza che deve poi soccorrere gli autori nei travagli individuali" "Il Selvaggio" e "L'Italiano" sono sintomo di un bisogno rinnovato di libertà; "la libertà di sbertare i trafficanti dell'arte e della politica, di ripurgare l'Italia, sia pure con purghe leggere, dalle rinate incrostazioni della rettorica e del commercialismo⁵⁰.

⁴⁹ E. GARIN, *Un secolo di cultura a Firenze da Pasquale Villari a Piero Calamandrei*, in *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962, pag. 99-101.

⁵⁰ R. FRANCHI, *Allarme*, in "Solaria" (1926), I, 12, pag. 40-41.

Nel complesso i due fogli sembrano ripristinare due vecchie e nobili posizioni, rispettivamente quella di "Lacerba" e della "Ronda"; analizzandoli nel particolare, però, è evidente che "il polemico tono lacerbiano del rondesco "L'Italiano" arrivi a comprometersi nel senso di fare un'intransigente guardia d'onore a ciò che "Lacerba" ci presentava per arte; mentre la vetrina selvaggia dei disegni e delle poesie, espone quell'arte e quella letteratura con sussiego e perentorietà rondeschi"⁵¹.

"Il Selvaggio", nato a Colle Val d'Elsa, appena un mese dopo l'assassinio Matteotti, per volontà del *ras* di Poggibonsi, Angiolo Bencini, presenta, inizialmente, connotati pesantemente squadristici, agrari, incita alla lotta contro gli antifascisti dell'Aventino ed è fortemente contrario al revisionismo di Bottai. Questi motivi rimangono una costante anche del periodo fiorentino, iniziato nel 1926, quando Mino Maccari, prima redattore della rivista e poi direttore, trasferisce la sede dal paese alla città. Da questo momento in poi "Il Selvaggio" non fa altro che ripetere i principi fondamentali del suo programma, soprattutto nel "Gazzettino ufficiale di Strapaese" che Orco Bisorco, uno degli pseudonimi di Maccari, dirigerà di lì a poco; qui molto chiaramente si afferma che:

Strapaese è stato fatto apposta per difendere a spada tratta il carattere rurale e paesano della gente italiana; vale a dire, oltreché l'espressione più genuina e schietta della razza, l'ambiente, il clima e la mentalità ove son custodite, per istinto e amore, le più pure tradizioni nostre. Strapaese si è eretto baluardo contro l'invasione delle mode, del pensiero straniero e delle civiltà moderniste, in quanto tali mode, pensiero e civiltà minacciano di reprimere, avvelenare a distruggere le qualità caratteristiche degli italiani⁵².

⁵¹ Ivi, pag. 41-42.

⁵² ORCO BISORCO, "Gazzettino Ufficiale di Strapaese", 4 (1927), 16, 1 settembre, 61, citato in R. BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1984, pag. 170.

Superata la crisi del delitto Matteotti ed iniziata la normalizzazione della vita pubblica, posto fine allo squadristo dissidente, l'obbiettivo del "Il Selvaggio" si specifica nel tentativo di elevarsi a difensore della tradizione italiana diventando una fonte ufficiale del fascismo. Con lo spostamento della direzione a Torino (30 gennaio-30 dicembre 1931) e poi a Roma (31 marzo 1943-1943), e, con l'ampliarsi della polemica di Maccari fino ai confini dello spazio governativo, il carattere regionale della rivista viene sempre più attenuandosi, sostituito da una feroce e spesso subdola satira nazionale. Questi sono gli anni in cui scompaiono le utopie "selvatiche" lasciando il posto alla frenetica fronda di Maccari, al gusto per la battuta ironica che ferisce sempre e sempre scende al concreto dei fatti, nel vivo della piaga. Maccari, spenta l'antica spinta rivoluzionaria nel progressivo conformismo della nuova classe politica, si sente tradito dal fascismo che, ormai, si è avviato sulla strada della normalizzazione e dell'imborghesimento. Già nel 1929, da polemista e moralista deluso, difende l'autonomia e l'indipendenza dell'arte rispetto al partito, e anche quando si rende conto di esser stato sconfitto dagli eventi egli continua a denunciare i pericoli del militarismo e la minaccia dell'ascesa del nazismo. "Il Selvaggio", al tempo del trionfo imperiale, rimane un fatto isolato ed anacronistico ed è costretto alla chiusura.

Il volto tradizionalmente contadino e autoctono del fascismo vagheggiato da Maccari ha molte affinità col fascismo comunale, regionalmente italiano "ancora carbonaro e garibaldino"⁵³ offerto da "L'Italiano" del romagnolo Leo Longanesi. Comuni alle due riviste sono l'antieuropeismo, l'antimodernizzazione, l'antinovecentismo sia letterario che pittorico. Le affinità sono evidenti nel programma firmato da Gherardo Casini, dove si ribadisce il rifiuto delle novità provenienti dall'estero:

I popoli nordici hanno la nebbia, che va di pari passo con la democrazia, con gli occhiali, col futurismo, con l'utopia, col suffragio universale, con la birra, con Boekling, con la

⁵³ R. BERTACCHINI, *op. cit.*, pag. 173.

caserma prussiana, col cattivo gusto, coi cinque pasti e la tesi marxista. L'Italia ha il sole, e con il sole, non si può concepire che la Chiesa, il classicismo, Dante, l'entusiasmo, l'armonia, la salute filosofica, il fascismo, l'antidemocrazia, Mussolini. Questo giornale cercherà di dissipare le nebbie nordiche che sono scese in Italia per offuscare il sole che Dio ci ha dato⁵⁴.

"L'Italiano" si avvale non solo di collaboratori come Alessandro Pavolini, Curzio Malaparte, Ardengo Soffici, ma anche di letterati come Giuseppe Raimondi, il quale, nel 1926 in un articolo intitolato significativamente *Difese della Ronda*, dà calorosamente il benvenuto nella rivista a Vincenzo Cardarelli. Questa forte presenza rondiana colloca la rivista in un ambito più civile e più intellettualizzato rispetto a "Il Selvaggio", dalle cui colonne Maccari evidenzia le differenze, nonostante la polemica comune contro Stracittà, rivendicando per sé il diritto di definirsi strapaesano⁵⁵. La differenza tra i due periodici riguarda non tanto i contenuti polemici, quanto il modo di fare polemica e di conseguenza anche i settori e il pubblico su cui incidono: il periodico di Maccari agisce attraverso la paesanità e il sapore macchiaiolo, quello di Longanesi si propone di costruire un italiano più raffinato dai caratteri regionali anziché provinciali, mediando la posizione di "Lacerba" e della "Ronda" e riducendo il gesto anarchico all'ordine, ricomponendolo nella tradizione classica in nome di uno stile e di un tono ironici, ma rispettosi. Con il trasferimento della redazione a Roma nel 1936 comincia la

⁵⁴ "L'Italiano", 1 (1926), 14 gennaio, citato in R. BERTACCHINI, *op. cit.*, pag. 173.

⁵⁵ A questo proposito Maccari afferma che "strapaese nato nel 1926 sul "Il Selvaggio" e quivi cresciuto e irrobustito, non come una formuletta letteraria o artistica, ma come un'affermazione alta e sonora di mentalità e sentimento in tutti i campi, come un modo di intender la vita, unitaria e complessa della Nazione". In "Il Selvaggio" (1927), 24 novembre citato in A. PANICALI, *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1978, pag.30.

parabola discendente della rivista anche perché Longanesi concentra tutte le sue forze a "Omnibus", il capostipite in Italia dei giornali a rotocalco caratterizzati dalla preminenza delle immagini sul testo scritto che fu stroncato dalla censura nel 1939.

Sul versante, opposto si schiera il movimento stracciadino, rappresentato dalla rivista romana di Massimo Bontempelli, "900" (1926-1929), attorno alla quale gravitano "I Lupi" (1928), "L'Interplanetario" (1928) e "Duemila" (1929). Il "900", fondato da Bontempelli insieme a Curzio Malaparte⁵⁶ cerca di far confluire in una dimensione accettabile dal regime le istanze dell'avanguardia europea nei termini di una letteratura di fiancheggiamento. Bontempelli intende ridurre la dimensione europea a quella italiana; si guarda cioè all'Europa per mostrare che l'Italia può e deve avervi una parte da protagonista "in quanto patria delle aquile e dei gagliardetti con una grande dignità romana e imperiale da difendere"⁵⁷. Quindi cultura nuova che deve servire come stimolo al rinnovamento della cultura fascista; l'apertura all'Europa deve servire per la creazione di un linguaggio che il regime può e deve accettare con la piena coscienza della superiorità romana. Nonostante ciò, l'uscita del primo quaderno di "900", scritto in francese e sottotitolato "Cahiers d'Italie et d'Europe", suscita grandi polemiche. La redazione è internazionale e ospita Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, George Kaiser, Pierre Mac Orlan, ai quali si aggiunge, a partire dal terzo quaderno, il sovietico Jlya

⁵⁶ Pseudonimo di Kurt Erich Suckert. Egli, all'inizio della sua collaborazione a "L'Italiano", annuncia di non chiamarsi più Suckert, ma Malaparte, perché desidera essere italiano non solo nel cervello, nel fisico e nello spirito, ma anche nella desinenza del nome. Dopo la militanza in "900", si impegna politicamente dalla parte degli strapaesani; negli anni Trenta entra in sospetto allo stesso regime fascista. Egli, convinto sostenitore della necessità di non arrestare il processo rivoluzionario contro il costume borghese, contrario all'istituzionalizzazione del regime, e, negli stessi anni del "Baretti", fonda il periodico "Conquista dello Stato".

⁵⁷ G. LUTI, *Introduzione alla letteratura del Novecento*, cit. , pag.140.

Ehrenbourg. Il fatto di pubblicare in francese, lingua ampiamente conosciuta in Europa, rinunciando allo stile italiano, non significa negare la tradizione e i valori della cultura italiana, ma, al contrario, risponde all'intento di portare e far conoscere l'Italia in Europa. Il discorso sul fascismo rimane marginale; la voce "fascismo" viene accuratamente evitata, e le poche allusioni sembrano di circostanza. Ulteriore obiettivo di Bontempelli è quello di inserire la figura dello scrittore all'interno della struttura industriale; per fare questo, rinunciando alla forma e all'introspezione psicologica, egli dovrebbe creare nuovi miti, personaggi, avventure che diffondano tra le masse il nuovo clima di modernità. La svalutazione della forma è legata alla consapevolezza delle limitate qualità del destinatario-massa, ma l'unica possibilità per reinserire la letteratura italiana nel mercato europeo è quella di puntare a un pubblico il più vasto, il più vario e il più completo possibile. Di qui l'interesse per il varietà, per il cinema, il *jazz* e lo sport, tutte manifestazioni che attirano un pubblico ampio e composito. Tutto questo provoca la reazione dei "selvaggi", contrari alle teorie novecentiste. Ciò che li preoccupa maggiormente è il fatto che Bontempelli, anziché esportare la nostra cultura, importava la moda e i costumi di Parigi, di Mosca e di New York. Emblematico è un articolo di Maccari dove egli sostiene di non voler "abolire la modernità, non siamo i nostalgici di nessun secolo passato; soltanto ci piacerebbe vedere la modernità più italiana che americana e tedesca, e il nostro secolo più in armonia con lo spirito tradizionale italiano, coi costumi, con la mentalità, con le consuetudini proprie della nostra gente e radicate nelle nostre generazioni", e continua dicendo che la modernità, cos'è come si va configurando "bastarda, internazionale, esteriore, meccanica, un intruglio manipolato da banchieri ebrei, da pederasti, da pescicani di guerra, da tenutari di bordelli"⁵⁸, se accettata integralmente potrebbe corrompere e

⁵⁸ "Il Selvaggio", IV (1927), 2.

inquinare la razza italiana⁵⁹. Il novecentismo e il paesanismo sono, secondo Franchi, "due tenutine grandi quanto un balocco da ragazzi"; basta pensare a Malaparte sempre a caccia di temi semplici, di paradossi e di "colori elementari per dare sfondo e successo ai giochi del suo indiscutibile talento"⁶⁰.

Un altro bersaglio polemico di Maccari è costituito dalle persone che hanno scelto, anziché la via della lotta e della rivoluzione provinciale, la facile strada del compromesso, i fiancheggiatori della gloria e del successo. Al centro della polemica si colloca l'attività di Ojetti, uomo dotato di indubbe capacità organizzative, e le sue riviste, "Pegaso" (1929-1933) e "Pan" (1933-1935) che Maccari critica aspramente: "Non c'è un pensiero, una verità sola, che emerga da tutta la loro [si riferisce ad Ojetti e a Borgese] congerie articolistica, novellistica, e pseudo-critica, all'infuori di un gran bigiume, di una meschinità in guanti gialli, e una leggiadra banalità"⁶¹. Ojetti, infatti, si pone sul versante opposto rispetto a quello dei "selvaggi", e rappresenta non la faccia squadristica del regime, bensì quella benpensante, borghese, istituzionalizzata, il fascismo diplomatizzato e accademizzato. Le sue riviste sono caratterizzate dall'eclettismo, sono il punto di incontro apparentemente neutro delle varie linee della letteratura italiana. Ojetti si limita a radunare attorno a sé presenze già esistenti, provenienti dalle riviste più diverse; ad esempio da "Solaria" Bonsanti, Vittorini, Montale, Tecchi, Loria, Comisso, dalla "Ronda" Cecchi, da "Il Baretto" Ginzburg, Sapegno, da "900" Bontempelli, dall'area

⁵⁹ Questo, a mio parere, può essere considerato un attacco alla linea europea seguita da "Solaria", che userà come modelli letterari esponenti ebrei della letteratura europea ed italiana (vedi Saba e Svevo), e per questo sarà più volte attaccata dai rappresentanti della cultura conservatrice.

⁶⁰ R. FRANCHI, *Facile Apologia del difficile*, in "Solaria" (1927), II, 7-10, pag. 51.

⁶¹ M. MACCARI, *Arte e ordine artistico*, in "Il Selvaggio", IV (1929), 12.

crociana Flora, dalle file fasciste Pellizzi, Piacentini e poi Pirandello, Moravia, Cicognani e molti altri. Dalla presenza di questi collaboratori si capisce che sulle riviste di Ojetti non si fa politica,

ma in nome di un progetto culturale simile a quello della "Ronda" o della prima "Solaria" in cui l'isolamento dell'intellettuale corrispondeva ad un programma cosciente, ma per un gesto, se non di viltà, certo di accettata rinuncia che si risolve in un indiretto fiancheggiamento al regime compiuto nel modo più inconsapevole e indolore⁶².

Ojetti da per scontato che il fascismo sia un fatto permanente e duraturo, una realtà positiva, che Mussolini sia un grande uomo politico e che la cultura da sostenere sia una cultura di armonia, di ordine, di tradizione.

Esiste una serie di riviste, gran parte delle quali giovanili, contemporanee e per certi aspetti cooperanti con "Solaria", che acquistano rilievo dalla collocazione entro un dialogo ben accordato. Tale è la condizione della "Libra" (1928-1930), pubblicata per dodici numeri da un gruppo di giovani, sotto la direzione di Mario Bonfantini, alla quale collaborano solariani come Noventa, Piovene, Raimondi e Debenedetti. Come "Solaria" nasce senza un preciso programma, ma con "due convincimenti che si riferiscono alle condizioni della presente letteratura" e cioè che "se l'arte nostra è sempre più povera ed esangue si deve principalmente allo scadimento della persona morale degli scrittori, anche dei più alti d'ingegno" e che "nell'attesa della sperata e forse da molti segni imminente rigenerazione, non sarebbe gran male per i più moderni il darsi in piena umiltà d'animo e castità di mente a prolungate e amorse letture dei nostri buoni antichi"⁶³. Oltre a questo collegamento alla "Ronda",

⁶² G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, cit., pag. 226.

⁶³ M. BONFANTINI, "La libra", I (1928), 1, riportato da A. FOLIN-M. QUARANTA, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Treviso, Canova, 1977, pag.74-76.

il rapporto con "Solaria" è caratterizzato dal comune interesse per la letteratura europea, con un occhio di riguardo per Parigi, dalla volontà di superare la fase del "saper scrivere troppo bene" nel genere romanzesco. Altra rivista orbitante attorno a "Solaria", per la similarità della cultura e del gusto e per i numerosi collaboratori comuni (ad esempio Debenedetti, Loria, Solmi, Raimondi) è la rivista romana "Fronte", diretta da un artista, Marino Mazzacurati. Purtroppo, la rivista ha una vita estremamente breve (due numeri dal giugno al dicembre 1931), ma è ugualmente evidente il collegamento alla "Ronda" nell'affermazione che in letteratura solo lo stile rappresenta il puro valore estetico, e nel suo addentrarsi nelle nascenti dispute sul neorealismo, che saranno presenti anche in "Solaria".

Un'altra rivista che inizialmente sembra avvicinarsi a "Solaria" e seguire le sue orme è "Occidente" (1932-1935), diretta da Arnaldo Ghelardini; il suo programma è molto ambizioso e si propone come obiettivo di diventare la prima grande rivista letteraria italiana di risonanza universale. Il fatto di considerare il continente come dimensione politica reale e l'Italia fascista come "l'elemento di più concreta realtà e di viva attrazione"⁶⁴ distingue nettamente l'uropeismo di "Occidente" da quello mitico di Gobetti e di "Solaria". La rivista di Ghelardini propone un'arte realista e impegnata con intento di fiancheggiamento politico al regime, cosa che "Solaria", invece, non accetta mai, nemmeno negli ultimi anni della sua esistenza.

Altro caso interessante è quello della rivista di poesia "Circoli" (1931-1939), nata a Genova con la direzione di Antonio Grande e con una redazione composta da Montale, Debenedetti, Solmi, Barile, tutti collaboratori di "Solaria"; trasferitasi a Roma nel 1934, da rivista esclusivamente di poesia e di frammenti di prosa lirica, chiusa in un isolamento dignitoso, si fascistizza in pochi numeri, smantellando il vecchio gruppo redazionale,

⁶⁴ Citato in G. MANACORDA, *Storia della letteratura tra le due guerre, cit.*, pag. 215.

occupandosi sempre più dei fatti politici. Questa brusca inversione di rotta desta non poca amarezza e disappunto negli intellettuali meno asserviti al regime; un esempio è la lettera del 1936 di Carocci a Tecchi:

Adesso in Italia non è rimasto veramente nulla. "Pan" è morto, la "Fiera" ridotta alla vergogna, "L'italiano" che non esce quasi più. "Solaria" che cessa; "Circoli" altrettanto vergognoso quanto la "Fiera"; il "Convegno" passato nel limbo dei bambini⁶⁵.

Sul versante opposto a "Solaria" si colloca "L'Universale" (1931-1935, Firenze) di Berto Ricci, già curatore del "Rosai", e di Dino Garrone, un giovane che deluso dal fascismo tenta la fuga dalla provincia per un successivo recupero di essa attraverso la mediazione della cultura europea. Il programma che si propongono è esposto chiaramente nel primo numero della rivista dove si dichiarano liberi da ogni eredità del passato e sebbene rispettosi di alcuni uomini degli ultimi trent'anni, ambiscono a superare "l'impressionismo e qualunque avanguardismo vecchio [allusione al futurismo]"; credono

nell'assoluto politico che è l'impero: aborriamo chi lo nomina invano. Oprano all'impero i poeti, ma cantando i campi e gli amori, non con declamazioni sul fante. E con ciò non chiediamo arte pura, impossibile separazione dalla politica: anzi vogliamo e avremo poesia civile, ma in grande, degna di questa patria". Essi aspirano ad essere universali, moderni e senza idoli, "sta al nostro secolo ridare alla mente italiana l'abito della vastità, l'amore e l'ardire, il dominio de' tempi e delle nazioni. Chi intende questo sarà con noi⁶⁶.

Caso a parte è quello del mondo cattolico che, dopo i Patti Lateranensi del 1929, ottiene una maggiore libertà d'azione all'interno del regime che immediatamente cerca di sfruttare per imporsi, non solo a livello di religione di stato, ma anche sul

⁶⁵ G. MANACORDA, *Lettere a Solaria*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

⁶⁶ "L'Universale", I (1931), 1, riportato da A. FOLIN-M. QUARANTA, *op. cit.*, pag. 90-92.

piano culturale. Numerose sono le riviste militanti cattoliche, nate sull'onda dell'entusiasmo sollevato dalla risoluzione della questione romana: l'itinerante "Carroccio" (1922-1940), la palermitana "Tradizione" (1928-1939), la romana "Sapienza" (1933) danno battaglia ai sostenitori della concezione gentiliana dello stato etico, autonomo e laico al quale la Chiesa è sottomessa. La rivista cattolica che dal punto di vista letterario riscuote maggior successo, soprattutto nella media borghesia, è il fiorentino "Frontespizio" (1929-1940), che rispecchia la coincidenza tra situazione politica e cattolicesimo. Il suo programma prevede la revisione in senso cattolico della tradizione culturale italiana, l'eliminazione di ogni anticlericalismo risorgimentale e l'antipositivismo, ma l'obbiettivo più importante è la conquista del favore di un pubblico ampio. Fatto alquanto interessante è l'ospitalità che questa rivista cattolica concede agli ermetici ma, come sottolinea Luti⁶⁷, non si deve confondere l'ermetismo, che ha s" radici nella lettura e conoscenza della tradizione e del cattolicesimo francese, con "Frontespizio", tanto che gli ermetici ben presto avvertono il loro disagio, fino a costituirsi come gruppo a sé, che confluisce, più tardi, nella fiorentina "Campo di Marte" (1938-1939). Questa rivista, sottotitolata "quindicinale di azione letteraria e artistica", redatta da Alfonso Gatto e Vasco Pratolini, riprende l'eupeismo di "Solaria" in un'ottica ormai diversa; siamo, infatti, vicini alla seconda guerra mondiale e l'Europa non è più un mito, ma la realtà dei campi di battaglia. In "Campo di Marte", pur rimanendo vivi i sintomi della necessità di un nuovo rapporto tra cultura e società, da edificarsi su basi aperte al futuro, prevale la dimensione privata, quella di un gruppo di amici che opera in un angolo faticosamente ritagliato nel bosco della retorica imperante. "Campo di Marte" si rivela il foglio più sensibile e inquieto della letteratura italiana della fine degli anni Trenta; esso si propone di essere un quindicinale vivace e polemico rappresentante i giovani scrittori fiorentini, teso a rappresentare e a difendere il diritto

⁶⁷ G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, cit .

della letteratura ad esistere in quanto tale. All'insegna della letteratura vi confluiscono i superstiti di "Solaria", fra i quali Ferrata, e, come già detto, i transfughi del "Frontespizio". "Campo di Marte", quindi, si presenta come " il diario, il brogliaccio, lo sfogo, addirittura il Libro Segreto della giovane generazione; ne mostrava a nudo gli scatti e le debolezze umane, non ne interpretava, se non raramente la situazione a livello di giudizio filosofico, storico-letterario o filologico" ⁶⁸.

Da questo quadro sintetico delle riviste più significative pubblicate nel decennio solariano si capisce che il mondo culturale, sebbene alcuni protagonisti abbiano preso posizione su uno dei due versanti, fascista o antifascista, non sia costituito da esperienze isolate e restie ad ogni apporto esterno, ma caratterizzato da polemiche, dibattiti, scambi di idee, grazie alla libertà di spostamento dei collaboratori da una rivista all'altra. Anche "Solaria", repubblica delle lettere per eccellenza, si trova immersa in questo mare di riviste e promueverà avanti un discorso letterario non completamente sganciato dalla realtà circostante, ma aperto alle novità e alla letteratura di stampo europeo. L'ecclietismo che ha caratterizzato "Solaria" è stato realizzabile in una Firenze che era divenuta in quegli anni il centro effettivo della vita letteraria italiana. Il punto di incontro dell'intelligenza borghese si era spostato dal Piemonte gobettiano e dalla Roma rondiana alla Firenze del compromesso cattolico e della difesa ermetica.

1.3 Antecedenti di "Solaria"

Al fine di comprendere meglio la collocazione culturale, le scelte e lo sviluppo della rivista che qui intendiamo analizzare, è necessario parlare, sebbene in modo sintetico, di almeno due riviste delle quali "Solaria" raccoglierà l'eredità: la "Ronda", fiorentina, e il torinese "Il Baretto". Come sottolinea Giorgio Luti

⁶⁸ R. JACOBBI, *«Campo di Marte» trent'anni dopo*, Firenze, Vallecchi, 1969, citato da A. PANICALI, *op. cit.*, pag. 86.

”"Solaria" ebbe l'ambizione di raccogliere il meglio della cultura borghese, operando una sintesi attiva tra le antiche istanze dell'eupeismo baretiano e il rigore letterario di impostazione rondiana”⁶⁹. La convivenza fra due tendenze cos” diverse, la prima tesa alla collaborazione e alla partecipazione nella società, la seconda tesa alla purezza letteraria, sarà tutt'altro che pacifica e con il tempo porterà alla spaccatura del gruppo fondatore Carocci-Bonsanti, i quali daranno vita a due riviste, rispettivamente ”Riforma Letteraria” e ”Letteratura”.

Iniziamo dalla ”Ronda” (1919-1922), rivista diretta da Vincenzo Cardarelli, nata a ridosso della prima guerra mondiale ad opera di un gruppo "coscientemente indirizzato" di cui fanno parte Baldini, Barilli, Bacchelli, Cecchi; essa auspica un ritorno all'ordine⁷⁰, una restaurazione culturale da attuarsi mediante un rinnovato legame con la tradizione italiana riconosciuta in Leopardi, e con i classici e attraverso una premurosa attenzione ai problemi dello stile e dell'eleganza formale. Dopo l'esperienza bellica, che ha posto fine alle speranze vociane, un ritorno all'ordine è necessario ed è attuabile solo attraverso un laborioso processo di recupero della essenzialità e della specificità della funzione della politica e di quella della cultura e sull'attivazione del potere nuovo della distinzione, cioè di un potere moderno, successivo alla crisi primo novecentesca, e proprio di una rinnovata unità statale, capace di distinguersi nell'articolazione autonoma delle sue funzioni. Tale messaggio non contiene alcun riferimento politico, anzi tutti sono pienamente d'accordo sul fatto che l'artista non debba avere alcun rapporto con la politica in quanto questo lo distrarrebbe dalla sua attività. La battaglia

⁶⁹ G. LUTI, *La letteratura nel Ventennio fascista*, cit., 1995, pag. 77.

⁷⁰ Il messaggio era implicito anche nel titolo, infatti il termine Ronda si riferisce alla ronda militare, e ciò fa capire che i protagonisti della rivista ritenevano necessario mettere ordine nella cultura contemporanea. Lo stesso Bacchelli nella Dichiarazione monarchica dichiarava "siamo uomini d'ordine e di interessi spirituali".

rondiana per una letteratura priva di impegni pratici, sostenuta da una base di aulica retorica di cui si cercavano gli esempi in Leopardi, è implicitamente anche una battaglia antidannunziana, contro la corruzione del romanticismo in direzione decadentistica, ed è nello stesso tempo una volontà di rifiutare la spinta della "Voce" prezzoliniana verso la cultura filosofica e il mondo politico e sociale. Il richiamo all'ordine quindi si esplica nel ritorno alla migliore tradizione letteraria e rivela l'impulso ad un ampliamento dell'orizzonte letterario mediante l'inserimento della cultura italiana nella civiltà europea contemporanea. Il gruppo della "Ronda", infatti, nel *Prologo in tre parti*, sostiene di aver imparato dai classici

per i quali, come per noi, l'arte non aveva altro scopo che il diletto, ad essere uomini prima che letterati. Il vocabolo *umanità* lo vorremmo scrivere nobilmente con l'*h*, come lo si scriveva ai tempi di Macchiavelli, perché si intendesse il preciso significato che noi diamo a questa parola [...] Per ritrovare, in questo tempo, un simulacro di castità formale ricorreremo a tutti gli inganni della logica, dell'ironia, del sentimento, ad ogni sorta di astuzie.

Per i rondisti esiste dunque un preciso programma legato al concetto di una letteratura "intesa come esercizio disinteressato e risoluzione assoluta di un qualsiasi contenuto in termine di stile"⁷¹.

Ciò non significa rimanere vincolati ad uno stile e ad una lingua ormai morti, ma rimanere nella tradizione italiana; sempre nel suddetto *Prologo* si dice:

Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo. Seguitare a servirci con fiducia di uno stile defunto non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma, insensibilmente, la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana, senza spatriarci⁷².

⁷¹ N. SAPEGNO citato in G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista, cit.*, pag. 21.

⁷² V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti, "Ronda"* (1919), 1 aprile.

L'esperienza rondiana si chiude nella lettura di terza pagina, nella scia di un gusto di prosa d'arte che incontra il successo di un pubblico che non domanda altro se non di dimenticare le angosciose perplessità politiche e sociali. La torre d'avorio del letterato che rifiuta di impegnarsi nell'interpretazione della società che lo ha prodotto, prevale negli ultimi due anni della rivista e conduce "ad una forma di attendismo cosciente che è certo l'aspetto più evidente delle conclusioni rondiane"⁷³. Da ciò si capisce che la rivista rifiuta "l'agone storico in cui veniva obbiettivamente a trovarsi, rifugiandosi in un limbo tutto letterario dove l'artista compiva una sua insostituibile promozione del reale separata da contesti di altro ordine"⁷⁴ ed elude il problema dell'inserimento della borghesia nell'Italia post-bellica in nome di "un'aristocratica restaurazione formale"⁷⁵. La "Ronda" si conquista uno spazio ideale che viene determinandosi in antitesi alla retorica dominante, in un aristocratico distacco dalla lotta per la sopravvivenza, in un conformistico assuefarsi politico, quasi che arte e cultura fossero autosufficienti e potessero in forza della insopprimibile tradizione sottrarsi al problema vitale del loro tempo: al rapporto tra società e cultura. La volontà e la convinzione di poter creare un'autonoma civiltà letteraria fuori da ogni compromesso con la politica rimangono vive anche in "Solaria" grazie alla collaborazione di un nutrito gruppo di *ex* rondisti, tra i quali i collaudati Riccardo Bacchelli e Antonio Baldini e i giovani Bonaventura Tecchi, Arturo Loria e Alessandro Bonsanti.

⁷³ G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, cit., pag. 30-31.

⁷⁴ G. MANACORDA, *Letteratura e cultura nel periodo fascista*, cit., pag. 3.

⁷⁵ G. INNAMORATI, *Tra critici e riviste del novecento*, Firenze, Vallecchi, 1973, pag. 170.

Su aspetti totalmente diversi si concentra l'altra rivista di cui "Solaria", come è già stato detto, accoglie l'eredità, "Il Baretto".

Ideatore di questa rivista è un giovane intellettuale, Piero Gobetti che ha in precedenza fondato le riviste "Energie nuove" (1918) e "Rivoluzione Liberale" (1922), impegnate sul piano politico e miranti ad una soluzione liberale dei problemi della società italiana. "Il Baretto"⁷⁶, al contrario, è una rivista letteraria, alla quale si affida "un compito di rottura e di opposizione in sede strettamente culturale e letteraria"⁷⁷, che deve operare sul piano della cultura militante, affrontando gli stessi temi che "Rivoluzione Liberale" ha trattato sul piano politico, ma agendo attraverso la polemica culturale. Gobetti ha in progetto questa rivista già da molto tempo, ma la realizza in un periodo cruciale per la storia italiana, tra il delitto Matteotti e il discorso di Mussolini alle Camere, proprio quando il regime fascista mostra la sua debolezza, e sembra più semplice allargare il fronte dell'opposizione. Sull'ondata di sdegno seguita al delitto Matteotti, Gobetti adotta la tattica di affrontare il nemico ancora scosso coinvolgendo gli intellettuali nel fronte militante, incanalando le loro energie e il loro prestigio in un'operazione chiaramente antifascista. La rivista gobettiana sostiene l'impegno politico e sociale della letteratura e l'immediata compromissione delle forze intellettuali e borghesi di fronte al pericolo della falsa rivoluzione fascista, la difesa della letteratura insidiata dalla politica "non per restaurare un'idealistica e rondsca autonomia dell'arte, ma per attribuire alla letteratura nuove responsabilità etiche e civili"⁷⁸, la ricerca di un costruttivo collegamento all'Europa che possa svecchiare la cultura nazionale, perché

⁷⁶ Con il titolo si fa esplicito riferimento a Giuseppe Baretto, fondatore de "La Frusta Letteraria" (1763-1765), del quale Gobetti ammirava e riprendeva il non-conformismo e l'apertura all'Europa.

⁷⁷ G. LUTI, *Firenze corpo 8, cit.*, pag. 229.

⁷⁸ R. BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento, cit.*, pag. 132.

riconosce l'assenza di una omogenea cultura italiana. Da questa disomogeneità deriva un ulteriore isolamento dello scrittore, che nel frantumarsi della tradizione in tante tradizioni diverse, non riesce più ad identificarsi in un passato riconoscibile⁷⁹. La coppia barettiana Europa-provincia significa in realtà la coppia cultura-politica: il rifiuto della provincia è il rifiuto di tutto il movimento ideologico del Novecento italiano, nella complementare duplicità politica dei suoi aspetti, quello velleitario fallimentare e quello che si va normalizzando nella trama organizzativa del fascismo. "Il Baretti" per combattere il provincialismo diffuso in Italia riferisce ampiamente sulla letteratura classica e contemporanea, su quella francese e russa⁸⁰, sulle correnti filosofiche più moderne, sul cinema⁸¹, sulle arti figurative, grazie alla collaborazione di personaggi come Eugenio Montale (scoperto proprio da Gobetti, infatti la sua prima pubblicazione poetica, *Accordi* apparve nel 1922 su "Primo Tempo" e il suo primo libro, *Ossi di Seppia*, fu pubblicato per le edizioni Gobetti), Giacomo

⁷⁹ cfr. L. MANGONI, *Le riviste del '900*, cit.

⁸⁰ Alcuni esempi sono il numero doppio dedicato alla cultura Francese (il Baretti", II (1925), 6-7, aprile), quello sul teatro tedesco (il Baretti", II (1925), 11, luglio) e sulla lirica tedesca (il Baretti", II (1925), 13, settembre). Il panorama culturale trattato spazia da Rilke a Cechov, da Proust a Stefan George, da Gide alla Woolf, da Joyce a Valéry, autori che verranno ripresi e recensiti anche da "Solaria".

⁸¹ Questo argomento verrà trattato ampiamente anche da "Solaria" che dedicherà al cinema il terzo fascicolo dell'anno II; qui ospiterà contributi di Debenedetti, Montale, Morra, Alberti, Baldini e molti altri. La maggior parte è favorevolmente colpita da questa nuova forma d'arte che sembra avere un diretto contatto con il pubblico; altri, come Montale, avanzano delle perplessità, considerando il cinema un'arte elitaria, da pochi colta nel suo significato profondo. Altri ancora, come Pancrazi, ironizzano sul pubblico del cinematografo, costituito da quelli che domandavano a cattivi scrittori cattive novelle e brutti romanzi.

Debenedetti, Umberto Morra, che dopo la chiusura della rivista confluiscono, insieme ai più giovani Ferrero, Vittorini, Gadda, Natoli, in "Solaria", e qui possono portare avanti il discorso sulla cultura e sulla letteratura europea. L'eupeismo barettiano è strettamente legato alla concezione gobettiana di illuminismo già presente nel comunicato stampa in cui si annuncia la prossima pubblicazione del nuovo foglio. Qui si legge:

"Il Baretti" di fronte al provincialismo e alla retorica dilaganti intraprenderà una vera battaglia di illuminismo e di stile europeo. Cos' tornare alle tradizioni e continuare i valori più intangibili della nostra letteratura e della nostra cultura, vorrà anche dire metterci in grado di intendere le manifestazioni più moderne di tutte le letterature e di farle nostre con serenità e oggettività, senza lo stupore dei provinciali.

Questi concetti vengono ribaditi in modo più critico nel corsivo di apertura dove si analizza la situazione della letteratura contemporanea. Gobetti osserva che la generazione precedente, dopo la sconfitta del positivismo cerca la salvezza nel ripristino degli antichi valori, nei programmi di restaurazione neoclassica e nelle formulazioni spiritualistiche, ma

tutte quelle formule erano espedienti personali; classicismo senza classici, misticismo senza rinunce, conversioni crepuscolari. Era naturale che gli uomini che nel relativismo avevano cercata l'epica del provvisorio venissero cos' a perdere nelle crisi individuali il senso dei valori più semplici di civiltà e illuminismo e rinunciassero anche alla difesa della letteratura insidiata e minacciata dalla politica

lasciando che diventasse strumento della politica. "Il Baretti", quindi, si propone di salvare "la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso [...]; fissare degli ostacoli agli improvvisatori, costruire delle difese per la nostra letteratura rimasta troppo tempo preda apparecchiata ai più immodesti e abili conquistatori"⁸² e ricercare uno stile europeo. L'Europa, che nella prospettiva gobettiana è la sede dell'economia e della democrazia

⁸² P. GOBETTI, *Illuminismo*, in *Il Baretti*, I (1924), 1.

neo liberale, è l'orizzonte verso cui punta l'intellettuale barettiano, in quanto sede esplicita dell'illuminismo, cioè della civiltà e di tutto quanto si oppone al fascismo.

Senza l'esperienza della rivista gobettiana non si spiegherebbe la nascita di "Solaria" che, pur mantenendo la necessità del collegamento europeo e l'urgenza del rinnovamento necessario alla cultura nazionale, perde l'afflato civile barettiano. "Il Baretti", nonostante questa affinità, accoglie in modo molto brutale la nascita della rivista fiorentina, pubblicando un articolo che la definisce così:

Raccolta cortese, tuttochè fiorentina, di prosette rondesche. La fa un "gruppo". "Senza un programma preciso". Dice l'annunzio: "Ci siamo avvistati nei caffè". "Per noi Dostoyewski è un grande scrittore". E scrivono così Dostoyewski come Ojetti, non sapendo di *g* aspirati e di *g* gutturali, scrive Sollohub. Si dice che a Firenze i diretti non passino: "Solaria" vi porta ora "La Ronda". Proteste di Ferrieri: "La Ronda" sono io. E quei di "Solaria", duri: "la lentezza con cui Vincenzo Cardarelli rivela a sé e agli altri le proprie opere ha qualcosa di necessario e di fatale". Sotto Bragaglia!⁸³

In effetti "Solaria" sembra prendere l'avvio proprio da dove si è fermata "La Ronda" quattro anni prima, e dedica proprio a Cardarelli una pagina critica.

"Solaria" mostra di essere consapevole di questa duplice eredità fin dal primo numero; è sufficiente leggere l'articolo introduttivo stilato da Carocci:

"Solaria" nasce senza un preciso programma e con qualche spiacevole eredità. Forse l'una e l'altra cosa debbono considerarsi di buon augurio in un momento sazio e invero poco nostalgico di rivoluzioni, mentre anche la legittima aspirazione a un'originale fisionomia nel campo della cultura si assoggetta, più che volentieri, alle inevitabili leggi naturali [...] Non siamo idolatri di stilismi e purismi esagerati e se tra noi qualcuno sacrifica il bel ritmo di una frase e magari la proprietà del linguaggio nel tentativo di dar fiato ad un'arte singolarmente drammatica e umana gli perdoniamo in anticipo con passione. Per noi,

⁸³ "Il Baretti", III (1926), 5, maggio.

insomma, Dostojevskij è un grande scrittore. Ma non perdoneremo nemmeno ai fraterni ospiti le licenze che non sieno pienamente giustificate e in questo ci sentiamo rondeschi⁸⁴.

Nella indicazione di un valore europeo articolato in un'arte drammatica e umana, con riferimento a Dostoevskij si possono ritrovare le linee del moralismo barettiano, mentre nell'affermazione dell'abolizione di ogni licenza possiamo ritrovare il rigore critico rondesco e un'assicurazione di fedeltà alla lezione grammaticale della "Ronda", "anche se affiorano i primi sintomi di insofferenza nei confronti della prosa d'arte avvertita come esercizio di lingua non abbastanza impegnato sul piano dei contenuti"⁸⁵. Le rivoluzioni di cui non si ha nostalgia sono quelle dei vociani e dei futuristi d'anteguerra, ma anche quelle che stanno sorgendo in seno alla cultura fascista, strapaesana e stracittadina. Briosi⁸⁶ sottolinea che ogni volontarismo di impegno è bandito a vantaggio di uno sforzo di essere, senza pregiudizi e senza programmi, uomini del proprio tempo, disponibili a sperimentare il nuovo su un fondo di sicurezza costituito dalla tradizione in cui affonda le proprie radici.

Carocci, nell'introduzione all'*Antologia di Solaria* di Enzo Siciliano, ribadisce il fatto che non è possibile valutare la sua rivista come l'espressione di un atteggiamento organico e coerente, perché "Solaria"

ondeggiò tra richiami diversi e talora contrastanti, si soffermò di volta in volta ad elaborare certi suoi temi a preferenza di altri. Essa non rappresentò una presa di posizione completa e

⁸⁴ "Solaria", I (1926), 1, pag. 3-4.

⁸⁵ G. LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, in AA.VV., *Dai Solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. MATTESINI, Milano, Vita e pensiero, 1989, pag. 191.

⁸⁶ S. BRIOSI, *Il problema della letteratura in "Solaria"*, Torino, Mursia, 1976.

coerente di fronte all'ambiente, alla cultura, agli eventi storici entro i quali si trovò a operare: fu essa l'espressione di una piccola 'polis' letteraria una società in nuce con tutte le sue contraddizioni interne, i suoi dubbi, le sue esitazioni, col prevalere di volta in volta di istanze contrastanti. D'altronde il titolo stesso della rivista volle indicare che essa era una città (una città di utopia, evidentemente) non una scuola di pensiero. Questa fu ad un tempo la sua debolezza e la sua forza⁸⁷.

Per quanto riguarda il significato del nome "Solaria" è bene citare anche la testimonianza di Bonaventura Tecchi, il quale ricorda che quando Raffaello Franchi lo contattò per fondare la rivista, spiegando il titolo gli disse: "Significa il nome di una città ideale, che noi inventiamo, Sole e Aria, probabilmente, e insieme un che di solitario"⁸⁸. Queste due componenti eteree, che singolarmente si oppongono alla coppia materiale del mondo terracqueo, vanno poi intese come atmosfera intellettuale: "Chi ha l'abitudine di sfogliare le riviste letteraria italiane ancora leggibili scorderà tra noi più di un viso non ignoto, giustappunto perché vogliamo vivere in un'aria di libertà e di consuetudini già provate. Ma presto in questa luce che a molti parrà subito familiare, vorremmo farci riconoscere come gruppo"⁸⁹.

Già da queste due brevi citazioni appare evidente che "Solaria" non pretende di attuare un programma di opposizione politica al regime e neppure un'attività di opposizione sul piano ideologico, ma accetta l'isolamento in cui la letteratura ufficiale la relega e si limita ad "una funzione di obbiettore di coscienza"⁹⁰ nei confronti delle pretese nazionalistiche e autarchiche della cultura di regime. "Solaria" si propone come "il miglior punto di

⁸⁷ E. SICILIANO, *op. cit.*, pag. 9.

⁸⁸ B. TECCHI, *Vent'anni di iSolaria*", in *iRisorgimento liberale*", (1946), 3 marzo.

⁸⁹ *iSolaria*", I, (1926) 1, pag. 3-4.

⁹⁰ E. SICILIANO, *op. cit.*, pag. 10.

ritrovo della nuova letteratura italiana"⁹¹, cui possano chiedere asilo quanti intendavano trovare un riparo dal quartiere mussoliniano, un clima respirabile e nuove leggi. Cos", in pieno tempo di monarchia e di dittatura, corre tra i solariani, per indicare il mondo che si sono prescelto, la formula di "repubblica delle lettere", espressione che indica l'esistenza di "un universo popolato dagli uomini di cultura e dalla gravitazione del tutto indipendente"⁹². Giancarlo Vigorelli, in un articolo apparso su "L'Europa Letteraria", afferma che la rivista "non solo non fu fascista, ma a leggerne i testi fu anticipatamente antifascista, e non a caso puntò le sue scelte letterarie e morali su Svevo, Saba, Montale, vi esordì Carlo Emilio Gadda, Elio Vittorini, Arturo Loria"⁹³; "Solaria" accoglie la misura reativa della pura letteratura come unico strumento d'azione e con questo pone in atto un semplice schema difensivo che presuppone l'accettazione della propria marginalità. La rivista fiorentina difende "la configurazione europea della nostra letteratura, la impone come una realtà che rasenta il mito e l'utopia, senza realizzare la compromissione civile alla quale aveva mirato l'azione gobettiana"⁹⁴. La barriera letteraria che i solariani si sono innalzati si incrina definitivamente quando il fascismo giunge ad un' affermazione sovranazionale ed offre una sua realtà imperiale. "Solaria" non coincide mai con il fascismo, ma, accettando una situazione che sembra protrarsi per anni, cerca di mantenere intatta l'autentica superiorità dell'intelligenza borghese, l'eredità lasciata dall'attivismo barettiano e dall'attendismo rondiano.

⁹¹ "Solaria" IV (1929), 11.

⁹² G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste, cit.*, pag. 93.

⁹³ G. VIGORELLI, *Le riviste letterarie europee nell'attuale situazione culturale e editoriale*, in "L'Europa Letteraria", VI (1965), 35.

⁹⁴ G. LUTI, *Firenze corpo 8, cit.*, pg. 237.

CAPITOLO II

IL CONCETTO DELL'EUROPA SOLARIANA E LE SUE IMPLICAZIONI CON L'EVOLUZIONE DELLA FORMA ROMANZO

L'uropeismo solariano è soprattutto rivolto verso i fatti letterari provenienti dalla Francia, verso la quale si intende coscientemente conservare quel saldo legame che fin dall'inizio del secolo ha caratterizzato il nostro mondo artistico e letterario, e, come in parte abbiamo già osservato, riprende e modifica il concetto barettiano di Europa.

Nell'ambito solariano il rapporto con la letteratura europea, e soprattutto con quella francese, è strettamente connesso alla polemica ed all'evoluzione del romanzo italiano, quindi si è deciso di suddividere il capitolo in cinque parti. La prima parte riguarda il concetto di europeismo presente negli scritti solariani, la seconda il fascino esercitato da Parigi e dalla Francia. Una terza parte concerne la nascita della polemica sul romanzo e la trasformazione della forma-romanzo, e la quarta considera i maggiori narratori solariani, riportando la loro esperienza all'influsso francese e all'evoluzione della forma romanzo. La quinta parte è dedicata al caso Svevo, alla rivalutazione effettuata dai collaboratori di "Solaria" in chiave europea.

2.1 Il concetto d'Europa

L'Europa solariana é il prodotto di una "trasposizione in termini mitici e letterari della dimensione civile dell'Europa barettiana"⁹⁵, infatti quell'Europa che per il gruppo torinese ha rappresentato un concreto punto di riferimento ideologico come depositaria della civiltà, si sta trasformando rapidamente in un mito letterario. L'Europa, come fa notare Umberto Morra, intesa naturalisticamente dagli Urali all'Irlanda

⁹⁵ G. LUTI, *La letteratura nel Ventennio fascista*, cit., pag. 87.

non dà senso; allora, mancando l'unità e l'essere stesso a quel concetto, se ne sostituisce un altro, utopico, che può essere rappresentato dall'inventata lingua comune, o da forme di convivenza astratte, leghe e unioni tentate o bandite ma senza costrutto. Ma nel buono del vagheggiare, ci si accorge che l'Europa esiste nella mente degli uomini, che molti degli statisti l'hanno sperimentata come realtà e come aspirazione, che frasi dell'uso comune ne rispecchiano l'entità, che a contrasto con il diverso e l'opposto il mondo europeo è un che a cui tutti tengon fede, almeno in certi casi e momenti⁹⁶.

I solariani non tengono nel giusto conto la realtà europea e sembrano ignorare ogni aspetto di convergenza tra Europa e fascismo, e talvolta il platonismo europeistico della rivista conduce a delle deformazioni per cui si intuisce come europeo ciò che in realtà non é. Giorgio Luti fa l'esempio della valutazione del "gidismo"⁹⁷ e della sua interpretazione ambigua. L'attenzione solariana si riferisce, infatti, sia agli aspetti più evidenti del cammino europeo tra Otto e Novecento (la poesia da Verlaine a Rimbaud, da Baudelaire a Mallarmé e a Valéry, il lavoro proustiano) sia al moralismo gidiano e alla rottura ideologica del clima culturale. L'interpretazione di Gide fatta da Giansiro Ferrata sposta l'attenzione dal piano puramente letterario a quello della realtà attuale ed aiuta i solariani ad uscire dalla loro "adolescenza forzosa"⁹⁸. Questa crescita, questa presa di coscienza, si colloca negli anni Trenta, quando ormai é imminente la rottura del gruppo fondatore e siamo in quella che Luti definisce la "terza fase" (1933-34) in cui si rinnova l'impegno ideologico in sede

⁹⁶ U. MORRA, *Benedetto Croce, Storia d'Europa nel secolo XX*, in *ìSolaria* VII (1932), 4, pag. 55.

⁹⁷ G. LUTI, *La letteratura nel Ventennio fascista*, cit. pag. 99-101.

⁹⁸ G. FERRATA, *ìSolaria*”, *ìLetteratura*” e *ìCampo di Marte*”, in *L'Ottocento-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1957.

filosofico-moralistica con richiami assidui alla realtà del nuovo tempo storico. In questo biennio si assiste all'ulteriore consolidamento del potere del regime, all'inasprimento dei controlli e del lavoro della censura, grazie alla creazione del Sottosegretario per la stampa e la Propaganda (1934), elevato a Ministero l'anno seguente e successivamente denominato Ministero per la Cultura Popolare. Siamo ormai giunti nel periodo di totale assoggettamento dell'attività giornalistica alle direttive dall'alto, oramai non si può più accettare l'esistenza di una rivista come "Solaria" che verrà sequestrata nel 1934 perché gli scritti "dal titolo *Le figlie del generale*, di Enrico Terracini e *Il garofano rosso*, di Elio Vittorini, per espressioni licenziose riportate in varie pagine, e per il loro contenuto in genere sono contrari alla morale e al buon costume"⁹⁹. Dalle lettere di Carocci a Ferrero, a Loria e agli altri solariani emerge in modo chiaro il disinteresse e il disfacimento che aleggia tra gli intellettuali, l'unico che sembra salvarsi è il "grande vecchio"¹⁰⁰, Benedetto Croce, che crede in una verità per la quale ha speso tutta la sua vita.

Aldilà del sequestro, Carocci stesso sente l'inutilità di una rivista come "Solaria", egli medita una nuova rivista di idee che faccia "opera di costume letterario"¹⁰¹ ed auspica la nascita di un romanzo di chiaro sapore neorealistico, incentrato sulla critica sociale, morale e antiborghese. La rottura tra Carocci e Bonsanti è dovuta soprattutto al fatto che quest'ultimo ritiene la posizione di Carocci un compromesso ideologico nell'accettare una qualsiasi discussione col fascismo. Carocci, d'altra parte, intuisce che il fascismo viene sempre più ponendosi come realtà concreta nell'Europa moderna e che può durare chissà quanti anni. Da ciò

⁹⁹ Decreto del sequestro di "Solaria", "Solaria" IX (1934), 3.

¹⁰⁰ G. MANACORDA, *Momenti della letteratura italiana degli anni trenta*, Foggia, Ediz. Bastogi, 1981, pag. 123.

¹⁰¹ G. MANACORDA, *Lettere a "Solaria"*, cit., pag. 427.

deriva il tentativo di uscire dalla chiusura letteraria prendendo coscienza della realtà, anzi mettendosi in contatto con essa; per Bonsanti, invece, se l'età imperiale ha tolto la libertà, la si deve riconquistare in sede letteraria. E' su tali questioni che si opera il distacco tra Carocci e Bonsanti, che porta alla creazione di "Riforma letteraria" (1936-1939) e "Letteratura".

Per quanto riguarda la prima rivista a Carocci si affianca Giacomo Ca'Zorzi, meglio conosciuto, nell'ambiente letterario, come Giacomo Noventa, che si è già messo in luce sulle pagine di "Solaria" dove ha pubblicato *Principi di una scienza nuova*, articolo nel quale polemizza con Croce e Gentile e attacca la trilogia dei poeti protagonisti di "Solaria", Montale, Saba e Ungaretti. I tre poeti praticano, a parere di Noventa, una poesia elitaria che deve essere rifiutata. Egli sottolinea come questo trio sia caratterizzato da un europeismo snobistico, in quanto

a nessuno di loro viene in mente che si possa girare il mondo per imparare l'italiano per accrescere la nostra tradizione per crearsi una lingua e uno stile [...]. Tornano colla loro piccola Europa e col loro piccolo infinito in tasca dicendo "vedete! gli altri sono come noi: tutti sono nati ieri nel mondo. Consoliamoci". E parlano spesso di artisti di romanzieri di poeti e di filosofi ma poco alla volta [...]. Mettono i loro problemini stranieri accanto ai loro problemini italiani: ma gli uni non devono toccare gli altri: la loro Italia e la loro Europa potrebbero diventare un po' più grandi e i loro problemini un po' più gravi¹⁰².

Questa posizione di Noventa è in disaccordo con la precedente impostazione di "Solaria", che privilegiava la discussione tecnico-letteraria a quella ideologica, e caratterizza anche "Riforma letteraria" dove si cerca di attuare il principio per cui ogni artista non deve temere la realtà, anzi più questa è difficile più la deve affrontare. In quest'ottica si capisce anche l'apertura al fascismo seppure Noventa non si possa definire

¹⁰² G. NOVENTA, *Principio di una scienza nuova*, "Solaria" (1934), IX, 4.

fascista; egli anzi, critica il regime, sia pure nel linguaggio cifrato degli schiavi, decretandone il tramonto, perché, con il raggiungimento della grandezza conseguito in Etiopia, il regime ha perso "quella componente romantica che ne indicava soltanto l'aspirazione, cessava d'essere l'apologia della forza astratta o della violenza [...] rinunciando a quella dottrina dei miti che lo aveva fino allora caratterizzato"¹⁰³. Mentre Carocci-Noventa, soprattutto in seguito dell'impresa africana che segna l'avvento dell'impero, cercano di avvicinare il mondo degli intellettuali a quello della realtà perché ormai sembra inattuabile una "repubblica delle lettere", Bonsanti, al contrario, con "Letteratura" si propone di accentrare "il prodotto più tipico, scelto sopra una tastiera assai vasta, che poteva comprendere, oltre al nucleo dei solariani, anche i disoccupati di "Frontespizio" e di riviste come "Pegaso" e come "Pan"¹⁰⁴. Egli si propone di rilanciare, in un cantuccio poco vigilato dal regime, il sodalizio letterario dell'ultima "Solaria" e si offre come scialuppa di salvataggio per quegli onesti uomini di lettere rimasti disoccupati e senza sede dopo che il ciclone mortifero ha fatto chiudere, una dopo l'altra, le loro riviste. A differenza di "Solaria", "Letteratura" abbandona ogni dialettica con la civiltà sociale nella difesa ad oltranza della letteratura; da ciò deriva uno stile particolare, caratterizzato dalle pubblicazioni a puntate sia dei racconti sia degli articoli impegnati. Il risultato è quello di una cultura offerta a piccoli dosi, che deve dare il senso di una lettura piacevole, piuttosto che di un momento di apprendimento culturale. La predilezione per gli autori contemporanei e per una letteratura fatta per essere letta da un gruppo ristretto di intellettuali rimane viva fino alla vigilia della seconda guerra mondiale, quando si fa strada l'interesse per il nostro passato a partire dalle origini della nostra letteratura; ciò segna il passaggio

¹⁰³ G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., pag. 141.

¹⁰⁴ A. BONSAANTI, *Vent'anni di "Letteratura"*, citato in G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., pag. 115.

da un'operazione culturale militante ad una di stampo quasi accademico.

Le fasi precedenti sono incentrate sulla letteratura, l'una (1926-1928) legata ancora all'eredità rondiana e all'impegno moralistico di impronta barettiana, l'altra (1929-1933) impegnata a recuperare e divulgare la letteratura francese contemporanea, la cultura e l'arte europea ed extraeuropea¹⁰⁵.

Per quanto riguarda la prima fase è da sottolineare la dipendenza dalla prosa di stile rondiano, per la prevalenza nella rivista di racconti brevi incentrati su un singolo personaggio o su una vicenda tratta dai ricordi dell'infanzia e della giovinezza (è il caso di Carocci). "Solaria", trovandosi alle spalle l'esperienza di frammentismo e di prosa d'arte, le proposte vociane, che tendono all'astratto, e quelle rondesche, che si soffermano sui problemi di stile, propone una visione globale del romanzo, un ritorno alla dimensione umana, una sintesi tra un ritorno al valore del romanzo tradizionale da Verga, Fogazzaro e Nievo e le ricerche recentemente tentate. Ma qui siamo già nella seconda fase che inizia con la collaborazione di nuovi elementi giovani del panorama letterario, come Vittorini e Ferrata, quest'ultimo impegnato nella divulgazione della letteratura francese contemporanea. In questa fase assistiamo al recupero di Svevo e Tozzi, che non appare più forzato, ma sembra un'operazione logica, al consolidamento di alcune strutture generali come la letteratura che torna ad essere la base ideale di un discorso pratico, letteratura intesa come aggancio reale alla vita europea e come giustificazione di ogni indagine nel tessuto storico.

Lasciamo da parte questa scansione cronologica e torniamo al tema dell'eupeismo. Leo Ferrero, nel famoso articolo *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, esordisce con un'affermazione preoccupante "La letteratura italiana ha rinunciato all'Europa; si è cinta, nel suo stesso continente, di un largo silenzio" e prosegue in modo ancor più pessimistico, accusando gli intellettuali di essersi rinchiusi nelle loro splendide

¹⁰⁵ G. LUTI, *La letteratura nel Ventennio fascista, cit.*

città, nei loro caffè, e non aver partecipato agli eventi che hanno turbato l'Europa negli ultimi anni. Egli, vale la pena di citarlo, afferma che:

Non siamo più europei, perché non siamo più italiani. Si chiama infatti letteratura europea - e qui ci occupiamo soprattutto della romanzesca, e escludiamo la lirica - quella che dipinge il proprio paese, sottintendendo gli altri. Lo scrittore europeo non deve dunque esiliarsi per amore del forestiero, ma per acquistare, conoscendo il mondo, quello sottinteso. Ogni giudizio è frutto di un paragone; e in ogni libro che dipinga grandiosamente l'Italia si deve avere il presentimento del mondo". Ferrero polemizza con quegli intellettuali che si sono chiusi in "torri d'avorio" e non si lasciano turbare dagli eventi del mondo. Questa è una grave mancanza per molti letterati italiani che non sono più europei proprio perché "non hanno la chiave della vita, non solo europea, ma universale, che è il sentimento morale. Interessarsi al mondo vuol dire soprattutto, patirne¹⁰⁶.

Il sentimento morale non è l'unica caratteristica che deve avere una letteratura per essere europea, deve esser presente anche il senso della tradizione, infatti i letterati ogni volta che scrivono un libro non devono pretendere di inaugurare un nuovo genere letterario, ma devono rinnovare le grandi tradizioni. Europa vuol dire, dunque, prima ancor che modelli artistici e letterari, una corrente che spazzi via il tedio di un ambiente asfittico, che spezzi le barriere delle fame domestiche e sappia portare i fermenti che pullulano all'esterno, e, al contrario, restituire nell'alveo della cultura europea la nostra tradizione. Questo europeismo prospettato da Ferrero, *ex-barettiano*, non è seguito da molti solariani, che adottano un europeismo all'incrocio tra un bisogno analitico e spregiudicato di "studio e approfondimento delle personalità" e l'intima, piena, abbandonata adesione al "travaglio dell'epoca"¹⁰⁷.

¹⁰⁶ L. FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, "iSolaria" III (1928), 1, pag. 32-33.

¹⁰⁷ A. CONSIGLIO, *Europeismo*, citato in AA.VV., *Dai Solariani agli ermetici*, *cit.*, pag. 231.

Per Alberto Consiglio, l'uropeismo è qualche cosa di diverso. Nel suo *Europeismo*, recensito da Giansiro Ferrata¹⁰⁸, egli analizza la crisi del mondo contemporaneo, imputandola alla perdita dello "slancio all'azzurro" vivo nell'Ottocento. Egli individua nella violenza di questo slancio l'inizio della caduta, e quindi tenta di delineare una guerra della Fede. Quest'ultima viene identificata con il Misticismo, che viene uguagliato a sua volta al Romanticismo. Partendo dall'equazione "Misticismo eguale Romanticismo" si capisce come, nell'ottica di Consiglio, l'Ottocento si sviluppi sotto il segno del misticismo, ed il Novecento corrisponda al ripiegarsi dell'intelligenza e dell'umanità su se stessa. Consiglio, esaminando l'opera di Gide, di Rilke, di Proust e di Valéry, mostra quanto egli parteggi per il modo attivo di soffrire la crisi mistica, ed il suo amor di patria lo porta ad esaminare, compiaciuto, i contributi italiani all'espressione della crisi mistica. Consiglio, quindi, interpreta l'uropeismo non dal punto di vista della letteratura, ma dal punto di vista della crisi, ed afferma che:

se qualche cosa accomuna i popoli di questo continente, se qualche cosa può veramente chiamarsi europeismo, questa è il comune smarrimento spirituale, la comune crisi che non è diplomatica, economica, politica, ma di ideologie, di coscienze e in qualche zona persino di cuore¹⁰⁹

e continua dicendo che "lo spirito dell'Europa contemporanea è divenuto la generalizzazione dello spirito di Dostoevskij, il morboso e singolare irrazionalismo dello scrittore russo s'è fatto

¹⁰⁸ G. FERRATA, A. Consiglio, *Europeismo*, in "Solaria" V (1930), 1. Purtroppo, per problemi di ordine tecnico, non ho potuto consultare direttamente il testo originale di A. Consiglio, posseduto, in copia unica, dalla Biblioteca centrale di Palermo, quindi mi sono basata sulla recensione di Ferrata e sulle numerose citazioni contenute in G. LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, cit.

¹⁰⁹ G. FERRATA, A. Consiglio, *Europeismo*, cit.

stato d'animo generale"¹¹⁰. Sempre Ferrata fa la recensione a *Scrittori d'Europa*¹¹¹ di Giovan Battista Angioletti, nella quale sostiene che per l'unità d'Europa ha fatto molto di più Valéry Larbaud che non tutte le conferenze ginevrine, quindi, per giungere all'unione Europea, sono molto più efficaci i capolavori letterari e gli scrittori che li producono che i progetti politici. L'Europa ideale per Angioletti sarebbe all'insegna della Bovary, infatti, come sottolinea Ferrata, fra tutti gli scrittori stranieri egli privilegia Flaubert. L'euuropeismo di Angioletti è il risultato "di uno stato d'animo realmente spontaneo" ed è affascinante perché, nonostante tratti un tema europeo, la sua forma "è servita dallo stile, crocianamente limpido e scorrevole. E' ben italiano questo libro"¹¹². Altrettanto non si può dire di Bacchelli, scrittore amato da Alberto Consiglio, per la sua sensibilità acuta e la ricerca della realtà smarrita, giunte a noi dalla Francia, che "sviluppa la tradizione in un ben definito ambiente italiano"¹¹³. Bacchelli, sottolinea il Consiglio, nonostante abbia viaggiato, e sia a conoscenza dell'uso dell'analisi psicologica, non potrebbe giungere a dei risultati artistici perché

è un italiano integrale e, come tale, bada al processo evolutivo, per non dire degenerativo, della sensibilità moderna. In Bacchelli vive lo spirito scettico e sperimentale del nostro Rinascimento, non il vertiginoso intuizionismo del Romanticismo. E per questo, se egli

¹¹⁰ G. LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, cit., pag. 225.

¹¹¹ G. FERRATA, G. B. Angioletti, *Scrittori d'Europa*, in *ìSolaria* III (1928), 12.

¹¹² *ivi*, pag 54.

¹¹³ A. CONSIGLIO, Bonaventura Tecchi, *Il vento tra le case*, in *ìSolaria* III (1928), 12, pag. 46.

deve formare un pensiero, se deve esprimerlo in funzione di romanzo, non può sperare che sulla somma bene e logicamente organizzata di quei risultati¹¹⁴.

I mediatori principali tra "Solaria" e l'Europa sono Arturo Loria (che, nel 1934 durante un suo soggiorno negli Stati Uniti, ritenne non opportuno e poco conveniente per la rivista un numero americano proprio quando si stava diffondendo il mito dell'America) Leo Ferrero, Nino Frank, promotore del numero solariano interamente dedicato a Svevo con un preciso schema di collaborazioni italiane e straniere, non soltanto francesi. Esaminando l'indice della rivista si può chiaramente vedere come il loro interesse per le cose fuori d'Italia riguardi la Francia e si limiti ad alcuni aspetti, che escludono, ad esempio, il dadaismo e il surrealismo. Altri collaboratori sono Consiglio e Capasso, i quali si occupano soprattutto della letteratura francese. "Traduttori e studiosi di Valéry anche sulle pagine di Solaria, l'uno, Consiglio, si adopera, nel gennaio 1928, per segnalare alla rivista Jacques Maritain, l'altro si esercita in una lunga serie di recensioni in area francese da Giono a Paulhan, da Mauriac a Gide, da Eluard a Larbaud etc., non senza interventi saggistici su Proust e Pascal"¹¹⁵.

Si capisce cos'è che il filo conduttore all'interno delle numerose tematiche trattate dall'eclettica e composita "Solaria" è costituito, come si è cercato finora di evidenziare, dall'eupeismo.

Solariano, nell'ambiente letterario di quegli anni, come sottolinea Vittorini nel *Diario in pubblico*, è sinonimo di "antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista. Ci chiamavano anche *sporchi giudei* per l'ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka e

¹¹⁴ A. CONSIGLIO, R. Bacchelli, *La città degli amanti*, in "Solaria" IV (1929), 5.

¹¹⁵ G. MANACORDA, *Lettere a "Solaria"*, cit.

di Joyce"¹¹⁶. Un'altra testimonianza è quella lasciata da Montale, anche egli collaboratore della rivista, che definisce gli anni della direzione Carocci-Ferrata come i migliori della rivista,

perché vi si parlava di letteratura straniera, e di tanti argomenti, evitando il tasto della politica. E questo destò molti sospetti, tanto che una rivista che si faceva dall'altra parte, non alle Giubbe Rosse¹¹⁷, ma al Paskowski, il caffè di fronte, si chiamava l' "Universale", diretta da Berto Ricci, ci attaccava violentemente, diceva che eravamo tutti bigi, zoppi, e anche dubbi dal punto di vista morale¹¹⁸.

Altre accuse sono mosse ai solariani dal cattolico "Frontespizio", il quale lamentandosi del fatto che la letteratura contemporanea è fuori dalla portata dei cattolici, afferma:

La letteratura dei benpensanti non è cattolica. Con Italo Svevo (ebreo) per caposcuola, con Alberto Moravia (ebreo) per rivelazione, con "Solaria" (ebreizzata: Ferrero, Montale, Loria, Saba) per organetto, con Guido da Verona (ebreo) per esponente della letteratura amena, con Pitigrilli (ebreo) di quella amenissima [...] Bisognerebbe dunque sbattezzarsi, per potersi mettere al passo con la letteratura¹¹⁹.

¹¹⁶ E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

¹¹⁷ Il caffè delle Giubbe Rosse, in piazza Vittorio Emanuele, era il luogo deputato per le riunioni diurne e serali di scrittori, critici e artisti; qui si incontravano personaggi come Carocci, Bonsanti, Loria, Manzini, C. E. Gadda, Vittorini e Montale, il quale esercitò "una sorta di socratico magistero [...] serio solo in apparenza, perché pervaso in realtà da una costante carica di ironia, anche mimica e spesso feroce". Questo magistero attirò Romano Bilenchi alle Giubbe Rosse dal caffè Paszkowski. L. CARETTI, *Montale, e altri*, Morano Editore, 1987, pag. 17-18.

¹¹⁸ E. Montale, in M. CANCOGNI-G. MANACORDA, *op. cit.*

¹¹⁹ "Il Frontespizio" (1929), 3.

Barna Occhini, sempre nel "Frontespizio", afferma che "Chi ama Proust non può amare la cultura italiana", ed allude ai solariani definendoli "ebri nostrani". Titta Rosa, dal "Corriere Padano", li taccia di "coridonismo", di "semitismo", "d'internazionalismo letterario", accuse che sembrano rivolte in particolare a Montale, Vittorini e Ferrata. Questo terzetto favorisce, come ha ricordato giustamente Giorgio Luti, un sensibile "allargamento di prospettive in direzione internazionale" fino a segnare una svolta, durante il biennio 1929-30 (direzione di Carocci-Ferrata e poi Carocci Bonsanti), "rispetto ai limiti provinciali e rondeschi che avevano caratterizzato i primi numeri della rivista"¹²⁰. Il gruppo fiorentino, in particolare il terzetto sopracitato al quale si possono aggiungere Solmi, Debenedetti e Consiglio, negato qualsiasi rapporto di discendenza dalla nostra tradizione, ha cercato Oltralpe dei punti di riferimento trovandoli in Proust e in Joyce "e nella pleiadi di scrittori che orbitavano attorno alla "Nouvelle Revue Française", in particolare Gide, Radiguet e Cocteau"¹²¹. Anche il semitismo di "Solaria" ha le sue implicazioni culturali, si pensi all'origine etnica di collaboratori come Loria, Debenedetti, l'accoglienza di Saba e dell'opera di Svevo al quale vengono dedicati due numeri completi della rivista¹²².

2.2 Il rapporto con la "Nouvelle Revue Française"

L'eclettismo che distingue "Solaria", accomunandola alla più importante rivista letteraria francese fra le due guerre, la

¹²⁰ cfr. G. LUTI, *Le parole e il tempo. Paragrafi di storia letteraria del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1987.

¹²¹ G. LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, cit., pag. 201-202.

¹²² Anno III (19218), 2 ospita il racconto sveviano *Una burla riuscita*; Anno IV (1929), 3-4 omaggio a Svevo.

"Nouvelle Revue Française", ha un denominatore comune: il momento centrale è la letteratura, "intesa come professione di dignità etica, come testimonianza esistenziale e perciò civile"¹²³. La letteratura, concepita come organismo in sé compiuto, può reputarsi autonoma, separata dai clamori politici italiani e al tempo stesso parte della letteratura europea. La "Nouvelle Revue Française", la mitica "N.R.F." diretta da Jacques Rivière¹²⁴, quindi, costituisce un punto di contatto europeo molto importante. Giansiro Ferrata, ricordando l'importanza dei fascicoli della rivista francese, scrive:

Ricordo molto bene le impressioni di conforto e di appoggio che venivano da quei fascicoli dove pareva rinnovarsi, volta per volta già in copertina, una chiarezza intellettuale, fervida di ragioni artistiche e di contatti anche immediati con l'umano. Erano un'immagine della letteratura organica, vigile sulle proprie autonomie ma ricca di proiezione verso l'altro, e tutta solidale col movimento della cultura; sembravano intanto connotare la complessità irregolare delle situazioni, dei fatti letterario-culturali e politici, sociali nel mondo, dal passato al presente, con i loro lieviti di unità pensata o sognata. Nell'ambiente in cui crebbero quelle riviste fiorentine, le risposdenze a tali aspetti furono sempre più intense quanto più si espandevano le vitalità creative e i moti di conoscenza¹²⁵.

La rivista, fondata nel 1909 da André Gide, Jean Schlumberger e André Ruyters, riflette in modo chiaro lo spirito dei giovani intellettuali francesi. La caratteristica più spiccata del movimento di pensiero ed arte che si diffonde nel periodo pre-

¹²³ A. PANICALI, *op. cit.*, pag. 70.

¹²⁴ Rivière entrò a farvi parte dal 1910 e fu il direttore fino alla sua morte prematura (1925); egli fu lo scopritore di Claudel e Gide. "Solaria" (I, 1926, 3) pubblica un articolo di Titta Rosa, nel quale si elogiava la sua capacità e la sua volontà di indagare la realtà, la sua predisposizione a ricercare la verità. Rivière era intensamente assorbito da questioni etiche e religiose.

¹²⁵ G. FERRATA, *Prospettive dell'Otto-Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1978, citato in G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre*, *cit.*, pag. 182.

bellico, è il ritorno dell'uomo all'intimità della sua coscienza, al bisogno di scavarla, di ritrovare, dietro l'apparenza, l'io autentico. Conclusa l'esperienza simbolista si tratta di raccoglierne i valori positivi sottomettendo all'esame dell'intelligenza tutti i moti della sensibilità moderna per estrarne forme espressive meditate e controllate. La "Nouvelle Revue Française" si avvale di presenze interessanti, come Thibaudet, Gide, Valéry, Du Bos, Alain e, caratterizzata dall'elaborazione di motivi e spunti bergsoniani e dall'assunzione del modello e della lezione proustiani, va costituendo la trama culturale delle inquietudini e degli empirismi solariani, rafforzata dalle tematiche dell'individuo, della vita, dalle suggestioni e dagli stimoli di una tensione critico-letteraria volta a penetrare e ad attraversare la ricchezza e l'espansività umano esistenziale della creazione artistica. I giovani scrittori raccolti attorno alla "N. R. F." pretendono di riallacciare il loro modernismo a certe linee tradizionali. Accanto a questo movimento si sviluppa, in un gruppo dell'Abbazia di Créteil, quello dell'unanimismo, che rifiuta l'individualismo e pone al centro dei propri interessi un mondo collettivo, sentimenti collettivi analizzati e tradotti in poesia da una potenza creatrice. Fra i fondatori c'è Jules Romains, al quale Consiglio dedica un lungo articolo. In esso, prima di analizzare l'opera di Romains, mette in luce il periodo storico nel quale agisce e gli obiettivi del movimento unanimista:

S'era nel tempo in cui l'arte d'avanguardia era ancora rappresentata dagli epigoni di Mallarmé. Tra costoro alcuni manipolavano certa letteratura ancor più ermetica ed astratta sotto nome di cubismo [...]. L'unanimismo, almeno secondo le incessanti affermazioni ed esposizioni che ne va facendo il Romains, risulta dal capovolgimento di tutti gli idoli letterari di quel periodo. I propugnatori di esso si proponevano di riformare *ab imis* la mentalità corrente nei suoi aspetti filosofici, letterari e sociali¹²⁶.

Il periodo post-bellico, al contrario, vede rifiorire la letteratura: nelle scuole, nei salotti letterari, nei teatri di

¹²⁶ A. CONSIGLIO, *Jules Romains*, in "Solaria" VIII (1933), 2-3, pag. 24..

Montmartre e di Montparnasse, si avvicenda una folla cosmopolita di artisti, giovani intellettuali, viaggiatori, richiamati ed attratti dalla fama della città che pare essere la capitale artistica e intellettuale del mondo. L'esperienza bellica ovviamente ha segnato profondamente gli animi della popolazione e degli intellettuali, i quali sono spinti verso gli studi psicologici, ad interrogarsi sul valore della cultura e sulla natura umana.

La situazione appena delineata influenza anche la "N. R. F." che, dopo la guerra, si propone di rimanere "il più possibile immune da idee a priori", di capire "quel che succede, di spiegare le cose cos" come sono. Guardare bene può parere una forma di diletterantismo, ma in fondo è l'atteggiamento meno egoista e più utile alla comunità"¹²⁷. Ciò caratterizza il classicismo nell'analisi e nell'esplorazione che domina, dal 1919, l'esperienza della "N. R. F."

Per comprendere meglio il periodo nel quale agisce il gruppo della "N. R. F." è di grande interesse l'articolo di Consiglio su Alain Fournier, uno dei protagonisti della rivista. Egli inizia con una breve storia della letteratura francese, sottolineando come il rinnovamento degli ideali romantici la Francia "lo conquistò nell'assenzio dei maledetti e dei satanisti. La vita è come la fenice: non si rinnova che nel fuoco distruttore, risorgendo dalla sua cenere"¹²⁸, e i poeti francesi dell'ultimo Ottocento seppero portare agli estremi "la religione egotista dei loro maggiori". Alla morale e alla religione del bene si contrappone il mito del male, di Satana e della libertà sfrenata. Su questo terreno si forma Alain Fournier, morto giovanissimo, a soli ventisette anni. La sua fama la si deve all'amico Rivière, il quale compone l'introduzione ai *Miracles*. Qui Rivière, più che un'analisi critica, fa un documento di psicologia. Egli non

¹²⁷ Sono parole scritte da Rivière a Schlumberger dal campo di prigionia. Citate in P. H. SIMON, *La letteratura francese del 900*, Paris, Colin, 1959, traduz. M. G. Bellone.

¹²⁸ A. CONSIGLIO, *Alain Fournier*, in "Solaria" VIII (1933), 6-7.

capisce, secondo Consiglio, che Alain nel *Grand Meaulnes* raggiunge un'espressione sentimentale perfettamente concreta, ed opera "una sintesi nettamente efficace tra la sua realtà, (*particulier*), e la realtà universale, (*idéal*)". Il protagonista è un chiaro esempio di *enfant du siècle*, vive e soffre anche se oramai ha perso i mezzi per esprimere la propria sofferenza. Alain, come tutti i poeti e gli scrittori pre-bellici, teme la realtà, ne ha paura e Consiglio afferma che:

La sua dannazione più sottile, più irrimediabile, è nel divorzio della realtà, che sebbene viva, presente, a portata di mano, non ha più senso. E non è una determinata particolare realtà ad aver smarrito l'intimo valore, ma tutta la realtà. Chi guardi in fondo allo spirito di quella generazione, vedrà che negli anni precedenti alla guerra era questo, appunto, il tormento della vigilia. Una società sottilizzata, divenuta diafana e scarna nelle raffinate eleganze. Un viver troppo facile, una saturazione di tutte le esperienze. Un'esistenza che non aveva più senso, se non quello allucinante delle cose di cui si presenta la fine¹²⁹.

Alain si salva dalla guerra facendo della letteratura la sua unica realtà. Come tutti gli intellettuali orbitanti attorno alla "N.R.F.", egli si concentra sull'adolescenza e sull'immaginazione, fonti di fascino e di dolore, "l'una un indefinibile spazio temporale in cui perde ogni senso la fanciullezza e non ha ancora forma la maturità, l'altra è l'antitesi della realtà e della vita, il peccato degli ignavi e degli accidiosi"¹³⁰. Alain ha orrore della vita e preferisce rimanere ancorato nell'adolescenza che è rimpianto della fanciullezza perduta e presagio della maturità. Il mondo dell'adolescenza è confuso dall'atmosfera lirica, la sua prosa non è incentrata sull'analisi, come quella di Proust, ma è una prosa "trasparente che a volte sfiora la realtà più ordinaria, a volte penetra la poesia più segreta dei bambini, di fanciulle, di giovani eroi"¹³¹.

¹²⁹ *ivi*.

¹³⁰ *ivi*.

¹³¹ P. H. SIMON, *op. cit.*, pag.96.

Il grande fascino del mondo intellettuale francese subito dai solariani, ovviamente, non è apprezzato dal regime fascista, il quale li rimprovera di aver fatto di Parigi la capitale d'Italia.

L'apertura alla cultura francese risale ai tempi del "Leonardo" e de "La Voce", ma a Firenze, con la dittatura, assume un nuovo significato. Il culto della "N.R.F.", iniziatosi col "Baretti", permette a "Solaria", con i transfughi Debenedetti, Alberti, Morra, di proporre nuovi modelli etici e letterari, anche a scapito di altri movimenti parigini quale il surrealismo. Anche Cajumi si lamenta della passione provata dalle "conventicole letterarie"¹³² per autori come Proust, Gide e Valéry. A questa provocazione replica il Consiglio, il quale afferma che sbaglia chi accusa le giovani generazioni di rendere un "servile omaggio" alla letteratura francese. Egli è consapevole del fatto che alcuni ritengono dovere di un buon "patriottismo non occuparsi della letteratura dei nostri acrimoniosi cugini, che trascurerebbero di occuparsi della nostra"¹³³; ma la realtà, sottolinea sempre il Consiglio, è ben diversa. In Francia esiste infatti una rivista, *Les nouvelles littéraires*, che dedica abitualmente uno spazio alle novità editoriali italiane. In Italia, al contrario, pochissimi si occupano di letteratura straniera, ma Valéry, Proust, Gide, Joyce "rappresentano un clima artistico, una innovazione estetica, un successo di pubblico e, quindi, esercitano una larga, riconosciuta influenza nella letteratura europea"¹³⁴.

Parigi, città ammirata dagli intellettuali per la sua vivacità culturale, non sa, come si augura Leo Ferrero nel suo *Paris, dernier modèle de l'Occident*, approfittare della sua egemonia culturale ed artistica per condurre una lotta ideologica offensiva a

¹³² A. CONSIGLIO, Arrigo Cajumi, *Galleria*, in "Solaria" V (1930), 9-10, pag. 52.

¹³³ *ivi*, pag. 52.

¹³⁴ *ivi*, pag. 53.

favore delle democrazie. Per dimostrare la superiorità della civiltà parigina Ferrero si rifa alla civiltà di tipo "ateniese" e a quella di tipo "romano". Nella prima, secondo l'autore, gli uomini sarebbero riflessivi, capaci di concepire dei principi, portati alla finezza indagatrice, cosmopoliti, mentre nella seconda sarebbero di tipo conservatore, animati dallo spirito di conquista, sensibili all'idea di diritto, leali nelle lotte di diritto. La sintesi di questi due modelli è costituita appunto da Parigi, "dernier model de l'Occident"¹³⁵. Il Chiaromonte, autore di una esauriente recensione al testo di Ferrero, trova patetico l'appello fatto ai parigini come ai responsabili del destino dell'Occidente ed afferma che ciò sarebbe stato molto più toccante se l'autore:

fosse andato fino in fondo ai suoi stessi sentimenti, e avesse visto come essi finiscano per riattaccarsi assai più ad un complesso di valori di civiltà in genere che a quelli parigini in particolare: certo dello spirito, di finezza e d'esame, Parigi è tipicamente rappresentativa, ma, (e mi sembra questo il punto, tanto più per un buon europeo) si tratta di qualità umana, patrimonio della civiltà occidentale da Platone in poi. Le forme della vita parigina la possono esprimere più vivamente che altre, ma, se è davvero un valore culturale, non si può ammettere che lo esauriscano¹³⁶.

Chiaromonte conclude dicendo che la concezione di Parigi come modello ha qualcosa di accademico, e rendere Parigi responsabile del destino dell'Occidente è schiacciarla sotto il peso di un "moralismo storico da cui si è sempre tenuta lontana"¹³⁷.

¹³⁵ Non essendo riuscita a reperire il testo di L. FERRERO, *Paris, dernier model le de l'Occident*, Parigi, Rieder, ho fatto riferimento allo studio di N. CHIAROMONTE, *Parigi come modello*, in *ìSolaria*", VIII (1933), 1, pag. 59-62.

¹³⁶ N. CHIAROMONTE, *Parigi come modello*, in *ìSolaria*", VIII (1933), 1, pag. 61.

¹³⁷ *ivi*, pag. 62.

Anche secondo Umberto Morra Parigi, se i francesi lo volessero, Parigi potrebbe essere il centro del mondo, la quintessenza della civiltà. La Francia, nell'idealizzazione compiuta dai solariani, è una nazione superiore alle altre non solo per il livello culturale raggiunto, ma anche perché è riuscita a trasfigurare l'amore. Questo concetto, che di primo acchito appare curioso, viene spiegato in modo esauriente da Leo Ferrero, il quale fa un parallelo tra l'Italia, l'Inghilterra e la Francia. In Italia l'amore coincide con la passione, con l'amore fisico, quindi è fine a se stesso, in Inghilterra rimane chiuso nel suo scenario e rimane solamente amore. La svolta la si ha solo in Francia, dove l'amore viene trasfigurato. L'amore, e questo può accadere solamente in una società raffinata e matura come quella parigina, non è più semplice desiderio fisico, ma si trasforma in arte, in letteratura, in ambizione, in azione. Di questo sentimento, che scuote i suoi uomini migliori, la Francia "s'è servita come di fermento per farli creare, per farli operare. Sotto tutte le opere d'arte, sotto tutti i romanzi, le poesie, sotto tutte le imprese guerresche [...], sotto tutte le epopee religiose e filosofiche della sua vita spirituale, sotto tutti i grandi fasti della sua vita politica, c'è un sottinteso d'amore, c'è il lievito dell'amore"¹³⁸.

L'europismo solariano, quindi, rappresenta la vigile coscienza della crisi dei valori tradizionali e uno spirito di comprensione delle differenze e di libero esame che, nei limiti elitari dell'individualismo, costituisce almeno un antidoto al fascismo, con la derisione della retorica nazionalista e bellicista offerta da Cocteau e Radiguet. L'influenza dei modelli francesi attraverso la mediazione di "Solaria" va oltre l'arco della sua esistenza; Bosetti fa gli esempi delle poetiche dell'infanzia di Pavese, Dess", Bassani, Bilenchi, Pratolini, che sono in parte di stampo "N.R.F." e più o meno di matrice solariana¹³⁹.

¹³⁸ L. FERRERO, *Trasfigurazione dell'Amore*, in *ìSolaria*", IV (1929) 7-8, pag. 51.

¹³⁹ G. BOSETTI, *ìSolaria" e la cultura francese: l'influenza dei modelli della ìN.R.F." sui narratori solariani*, in G. MANGHETTI, *op. cit.*

Il rapporto con la "N.R.F." influenza profondamente i narratori solariani e soprattutto contribuisce allo svecchiamento del romanzo italiano degli anni Trenta.

Come sottolinea Bosetti, nell'articolo sopracitato, i letterati di "Solaria" avanzano le stesse soluzioni della rivista francese alla crisi del romanzo, percepita come crisi della coscienza europea e dell'umanesimo; si intende riabilitare il romanzo quale genere poetico, valorizzare l'infanzia quale mito etico e poetico. Poc'anzi abbiamo visto che Alain Fournier rievoca il tempo dell'infanzia, non per rievocare il tempo perduto, ma per ritornare al regno delle fate. Il modello proustiano della *Recherche*, però, ha più successo, sia in ambito francese che italiano. L'influenza di Proust è immediata, ampia e profonda. Tutta la letteratura successiva conserva l'impronta dell'impostazione della *Recherche*, fondata sulla facoltà dei ricordi infantili di restituire il tempo perduto, e risente dello studio delle anime, della presenza di zone d'ombra tra coscienza e incoscienza. Molti degli eroi dei romanzi prodotti dagli scrittori orbitanti attorno alla "N.R.F." sono adolescenti che rifiutano la vecchia società e implicano un nuovo ideale di vita legato ai sogni generosi e talvolta eroici dell'infanzia. "Solaria" tende a privilegiare nelle varie lezioni dei modelli francesi il motivo dell'adolescenza che porta, appunto, alla mitizzazione dell'infanzia. Un altro fattore che gioca un ruolo essenziale a favore del romanzo imperniato sull'età evolutiva è la tendenza dei ragazzi a costruire un mondo alternativo a quello degli adulti, "chiudendosi nella camera del sogno ad occhi aperti"¹⁴⁰. L'autore, grazie alla rappresentazione del mondo adolescenziale, caratterizzato dal rifiuto delle convenzioni e da una carica eversiva, può inventare un suo mito da opporre alla vita negata e respinta.

Due autori, molto apprezzati e recensiti sulle pagine di "Solaria", che si occupano dell'adolescenza come età ribelle, tesa a rifondare i codici dell'esistenza, sono Cocteau e Radiguet, la

¹⁴⁰ G. LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, cit., pag. 258.

fama dei quali si è diffusa a partire dalle recensioni ne "Il Baretto" dei futuri solariani, piuttosto riservati di fronte ai due enfants terribles .

Cocteau e Radiguet, scrittori oppiomani ed omosessuali, trasferiscono questi aspetti della vita reale nelle loro opere e fanno dell'adolescenza un mondo a parte, profondamente diverso da quello degli adulti, nel quale rifugiarsi. Negli *Les Enfants terribles* (1929) di Cocteau è evidente la contrapposizione tra il gioco, la poesia, l'inventiva degli enfants terribles e la piatta società degli adulti, ai margini della quale i protagonisti sanno preservarsi l'isola magica della loro stanza.

Quando Morra accetta di recensire *Opium* di Cocteau al posto di Raimondi, definisce il libro "l'apologia del vizio dosato e rimediato" dove sono soffocate le grida del bisogno e della passione. Morra nella sua recensione fa anche cenno agli *Enfants terribles* , nei quali si scatena "qualche cosa di prepotente e quasi inumano"¹⁴¹ e ripropongono l'esperienza dell'oppio e dei metodi di disintossicazione. Secondo Bosetti la definizione che Morra dà, nella recensione a *L'Equilibrista* di Franchi, alla predilezione dell'autore per una vita senza confini, dove "le cose e i costumi si trasformano al tocco di una bacchetta", e i personaggi sembrano pronti per "la favola e per il mito"¹⁴² si addice perfettamente allo stile di Cocteau.

E' proprio la mitizzazione dell'infanzia e la sua analisi ad influire maggiormente sugli autori solariani. Quarantotto Gambini é uno di quegli narratori che subisce l'influenza degli *Enfants terribles* di Cocteau. Ciò è messo in luce sempre da Bosetti, il quale nota la somiglianza, ne *I tre crocifissi*, tra l'esplorazione notturna della casa disabitata per esorcizzare le paure infantili e "le drTMle de jeu pour un enfant" della passeggiata quasi sonnambula di Lafcadio nel castello dei Carpazi¹⁴³.

¹⁴¹ U. MORRA, Jean Cocteau, *Opium*, in "Solaria" VI (1931), 3.

¹⁴² U. MORRA, *L'ultimo libro di Franchi*, in "Solaria" IX (1934), 1.

¹⁴³ cfr. G. BOSETTI, *art. cit.*, pag. 64 e segg.

Anche Alberto Consiglio è attratto dai modelli della "N.R.F.", ciò è evidente in *Una sera di novembre*¹⁴⁴, dove il protagonista passa dai primi appuntamenti con le ragazze alla considerazione della guerra, come l'io de *Le diable au corps*, ma senza il cinismo e senza il gusto della mistificazione tipici di Radiguet. Il tema dell'infanzia è presente anche in *Interni*¹⁴⁵, dove, nonostante il protagonista adolescente sia immerso in una pessima situazione familiare, ampio spazio è dedicato ai turbamenti e alle fantasticherie del ragazzo. L'infanzia divisa tra angosciosa solitudine e violenta felicità è l'argomento di *Spina*¹⁴⁶, dove Consiglio descrive, grazie ad un'acuta sensibilità, il mondo di una bambina maltrattata dalla zia baronessa e bigotta.

Giovanni Comisso, grazie all'amicizia con Cremieux e Larbaud, viene introdotto negli ambienti intellettuali parigini. Qui è affascinato dalla lezione di Gide tanto che, dopo la pubblicazione sulla "N.R.F." de *Voyage au Congo e Retour du Tchad*, ripete l'esperienza gidiana con un viaggio in Africa settentrionale, che ha un valore iniziatico. Tra Gide e Comisso, e anche con Cocteau, esistono affinità esistenziali e di sensibilità che talvolta bastano per spiegare convergenze tematiche. I modelli francesi, con il loro anticonformismo e la loro libertà creativa, aiutano Comisso ad essere se stesso, una volta dissipata l'esperienza fiumana che maschera l'intolleranza del regime per la sensibilità individualistica dell'autore di *Giorni di guerra*.

Questi sono solo alcuni esempi di narratori che hanno subito l'influenza degli scrittori francesi, ma solariani il più delle volte sono timidi discepoli della "N.R.F." nella rappresentazione degli aspetti più sovversivi dell'adolescenza, soprattutto per quanto riguarda la questione sessuale. A loro piace evocare il sogno d'evasione senza la disinvoltura di Larbaud, l'audacia sacrilega di

¹⁴⁴ A. CONSIGLIO, *Una sera di novembre*, in *ìSolaria* IV (1929), 12.

¹⁴⁵ A. CONSIGLIO, *Interni*, in *ìSolaria* V (1930), 7-8.

¹⁴⁶ A. CONSIGLIO, *Spina*, in *ìSolaria* VIII (1933), 1.

Gide o di Cocteau. Ciò, probabilmente, dipende dal clima storico italiano, profondamente diverso da quello francese. In Italia, non lo si deve dimenticare, impera il fascismo e di anno in anno diviene sempre più arduo superare lo scoglio della censura, che certamente non avrebbe permesso la pubblicazione di racconti caratterizzati da un linguaggio schietto, a volte osceno, spiccatamente avverso alla morale.

2.3 La questione del romanzo

In "Solaria" è centrale la questione del romanzo e della forma narrativa, tema che si ricollega ai suoi rapporti con la letteratura di respiro europeo. Dai primi racconti pubblicati, di stampo rondiano, si giunge alla pubblicazione di un romanzo come *Il Garofano rosso* di Vittorini che, secondo Bosetti, è il più bell'esempio del modo in cui "Solaria" ha assimilato la lezione della "N.R.F.", con la convergenza tematica che privilegia l'adolescenza e mitizza l'infanzia, e con tutte le contraddizioni etiche e stilistiche dei modelli francesi. Vi coesistono, infatti, il romanticismo idealista larbaldiano dell'anteguerra col cinismo gidiano degli *enfants terribles*, e Vittorini alla ricerca di un romanzo poetico esita ancora tra il romanzo della crisi, e "le roman d'aventure" più costruito, sintetizzando l'eupeismo parigino e la problematica solariana del romanzo¹⁴⁷. Già nei racconti di *Piccola Borghesia*, pubblicato nel 1931 per le Edizioni "Solaria", è presente l'influsso degli scrittori francesi, non solo quella del "fenomeno culturale" Proust, ma anche quella di altri esponenti della "N.R.F.", come Larbaud e Gide¹⁴⁸. La linea

¹⁴⁷ cfr. G. BOSETTI, *art. cit.*

¹⁴⁸ Come sottolinea Giovanni Saverio Santangelo, le tecniche narrative di Vittorini subiscono l'influsso di derivazione francese, anche perché la sua cultura da autodidatta ha radici profonde e coscienti nel Novecento letterario italiano e francese. Prendendo le mosse dall'esperienza giovanile vissuta tra Nietzsche e i simbolisti francesi, Vittorini perviene a "quella che Falqui definisce una sorta di liberazione ottenuta in virtù della lettura di

indicata da Vittorini, come nota Langella, è quella che punta alla rappresentazione sempre più ravvicinata e disincantata delle correnti sommerse che si muovono e si urtano sotto la superficie, apparentemente tranquilla, della *routine* quotidiana, e spiegano il sordo malessere dell'uomo. Vittorini è consapevole dell'influenza della letteratura europea subita da lui e dagli altri giovani, ma non dimentica la lezione della "Ronda". A questo proposito è bene citare parte del famoso *Scarico di coscienza* pubblicato, nel 1929, su "L'Italia letteraria":

Allora la letteratura dei giovani [...] è nata da un incontro fortunato e peregrino della nostra più pura originalità grammaticale con la grande tradizione europea [...]. Ci siamo sorpresi [...] nella più stretta parentela con Proust, con Gide, con il pensiero europeo. [...] Proust è il nostro maestro più genuino [...]. Per mezzo di Proust si è stabilito uno scambio effettivo tra l'Europa e noi. E non siamo proustiani come non siamo rondeschi. Non siamo nemmeno gidiani; non siamo né scolari di Joyce, né accoliti della "N. R. F.". L'aura che respiriamo è di scambio e di risposnde. Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria [...]. E Svevo ci ha giovato meglio che venti anni di pessima letteratura. [...] Certo un debito noi abbiamo impagabile: ed è verso la "Ronda"; ma verso la letteratura europea un'amorosa intelligenza che non romperemo: ci sarà corrisposta [...]

¹⁴⁹.

Giuseppe Langella sottolinea che i solariani soprattutto dal 1929 in poi, con la direzione di Ferrata, concentrano i loro sforzi nel tentativo di superare l'*impasse* del frammentismo rondesco. Giansiro Ferrata provoca una netta rottura nei confronti dei residui rondeschi presenti nelle precedenti annate. Se, infatti, i rondisti potevano credere alla possibilità di un libero e reciproco

vari filosofi (Kant, Hegel, James) fra i quali si stagiava, non ultima la figura di Bergson". Cfr. G. S. SANTANGELO, *Vittorini e la cultura francese*, in L. DE NARDIS-G. S. SANTANGELO, *Ai fuochi di Parigi*, Palermo, Palumbo, 1988.

¹⁴⁹ E. VITTORINI, *Scarico di coscienza*, citato in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, pag. 6.

rapporto tra società e civiltà, dopo il 1926, con l'affermarsi del fascismo l'illusione è caduta. Tutta la storia di "Solaria", ripercorsa dal punto di vista dell'officina letteraria, non è altro che il faticoso tentativo di andare oltre le angustie tematiche e dimensionali, in cui era costretta la prosa d'arte. La migliore narrativa solariana si realizza "nella duplice direzione di una rivalutazione strutturale della narrativa e del riaccostamento ad un più vivo contenutismo"¹⁵⁰; si passa da pezzi narrativi brevi, da esercitazioni calligrafiche a racconti di più ampio respiro, dalla forma dell'elzeviro, "orto concluso della perizia formale", a quella del racconto lungo, del romanzo, più funzionali ad un'arte "riconciliata con le umane ragioni"¹⁵¹. Lia Fava Guzzetta sottolinea che il lento distacco dalla prosa d'arte determina la ricerca di una "narrazione narrata, di una dimensione di parlato che coincide con un arricchimento di contenuti umani e col recupero di un più ampio orizzonte di realtà. La narrazione sempre più va facendo strada a fatti e personaggi, e va assumendo a contenuto di racconto anche una puntuale analisi d'ambiente"¹⁵². Risultato di questa evoluzione sono il già citato *Garofano Rosso*, e gli ampi racconti di Quarantotto Gambini, *I tre crocefissi* e *Il fante di spade*. La presenza di Gadda, quintessenza dello sperimentalismo, è una testimonianza della disponibilità di "Solaria" a tentare vie nuove, oltre le possibilità già sperimentate della "Ronda".

"Solaria", dunque, si trova alle spalle gli esiti delle proposte narrative vociane e rondesche, esperienze come il frammentismo e la prosa d'arte. Il frammentismo vociano dipende dal fatto che i vociani rifiutano gli organismi letterari chiusi ed

¹⁵⁰ L. FAVA GUZZETTA, *«Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930*, Ravenna, Longo Editore, 1973.

¹⁵¹ G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., pag. 333.

¹⁵² L. FAVA GUZZETTA, *«Solaria» e la narrativa intorno al 1930*, cit., pag. 46.

intendono scavare e far esplodere il linguaggio nella sua sostanza ricavandone valori ed effetti espressi in forme brevi ed intense. La "Ronda", invece, cerca di dare al frammento una durata oggettiva e di riavvicinamento al discorso, lo spoglia di quell'intima necessità morale di cui l'aveva riempito la letteratura vociana, lo rende essenziale, ne fa un fine più che un modulo di espressione¹⁵³. La prosa della "Ronda", quindi, è caratterizzata da un frammentismo che poggia su osservazioni e divagazioni attorno a temi spesso marginali, su sguardi verso particolari minuti dell'esistenza, della letteratura, del costume intellettuale. Alcuni esempi della prosa d'arte tipica della "Ronda" vengono fatti da Debenedetti che, ne *Il romanzo del Novecento*, ricordando i risultati dell'esperienza rondiana, pensa agli

spunti episodici delle prose di Emilio Cecchi, più articolati in un tempo di racconto potenziale, quasi germi di racconti; a un certo elegante, diffidente bozzettismo di Antonio Baldini, il *Maestro Pastoso*, il *Michelaccio*, al tentativo di una cronaca interiore ancorata ad una scansione diaristica che si nota nel *Viaggio attraverso la gioventù* di Lorenzo Montano; per non dire di quel rondista eslege, dall'uniforme fuori ordinanza, quale si rivelò quasi subito Riccardo Bacchelli con le *Memorie del tempo presente* [...] e poi alla "favola mondana e filosofica", come egli la chiamò, di *Lo sa il tonno*, preludio al romanzo in piena regola apparso qualche anno dopo, cioè quella narrazione storica e di costume che è *Il diavolo di Pontelungo*¹⁵⁴.

Il gusto del romanzo, secondo Debenedetti, si fa strada nuovamente con la rivelazione e la valutazione, nel 1920, di Tozzi, "il narratore che segna con l'orma più durevole la tappa iniziale del nuovo romanzo italiano"¹⁵⁵ e il lancio, effettuato da Borgese, della parola d'ordine "tempo di edificare", cioè tempo di

¹⁵³ cfr. O. LOMBARDI, *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971.

¹⁵⁴ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pag. 421.

¹⁵⁵ *ivi*, pag 284.

tornare alla costruzione, all'impegno, alla responsabilità artistica e umana del romanzo.

A Federigo Tozzi che, nonostante viva nella Toscana dei primi del Novecento e le sue opere siano fortemente legate alla struttura del romanzo naturalistico, costituisce un primo passo verso la rappresentazione dell'inquietudine della provincia di quegli anni "Solaria", nel decennale della sua morte (1930) dedica un intero numero¹⁵⁶, nel quale raccoglie gli interventi di Capasso, Consiglio, Tecchi, Ferrata, che danno rilievo soprattutto al senso nuovo dei procedimenti tozziani. Capasso parla di "staticità della narrazione", e afferma che "la grandezza del suo genio sta, almeno per molti di noi giovani, nella superba irrealtà del paese maligno. Si è sconcertati come davanti alla immobilità di una scultura; stilizzazione della stilizzazione: ennesima potenza della innaturale fissità estetica"¹⁵⁷. Consiglio, invece, parla di "carnalità della prosa [...] tal che, a proposito delle sue migliori pagine qualsiasi aspetto del concetto di letteratura è assolutamente inapplicabile"¹⁵⁸. Piovene, invece, elogia l'originalità di Tozzi, che consiste nel fatto di essere genuino e sincero in quanto non è "soggiaciuto a mode che, a freddo possiamo predicare anche noi, ma a cui ci è impossibile credere se ci raccogliamo in noi stessi"¹⁵⁹, riferendosi con ciò all'imitazione che si è diffusa per Balzac, Dostoevskij e Zola.

L'opera di Tozzi non viene catalogata dai solariani con l'etichetta di "prosa d'arte" o "romanzo", perché "Solaria", in quest'epoca, ha già individuato e scelto un tipo di romanzo che si basa su una sintesi di frammento e narrazione.

¹⁵⁶ "Solaria" V (1930), 5-6.

¹⁵⁷ A. CAPASSO, *Pietrificazione estetica*, in "Solaria" V (1930), 5-6, pag. 27.

¹⁵⁸ A. CONSIGLIO, *Nota su Tozzi*, in "Solaria" V (1930), 5-6, pag. 31.

¹⁵⁹ G. PIOVENE, *Spunto per un saggio su Tozzi*, in "Solaria" V (1930), 5-6, pag. 39.

Ma torniamo a delineare l'evoluzione della forma romanzo. All'inizio degli anni Trenta la stagione del frammento è ormai esaurita, alla "Ronda" non si può più guardare se non come simbolo di una reazione storica al diletterantismo e all'avanguardismo del primo Novecento. In questo contesto scoppia la polemica tra contenutisti e calligrafi che investe il mondo della letteratura. La polemica è molto rumorosa e prende voce su "Solaria" nell'articolo di Alberto Consiglio, *Meditazione sul perditempo*. Egli inizia dicendo che la rivista "sembra orgogliosamente confessare nel suo nome, quel tale calligrafismo, cui si vuole dare il bando, o del quale si esaltano le sottili eleganze"¹⁶⁰. Secondo Consiglio la disputa tra "calligrafisti" e "attualisti" è uno strascico della disputa tra Romanticismo e Classicismo che ci si ostina a continuare. Alcuni si lamentano del fatto che la letteratura italiana contemporanea è priva dell'impronta del tempo, ossia non instaura alcun contatto con la realtà circostante; altri, al contrario, difendono la bellezza dello stile e delle immagini, sostenendo che l'attualità di un'opera e la partecipazione al proprio tempo è data "dalla particolare bellezza poetica, dalla difesa della tradizione stilistica"¹⁶¹. Con il passare del tempo il dissidio si è aggravato e le posizioni appena delineate si sono risolte nella questione di contenuto, sostenuta dai primi, e in quella di forma, sostenuta dai secondi. I cosiddetti contenutisti sono, sempre secondo l'autore, i difensori dell'italianità dell'arte, del nazionalismo dell'ispirazione poetica, e non si rendono conto, "nella loro buona fede, di fondare la loro disputa su modelli stranieri che hanno lasciato troppo viva traccia nel subcosciente"¹⁶². Le letterature degli altri paesi partecipano ed attingono alla vita pratica in modo visibilmente più intenso di quella italiana. Chi, però, critica la nostra letteratura, accusandola di non partecipare ai travagli del secolo, sbaglia in quanto il

¹⁶⁰ A. CONSIGLIO, *Meditazione sul perditempo*, in "Solaria" VIII (1933), 2-3.

¹⁶¹ *ivi*, pag. 87.

¹⁶² *ivi*, pag. 88.

poeta"non segue suo malgrado l'influenza e l'autorità di un periodo storico. Egli è, invece, uno dei principali fondatori e creatori di esso. Infatti, è nella letteratura che gli storici vanno a ricercare i precursori di una rivoluzione o d'un rinascimento"¹⁶³. D'altronde uno dei caratteri precipui dell'artista italiano è quello di trascendere dalla cronaca e dal documento, ma una persona attenta sa sempre trovare nei capolavori l'aderenza al tempo. Quindi chi ama un'arte immediatamente rappresentativa, invidia le giovani letterature straniere (inglesi, francesi, russe, tedesche) immerse negli avvenimenti, e accusa la nostra produzione letteraria di assenza dal mondo.

I formalisti, al contrario, sostengono che nella forma di un'opera "è indissolubilmente fuso e risolto tutto il contenuto"¹⁶⁴ il che dà origine al gusto per il frammentismo. Molti, fra quelli che auspicano un maggior coinvolgimento della letteratura contemporanea ai "travagli del tempo", accusano la "Ronda" di aver dato origine alla mentalità frammentista. Costoro dimenticano l'importante ruolo svolto dalla rivista, quello di aver fatto "da ronda alla viva essenza della nostra letteratura, l'aver conservato la continuità in un medioevo di disordine"¹⁶⁵. L'importante è non dimenticarsi mai che il nuovo, auspicato dalle giovani generazioni, non nasce spontaneamente, ma nasce dal vecchio.

C'è chi, come Raffaello Franchi, è convinto che la polemica, sollevata dai critici, tra contenutisti e calligrafi, sia stata risolta e superata con ardore e persuasione d'arte da una donna, da una scrittrice. Nessuno, sostiene il Franchi, è più "calligrafo, in senso buono, ossia più artista, di Gianna Manzini; nessuno, pù di lei, è capace di trascendere il gusto estremo della parola, l'assurdità

¹⁶³ *ivi*, pag. 88.

¹⁶⁴ *ivi*, pag. 89.

¹⁶⁵ *ivi*, pag. 90.

felice dell'immagine, la completa astrazione di un periodo, in concretezza di umanità e di commozione"¹⁶⁶.

"Solaria" auspica che il romanzo diventi un'espressione autentica della società (cosa che non interessava agli esponenti della "Ronda"), ciò implica una visione globale del romanzo, e contiene in sé la possibilità di una polemica sulla struttura o di una critica della forma in cui si era cristallizzata, nelle teorizzazioni, l'espressione narrativa presolariana. Da ciò derivano alcuni attacchi di "Solaria" verso alcune esasperazioni stilistiche. Le critiche che la rivista muove agli eccessi della "Voce" e della "Ronda" tendono a sottolineare i rischi di accademismo e di allontanamento da una dimensione umana presenti negli esempi rondeschi e vociani. Emblematici, a questo proposito, sono i *Paragrafi dello scontento* di Raffaello Franchi, dove egli, consapevole dell'ambizione di "Solaria" ad essere un *hortus conclusus* della critica "che va cercata a domicilio dagli interessati", si augura che:

per un po' di tempo non sia più una questione di lingua, di stile, di grammatica, di purezza, di classicismo e di neoclassicismo, ma di vita, di miserabile calore vitale. Noi osserviamo da un pezzo quanto poco seme di conclusione rechino certe discussioni sull'intima essenza del vero stile [...] né la volontà delle nuove generazioni, tesa in adeguare codesta medesima legittimità di stile a motivi di umanità più complessi, per giungere fino al romanzo, rinnega le pagine della trepida poesia moderna. Ma se un passaggio deve esistere, dev'essere da vita a vita, da fiamma a fiamma¹⁶⁷.

Non è che i solariani rigettino completamente la lezione dei loro predecessori, anzi, rimangono fedeli ai valori formali e alle esigenze di una lingua aristocraticamente strutturata, ma sono consapevoli della necessità di tener conto delle più recenti

¹⁶⁶ R. FRANCHI, Gianna Manzini, *Boscovivo*, in "Solaria" VII (1932), 7-8, pag. 50.

¹⁶⁷ R. FRANCHI, *Paragrafi dello scontento*, in "Solaria" II (1927), 1, pag. 33-34.

ricerche analogiche e delle novità tecnico-strutturali, e di mantenere aperto il dialogo tra la nostra letteratura e la letteratura dei paesi liberi e democratici. La loro riconoscenza verso le esperienze precedenti è chiara nella recensione di Giansiro Ferrata all'antologia *Scrittori Nuovi* di Falqui e Vittorini, che vale la pena di citare. Un grande spazio, in quest'opera, nota il Ferrata, è riservato al movimento "Lacerba"- "Voce" e a quello della "Ronda"; queste ultime due riviste sono considerate dal recensore:

Le due spicanti chiavi della modernità letteraria italiana, non in polemica, come potrebbe credere l'osservatore superficiale, ma ripetuto sforzo, in diverse fasi, verso una liberazione dagli ideali borghesi e provinciali e mercantili, o professorali ed aridi, a cui lo spegnersi naturale del periodo Carducci-Verga-D'Annunzio ci avrebbe lasciato in balia. Si parla tuttora del "frammentarismo" vociano? Della "gelidità" rondesca? Ma cosa può contare questo di fronte alla convergente lezione di moralità letteraria che c'è venuta dalla "Voce" e dalla "Ronda"! Da un lato, una specie di fiducia spirituale ed etica concessa a certe singolari "malattie" cos' profondamente vive nell'anima europea che bisognava passarci, sotto pena d'esclusione da ogni cammino futuro...; dall'altro, una affermazione definitiva della disinteressata nobiltà dello scrivere, e insieme, d'una possibilità sempre aperta di salute e di misura¹⁶⁸.

Da ciò si capisce che i solariani sono troppo letterati per non capire quale ricchezza per la narrazione possa derivare dalle acquisizioni della "Ronda". Essi comprendono che tale lezione di stile può essere riutilizzata nel processo della narrazione, in un contesto di scrittura più strutturata nella forma del racconto e del romanzo. Si tratta di mettere in questione il concetto di una letteratura puramente di evasione e di individuare un nuovo ruolo ed un'ulteriore funzione che essa può avere, il che implica un tentativo di aggancio del fatto letterario alla vita, ed una sospensione della semplice e pura ottica formale.

Il problema dell'evoluzione e della rinascita della forma romanzo è per "Solaria", non solo un dato da far emergere e

¹⁶⁸ G. FERRATA, *Scrittori Nuovi*, antologia italiana contemporanea di Falqui e Vittorini, prefazione di G. B. Angioletti, in "Solaria" V (1930), 4, pag. 55.

cogliere con attenzione in ciò che accade nella letteratura italiana e straniera, ma anche un'autentica proposta letteraria. "Solaria" intuisce il valore moderno della forma romanzo e delle sue possibilità di divenire adeguato mezzo espressivo dell'età contemporanea. I solariani, inoltre, si rendono conto che questo è uno degli argomenti appassionati della critica del tempo. Questa consapevolezza è evidente nell'articolo di Alberto Consiglio, *Diatriba sul romanzo ed altre cose*, nel quale sottolinea che due sono gli argomenti che appassionano la critica militante: l'uropeismo e la possibilità del romanzo. Nello stesso articolo, il Consiglio delinea la situazione della letteratura nel periodo post-bellico. Mentre in Europa, a seguito dello smarrimento angoscioso diffuso dalla guerra, sbocciano "enormi e paradossali fiori de'tropici" Kayserling e Spengler in Germania, Massis e Maritain in Francia, Chesterton e Belloc in Inghilterra, in Italia l'unico interprete equilibrato di questa crisi è Pirandello. La crisi è "crisi della personalità, crisi della coscienza, crisi della certezza: l'uomo, che s'era allontanato da Dio e successivamente dall'umanità, dalla patria, dalla famiglia, si ripiegava con lo stesso spirito corrosivo e scettico sopra di sé, colpendo delle medesime accuse e dello stesso amletismo il suo foro interiore"¹⁶⁹. Il problema della personalità, da emblema della crisi diviene tema centrale della letteratura di stampo psicologico. Questo amore della personalità dà origine ad un nuovo gusto che inizia con Proust e si sviluppa in letterati a lui contemporanei.

A Giovanni Papini, si deve l'avvio, nel 1929, della discussione attorno al romanzo. Egli non apprezza il romanzo di tipo psicologico che si va diffondendo anche in Italia e, anziché intessere una discussione sul romanzo, sentenza, in modo categorico, che sia il genere del romanzo sia quello del teatro,

¹⁶⁹ A. CONSIGLIO, *Diatriba sul romanzo e altre cose*, in "Solaria" IV (1929) 6, pag. 34.

Con i termini fede, patria, famiglia, secondo Briosi, non del tutto involontaria l'allusione ai pilastri del fascismo rispetto ai quali la civiltà letteraria nuova si pone come alternativa.

sono impossibili allo spirito italiano "esclusivamente portato verso l'eloquenza, la satira, il ragionamento, l'opera di pensiero"¹⁷⁰. Tale affermazione viene confutata da Ojetti, il quale si sforza di mostrare che, in Italia, esistono dei lavori con tutti i requisiti necessari per essere qualificati come romanzo. Alla definizione papiniana di romanzo come "arte narrativa intima ed analitica", Ojetti oppone la definizione della narrativa italiana come "seguito di fatti, anche minuti ma tutti certi ove gli autori colgono la cos" detta psigologia dei personaggi nei suoi momenti esterni e pratici quand'essa si muta in gesti, in detti, in azioni"¹⁷¹. Da ciò si capisce che Ojetti è contrario alla narrativa psicologista ed analitica che si sta diffondendo anche in Italia e, in qualità di rappresentante dell'ufficialità della cultura benpensante, mostra di essere legato ad una concezione di romanzo di tipo verista che non si perde nei meandri della fantasia e della coscienza umana. Anche i letterati della "Libra" sono avversi alla moda dello psicologismo, in special modo Giachino, il quale dichiara che "i figurini dell'ultima stagione, i Pirandello, i Freud, gli Svevo e i Joyce destavano in lui scarso interesse"¹⁷². L'inclusione di Freud nell'elenco di questi autori non deve stupire, in quanto i suoi studi psicanalitici sulle zone più oscure, inconsce e sfuggenti, hanno riscosso molto successo, e sono alla base delle tecniche ardite di racconto messe a punto per registrare il vissuto. Un altro antagonista del genere psicanalitico è Giovanni Titta Rosa, il quale nel suo *Invito al romanzo*, sostiene che uno scrittore deve "sentire la vita contemporanea nel modo più intimo e impegnativo; e dominare i fatti che in essa vede scorrere, con un'alta e in ogni modo esauriente idea morale"¹⁷³.

¹⁷⁰ *ivi*, pag. 34.

¹⁷¹ *ivi*, pag. 39.

¹⁷² G. LANGELLA, *Il romanzo ad una svolta*, *cit.*, pag. 205.

¹⁷³ G. TITTA ROSA, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa editore, 1930.

Egli è ostile alla tendenza diffusa tra gli scrittori contemporanei ad occuparsi dei travagli, delle manie degli uomini, e privilegia l'idea romantica e verista del romanzo, come epopea degli umili, consacrata da *I Promessi sposi* del Manzoni.

Consapevole della crisi che pervade il mondo intellettuale è anche Consiglio, il quale, nel più volte citato *Europeismo*, afferma che "gli intellettuali contemporanei mostrano, senza distinzione di patria e di gusto, di aver perduto se stessi" ed è per questo che "consumano la loro vita nel contemplare il loro interno". Il loro inquieto interrogarsi non è un compiacimento narcisistico, ma testimonia il livello raggiunto dalla crisi che "aveva fatto cadere ogni orgoglio nel concepire l'essenza dell'uomo, in favore di una profonda, infinita umiltà, dettata dal sentimento storico di uno scacco, dalla verifica personale di quanto inconsistenti fossero le smisurate ambizioni nutrite in passato"¹⁷⁴. Il lavoro di analisi compiuto inanzitutto da Proust, e poi da altri intellettuali, attesta l'inettitudine "dello spirito ad operare una sintesi"¹⁷⁵ accettabile del bagaglio di conoscenze via via accumulato. Proust, assieme a Gide e Valéry, come afferma Ferrata, è un esempio dell'evoluzione della storia del pensiero, che tende a riscattare "i grossi eccessi ottocenteschi". La *Recherche* può essere considerata una introspezione, "nella quale si salva il superomismo, sbocca e si corrompe, e si salva il naturalismo, e si arriva insieme, a un punto pienissimo di umanità il minuto travasarsi sibillino, spesso gelato in definitiva, di tanta lirica squisita fin di secolo"¹⁷⁶.

Per capire meglio la funzione del romanzo ed il suo rapporto con la realtà, è interessante la definizione che ne dà Consiglio in

¹⁷⁴ A. CONSIGLIO, *Europeismo*, in G. LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, cit., pag. 227.

¹⁷⁵ *ivi*, pag. 228.

¹⁷⁶ G. FERRATA, *Croce, il romanticismo e qualche giovane*, in "Solaria" IV (1929), 12, pag. 42-43.

un articolo nel quale sintetizza le opinioni di cinque scrittori, apparse sulla rivista belga, "Cahier du Nord", diretta da Franz Hellens. Egli oppone il romanzo alla poesia e ne dà due definizioni distinte. L'artista opera fuori della vita, ma sempre in presenza di essa, fermo nel suo atteggiamento autoritario. Da questo soggettivismo nascono due espressioni artistiche differenti: la poesia puro elogio della vita, elevata a dignità di mito, e il romanzo. In questo caso l'uomo:

non interpreta la vita, non canta il dolore o la gioia che nasce dal suo incontro con essa. Egli la esakra, la rifiuta, torce da essa gli occhi, sì, ma ne sente vivo il bisogno. Ed allora, come demiurgo, come dio, ne costruisce un'altra, a sua guisa, da opporre a quella che egli nega. In altri termini, inventa un mito da opporre alla vita. Questo mito è il romanzo¹⁷⁷.

L'idea di romanzo appena delineata è ravvicinabile a quella degli scrittori orbitanti attorno alla "N. R. F.". Si pensi a Cocteau e a Radiguet che, come è stato spiegato nel paragrafo precedente, mitizzano l'infanzia e la trasformano, a loro piacimento, in un mondo a parte nel quale rifugiarsi.

Oltre all'idea che il fatto narrativo non possa essere svincolato da problemi di vita e non debba porsi come semplice letteratura, uno dei motivi costanti dei solariani è l'affermazione del romanzo come possibile via per accedere all'umano: esso è valutato proprio in ordine a questa possibilità. Romanzo, infatti, è un termine che i "buoni romanzieri moderni sono andati sempre più avvicinando ad un significato tutto vivo di storia umana nel suo corso semplice e totale"¹⁷⁸. Per questo anche Svevo e Joyce vengono accettati e discussi perché nei loro lavori tanto "i sentimenti spietati che quelli gloriosi; la miseria delle ore deluse come la dolcezza delle ore felici; la bontà come il vizio; e persino

¹⁷⁷ A. CONSIGLIO, *Problema del romanzo*, in "Solaria" IV (1929), 11, pag. 45.

¹⁷⁸ G. FERRATA, *La casa dei doganieri*, in "Solaria" VII (1932), 12, pag. 17.

certe ragioni fisiologiche possono convergere ad una verità umana e quindi poetica"¹⁷⁹.

2.4 I narratori solariani

Per capire meglio il passaggio di "Solaria" da una letteratura di ambito provinciale, collegata alla tradizione rondesca, ad una di respiro europeo è necessario effettuare un'analisi almeno dei maggiori narratori solariani.

I narratori che si danno convegno attorno a "Solaria" e, dopo la sua chiusura, attorno a "Letteratura", ridanno vita al nostro romanzo seguendo la linea sopra delineata, da Gadda a Bonsanti, da Vittorini a Tecchi, dalla Manzini a Lisi, da Bilenchi a Pratolini. L'analisi della nuova società, della nuova condizione borghese ha come principali esponenti Carlo Emilio Gadda e Svevo, interpreti della propria condizione contraddittoria fino alla "rivelazione lucida e impietosa dell'impossibilità di conciliare realtà e invenzione, storicità e libertà entro lo spazio letterario: attuata dal primo, col capovolgere in rabbia distruttrice l'atto d'amore iniziale verso l'oggettivissima realtà che ha già espresso se stessa, dal secondo con la sua perpetua ironica e disperata ricerca di un dominio sul tempo e sulla propria realtà più profonda"¹⁸⁰. La narrativa solariana nasce dallo sforzo di introdurre immobilità ed esattezza dentro ad una rappresentazione della vita colta al livello del suo muoversi più interno e libero. Questa è la linea solariana che, spesso, è accompagnata da ricadute nella prosa d'arte rondesca e nel naturalismo.

Durante i primi anni di pubblicazione la linea narrativa da seguire, come si è più volte sottolineato, non è ancora ben messa a fuoco, il tipo di scrittura spazia dall'autobiografia al diario, al

¹⁷⁹ A. SILIPO, G. Battista Angioletti, *Servizio di guardia*, in "Solaria" VII (1932), 7-8, pag. 62.

¹⁸⁰ S. BRIOSI, *op. cit.*, pag. 272.

capitolo di pura divagazione, e la prosa risente ancora della lezione rondesca, dell'ambizione per la prosa raffinata. I narratori legati a questo modulo narrativo rimangono esclusi dal nuovo sviluppo narrativo di "Solaria", che porta all'apertura verso il romanzo europeo.

Di tendenza più rondesca che solariana sembrano i pezzi narrativi di Giovanni Comisso, brevi relazioni di avventura di mare, di guerra, dove rischia di cadere nel facile gusto della mitizzazione. Mentre Franchi, recensendo *Il porto dell'amore*, fa notare che la preoccupazione d'unità nello stile "poggia sopra un fondo scolastico"¹⁸¹, Ferrata mette in luce la capacità di Comisso di trasmutare con semplicità la sostanza della vita in letteratura e lo paragona, per quanto riguarda *Al vento dell'Adriatico*, a Conrad, alludendo con ciò alla presenza in Comisso di una sensibilità analitica e di una disposizione alla fantasia integrale, dove i sentimenti divengono umili"¹⁸² modulazione di una gran sinfonia terrestre. Con ciò si capisce che Comisso, da un iniziale impostazione di stampo rondiano, si avvicina agli sviluppi analitici della letteratura.

Un primo passo verso il superamento della prosa d'arte è compiuto da quegli autori che si impegnano nella creazione, nell'analisi e nel recupero di vicende di rapporti umani; fra i primi Piero Gadda, Alberto Carocci, Guglielmo Alberti.

Piero Gadda, ad esempio, esordisce con *L'entusiastica estate*, pubblicato nel 1924 per le edizioni del "Convegno". Egli inserisce nella sua narrativa una vena di esotismo, ed un'apirazione ai grandi orizzonti degli oceani e dei continenti, che lo staccano dalla domesticità dei prosatori rondeschi, pur rimanendo indeciso tra una narrativa di fatti ed un'accentuazione prevalentemente lirica. L'elemento dell'avventura e del viaggio è

¹⁸¹ R. FRANCHI, Giovanni Comisso, *Il porto dell'amore*, in "Solaria" I (1926), 7-8, pag. 54.

¹⁸² Cfr. le recensioni di G. Ferrata a Comisso, *Giorni di guerra*, in "Solaria" V (1930), 12 e *Al vento dell'Adriatico*, in "Solaria" III (1928), 7-8.

presente in tutti i suoi racconti. Ad esempio in *Acque chiare*¹⁸³ narra le avventure di un giovane che trascorre la sua vita nel lusso degli alberghi di varie città, ma qui la nitidezza delle descrizioni d'ambiente è ravvicinabile alla cura stilistica tipica dei rondisti. Più in linea con la tendenza di "Solaria" è *Giorno di fiera*¹⁸⁴, dove analizza le emozioni infantili e l'inquietudine adolescenziale del protagonista, un mozzo di quindici anni. Secondo Franchi, Piero Gadda con la pubblicazione su il "Convegno" di *Liuba*, da scrittore che sa "condurre caratteri e paesaggi a una materia liscia, coerente, attraverso frasi ben connesse in tranquillità di lingua ossia di stile"¹⁸⁵ si trasforma in uno scrittore che soffre della crisi che travaglia la coscienza letteraria degli italiani. La crisi nasce dal fatto che non si comprende se il divenire europeo della nostra letteratura, sia un omaggio alle letterature straniere, oppure l'evoluzione dello spirito italiano. Oggi, asserisce Franchi, chi non accetta che la nostra letteratura si sia evoluta in senso europeo, e ritiene che solo i modelli classici siano fonte di sviluppo, "afferma che l'accademia e non la vita è padrona dell'arte"¹⁸⁶. Piero Gadda con *Liuba* esce dai confini provinciali della nostra letteratura e si ricollega alla tradizione russa di Cechov ed utilizza nomi e volti esotici, attraverso un apparente servilismo, per esprimere un sentimento assolutamente intimo e personale.

Un altro testimone dell'evoluzione da una posizione lirica all'apirazione al racconto è Alberto Carocci. La narrativa del fondatore della rivista è caratterizzata dalla passione per l'analisi psicologica, già presente nel suo primo racconto, *Un giovane*, storia dei desideri, delle ambizioni disilluse di un giovane

¹⁸³ P. GADDA, *Acque chiare*, in "Solaria" I (1926), 12.

¹⁸⁴ P. GADDA, *Giorno di fiera*, in "Solaria" III (1928), 3.

¹⁸⁵ R. FRANCHI, Piero Gadda, *Liuba*, in "Solaria" I (1926), 9-10, pag. 55.

¹⁸⁶ *ivi*, pag. 56.

definito da Briosi un "Raskolnikov solarianizzato", affidato ad un linguaggio secco e nitido. Nei suoi racconti, poi raccolti nelle edizioni di "Solaria" con l'emblematico titolo *Il paradiso perduto*, l'io narrante cerca di ritrovare il proprio passato, e contrappone ai turbamenti adolescenziali la tranquillità dell'infanzia¹⁸⁷. I suoi pezzi narrativi sono incentrati su ricordi d'infanzia, ritorni al passato e per questo è considerato come l'autore che in "Solaria" ha prospettato un certo proustismo ed una valorizzazione della memoria, anche se, come nota Lia Fava Guzzetta¹⁸⁸, spesso, le sue rievocazioni appaiono troppo costruite in quanto non viene superata la tentazione di spiegare le motivazioni del ricordo e l'uso che ne indende fare. In *Pellegrinaggi* il protagonista paragona il suo rapporto con i ricordi a quello con un amico, come se i ricordi fossero delle presenze vive ed afferma che "i ricordi di tempi vicini, di tempi remoti [...] mi tenevano onesta compagnia; ed io mi abbandonavo alla loro conversazione come con un amico ritrovato"¹⁸⁹. Il protagonista si lascia andare ai ricordi di infanzia, della casa natia, luogo più volte presente nei racconti di Carocci, quale luogo strettamente connesso alla nostra origine, a cui sono legate le nostre esperienze infantili, le quali hanno il potere di condizionare la nostra vita futura¹⁹⁰.

¹⁸⁷ I racconti solariani che contengono il mito dell'infanzia sono: *Un giovane I* (1926), 1, *Soldati I* (1926), 2, *Pellegrinaggi I* (1926), 7-8, *Memorie del tempo perduto I* (1926), 9-10, *Il giardino I* (1926), 12, *Ritorno alla villa di un tempo II* (1927), 11.

¹⁸⁸ cfr. L. FAVA GUZZETTA, "Solaria" e la narrativa italiana intorno al 1930, *cit.*

¹⁸⁹ A. CAROCCI, *Pellegrinaggi*, in "Solaria" I (1926), 7-8, pag. 20.

¹⁹⁰ Il tema della casa come fonte di ricordi e di reminiscenze è presente anche nella poesia montaliana. Montale si concentra sulla cucina, considerata il luogo più familiare, legato alle esperienze di caccia e pasca vissute durante la sua infanzia.

Vicino alla posizione di Carocci è quella di Alberto Consiglio, la cui narrativa è caratterizzata da un'analisi minuziosa, dalla fluidità della pagina, che aderisce perfettamente agli stati d'animo rievocati e oggettivati senza sperimentalismi. Egli, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, si ricollega anche alla narrativa d'adolescenza, che tende ad analizzare e a mitizzare il periodo giovanile, come avevano insegnato i collaboratori della "Nouvelle Revue Française", più volte recensiti sulla rivista.

L'influenza del proustismo, ossia la tematica della memoria e del tempo perduto, è presente anche in altri narratori solariani, ma prima è meglio fare un piccolo cenno alla fortuna di Proust in Italia.

A questo riguardo, molto importante è lo studio compiuto da Giacomo Debenedetti. Il suo incontro con Proust risale al 1924, e non è escluso che la lettura della *Recherche* abbia contribuito a dar forma al canone della capacità o incapacità di un'opera a creare nel lettore reminiscenze. Il suo primo studio su Proust esce su il "Baretti" nel 1925, in cui lo spunto critico viene dal problema dell'unità dell'opera. La *Recherche* è definita "un capolavoro assoluto del nostro secolo e probabilmente di tutta la letteratura a noi nota"¹⁹¹, che parte dalla rievocazione di un ragazzo che vorrebbe diventare un artista, ma si sente privo della vocazione, non si sente in grado di scrivere "l'unica realtà degna di essere fissata con le parole è la forma letteraria", cioè una forma che una volta raggiunta sia in grado di riscattare la dolorosa sensazione del tempo perduto, facendo in modo che diventi tempo ritrovato. Aldo Capasso, in un articolo del 1930, elogia i tre saggi critici di Debenedetti¹⁹² su Proust, affermando che Debenedetti è l'unico che sia riuscito a dimostrare che

¹⁹¹ S. BRIOSI, *op. cit.*, pag. 126.

¹⁹² I tre saggi di Debenedetti su Proust, in ordine cronologico, sono: *Proust*, in "Il Baretti" II (1925), 6-7; *Proust e la musica*, in "La Rassegna musicale" I (1928), 1; *Commemorazione di Proust*, in "Il Convegno" IX (1928), 4-5.

"l'opera proustiana possiede, a documentarne organicità e unità, un suo tono musicale e vibrante"¹⁹³. Il critico ha mostrato come il libro di Proust sia, non autobiografia, ma romanzo fantastico, di cui "Marcel costituisce il tessuto connettivo dell'opera". Capasso, nella sua recensione, attribuisce a Debenedetti il merito di aver mostrato l'impossibilità "di ogni confronto col Balzac, e in generale con i narratori, *non interioristi* (il corsivo è nel testo), delle precedenti generazioni"¹⁹⁴. La grandezza di Proust, secondo Debenedetti, consiste nel fatto che egli non solo privilegia un individuo rispetto al gruppo sociale, ma di questo individuo ci svela la parte nascosta, inconfessabile.

In realtà, da uno studio di Giovanni Macchia¹⁹⁵ apprendiamo che il primo "scopritore" italiano dell'universo proustiano è uno scrittore quasi sconosciuto, Lucio d'Ambra, pseudonimo di Renato Manganella. Egli, già nel 1908, recense con grande elogio l'opera di Proust e lo definisce un grande scrittore, di quelli che "lasciano vedere ai contemporanei il posto che occupano per i posteri nella storia della letteratura"¹⁹⁶. In Italia l'ombra di Proust, sottolinea Giancarlo Mazzacurati, si distende dalla fine degli anni Venti, tra il tempo di "Solaria" e quello degli ermetici, dovunque la pratica della letteratura debba proteggersi da un'aggressione, sotto forma di censura o di coercizione propagandistica. Proust più che letto viene sfiorato, quindi semina l'illusione di poter essere fruibile, se non imitato, per dare dignità "alle coltivazioni private, dei barlumi di memoria"¹⁹⁷ e ne nasce un proustismo diffuso e abusivo.

¹⁹³ A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, in "Solaria" V (1930), 1, pag. 26.

¹⁹⁴ *ivi*, pag. 37.

¹⁹⁵ G. MACCHIA, *Proust e dintorni*, Milano, Mondadori, 1989.

¹⁹⁶ *ivi*, pag. 152.

¹⁹⁷ G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, pag. 36.

Anche Guglielmo Alberti è un fervente lettore di Proust fin dai tempi del "Baretti". In *Interno*¹⁹⁸ mette in atto il processo della reminiscenza, la molla che fa scattare il ricordo è la sinfonia che il nonno suona al pianoforte. Egli dimostra di saper cogliere le emozioni e i sentimenti della bimba rimasta sola nella grande villa con il nonno, attraverso un'analisi sottile, aiutata da uno stile narrativo rallentato e interrotto da inavvertiti *flash back*. Bosetti sottolinea che Alberti, a differenza di Proust, anziché ripetere l'*iter* della ricerca, dà per scontata l'esperienza della memoria involontaria e proietta il miracolo nel futuro in un tempo da ritrovarsi.

Con quella di Alberti ha molti punti in comune la prosa di Raffaello Franchi, il quale ha apprezzato il saggio di Debenedetti su Proust, e nel racconto *Personaggi*¹⁹⁹, uscito sul primo numero della rivista, riesce a cogliere i sentimenti degli spettatori a teatro, la felicità, la gelosia, ed usa le metafore, tipiche de *La recherche du temps perdu*, per esprimere il fluttuare dei ricordi. Gli elementi costitutivi della narrativa di Franchi sembrano essere "primitivismo e raffinatezza, analismo e realismo"²⁰⁰, elementi ritenuti positivi solo da Umberto Morra. La sua prosa è un tentativo di portare a fusione elementi di racconto, come personaggi, situazioni psicologiche, e consente al lettore di entrare in certo modo nelle intenzioni di tale narrativa, che sembra preparare le prove di un più corposo realismo. Ferrata nel recensire *Piazza natia*, osserva come Franchi nei suoi primi lavori abbia elaborato e consumato dentro di sé l'eredità degli ultimi

¹⁹⁸ G. ALBERTI, *Interno*, IV (1929), 1. Egli inizia la sua collaborazione alla rivista nel 1927, partecipando all'inchiesta sul cinema con l'articolo *Lettera sul cinema*.

¹⁹⁹ R. FRANCHI, *Personaggi*, in "Solaria" I (1926), 1.

²⁰⁰ S. BRIOSI, *op. cit.*, pag. 297.

vocianti, mentre in quest'ultimo esprima "tutto il succo drammatico che fa vivere artisticamente la sua intima vita"²⁰¹.

Un altro esempio dell'evoluzione del romanzo solariano è Alessandro Bonsanti, condirettore della rivista dal novembre del 1930 al dicembre del 1932, ma collaboratore già nel 1928. La sua narrativa è, come quella di Loria, l'esempio più rappresentativo di come ci si possa distaccare dalla oramai statica prosa d'arte per avvicinarsi ad un nuovo modo di narrare. La prosa bonsantiana è lenta, analitica, raffinata, ricca di digressioni e *flash-back*, "contiene un suo sommesso canto", e tiene presenti modelli illustri, come quello proustiano, "ed è caratterizzata da un dire diffuso ma discreto, che facilmente troverebbe la sua soddisfazione nella bella pagina fine a se stessa, nella prosa lirica"²⁰². Il racconto, invece, nasce proprio da questo e si sottrae alla caduta nelle spire del bello stile. I suoi racconti, dai periodi sintattici ampi e dal lessico ricercato, sono quasi tutti incentrati su storie di un viaggi, di una partenza o di una fuga, di una visita, ma la vicenda, anche se ridotta nei fatti, diventa occasione per uno svolgimento di un itinerario psicologico che ha un suo dinamismo interiore. Da questo sviluppo interiore prendono corpo anche i personaggi che, come le ambientazioni, appartengono quasi sempre al passato, ad ambienti nobiliari²⁰³. Bonsanti è proustiano soprattutto nella rievocazione del favoloso viaggio notturno di *Una partenza contrastata*.²⁰⁴, e proustiano è

²⁰¹ G. FERRATA, Raffaello Franchi, *Piazza natia*, in *ìSolaria* V (1930), 2, pag. 57.

²⁰² G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, cit., pag. 197.

²⁰³ I titoli dei racconti di Bonsanti si riferiscono proprio a visite, viaggi, fughe. Alcuni esempi: *La fuga di Ottorino VII* (1932), 9-10, *Viaggio III* (1928), 11, *Una partenza contrastata* IV (1929), 6, tutti pubblicati su *ìSolaria*".

²⁰⁴ A. BONSANTI, *Una partenza contrastata*, in *ìSolaria* IV (1929), 6.

l'atteggiamento del protagonista di *Fine dell'adolescenza*, il suo perpetuo rivolgersi indietro per godersi i ricordi o rimpiangere l'irripetibile, la smania di fissare l'attimo di vita nella pienezza ferma del ricordo "si accorgeva anche che la vita è composta di episodi caduchi; già poteva annoverarne che le dettero pienezza un tempo, e adesso, se non dimenticati, già divenuti ricordo, e domani, lo presentiva, nostalgia"²⁰⁵.

Anche Arturo Loria si forma su "Solaria", e qui pubblica, tra il 1926 e il 1931, sette racconti che successivamente confluiscono nei tre volumi *Il cieco e la Bellona*, *Fannias Ventosca* e *La scuola di ballo*. I temi da lui trattati sono molto diversi da quelli di Bonsanti, seguono la vena picaresca di stampo europeo, quella di Lesage, di Fielding, del *Don Chisciotte*. L'elemento picaresco e popolare, come osserva Briosi, adempie la stessa funzione che in Bonsanti è svolta dalla scelta degli ambienti nobiliari ottocenteschi, cioè quella di allontanare la materia "in una sua fissità conchiusa di fatti già avvenuta, ancor meglio incorniciati da un linguaggio sostenutamente letterario e spesso patinato di ironici preziosismi ed arcaismi"²⁰⁶. Consiglio, nella recensione a *Fannias Ventosca*, apparsa su "Solaria", riconosce che l'arte di Loria è in evoluzione ed afferma che essa "cammina verso una meta: dalla perfezione equilibrata dei primi racconti essa si evolve copiosa verso dimensioni e valori romanzeschi"²⁰⁷. L'arte di questi racconti crea, con i mezzi della letteratura, le tre dimensioni "dello spazio fisico aggiunte alla piena potenza spirituale". Loria si inserisce nei "ranghi" europeistici grazie anche al legame spirituale con Edgar Allan Poe; tale legame è reso efficace dal temperamento artistico del Loria, il quale adatta l'uso della fantasia ai limiti italiani, o

²⁰⁵ A. BONSAANTI, *Fine dell'adolescenza*, in "Solaria" VIII (1934), 4.

²⁰⁶ S. BRIOSI, *op. cit.*, pag. 287.

²⁰⁷ A. CONSIGLIO, Arturo Loria, *Fannias Ventosca*, in "Solaria" V (1930), 4.

meglio toscani, che sono "più brevi di quelli concessi alla fantasia anglo-germanica"²⁰⁸.

Un altro narratore nato in "Solaria" è Pier Antonio Quarantotti Gambini²⁰⁹, del quale abbiamo già scritto a proposito dell'influsso della "N. R. F.", autore di due racconti, *I tre crocifissi* e *Il fante di spade*. Briosi mette in luce come la critica, per indicare l'arte di questo scrittore, ricorra ai termini di "europeismo" e "triestinità". In effetti, come afferma Manacorda²¹⁰, Quarantotti Gambini subisce il fascino di Svevo, il che è evidente nell'ironica descrizione di ambienti piccolo-borghesi, nelle allusioni freudiane nelle relazioni umane, in cui prevalgono manie, complessi, introversioni. Inoltre, afferma Bosetti, in Quarantotto Gambini è percepibile la lezione di Proust, si pensi a *La casa del melograno*²¹¹, dove l'intravedere tra il fogliame la casa natia risuscita il ricordo del mondo materno del reduce tornato dal fronte russo.

Anche Raimondi pubblica su "Solaria" una rievocazione dell'infanzia, *Una partita di foot ball*²¹², dove alterna precise notazioni ambientali e battute di dialogo a improvvise note di colore che segnano il distacco dal proprio nostalgico ricordare.

Secondo Fava Guzzetta, con le esperienze narrative che abbiamo appena delineato, entrano nel racconto aspetti ed elementi del vivere quotidiano, fatti, incontri, relazioni sociali, conflitti morali e il narratore si orienta verso una maggiore

²⁰⁸ *ivi*, pag. 59.

²⁰⁹ A quel tempo si firmava Quarantotto Gambini.

²¹⁰ cfr. G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, cit.

²¹¹ *La casa del melograno* raccolta insieme a *I tre crocifissi* e *Il fante di spade* nel primo volume stampato per le edizioni "Solaria", *I nostri simili*.

²¹² G. RAIMONDI, *Una partita di foot ball*, in "Solaria" V (1930), 4.

referenzialità. Emerge così una dimensione di esperienza di vita, alla quale si dà rilevanza anche tramite espressioni dialettali.

Un esempio di questo rifarsi alla realtà è dato da Bonaventura Tecchi²¹³ che, prima di essere collaboratore di "Solaria", pubblica il volume *Il nome sulla sabbia* (1924), nel quale è evidente il suo interesse per il romanzo di stampo psicologico. Nel volume sopracitato manifesta chiaramente il piacere dell'indugio sulla memoria, l'innata tendenza a riprodurre nel narrato la problematica etica della mediocrità del vivere, dell'angoscia che corrodono l'esistenza. I suoi racconti solariani sono esempi interessanti di un realismo immediato, impegnato nel fissare vicende minute, evidenziate con una tecnica di indagine attraverso sottili trame psicologiche, volte a rilevare i modi di vita di un gruppo sociale, o le abitudini e i pregiudizi legati a determinati ambienti, messi allo scoperto da un autore criticamente atteggiato e ironicamente umorista. L'attento studio delle personalità che Tecchi effettua nei suoi racconti è colto da Consiglio, il quale, a proposito degli uomini e delle donne che popolano *Il vento tra le case*, afferma che:

Non sono tipici, caratteristici, costruzione meticolosa e sapiente del vecchio, dell'isterica, del sordo, del sognatore, ma ognuna di queste figure vive realmente in una sfera superiore ove i suoi sentimenti non parlano solo alla curiosità del lettore, ma suscitano le vibrazioni della sua istessa sensibilità. Certamente in ognuno di questi esseri si proietta l'essere tormentato dell'autore che li plasma romanticamente a sua somiglianza²¹⁴.

Il temperamento analitico di Tecchi, il contenuto intimo dei suoi racconti, è messo a dura prova dal suo vivo rispetto per la tradizione italiana, che implica una prosa "pacata, costruita", che

²¹³ Durante il suo periodo solariano (1926-1930) egli pubblica vari racconti che confluiranno ne *Il vento tra le case* (1928) e ne *La signora Ernestina* (1936).

²¹⁴ A. CONSIGLIO, Bonaventura Tecchi, *Il vento tra le case*, in "Solaria" III (1928), 12, pag. 47.

non procede per metafore e per allusioni, ma riesce a contenere le "sfumature spirituali".

La narrativa, soprattutto all'inizio degli anni Trenta, dopo l'affermazione del regime, diviene un modo per esprimere velatamente le proprie idee, senza imbattersi negli artigli della censura fascista. "Solaria" accoglie anche la voce di Bino Sanminiati che, secondo Giuseppe Aventi, ne *L'urto dei simili*, rispecchia le caratteristiche del racconto solariano. *L'urto dei simili* ricorda, per "quel sapore di infanzia vagheggiato e triste pieno d'uggia e di fantasia"²¹⁵, Proust, ma non bisogna dimenticare una fondamentale differenza che separa il protagonista della *Recherche* da quello de *L'urto dei simili*. Quest'ultimo, Santi Macchia, figlio di un marchese, infatti, vive semplicemente di ricordi e il processo dell'introspezione si svolge su se stesso fino a vanificarsi. I ricordi hanno la funzione di proteggere e rassicurare il ragazzo che sta affrontando il difficile passaggio dall'adolescenza all'età adulta, fino al loro declino nell'età adulta.

Guido Piovene, invece, mette a fuoco il conflitto interiore di un uomo il quale avverte la necessità di un impegno politico, anche a scapito della propria vita. La rivista passa tacitamente questi racconti, affidandoli all'intelligenza e alla maturità dei suoi lettori, non certo numerosi.

Con la collaborazione di C. E. Gadda si tende a proporre una tendenza alla sperimentazione tecnica linguistica strutturale, sugli esempi di quelli che diverranno i veri numi solariani, Svevo e Tozzi e in rapporto alle influenze dirette del romanzo europeo. Inizialmente la sua vena ironica si risolve nel gusto semplice della macchietta o di rapidi ed imperfetti studi di carattere. Solo con *La Madonna dei filosofi*, pubblicata su "Solaria"²¹⁶, la noia e il disgusto per il mondo del dopoguerra sciatto e volgare, dominato dai caffè concerto, popolato di villani, di donne e

²¹⁵ G. AVENTI, Bino Sanminiati, *L'urto dei simili*, in "Solaria" VI (1931), 12.

²¹⁶ C. E. GADDA, *La Madonna dei filosofi*, in "Solaria" III (1928), 9-10.

uomini analfabeti, gli si libera in una più precisa invenzione fantastica in cui gli umori accumulati non hanno più bisogno del sostegno autobiografico. Sempre in "Solaria" fa una categorica dichiarazione di stile, che sottolinea questa sua tendenza alla sperimentazione e alla deformazione: "Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbiettivi: come paragrafi immoti della sapiente sua legge"²¹⁷. Questo atteggiamento beffardo diviene il denominatore comune dell'iconoclastia gaddiana. Il primo studio sullo stile gaddiano è pubblicato da Gianfranco Contini proprio su "Solaria"; qui, per la prima volta, si dà una definizione critica di Gadda e del suo *pastiche* linguistico, inteso come prosa in cui ogni possibile apporto viene fuso e utilizzato al massimo della tensione. Contini scrive:

Gadda ama passare per un calligrafista; e intanto serve a chiarire, proprio in linea di principio, quanto di risentimento, di passione e di nevrastenia covidietro al fatto *pastiche*; per che immane sfogo pratico un autore si decida alle scritture mescolate, scandalose²¹⁸.

Accanto a questo sperimentalismo estremo si collocano, spostati verso la sperimentazione di modi stilistici nuovi ed europei, la Manzini e Vittorini, del quale abbiamo già trattato all'inizio del capitolo. Gianna Manzini pubblica i suoi scritti su "Solaria" dal 1929 al 1932, anni in cui la sua formazione giunge a risultati maturi. Alla pubblicazione di *Tempo Innamorato*, Ferrata l'accoglie in modo caloroso, e la paragona a Catherine Mansfield, ed aggiunge che quel che la letteratura inglese ha perso con la sua morte

la letteratura sembra ben acquistarlo in Gianna Manzini il cui primo romanzo, senza far nulla per corteggiare il lettore, supera di botto quanto le svariate ed onorate "corteggiatrici" italiane ci hanno dato finora, per entrare in sfere d'arte assolutamente superiori. Con *Tempo*

²¹⁷ C. E. GADDA, *Tendo al mio fine*, in "Solaria" VI (1931), 12, pag. 46.

²¹⁸ G. CONTINI, *Carlo Emilio Gadda o del *pasiche**, in "Solaria" IX (1934), 1-2.

Innamorato la Manzini entra a far parte della non amplissima cerchia dei nostri scrittori d'avanguardia²¹⁹.

Punti di riferimento della sua formazione sono Tozzi, per il gusto della parola ricercata e insieme popolare, per "la musica e il disegno dello stile" Rimbaud, per l'uso dell'analogia, e soprattutto Virginia Woolf, per la tecnica dell'analisi interiore "totale e trasfiguratrice"²²⁰, sottile, rallentata, analogica. La Manzini, inoltre, risente dell'influenza dei solariani Franchi, Consiglio, Alberti, ma solo lei riesce a portare alle più coerenti conseguenze alcuni elementi di poetica presenti in tutti loro.

La linea ufficiale di "Solaria", quella di Bonsanti, della Manzini, della Banti viene definita da Angioletti dell'"aura poetica", a significare la tonalità propria di una narrativa che, proustianamente, coniuga introspezione memoriale e perfezione stilistica, secondo una riduzione della realtà a tempo interiore, a storia della coscienza e dell'intelligenza. Giansiro Ferrata, proprio su "Solaria" riprende, per controbatterle, le affermazioni di Angioletti, che, in un articolo sulla "Fiera Letteraria" intitolato *Aura Poetica*²²¹, attacca l'analismo della letteratura contemporanea, accusandola di essere ancora legata al naturalismo ottocentesco, e di confondere, nel suo psicologismo, scienza e vita. Per Ferrata, invece, la "mania analitica", non esce dai confini della poesia, al contrario, sente come "ogni approfondimento aggiunge al mistero, o, lo rifrange in minori pezzetti luminosi e sordi da ricomporre secondo una legge

²¹⁹ G. FERRATA, Giana Manzini, *Tempo Innamorato*, in "Solaria" III (1928), 9-10, pag.72.

²²⁰ R. FRANCHI, Giana Manzini, *Boscovivo*, in "Solaria" VII (1932), 7-8, pag.53.

²²¹ G. B. ANGIOLETTI, *Aura Poetica*, in "Fiera Letteraria", 7 luglio 1929.

cara"²²². Questa è la linea che verrà ripresa e sviluppata da "Letteratura" di Bonsanti.

Arnaldo Bocelli colloca proprio negli anni Trenta la nascita della nuova tendenza neorealistica nella nostra letteratura e afferma che:

Il neorealismo è una tendenza letteraria cominciata ad affermarsi in Italia intorno al 1930, col sorgere di una nuova narrativa, che, all'autobiografismo critico-lirico dei "frammentisti" e dei "saggisti" della "Voce" e della "Ronda" e ai modi evocativi, al paesismo elegiaco della letteratura allora dominante, intendeva contrapporre la rappresentazione strenuamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana travagliata, fra volontà e velleità, dall'angoscia dei sensi, dalle convenzioni della vita borghese, dalla vacuità e noia dell'esistenza. Le polemiche che negli anni successivi al 1930 si dibatteranno intorno al formalismo e contenutismo, sono strettamente congiunte con l'affermarsi di cotesta tendenza²²³.

2.5 Svevo, ponte verso l'Europa

Di fondamentale importanza per lo sviluppo della prosa solariana, in chiave europea, è la riscoperta di Svevo e dei suoi rapporti con la psicanalisi di Freud e con Joyce. Al "vecchio prozio" della nostra letteratura, come lo definisce Ivan Goll²²⁴, viene dedicato l'intero numero 3-4 del 1929. "Solaria" si era già occupata di Svevo pubblicando *Una burla riuscita* (III, 1928, 2) ed il *Vecchione* (IV, 1929, 3-4). In quest'ultimo numero sono raccolti i più svariati contributi su Svevo, uno dei pochi autori

²²² G. FERRATA, *Sull'"Aura Poetica"*, in "Solaria" IV (1929), 9-10.

²²³ A. BOCELLI, *Una definizione difficile. Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. BO, Torino, 1951, pag. 23.

²²⁴ I. GOLL, *Un vecchio Prozio*, in "Solaria" IV (1929), 3-4.

italiani di levatura europea, ricollegabile alla modernità europea e paragonabile a Proust, Gide, Larbaud, Joyce, Musil e Mann²²⁵.

Discussa è la paternità della scoperta della grandezza di Svevo. Tre anni dopo l'insuccesso seguito alla pubblicazione della *Coscienza di Zeno* (1923), infatti, scoppia il caso Svevo, ossia la riscoperta dello scrittore triestino. Non è del tutto chiaro se il merito sia di Montale, il quale ne aveva parlato nel 1925 sull'"Esame", oppure di Benjamin Crémieux, che diede al caso una dimensione europea parlandone su "Le Navir d'argent" nel 1926. A sostegno del primo c'è la testimonianza di Alberto Consiglio, il quale sostiene che la prima segnalazione dell'opera sveviana non è da attribuirsi a scrittori stranieri, ma ad "un poeta italiano, il Montale; e la presentazione da parte di Larbaud e di Crémieux le fu posteriore"²²⁶. Secondo Manacorda, in realtà, Svevo, lamentandosi con l'amico Joyce, per la cattiva accoglienza ricevuta, si è autoscoperto, lasciando agli altri il compito di spiegare le ragioni della validità dei suoi testi²²⁷.

Svevo, soprattutto con il protagonista del suo ultimo romanzo, *Zeno*, tocca il punto dolente della coscienza dei suoi contemporanei le cui migliori energie vengono indirizzate alla sua rimozione. Svevo (l'uomo), come afferma Briosi, siamo noi, e il significato apparente è giustificato nel rendere accettabile la verità, "ric conducendo il messaggio della coscienza entro i confini della sfera pratica, irresponsabile, anteriore alla parola, a rigore inesistente della crociana biografia"²²⁸.

²²⁵ cfr. N. CACCIAGLIA-L. FAVA GUZZETTA (a cura di), *Italo Svevo Scrittore Europeo*, Firenze, Olschki, 1994.

²²⁶ A. CONSIGLIO, *Italo Svevo. Un clima*, in "Solaria", VII (1932), 11, pag. 30.

²²⁷ cfr. G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, cit.

²²⁸ S. BRIOSI, *op. cit.*, pag. 319.

Giovan Battista Angioletti²²⁹, in apertura del numero solariano dedicato a Svevo, lo definisce un "uomo ben più in alto della comune genia dei letterati", uno scrittore moderno che si colloca nella grande corrente europea dedita, dopo la fine del realismo, alla ricerca di una verità più intima, più povera e più umana di quella che perseguivano i romantici. Svevo sostituisce alla poesia del linguaggio la "pallida poesia dell'intelligenza e dell'istinto". Consiglio, invece, considera Svevo l'unico scrittore che ha saputo trascendere dal "separatismo nazionale in una sfera europea serbando miracolosamente intatto quanto di essenziale in lui lo svelava italiano di buona e nobile razza"²³⁰, ma quando passa alla definizione della letteratura d'oggi e dei suoi valori positivi, essa appare distaccata da ogni travaglio intimo, cos' che in essa molti giovani acquistano nobiltà sviluppando "questo amore per il terrestre". In conclusione Svevo finisce per essere riconosciuto nel suo valore come "non letteratura".

Accanto a questi giudizi sull'uomo-scrittore, fondamentale è la valutazione del tipo di romanzo che egli ha voluto scrivere, definito da Ferrata "romanzo specchio, romanzo documento, enigmi sgiunti dalla solitudine ed offerti nella mutevole loro moralità, senz'altro suggerimento etico che verso il profondo"²³¹, romanzo che è la sola religione di Svevo.

A Svevo si attribuisce il merito di essere stato singolarissimo fra tutti i romanzieri, capace di "mettere in progresso la storia letteraria di una nazione. Per cui un movimento come fu quello della "Ronda" indietreggia nel suo giusto piano (filologicamente e sostanzialmente giusto) della buona opera poliziesca"²³². Svevo, quindi, può essere una risposta

²²⁹ G. B. ANGIOLETTI, *Svevo*, in *ìSolaria*", IV (1929), 3-4.

²³⁰ A. CONSIGLIO, *Caratteri di Svevo*, in *ìSolaria*", IV (1929), 3-4, pag. 21.

²³¹ G. FERRATA, *Svevo dopo Stendhal*, in *ìSolaria*", IV (1929), 3-4, pag. 37.

²³² R. FRANCHI, *Omaggio a Svevo*, in *ìSolaria*", IV (1929), 3-4, pag. 41.

nuova e risolutiva ai problemi della generazione della "Ronda". La singolarità di Svevo, nel panorama della letteratura italiana e mondiale, è riconosciuta anche da Marcel Brion, secondo il quale l'opera sveviana

explique la longue ignorance dans laquelle on est resté de tout ce qu'apportaient d'original et de neufdes livres comme *Senilità*, *Una vita*, *La coscienza di Zeno*. Ces livres qui n'attiraientpoint par des différences extérieures l'attention sur la qualité rare et précieuse de leur contenu, demeurent uniques et prestigieux²³³.

Una delle caratteristiche che collegano Svevo alla modernità europea è il procedimento dell'introversione. Il romanzo non tratta più in primo luogo di azioni ed avvenimenti esteriori alla coscienza del personaggio, bensì di processi ed azioni o drammi mentali che si svolgono all'interno del personaggio. Già in *Una vita*, titolo tipicamente ottocentesco, la vita è vissuta nell'immaginazione. Nel romanzo successivo, *Senilità*, il titolo connota un certo stato di coscienza, mentre il titolo *La coscienza di Zeno* denota un soggetto narrativo costituito essenzialmente da processi mentali. Il romanzo come descrizione dei moti di coscienza, della sua realtà fluida e inafferrabile, è approvato e sostenuto anche da Virginia Woolf, la quale afferma che:

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness²³⁴.

Che Svevo risenta positivamente della tradizione europea è riconosciuto da tutti i suoi estimatori. Non bisogna dimenticare, però, l'aspetto strettamente biografico di Svevo, elemento che contribuisce alla sua collocazione europea e, come fa notare

²³³ M. BRION, *Italo Svevo*, in *ìSolaria*", IV (1929), 3-4, pag. 12.

²³⁴ V. WOOLF, *Modern Fiction*, citato in N. Cancaglia-L. Fava Guzzetta, *op. cit.*, pag. 81.

Consiglio, partecipa a conferire una singolare veste esteriore ai romanzi sveviani:

L'origine ebraica dell'autore, la sua professione di industriale, la sua qualità di triestino, la sua prima educazione palesemente germanica, la sua italianità, - che nel periodo della sua giovinezza era non solo ideale, ma anche atteggiamento elegante degli intellettuali irridenti, - una certa vaga atmosfera di slavismo che si respirava e si respira tuttavia in questo crocevia dell'Europa centrale, sono un cumulo di fattori esteriori che hanno potentemente favorito lo sviluppo del temperamento sveviano²³⁵.

Per quanto riguarda la sua formazione è da sottolineare l'educazione filosofico-morale dichiaratamente franco-tedesca, ipotecata dalle idee di Shopenhauer e la conoscenza delle teorie psicanalitiche di Freud.

Ad esempio, secondo Rossi, Svevo si ricollega all'arte dei romanzieri d'occidente, degli analisti di Francia e di Inghilterra, e a quella dei novellatori d'Oriente. A questi ultimi si riallaccia per quel che "di desertico, che come un alone irradia intorno ai suoi personaggi"; con quelli di Occidente ha in comune "quell'amaro potere di ritorno sul proprio divenire, di cogliere d'improvviso, allo stato germinale, la propria figura nei suoi rapporti col mondo"²³⁶.

Altri referenti europei di fondamentale importanza per l'opera di Svevo sono le innovazioni creative di Joyce e di Proust, il che significa rinfrescare la narrativa italiana alle fonti dei contenuti più interiori, proporre una letteratura di analisi affidata alla memoria, riallacciare la giovane narrativa alla migliore tradizione. Proust e Joyce, come sottolinea Debenedetti, sono due artisti profondamente diversi, ma che mirano entrambi

²³⁵ A. CONSIGLIO, *Italo Svevo. Un'opera*, in *ìSolaria*", VII (1932), 12, pag.44.

²³⁶ A. ROSSI, *Il luogo di Svevo*, in *ìSolaria*", IV (1929), 3-4, pag. 62-63.

ad afferrare lo stesso momento della realtà. Tutti e due considerano la realtà visibile, afferrabile, palpabile, la realtà che si tocca con mano e si percepisce con gli occhi, come un involucro di un segreto invisibile ed essenziale, quasi d'un anima che è la sola depositaria, la sola detentrica del vero senso annunciato e insieme occultato dello spettacolo della vita. L'artista, il romanziere in ispecie, è colui che riesce ad aprire in quell'involucro un momentaneo spiraglio, da cui quel senso, quel segreto paiono per un attimo diventare nostri²³⁷.

Per quanto riguarda Proust, Debenedetti sostiene che i romanzi del francese sono l'opposto di quelli sveviani, in quanto nella ricerca proustiana "quello che si è distrutto nel perpetuo crollare del presente non mai abbastanza vissuto in un passato che non ci sarà mai più restituito, viene viceversa recuperato, attraverso l'opera d'arte, in un presente sottratto al tempo, un presente eterno"²³⁸, mentre in Svevo il presente crolla inesorabilmente in un passato che non può essere recuperato. Questo è il tempo della coscienza, che oscilla tra passato e presente, senza la speranza del futuro. Il tempo, quindi, è una struttura fluida che sfugge alle leggi oggettive di successione ordinata e misurabile, per essere risucchiato nei meandri della coscienza ed essere scandito secondo le esigenze di questa²³⁹. Da qui, la presenza della speranza in Proust, la sua assenza in Svevo, con un presente inutilizzato e un passato irrecuperabile.

L'accostamento a Joyce, amico di Svevo e mediatore del suo successo, riporta il discorso alla psicanalisi, dato che il monologo interiore è strettamente connesso ai processi psicanalitici. Lo *stream of consciousness*, come spiega Joyce stesso, immerge il lettore nel pensiero del personaggio principale, cos" che possa seguire, attraverso lo svolgersi di questo pensiero, le vicende del

²³⁷ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pag. 514.

²³⁸ *ivi*.

²³⁹ Cfr. C. DE MATTEIS, *Il romanzo italiano del Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1984.

personaggio stesso. Consiglio individua proprio nel carattere del monologo interiore il successo de *La coscienza di Zeno*, perché il carattere di *recherche du temps perdu*, di minuta analisi sentimentale "partecipa al clima storico"²⁴⁰. Svevo, pur seguendo i moti della coscienza, non infrange la grammatica e la sintassi, caratteristica del monologo interiore, ma ricerca una prosa che si adatti al flusso della coscienza.

Quello della prosa è stato uno dei motivi dell'insuccesso iniziale dei romanzi di Svevo. Il pubblico e la critica non erano ancora pronti a recepire uno stile innovativo, ed inoltre non consideravano che Svevo era un cosmopolita, che durante la sua giovinezza aveva parlato tedesco e, in conseguenza, non poteva avere una conoscenza profonda e completa della lingua letteraria italiana. La prosa sveviana quindi, come dimostra Vittorini, non venne apprezzata dai critici e dai letterati perché non teneva

conto di certe leggi di stile, di certi abbandoni e reticenze che la consuetudine calligrafica ha reso cari al loro orecchio e ha stabilito nel gusto generale. Chi poteva avvedersi, in pieno fogazzarismo o in pieno dannunzianesimo, di un giovane romanziere che non teneva conto delle "leggi di stile, delle reticenze e degli abbandoni", cari ai buoni lettori e critici dell'epoca? Egli si era mosso verso un solo obiettivo che è poi stato il suo obiettivo definitivo: di scrivere *sul serio* (il corsivo è del testo). Di fronte ad una volontà di scrittura "cos" assoluta, creatrice ad ogni parola, rappresentatrice in ogni frase, necessaria e vitale come il fango del buon Dio nella più piccola molecola, dovevano cadere regole e leggi di stile, che se un bisogno improvviso di bellezza impone sul bianco foglio tuttavia si prestano allo scherzo, favoriscono gli abbandoni, le reticenze, le leggerezze, e possono trascinare nel giuoco. Il proposito di scriver sul serio [...] ripeteva la grande vocazione stendhaliana della scrittura corsiva, dello stile da codice civile²⁴¹.

Svevo cercava di dare alle parole un alto significato umano, "trascendente la loro bellezza materiale, ma che imprigionasse in

²⁴⁰ A. CONSIGLIO, *Italo Svevo. Un'opera*, in *ìSolaria*", VII (1932), 12, pag. 36.

²⁴¹ E. VITTORINI, *Italo Svevo, Una vita*, in *ìSolaria*", V (1930), 12, pag. 48.

ogni virgola, in ogni accento una bellezza assai più potente del loro suono, una bellezza che piuttosto lo imponesse loro un suono, vivo di ironia, di commozione, di dolore"²⁴². Gli oppositori dell'opera sveviana, negandone o diminuendone l'importanza, sembravano atteggiarsi a difensori della tradizione italiana, "contro l'affermazione di una letteratura genericamente europea e in troppo acre contrasto con lo spirito tipico della nostra letteratura"²⁴³.

Da un punto di vista strettamente idealista, sottolinea Consiglio, è necessario respingere qualunque carattere nazionale e particolaristico dell'opera d'arte, ma è incontestabile che i prodotti artistici abbiano dei caratteri contingenti che inducono a classificazioni empiriche. Queste divisioni, che non hanno alcun valore estetico, possono diventare elemento di valore nella discussione critica, mentre dovrebbero solamente indicare la linea di tendenza di un popolo. Da ciò segue che noi riconosciamo un'opera come francese, o tedesca in base a dei caratteri esteriori contingenti. L'unica letteratura che si mantiene indipendente è quella italiana. Si è parlato, per questo, dal movimento vociano in poi, di provincialismo italiano, ma, in realtà, ribadisce Consiglio, si tratta o della tradizione che si fa sempre più passiva o di tentativi di superarla. Anche i contrasti suscitati dal caso Svevo sono un aspetto di questa faticosa e laboriosa "acclimatazione".

L'opera di Svevo è incentrata sullo studio dell'"interno umano", per questo "mentre un gruppo di letterati stranieri scopriva in *Una vita* e in *Senilità* una vivace somiglianza con il proprio spirito, altri letterati italiani che, nel primo quindicennio della crisi del secolo avevano conquistato il gusto dell'analisi interiori, vedevano in Svevo quasi il simbolo del loro morbido e nuovissimo tormento"²⁴⁴.

²⁴² *ivi*.

²⁴³ A. CONSIGLIO, *Italo Svevo. Un Clima*, in *ìSolaria*", VII (1932), 11, pag. 35.

²⁴⁴ *ivi*, pag. 31.

Svevo, sottolinea Fava Guzzetta, diventa l'anello di congiunzione della letteratura italiana con le inquietudini del tempo. Proprio attraverso questo aggancio egli viene riconosciuto capace di determinare il passaggio alla moderna narrativa, aprendo la strada ai tanti personaggi oscillanti tra l'ambizione e l'inettitudine, la ricerca del successo e la depressione. Si può concludere che i personaggi di Svevo sono i fratelli maggiori degli "indifferenti" degli anni Trenta e dei "nevrotici" degli anni sessanta.

CAPITOLO III

IL MITO AMERICANO

”Solaria”, come abbiamo visto, è fortemente influenzata dalla letteratura europea, in special modo da quella francese, e sembra poco interessata al nascente mito-americano.

Il mito, in Italia, nasce nel 1930 con la pubblicazione del saggio di Pavese²⁴⁵ su Sinclair Lewis. Prima di tale data la letteratura americana è un argomento riservato agli specialisti, con l'eccezione di Walt Whitman, di cui prima Papini, poi Marinetti e i futuristi, hanno fatto l'eroe emblematico dell'antiaccademismo e dell'antiletteratura.

Probabilmente senza il mito popolare degli emigranti non sarebbe nato nemmeno il mito colto degli intellettuali. Fin

²⁴⁵ Il mito americano, secondo Dominique Fernandez, inizia con lo scritto di Pavese, *Un romanziere americano, Sinclair Lewis*, pubblicato in “La Cultura”, e termina con la sua morte (1950). Egli, assieme ad Elio Vittorini, fu il più convinto sostenitore del mito americano, e cercò di ottenere, nel 1930, una borsa di studio per la Columbia University; questo progetto non andò in porto e Pavese, come Vittorini, non mise mai piede in America. Questo fatto è molto importante, perché si capisce che i principali fautori del mito non conobbero mai de visu gli Stati Uniti e ciò favorì una visione estremamente soggettiva di quel mondo e della sua cultura con conseguenze che furono fantastiche prima ancora di essere scientifiche. La fine del mito (1950) coincise con un cambiamento politico importante: dopo che l'accesso all'America cessò di essere interdetto, e si poté accedervi liberamente senza cadere nella clandestinità, essa smise di essere un paradiso. Sia Vittorini che Pavese, dopo il 1947, cesseranno di occuparsi di letteratura americana, se non per esprimere i loro dubbi e ripensamenti. Pavese stesso dichiara: "Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America...Si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza". Citato in D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta-Roma, Ed. Sciascia, 1969, pag. 104.

dall'inizio del XX secolo l'Italia si era rivolta verso l'America, vista come la patria della libertà e del lavoro, e aveva scelto come mete privilegiate New York e Chicago. Nella penisola ci si gloriava di tutti quelli che avevano raggiunto posizioni di prestigio nella società americana, e se alcuni, come Al Capone, dovevano la celebrità alle loro attività criminose, il caso Sacco-Vanzetti²⁴⁶ aveva dato dei martiri al popolo degli emigrati. L'America nel corso dei secoli aveva subito una profonda trasformazione: da "zona" periferica dell'Europa, a seguito della scoperta del 1492 e della colonizzazione, divenne, alla fine del XIX secolo, la patria del capitalismo. I messaggi che giungevano da oltreoceano riflettevano chiaramente il travaglio e i mutamenti che avevano portato alla creazione di una società borghese. Il loro contenuto, agli occhi europei, rispecchiava il progressivo capovolgimento delle posizioni di potere, il fatto che la periferia stava diventando centro. L'Italia, nazione periferica dell'Europa, a fine secolo, si trovava sommersa da notizie e testimonianze sul nuovo mondo oltreatlantico. La ricezione di tali messaggi era complessa e varia; ogni gruppo politico, o intellettuale filtrava le notizie che più gli erano comprensibili, addattandole ai propri fini. Ad esempio la rivista "Critica Sociale", strumento della riflessione ideologica socialista, fondata nel 1891 da Filippo Turati, esaltava gli Stati Uniti, nazione modello dello sviluppo borghese; gli anarcosindacalisti puntavano sulle lotte operaie di fine secolo, quale dimostrazione della capacità organizzativa del proletariato. Il vitalismo americano veniva ripreso come "volontà di potenza" da intellettuali che, in seguito, diventarono nazionalisti. L'Europa, dunque da centro diventava periferia, il

²⁴⁶ Il caso Sacco-Vanzetti può essere considerato una prova emblematica della discriminazione attuata dagli americani nei confronti degli stranieri e dei radicali. Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, due anarchici italiani arrestati nel 1920 sotto l'imputazione di omicidio, furono infatti giustiziati nel 1927, dopo un processo, distorto dall'intolleranza e dal pregiudizio, che non aveva raggiunto la prova della loro colpevolezza.

feedback culturale si invertiva; il vecchio continente doveva accettare il nuovo modello americano²⁴⁷.

In Italia l'America era considerata la patria della libertà e delle possibilità e per questo spesso i suoi scrittori, a volte anche al di là dei loro stessi meriti, venivano accolti come portatori di una parola di liberazione, forse dai segni generici ma non per questo meno incisivi in un paese che di libertà aveva certamente nostalgia. A testimonianza di ciò, Pavese ricordava che "per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e persino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci"²⁴⁸.

Tornando al mondo della cultura italiana si deve riconoscere che senza il fascismo e la censura, la politica di autarchia culturale promossa dal regime, gli intellettuali italiani avrebbero letto i romanzi americani come fecero i francesi e gli inglesi, senza passione e senza trasformare quella terra lontana in un antidoto contro la dittatura. Molti uomini di cultura italiani avversi a Mussolini, impregnati di marxismo scelsero come loro patria ideale, non la Russia comunista, ma gli Stati Uniti nel momento in cui il crollo della borsa di New York (1929) e la successiva crisi economica svelarono le contraddizioni del capitalismo. Nonostante la censura, le case editrici impegnate nella diffusione della letteratura americana si ingrandirono²⁴⁹, ma i principali autori americani furono conosciuti prima attraverso la critica che attraverso le traduzioni dei loro testi. Il pubblico quindi, inizialmente, conobbe i romanzi americani non

²⁴⁷ T. BONATTI (a cura di), *America-Europa: la circolazione delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1976.

²⁴⁸ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pag.194.

²⁴⁹ Ad esempio Valentino Bompiani fonda a Milano, nel 1929, le Edizioni Bompiani che faranno conoscere James Cain, John Steinbeck e pubblicheranno nel 1942 la famosa antologia *Americana* compilata da Vittorini.

personalmente, ma attraverso le opinioni e le congetture dei critici specializzati che riuscivano a procurarsi il testo originale o la traduzione francese. "Solaria", nonostante avesse fra i suoi collaboratori Vittorini, a differenza di riviste come "La Cultura", "Pègaso", "Pan" o la terza pagina del quotidiano la "Stampa", ospitò pochi articoli dedicati agli scrittori americani.

Uno di questi è la recensione fatta da Umberto Morra a *A farewell to arms* di Hemingway. Morra stroncò il libro dello scrittore americano accusandolo di ignorare la storia e di snaturare l'esperienza bellica italiana:

nel leggere il libro danno noia certe inaccurately tanto madornali che sembrano fatte, ma non si capirebbe la ragione, apposta. Quello che più monta però è che l'autore sdegnava e disconosce la storia. I personaggi non hanno vicende, non ricordano passato; il tempo è obbiettivamente preciso[...] ma non ha durata²⁵⁰.

Diversa era la posizione di Carlo Linati, il quale riconosceva che *A farewell to arms* non era del tutto lusinghiero per gli italiani, ma l'autore aveva espresso la dignità della "nostra" sofferenza²⁵¹. Dalla dura stroncatura di Morra, emergeva il suo disprezzo per Hemingway e per gli scrittori americani considerati, da alcuni dei nostri critici, dei "barbari" privi di una tradizione culturale; ad esempio Praz, recensendo Thornton Wilder, si stupiva del successo che aveva ottenuto in Europa, definendolo "un sapiente selvaggio che raccoglie le briciole della mensa degli dei"²⁵², da Merimée e da Madame de Sevigné.

La vecchia guardia costituita da Cecchi, Borgese, Praz, era avversa alla mitizzazione degli Stati Uniti per vari motivi;

²⁵⁰ U. MORRA, Ernest Hemingway, *A farewell to arms*, in "Solaria", V (1930), 2, pag. 47.

²⁵¹ C. LINATI, *Scrittori angloamericani d'oggi*, Milano, Corticelli, 1932.

²⁵² M. PRAZ, *Thornton Wilder*, in *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1951, pag. 175-179.

inanzitutto per l'orgoglio di sentirsi italiani e per la spettacolo che la realtà americana offriva. Questi intellettuali erano rimasti sconvolti dalla società americana, dai suoi costumi, dalla sua vita profondamente diversa dalla nostra. In questo nuovo mondo gli intellettuali non provenivano necessariamente dall'alta società, ma erano apprezzati anche se provenienti dagli ambienti marginali della società ed i loro scritti erano originali senza essere impregnati di classicismi o riprese dal passato. Quest'ultimo aspetto era apprezzato ed elogiato dalla nuova generazione, in particolare da Pavese e da Vittorini, il quale sosteneva che la letteratura americana era l'unica che poteva essere giustamente definita moderna infatti:

la letteratura americana è l'unica che coincida, dalla sua nascita, con l'età moderna e possa chiamarsi completamente moderna. Tutte le altre letterature conservano, pur nei loro aspetti contemporanei, carattere umanistici e medioevali. Scriverne è scrivere anche dell'umanesimo e del medioevo, mentre scrivendo dell'americana si scrive soltanto dell'età moderna e si può isolare la modernità in se stessa, coglierla come tale, studiarla come soltanto tale²⁵³.

L'originalità degli scrittori americani ed il loro essere al passo con i tempi, piaceva anche a Pavese e ciò era evidente già nell'articolo su Sinclair Lewis. Qui riconosceva quelli che considerava i due meriti di Lewis: tutti i suoi personaggi erano provinciali e parlavano la nuova lingua americana, la *slang*. Pavese, oltre a ciò, aggiungeva che una letteratura senza i "suoi provinciali non ha nerbo" e delineava il proposito di rompere con la tradizione accademica nazionale, innestando il linguaggio parlato sulla lingua scritta. L'importanza dei caratteri regionali, veniva ripresa da Pavese in un articolo comparso su "La Cultura"²⁵⁴, nel quale faceva un parallelo tra America e Italia.

²⁵³ E. VITTORINI, "iPolitecnico" 1946, 33-34, citato in D.Fernandez, *op. cit.*, pag. 53-54.

²⁵⁴ C. PAVESE, *Sherwood Anderson*, ripubblicato in *La letteratura americana e altri saggi*, *cit.*

L'Italia, e soprattutto il Piemonte, avevano tentato, vanamente, di raggiungere l'universale attraverso l'approfondimento dei caratteri regionali; obbiettivo, invece, centrato dagli scrittori americani che per questo dovevano essere imitati. Gli europei, scriveva Pavese sempre su "La Cultura"²⁵⁵, per amore del falso primitivo, erano disposti a rinnegare la cultura, mentre gli americani arrivavano alla cultura attraverso l'esperienza primitiva già vissuta, raggiungendo, così, un equilibrio quasi greco, agli antipodi dei paradisi artificiali dei neobarbari europei.

Il fatto che la letteratura americana fosse svincolata da modelli e tradizioni la rendeva barbara e primitiva agli occhi di chi riteneva nettamente superiore la civiltà europea in quanto aveva alle spalle migliaia di anni di storia, di rivoluzioni, di battaglie, di ideologie ed un passato ricco di opere d'arte. Una frecciata polemica nei confronti di chi disprezzava la cultura americana proveniva da Pavese, il quale sosteneva che non si dovevano considerare gli americani dei *parvenus* solo per il loro desiderio di avere una cultura propria, perché "avere una tradizione è meno che nulla, è soltanto cercandola che si può viverla"²⁵⁶. L'attacco era diretto, chiaramente, contro il fascismo che si gloriava dell'eredità romana, ma anche contro gli americanisti di vecchio stampo che, senza essere fascisti, o negavano all'America ogni cultura e trattavano i suoi abitanti da selvaggi, o non le riconoscevano che una cultura importata, derivata dall'Europa. Fra questi ultimi si collocavano Praz e Cecchi, i quali si impegnarono a dimostrare la discendenza europea degli americani sia per elogiarli, sia per sottolineare il limite della loro originalità. Cecchi, ad esempio, elogiava Melville, accostando il mito della balena bianca ai miti greci dell'Idra, della Medusa, del Minotauro; nella prefazione

²⁵⁵ C. PAVESE, *Hermann Melville*, ripubblicato in *La letteratura americana e altri saggi*, cit.

²⁵⁶ C. PAVESE, prefazione a H. Melville, *Moby Dick*, in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pag. 84-89.

all'antologia *Americana*, invece, faceva notare che anche i più brutali tra i nuovi autori americani si erano formati sugli scrittori più letterati del mondo, e portava come esempi Hemingway formatosi su Hamsun e Cechov, Faulkner su Flaubert e Conrad; l'esempio più clamoroso era quello di Thomas Stearn Eliot che, apprezzato da tutti, si trasferì in Europa perché uno scrittore che avesse bisogno di radici non poteva trovarle che in Europa.

La polemica tra sostenitori e oppositori del mito non ebbe molta risonanza su "Solaria". Il fatto può sembrare strano, in quanto alla rivista vi collaborarono vari personaggi partecipi al mito americano; fra questi, oltre a Vittorini, è da segnalare la presenza di Eugenio Montale.

Il maggior poeta d'Italia assieme ad Ungaretti, divenne americanista per due ragioni. La prima esteriore e pratica, ed era che doveva guadagnarsi da vivere e ciò era possibile con le traduzioni fra le quali Steinbeck, Melville, Faulkner. La seconda interiore ed era costituita dal legame con Thomas Stearn Eliot. Montale aveva scoperto Eliot, ne aveva tradotto e commentato alcune poesie, e assimilato la tecnica del correlativo oggettivo²⁵⁷. L'altro legame di Montale con gli Stati Uniti era costituito da una donna, Irma Brandeis, italianista americana studiosa di Dante, figura centrale delle *Occasioni* e della *Bufera*, presente con il *senhal* di Clizia²⁵⁸. In "Solaria" l'apertura montaliana all'America

²⁵⁷ La tecnica del correlativo-oggettivo usata da Montale in molte sue poesie (emblematica *Arsenio*, pubblicata su "Solaria" II (1927), 6). Questa tecnica consiste nell'eliminare nella poesia tutto ciò che è descrizione esteriore e interiore, per rappresentare i sentimenti e le emozioni negli oggetti dai quali il poeta è partito. L'oggetto, quindi, dovrebbe essere imbevuto delle emozioni che il poeta esprime solo presentando l'oggetto. La ripresa di Eliot da parte di Montale è evidente anche nel titolo della prima raccolta montaliana, *Ossi di Seppia*, che indica un universo arido e desolato come quello di *The waste land*.

²⁵⁸ cfr. R. LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1992, e F. ZAMBON, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

non traspare in nessun articolo, qui egli pubblicò poesie e recensioni ad autori italiani, come Angioletti, Linati, Saba e Praz. Anche Guido Piovene, un altro solariano, si occupò della letteratura americana al di fuori della rivista collaborando all'antologia *Americana* con la traduzione di James Cabell.

”Solaria” venne attratta maggiormente dalla produzione cinematografica americana. Il cinema, arte nuova e diversa, aveva suscitato la curiosità anche del mondo intellettuale italiano. Non tutti apprezzavano la nuova arte cinematografica, c'era chi, come Georges Duhamel, la disprezzava; egli definiva il cinema “un divertimento da iloti, un passatempo da illetterati, da creature miserabili rintontite dai loro bisogni e dai loro dispiaceri, [...] non è un'arte, non è l'arte”²⁵⁹. Cecchi, pur non formulando un giudizio cos” negativo, constatava come il cinema, dopo l'introduzione del sonoro, avesse subito un abbassamento di tono. Il primo a riconoscere al cinema americano la dignità di un'arte a se stante fu Mario Soldati il quale affermava che, mentre in Europa non si conosceva che il teatro filmato, negli Stati Uniti avevano creato un gusto nuovo, una nuova estetica.

Il cinema, ormai, aveva preso posto stabile nel novero convenzionale delle arti e non mancavano le opere che, per la loro stessa esistenza, dimostravano le possibilità di riscatto poetico di quest'arte nuova. ”Solaria”, come ha fatto notare Verdone, non apriva

le porte all'arte del film, che si era già affermata ed aveva già interessato intellettuali ed avanguardie, ma piuttosto alla valutazione cosciente dei caratteri e dei valori dei film, e quindi la sua funzione attiva si esercitava soprattutto nei confronti della critica cinematografica, i cui titoli fino ad allora erano stati cos” scarsi, tanto da farla ritenere, da parte di molti, come inesistente²⁶⁰.

²⁵⁹ G. DUHAMEL, citato in D. FERNANDEZ, *op. cit.*, pag. 78.

²⁶⁰ M. VERDONE, *”Solaria” e il cinema*, in G. Manghetti, *op. cit.*, pag. 175.

Tra il 1926 e il 1927 riviste letterarie come "Il Baretto", "Il Convegno", "La fiera letteraria" e la stessa "Solaria" si affacciarono sui problemi estetici del film. Nel 1927, "Solaria" dedicava un intero numero (il numero 2) al cinematografo, organizzando un'inchiesta sul cinema fra i letterati, proseguita anche in alcuni numeri successivi. Il fascicolo si apriva con questa dichiarazione:

L'esistenza del cinematografo e il fatto che persone intelligenti - né si allude ai soli aeropagiti di "Solaria" - vi si interessino, ci ha dato lo spunto per questo fascicolo. Qui però, nello soglio, lo scrupolo ci consiglia questa precauzione e questo titolo: affinché l'incauto lettore non abbia a cercare in queste pagine le intenzioni di un contributo per un'estetica del cinematografo, ma semplicemente una galleria di opinioni, senza eccessive pretese costrittive, un mazzo, soprattutto, di fresche impressioni letterarie²⁶¹.

Gli scrittori che vi aderirono non erano tutti favorevoli alla nuova arte del cinema, e ci fu anche chi, come Pietro Pancrazi, asseriva ironicamente che:

Il cinematografo ha certo un merito grande verso la letteratura: s'è preso per sé tutt'un pubblico che domandava ai cattivi scrittori cattive novelle, brutti romanzi, peggiori drammi. Questo pubblico ora in compenso ha buoni e ottimi *films*. E quei cattivi scrittori, senza più pubblico, sono al bivio: o rinsavire o star zitti²⁶².

Un altro contributo interessante sul cinema è quello di Guglielmo Alberti, *Letterati al cinema*²⁶³, dove esaltava le capacità artistiche di Chaplin, il solo che sapeva valersi, senza incertezza, dei mezzi di cui disponeva, il solo ad aver capito che il "cinematografo tien più assai dell'arte del romanzo che di quella del teatro, ma d'altro canto è un romanzo fatto pura visione

²⁶¹ N.D.R., *Letterati al cinema*, in "Solaria" II (1927), 3, pag. 3.

²⁶² P. PANCRAZI, *Una volta i letterati*, in "Solaria" II (1927), 3, pag. 63.

²⁶³ G. ALBERTI, *Letterati al cinema*, in "Solaria" II (1927), 3.

e che richiede la connivenza dello spettatore più tutto quello che suggerisce e non dice"²⁶⁴. Antonio Baldini aderì all'inchiesta con un articolo sulle cinematografie americane, dichiarando fin dal titolo di amarle. Egli affermava di invidiare i giovani che potevano godere di questo spettacolo, della visione di ampi squarci naturali, praterie e bisonti e scene ricche di serenità fanciullesca; ammirava più di tutti Douglas Fairbanks e Charlot, e scriveva: "per Douglas farei delle pazzie. Alla visione di *Robin Hood* credevo di uscir dalla pelle, tanto era l'entusiasmo"²⁶⁵. Continuava dicendo di non apprezzare la produzione francese e nemmeno quella tedesca e italiana, ed asseriva che, probabilmente, per ottenere buoni risultati nel cinematografo bisogna essere "divinamente e crudelmente ragazzi come sono gli americani"²⁶⁶. Al fatto che il popolo americano non avesse tradizioni e fosse un popolo giovane faceva riferimento l'articolo di Antonio Grande, il quale riprendeva un'affermazione di Bontempelli: "La superiorità del cinema americano deriva esclusivamente dal fatto che le genti di laggiù non hanno alcuna tradizione letteraria a cui attaccarsi"²⁶⁷. Bontempelli temeva che il cinematografo, grazie alla sua popolarità, soppiantasse il teatro, ma Grande sottolineava come l'arte del cinema fosse, sì, destinata ad imporsi e divenire "la più potente espressione ed educazione di una razza", ma questo valesse solamente per l'America, perché l'Europa aveva una salda tradizione letteraria. Montale, invece, come Gerbi, riteneva il cinema una nuova tecnica che poteva

²⁶⁴ *ivi*, pag. 5.

²⁶⁵ A. BALIDINI, *Amo le cinematografie americane*, in *ìSolaria* II (1927), 3, pag. 10.

²⁶⁶ *ivi*, pag. 10. Ciò mi sembra un chiaro riferimento allo spirito primitivo e libero che molti critici attribuivano alla popolazione americana.

²⁶⁷ M. BONTEMPELLI, citato da A. GRANDE, *Cinematografo*, in *ìSolaria* II (1927), 3, pag. 37.

essere padroneggiata con risultati d'arte, e d'arte *sui generis*. Un caso emblematico era quello della *Febbre dell'oro* di Charlot, il risultato, fino ad ora, più perfetto. Chaplin²⁶⁸, però, secondo Montale, era un artista difficile, "il fondo ebraico della sua arte e della sua tristezza indubitabile, la natura del suo *humor* a doppia e tripla faccia poco accessibile al pubblico"²⁶⁹. Anche Vittorini considerava Chaplin l'unico attore-regista che avesse raggiunto risultati eccellenti; per questi film si poteva tranquillamente parlare di "vera e propria grandezza d'opera d'arte" ed era significativo che "un'assoluta grandezza sia stata raggiunta, in cinematografia, solo da un regista, sinora, che è anche attore e personaggio dentro il proprio film"²⁷⁰.

La scarsa presenza in "Solaria" di recensioni e dibattiti sulla letteratura americana probabilmente è dovuta al fatto che il culmine della diffusione del mito americano lo si ha, come abbiamo visto, a partire dal 1930. A nulla è servita la presenza tra i collaboratori di "Solaria" di americanisti come Montale e Vittorini, i quali sembrano tenere separate le loro due attività; infatti se consultiamo l'indice possiamo vedere chiaramente come i loro interventi siano costituiti da recensioni ad autori prevalentemente italiani e in minima parte francesi. Per quanto riguarda Montale, è da notare che egli pubblica sulla rivista vari testi poetici nei quali è presente la lezione dell'americano T. S. Eliot, che giunge in questo modo indiretto alla popolazione dei letterati. Pavese, l'altro iniziatore del mito, non collabora a

²⁶⁸ Charlie Chaplin, di origine inglese, una figura indissolubilmente legata alla storia del cinema. Egli era un mimo, un commentatore, un umorista, un critico sociale. Nelle esperienze di Chaplin ogni uomo ritrova i propri sogni, le proprie illusioni, i propri dolori e le proprie gioie.

²⁶⁹ E. MONTALE, *Espresso sul cinema*, in "Solaria" II (1927), 3, pag. 57.

²⁷⁰ E. VITTORINI, *A tutt'oggi: quello che il cinema ci ha dato di non transitori*, in "L'Italia letteraria" (1933) 4, riportato in *Diario in pubblico*, op. cit.

"Solaria" con articoli, ma concede alle edizioni della rivista la pubblicazione di *Lavorare stanca*.

In questo periodo la rivista, inoltre, è ormai impegnata nella ricerca e nell'elaborazione di una forma romanzo che armonizzi la rappresentazione della realtà con una forma ad essa adeguata. Per realizzare il suddetto progetto apre i propri orizzonti sulle esperienze europee, specialmente francesi, alle quali si sente maggiormente affine. Oltre a ciò non si deve scordare che, a partire dagli anni Trenta, "Solaria" è costretta ad affrontare la nascente crisi tra ideologi e letterati che, come abbiamo già spiegato nel capitolo sull'europeismo, porta alla spaccatura tra Carocci e Bonsanti ed alla chiusura della rivista.

PARTE II

INDICE DEI COLLABORATORI

SAGGI POLEMICI, D'ARTE, DI ANALISI:

GUGLIELMO ALBERTI-ORESTE

Quattro vedute con figure obbligate (ORESTE)

I (1926), 1

Lettera intorno a una recente rappresentazione (ORESTE)

I (1926), 4

Lettera sul cinema II (1927), 3

GIOVANNI BATTISTA ANGIOLETTI

Cinematografo..... II (1927), 3

Svevo IV (1929), 3-4

GIACOMO ANTONINI

Gogol IX (1934), 2

Appunti su Remizov IX (1934), 4

GIUSEPPE AVENTI

Del Romanticismo..... VI (1931), 12

Interpretazioni arbitrarie, *Amleto*,

dramma politico..... VII (1932), 1

RICCARDO BACCHELLI

Se non sono male informato II (1927), 3

BACCIO MARIA BACCI

Sul Cinematografo II (1927), 4

Adriano Cecioni scultore II (1927), 5

Nota sulla tradizione italiana e Corot (in tre parti)

III (1928), 1; III (1928), 3; III (1928), 4

L'Ottocento italiano e la scuola di Parigi alla XVI

Biennale di Venezia III (1928), 7-

8

Masaccio vivente III (1928), 12

Michetti e Gemitto IV (1929), 5

Emile Antoine Bourdelle 1861-1929 IV (1929), 11

Note sul momento attuale della pittura in Italia

V (1930), 4

Commemoriamo Andrea Del Sarto V (1930), 11

Elogio di Mancini	VI (1931), 4
L'arte e la crisi	VII (1932), 6
ANTONIO BALDINI	
Amo le cinematografie americane	II (1927), 3
ANGELO BARILE	
Raccordo Goethe-Tolstoi	VII (1932), 7-8
GIANNOTTO BASTIANELLI	
Gian Francesco Malipiero	II (1927), 2
Contro le illusioni cinematografiche	II (1927), 3
Esagerazioni della critica musicale metodista	II (1927), 5
SILVIO BENCO	
Chiaroscuro di Umberto Saba	III (1928), 5
UGO BETTI	
I nostri tempi	II (1927), 3
ALESSANDRO BONSAANTI	
Giulio Pacher	VII (1932), 11
ANTON GIULIO BRAGAGLIA	
Teatro e cinema	II (1927), 3
MARCEL BRION	
Italo Svevo	IV (1929), 3-4
JACQUES BULENGERS	
Sur Zeno	IV (1929), 3-4
PIERO BURRESI	
Comento alle prose di Paul Valéry (I e II parte)	I (1926), 7-8; I (1926), 9-10
FILIPPO BURZIO	
Problema del demiurgo	III (1928), 4
Piemonte	V (1930), 2
Demiurgo e Demos, I Antagonismo e demiurgia	VI (1931), 3
Freud e il demiurgo	VIII (1933), 1
ALDO CAPASSO	
Debenedetti e Proust	V (1930), 1
Pietrificazione estetica	V (1930), 5-6
Umberto Fracchia	VI (1931), 2

Difesa dei critici estetici	VI (1931), 11
Sull'arte di Bonaventura Tecchi	VII (1932), 3
Il Tasso lirico (I, II)	VII (1932), 5 e 6
Pascal quale ci appare oggi	VIII (1933), 4-5
Poesia maggiore e poesia maggiore	VIII (1933), 7-10
ANDRÉ CASTAGNOU	
Les quatres	VII (1932), 12
JUAN CHABAS	
Italo Svevo	IV (1929), 3-4
NICOLA CHIAROMONTE	
Idee e figure in André Malraux	VIII (1933), 1
Nota sulla civiltà e le utopie	VIII (1933), 4-5
André Malraux e Condition humaine	VIII (1933), 11
GIOVANNI COLACICCHI CAETANI	
Ennio Pozzi pittore	I (1926), 1
ALBERTO CONSIGLIO, TRISTANO	
Note sul maritimesimo	III (1928), 7-8
Eugenio Montale	III (1928), 11
Caratteri di Svevo	IV (1929), 3-4
Diatriba sul romanzo e altre cose	IV (1929), 6
Problema del romanzo	IV (1929), 11
Nota su Tozzi	V (1930), 5-6
Corrado Alvaro	VI (1931), 4
Italo Svevo I. Un clima	VII (1932), 11
Italo Svevo II. Un'opera	VII (1932), 12
Jules Romains	VIII (1933), 2-3
Meditazione sul perditempo	VIII (1933), 2-3
Giornale di un critico	VIII (1933), 4-5
Alain Fournier	VIII (1933), 6-7
Senso della misura (TRISTANO)	VIII (1933), 8-10
GIANFRANCO CONTINI	
Carlo Emilio Gadda o del pastiche	IX (1934), 1-2
La verità sul caso Cardarelli	IX (1934), 3
RAFFAELE CONTU	
Lettera su Eupalino	VII (1932), 11
BENJAMIN CREMIEUX	

Italo Svevo	IV (1929), 3-4
BINGHAM DAI	
Le caratteristiche essenziali della cultura cinese	VII (1933), 2-3
GIACOMO DEBENEDETTI	
Cinematografo	II (1927), 3
Per Saba ancora	III (1928), 5
Lettera a Carocci intorno a Svevo e Schmitz	IV (1929), 3-4
Commemorazione di Francesco De Sanctis	IX (1934), 3
ANICETO DEL MASSA	
Parole su Renato Serra	I (1926), 5
Su Vincenzo Gioberti	I (1926), 9-10
Renato Serra	I (1926), 11
ILIA EHREMBOURG	
Incontro con Svevo	IV (1929), 3-4
BRUNO FALLACI	
Parabasi. Della chiarezza I	V (1930), 3
Parabasi. Della chiarezza I	V (1930), 4
GIANSIRO FERRATA	
Centenario di Tolstoj	III (1928), 12
Svevo dopo Stendhal	IV (1929), 3-4
Sull'aura poetica	IV (1929), 9-10
Federico Tozzi	IV (1929), 11
Croce, il romanticismo e qualche giovane	IV (1929), 12
Un modo di saturazione	V (1930), 1
Omaggio a Modigliani	V (1930), 2
Italia e cinematografo	V (1930), 3
Permanenza di Tozzi	V (1930), 5-6
A proposito di tendenze	VI (1931), 7-8
Torniamoci sopra	VI (1931), 11
Ancora su Goethe, la Natura e la Libertà	VII (1932), 5
La casa dei doganieri	VII (1932), 12

Appunto su "Pages de journal" di André Gide
IX (1934), 4

LEO FERRERO

Appunti su Saba I (1926), 7-8
 Appunti sul metodo della Divina Commedia
I (1926), 12
 Dialogo sull'ombra II (1927), 3
 Come un attore può arrivare allo stile II (1927), 4
 Il valore del silenzio II (1927), 6
 Commemorazione di Macchiavelli II (1927), 7-10
 Commento all'evasione di Arsenio II (1927), 7-10
 Perché l'Italia abbia una letteratura europea
III (1928), 1
 Commento all'ouverture dell'Egmont di Beethoven
III (1928), 1
 Lieviti letterari III (1928), 7-8
 Visita a Svevo IV (1929), 3-4
 Trasfigurazione dell'amore IV (1929), 7-8
 Lettera a Adriano Tilhger VI (1931), 7-8

RAFFAELLO FRANCHI

Vincenzo Cardarelli I (1926), 2
 Piero Gobetti I (1926), 3
 Leopardi francese I (1926), 4
 I quaderni di Gide I (1926), 5
 A proposito delle opere di Mario Calderoni, pubblicate
dalla "Voce" in Firenze I (1926), 5
 Linati Suos le brouillard de satan I (1926), 7-8
 Bacchelli, scrittore fluviale I (1926), 9-10
 Allarme I (1926), 12
 Paragrafi dello scontento II (1927), 1
 Cinema e, per esmpio, pittura II (1927), 3
 Fantasia su Slataper II (1927), 4
 Oreste II (1927), 4
 Giannotto Bastianelli, in memoriam II (1927), 7-10
 Facile apologia del difficile II (1927), 7-10
 Arte poetica di Saba III (1928), 5

Aldo Palazzeschi	III (1928), 6
Agar poetessa	III (1928), 12
Ungaretti	IV (1929), 1
Omaggio a Svevo	IV (1929), 3-4
Caffé letterario	IV (1929), 9-10
Enrico Pea	V (1930), 2
Il personalismo tozziano	V (1930), 5-6
Taccuino	V (1930), 11
CARLO EMILIO GADDA	
Apologia manzoniana	II (1927), 1
I viaggi, la morte (I,II)	II (1927), 2 e 4
Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche	IV (1929), 5
Tendo al mio fine	VI (1931), 12
PIERO GADDA	
Cinema e accompagnamento musicale	II (1927), 3
Questioni di parole	II (1927), 4
Immagine della poesia di Saba	III (1928), 5
Lettura di Senilità	IV (1929), 3-4
ALDO GAROSCI	
Note sull'eloquenza di Beccaria	VII (1932), 4
La cultura e l'ispirazione del Principe di Ligne	VIII (1933), 6-7
STUART GILBERT	
Eolo, episodio di Ulisse	V (1930), 3
IVAN GOLL	
Un vecchio prozio	IV (1929), 3-4
ADRIANO GRANDE	
Cinematografo	II (1927), 3
MARIO GROMO	
Cinematografo e teatro	II (1927), 3
SILVIO GUARNIERI	
Aldo Palazzeschi	IX (1934), 5-6
FRANZ HELLENS	
Notes sur Zeno	IV (1929), 3-4
JAMES JOYCE	

	Lettera a Carocci	IV (1929), 3-4
VALÉRY LARBAUD		
	Italo Svevo romancier	IV (1929), 3-4
FERNANDO LIUZZI		
	Mario Castelnuovo Tedesco	II (1927), 11
CESARE VICO LODOVICI		
	Svevo al "Quindicinale"	IV (1929), 3-4
CESARE LOMBROSO		
	Osservazioni sul mondo esterno e sull'io	VI (1931), 11
ARTURO LORIA		
	Ricordo di Libero Andreotti	VIII (1933), 4-5
ALBERTO LUCHINI		
	Lettera sul cinematografo	II (1927), 3
SEBASTIANO LUCIANI		
	Difesa sul cinema	II (1927), 3
PAUL HENRY MICHEL		
	Una burla riuscita	IV (1929), 3-4
ADRIENNE MONNIER		
	Petit salut à Italo Svevo	IV (1929), 3-4
EUGENIO MONTALE		
	Espresso sul cinema	II (1927), 3
	Ragioni di Umberto Saba	III (1928), 5
	Leggenda e verità di Svevo	IV (1929), 3-4
UMBERTO MORRA		
	Cinematografo	II (1927), 3
	George Moore	VIII (1933), 6-7
GLAUCO NATOLI		
	Nota sul De l'Amour	IX (1934), 1
N.D.R		
	Letterati al cinema	
GIACOMO NOVENTA		
	A proposito di un traduttore di Heine	IX (1934), 3
	Principio di una scienza nuova	IX (1934), 4
	Principio di una scienza nuova (II, III)	IX (1934), 5-6
PIERO OPERTI		

	Ricordo di Leo Ferrero	VIII (1933), 11-12
JOSE ORTEGA Y GASSET		
	L'origine sportiva dello stato	VIII (1933), 8-10
ALDO PALAZZESCHI		
	Un vero artista	IV (1929), 3-4
PIETRO PANCRAZI		
	Una volta i letterati	II (1927), 3
ECKART PETERICH		
	Teodoro DŠubler	V (1930), 11
	La vita del Conte di Kapodistrias	narrata cento anni
dopo la	sua morte (I, II, III)	VI (1931),
12, VII		(1932), 1 e 2
	DŠubler e Rilke	IX (1934), 2
ENRICO PICENI		
	Emily Bront'	I (1926), 4
GUIDO PIOVENE		
	Spunto per un saggio su Tozzi	V (1930), 5-6
RENATO POGGIOLI		
	Vladimiro Majakovskij	V (1930), 7-8
	Ascenbach, Kroeger e C.	VI (1931), 7-8
	In margine alla prosa di Puskin	VII (1932), 2
	Classicità e barbarie di Svejck	VII (1932), 9-10
	Gli esiliati della cultura	VIII (1933), 1
	Glossario	VIII (1933), 6-7
	Mitologia di Franz Kafka	IX (1934), 2
SALVATORE PUGLIATTI		
	Interpretare la poesia	VII (1932), 1
GIUSEPPE RAIMONDI		
	Noterella per Senilità	IV (1929), 3-4
ALDO ROMANO		
	Appunti su Sorel	VIII (1933), 4-5
ALBERTO ROSSI		
	Il luogo di Svevo	IV (1929), 3-4
SERGIO SOLMI		
	Appunti sulla poesia di Saba	III (1928), 5
	Ricordo di Svevo	IV (1929), 3-4

	Pensieri sull'arte	IV (1929), 118
PHILIPPE SOUPAULT		
	La simplicité de Svevo	IV (1929), 3-4
GIANI STUPARICH		
	Italo Svevo sei mesi prima della morte	IV (1929), 3-4
BONAVENTURA TECCHI		
	Wackenroder	I (1926), 3
	Svevo in tedesco	IV (1929), 3-4
	Notarella su Tozzi	V (1930), 5-6
ANDRÉ THERIVE		
	Sur Zeno	IV (1929), 3-4
ADRIANO TILGHER		
	Arte e vita, risposta a Leo Ferrero	VI (1931), 9-10
SEBASTIANO TIMPANARO		
	Il dovere della critica	VI (1931), 4
	Uomini interi	VI (1931), 9-10
	Pensiero su Goethe e Leonardo	VII (1932), 4
GIOVANNI TITTA ROSA		
	Elogio di Riviere	I (1926), 3
	Opinioni sul cinema	II (1927), 5
ARTUR VAN SCHENDEL		
	Svevo	IV (1929), 3-4
LIONELLO VENTURI		
	Per una critica dell'arte contemporanea	VII (1932), 3
ELIO VITTORINI		
	Tendo al diario intimo	VI (1931), 9-10

RECENSIONI:

GUGLIELMO ALBERTI-ORESTE

Alberto Moravia, *Gli Indifferenti* IV (1929), 9-10

GIUSEPPE AVENTI

V. Cardarelli, *Parliamo dell'Italia* VI (1931), 4

Corrado Tumiati, *I Tetti Rossi* VI (1931), 5

Bino Sanminiati, *L'urto dei simili* VI (1931), 12

Bruno Cicognani, *Villa Beatrice* VII (1932), 3

Medievalismo di Buonaiuti VIII (1933), 4-5

Il Marc'Aurelio IX (1934), 5-6

BACCIO MARIA BACCI

Emilio Szittyá, *Ernesto de Fiori* III (1928), 6

R Franchi, *La pittura italiana dell'800* IV (1929), 1

Ferruccio Ferrazzi, *Arte moderna italiana*

IV (1929), 7-8

Pierre Courthon, *Gino Severini* V (1930), 5-6

G. Scheiwiller, *Mario Sironi* V (1930), 11

Cipriano E. Oppo, *Mostri figure e paesaggi*

VI (1931), 1

ANGELO BARILE

Il Santo di Lope IX (1934), 5-6

PIERO BURRESI

Benedetto Croce, *Contributo alla critica di me stesso*

I (1926), 5

ALDO CAPASSO

Léon Paul Fargue, *Espaces* IV (1929), 12

Paul Valéry, *Leonard et les philosophes*

V (1930), 1

Jean Giono, *Un des Baumougnés* V (1930), 2

Giuseppe Rensi, *Spinoza* V (1930), 3

Adriano Grande, *La tomba verde* V (1930), 4

Pierre Jeanne Jouve, *Poèmes de la folie de Holderlin*

V (1930), 5-6

Kostantin Fedin, *I fratelli* V (1930), 11

Jean Paulhan, *Le guerrier appliqué* V (1930), 12

- François Mauriac, *Ce qui était perdu* VI (1931), 1
 Pietro Zanfragnini, *Azione e contemplazione*
 VI (1931), 3
 Jacques Chardonne, *Eva ou le journal interrompu*
 VI (1931), 3
 Jean Giraudoux, *Aventures de Jerome Bardini*
 VI (1931), 5
 André Gide, *Oedipe* VI (1931), 7-8
 Jean Cossou, *Mémoires de l'ogre* VI (1931), 9-10
 Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria* VI (1931), 11
 Angelo Conti, *San Francesco* VI (1931), 12
 Jean Pallu, *Port d'escale* VII (1932), 1
 Jean Schlumberger, *Saint Saturnin* VII (1932), 2
 Paul Eluard, *L'amour de la poesie* VII (1932), 6
 Antonio Baldini, *Amici allo spiedo* VII (1932), 7-8
 Valéry Larbaud, *Tecniue* VII (1932), 9-10
 Pierre Mac Orlan e il romanzo poliziesco
 VII (1932), 11
 Marcel Jouhandeau, *L'amateur imprudences*
 VII (1932), 12
- ALBERTO CAROCCI
- La vita, di Fabio Tombari V (1930), 12
- NICOLA CHIAROMONTE
- Parigi come modello VIII (1933), 1
 Dante ad uso dei pitocchi VIII (1933), 6-7
- ALBERTO CONSIGLIO-TRISTANO
- Dino Campana, *Canti orfici* III (1928), 9-10
 Riccardo Bacchelli, *Bella Italia* III (1928), 11
 B. Tecchi, *Il vento tra le case* III (1928), 12
 G.Papini, *Gli operai della vigna* IV (1929), 1
 Giovanni Titta Rosa, *Idilli Rustici* IV (1929), 1
 Ardengo Soffici, *Periplo dell'arte; Richiamo all'ordine*
 IV (1929), 2
 Luigi Salvatorelli, *San Benedetto e l'Italia del suo tempo*
 IV (1929), 2
 R. Bacchelli, *La citta degli amanti* IV (1929), 5

Corrado Pavolini, Odor di Terra	IV (1929), 6
M. Bonfantini, Charles Baudelaire	IV (1929), 7-8
Ugo Betti, La padrona	IV (1929), 11
Problema di Leonardo	V (1930), 1
Studi verghiani a cura di Lina Perroni	V (1930), 2
Raffaello Franchi, Piazza natia	V (1930), 2
Arturo Loria, Fannias Ventosca	V (1930), 4
Bruno Cicognani, Strada facendo	V (1930), 5-6
Arrigo Cajumi, Galleria	V (1930), 9-10
Giovanni Papini, Gog	VI (1931), 1
Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica	VI (1931), 9- 10

ANICETO DEL MASSA

Sul significato dell'arte modernissima	I (1926), 1
Curzio Malaparte, Italia Barbara	I (1926), 2
Giovanni Maria Guyay	I (1926), 2
Francesco De Sanctis, Antologia critica sugli scrittori d'Italia	I (1926), 3
Leone Vivante, Nota sopra l'originalità del pensiero	I (1926), 3
Cantideva	I (1926), 5
Giuseppe Zonita, L'anima dell'800	I (1926), 11
Enrico Turolla, Giovanni Pascoli	II (1927), 1

GIANSIRO FERRATA

Commiato a Piero Burresti	II (1927), 2
Appunti parigini	II (1927), 12
G. Duhamel, Le voyage de Moscou	III (1928), 1
Aux fontaines du desir, Henry de Montherland	III (1928), 1
Ramon Gomez de la Serna, La vedova bianca e nera	III (1928), 3
François Muriac, Destins	III (1928), 4
G. Prampolini, Dall'alto del silenzio	III (1928), 4
Leonide Repaci, L'ultimo Cireneo	III (1928), 6
Catherine Mansfield, Felicite	III (1928), 6

- Camillo Sbarbaro, Liquidazione III (1928), 7-8
 G. Comisso, Al vento dell'Adriatico III (1928), 7-8
 Benjamin Cremieux, Panorama de la litterature italienne
 III (1928), 7-8
 Gianna Manzini, Tempo innamorato III (1928), 9-10
 Giuseppe Raimondi, Domenico Giordani; Testa o Croce
 III (1928), 11
 G.B. Angioletti, Scrittori d'Europa III (1928), 12
 Giuseppe Menasse, Esagerazioni IV (1929), 1
 A. Maurois, Aspects de la biographie IV (1929), 6
 Nicola Evreinoff, Il teatro nella vita IV (1929), 6
 Le più belle pagine di Ippolito Nievo scelte da Riccardo
 Bacchelli IV (1929),
 11
 Filippo Burzio, Discorso sul demiurgo IV (1929), 11
 Alberto Consiglio, Europeismo; Itinerario romantico
 V (1930), 1
 Scrittori nuovi, antologia di E. Falqui e E. Vittorini
 V (1930), 4
 R. Bacchelli, Una passione coniugale V (1930), 5-6
 Rainer Maria Rilke, Liriche V (1930), 9-10
 G. Comisso, Giorni di guerra e L. Bartolini, Ritorno sul
 Carso V (1930), 12
 Viva il calcio VI (1931), 3
 Adriano Greco, Remo Maun, avvocato VI (1931), 5
 Aldo Capasso, Traduzione poetica ed esegesi della Jeune
 Parque VI (1931), 5
 Nino Savarese, La goccia sulla pietra; Storia di un
 brigante VI (1931), 6
 D.H. Lawrence, L'amant de Lady Chatterley
 VII (1932), 5
 Salvatore Quasimodo, Oboe Sommerso
 VII (1932), 6
 Raffaele Carrieri, Fame a Montparnasse
 VII (1932), 7-8

LEO FERRERO

- Fiorenza Pertinucci dei Giudici, *Ali e catene*
I (1926), 6
- Giovanni Cavicchioli, *La morte nel pollaio*
I (1926), 7-8
- Guido Ludovico Luzzato, *Brunellesch* I (1926), 12
- Ritorno al mistero II (1927), 1
- Ada Negri, *La strada* II (1927), 1
- Corrado Alvaro, *Uomo nel labirinto* II (1927), 6
- Louis Martin Chauffier, *Jeux De l'aime* II (1927), 6
- Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda* II (1927), 6
- Jean Pellerin, *Tetes de re change* II (1927), 6
- Italo Svevo, *Senilità* II (1927), 7-10
- Roberto Longhi, *Piero della Francesca* II (1927), 12
- Adolfo Venturi, *Studi dal vero* II (1927), 12
- Adolfo Venturi, *La pittura del '500* III (1928), 6
- Fausto Maria Martini, *Il volto del figlio*
III (1928), 6
- Luigi Pagano, *La fionda di Davide* III (1928), 6
- Bernard Grasset, *Remarques sur l'action*
III (1928), 7-8
- Antonello Gerbi, *La politica nel '700* III (1928), 9-10
- Maurice Baring, *Comfortless memory* III (1928), 9-10
- Philippe Soupault, *Les derniers nuits de Paris*
III (1928), 9-10
- R. Gian, *L'estetica nei pensieri di G. Leopardi*
III (1928), 12
- Robert de Traz, *L'écorché* III (1928), 12
- Olindo Malagodi, *Poesie vecchie e nuove*
IV (1929), 1
- Benjamin Cremiaux, *Une conspiratrice en 1830*
IV (1929), 5
- Jean Luchaire, *Une génération réaliste* IV (1929), 9-10
- André Malraux, *La voie royale* VI (1931), 1
- Leon Tolstoi, *La guerre et la paix* VII (1932), 4
- Drieu La Rochelle, *L'Europe contre le patries*

VII (1932), 5

RAFFAELLO FRANCHI

Eugenio Montale, Ossi di seppia	I (1926), 1
Ugo Ojetti, Scrittori che si confessano	I (1926), 2
Lorenzo Viani, Parigi	I (1926), 2
Sergio Ortolani, Rufino protomartire	I (1926), 2
Riccardo Artuffo L'isola	I (1926), 3
Giuseppe Sciortino, Ventura	I (1926), 3
Luca Pignato, Pietre	I (1926), 3
Voto a Sibilla Aleramo per un seggio accademico	I (1926), 3
G. Raimondi, Notizia su Baudelaire	I (1926), 4
Giovanni Papini, Pane e vino	I (1926), 5
G. de Robertis, Poeti del XIX secolo	I (1926), 5
Tantalo	I (1926), 6
Guglielmo Ferrero, Le due verità	I (1926), 6
G. Raimondi, Galileo o dell'aria	I (1926), 6
Mario Gromo, Costazzurra	I (1926), 6
Elisabetta Foerster Nietzsche, Nietzsche giovane	I (1926), 6
Libero Andreotti, Trenta tavole e prefazione dell'artista	I (1926), 6
Raffaello Giolli, Felice Casorati	I (1926), 6
Emilio Cecchi, La pittura italiana dell'Ottocento	I (1926), 7-8
Giacomo Debenedetti, Amedeo e altri racconti	I (1926), 7-8
Giovanni Comisso, Il porto dell'amore	I (1926), 7-8
Enrico Barfucci, Il libro delle consolazioni	I (1926), 7-8
Delia Benco, Creature	I (1926), 7-8
Piero Gadda, Liuba	I (1926), 9-10
N. Sapegno, Frate Jacopone	I (1926), 11
Blaise Cendrars, Moravagine	I (1926), 11
Teofilo Gautier, Gli amori impossibili	I (1926), 11
Italo Testa, Ombre e figure	I (1926), 11

Matei Roussou, Et nous nous sommes aimés là	I (1926), 11
Fernando Liuzzi, Jazz	II (1927), 2
Michele Biancale, Ubaldo Oppi	II (1927), 2
Sibilla Aleramo, Amo dunque sono	II (1927), 6
Riccardo Bacchelli, Il diavolo di Pontelungo	II (1927), 6
G. Ferrero, La rivolta del figlio	II (1927), 6
G. Scheiwiller, Amedeo Modigliani	II (1927), 6
Mario Gromo, Catalogo letterario degli editori	II (1927), 12
Matteo Marangoni, Arte barocca	II (1927), 12
Adriano Grande, Avventure	III (1928), 1
Bino Sanminiatielli, Bocca Mariana	III (1928), 1
Giuseppe Sciortino, Esperienze antidannunziane	III (1928), 3
Ferdinando Padieri, Uomini	III (1928), 3
Carlo Linati, Due	III (1928), 4
Boris Ternovetz, Giorgio de Chirico	III (1928), 4
Ugo Ojetti, Tintoretto, Canova, Fattori	III (1928), 11
Vincenzo de Simone, I canti di Arbello	III (1928), 12
Elpidio Ienco, Notturmi romantici	III (1928), 12
Sergio Ortolani, Selva	IV (1929), 2
Beniamino Joppolo, I canti dei sensi e dell'idea	IV (1929), 7-8
Lionello Venturi, Pretesti di critica	IV (1929), 12
Lamberto Vitali, Disegni di Modigliani	IV (1929), 12
Attilio Bertolucci, Sirio	IV (1929), 12
Vincenzo Cardarelli, Il sole a picco	V (1930), 1
Antonio Baldini, La dolce calamita	V (1930), 1
Giuseppe Sciortino, Confidenza	V (1930), 3
G.B. Angioletti, Il buon veliero	V (1930), 7-8
Sergio Solmi, Il pensiero di Alain	V (1930), 9-10
Ardengo Soffici, Ricordi di vita artistica e letteraria	VI (1931), 3
Enrico Pea, Il servitore del diavolo	VII (1932), 1

- Giorgio Vigolo, Canto fermo VII (1932), 1
 Aldo Palazzeschi, Stampe dell'800 VII (1932), 6
 Gianna Manzini, Boscovivo VII (1932), 7-8
- CARLO EMILIO GADDA
- Ugo Betti, Caino III (1928), 7-8
 Luigi Tonelli , Manzoni IV (1929), 1
 Paola Masino, Monte Ignoso VI (1931), 7-8
 Riccardo Bacchelli, La congiura di Don Giulio d'Este
 VI (1931), 11
 Giani Stuparich, Guerra del '15 VII (1932), 2
 Silvio Benco, "Il Piccolo" di Trieste VII (1932), 6
- PIERO GADDA
- Appunti su Lo sa il tonno di Riccardo Bacchelli
 II (1927), 2
 Giuseppe Ravagnani, Antologia delle novelle catalane
 II (1927), 4
 Paolo Vita Finzi, Antologia apogrifa II (1927), 11
 Alessandro Pavolini, Giro d'Italia IV (1929), 1
 C. Linati, La principessa delle stelle IV (1929), 9-10
- SILVIO GUARNIERI
- Raul Radice, L'educazione sentimentale
 VI (1931), 12
 Dino Terra, Profonda notte VII (1932), 3
 Arnaldo Frateili, Capogiro VII (1932), 5
 Lorenzo Viani, Il bava VII (1932), 9-10
 Giovanni Cavicchioli, Le nozze di Figaro
 VII (1932), 11
 Enrico Emanuelli, Radiografia di una notte
 VII (1932), 12
 Marcello Gallian, Pugilatore VII (1932), 12
- GIULIO MARZOT
- Mario Marazzan, Didimo Chierico VI (1931), 2
- ANTONIO MIOTTO
- Visione di Madariaga VIII (1933), 2-3
- EUGENIO MONTALE
- Carlo Linati, Pubertà e altre storie II (1927), 6

- J. Supervielle, Oleron sainte Marie II (1927), 2
 G.B. Angioletti, Il giorno del giudizio III (1928), 1
 Mario Praz, Penisola Pentagonale III (1928), 3
 Attilio Momigliano, Impressioni di un lettore
 contemporaneo III (1928), 6
 Pietro Mignosi, La poesia italiana di questo secolo
 IV (1929), 5
 Giani Stuparich, Racconti V (1930) 3
 Giulio Marzot, L'arte del Verga VI (1931), 1
 Bruno Barilli, Il paese del melodramma
 VI (1931), 3

UMBERTO MORRA

- Benedetto Croce, Storia d'Italia dal 1791 al 1915
 III (1928), 3
 Virginia Woolf, Orlando IV (1929), 5
 Colette, Le voyage egoïste IV (1929), 7-8
 Camillo Pelizzi, Le lettere italiane del nostro secolo
 IV (1929), 9-10
 Charles du Bos, Extraits du journal IV (1929), 9-10
 E. Hemingway, A farewell to arms V (1930), 2
 Ramon Fernandez, Vie de Moliere V (1930), 3
 N. Papafava, L'idealismo assoluto V (1930), 9-10
 Aldous Huxley, Brief candles VI (1931), 2
 Jean Cocteau, Opium VI (1931), 3
 Ugo Ojetti, Cose viste VI (1931), 4
 G.Gentile, La filosofia dell'arte VI (1931), 6
 Scipio Slataper, Lettere VI (1931), 12
 Emilio Cecchi, Qualche cosa VII (1932), 2
 Benedetto Croce, Storia d'Europa del secolo XX
 VII (1932), 12
 Nello Rosselli, Carlo Pisacane VII (1932), 12
 Jose Ortega y Gasset VIII (1933), 8-10
 L'ultimo libro di Franchi IX (1934), 1
 Alberto Albertini, Due anni IX (1934), 3

GLAUCO NATOLI

- Arnold Zweig, *La questione del sargente Grisca* VI (1931), 5
- Angelo Gatti, *Ilia e Alberto* VI (1931), 9-10
- Guido Piovene, *La vedova allegra* VII (1932), 1
- Gustavo Flaubert, *Corrispondenza a cura di G. B. Angioletti* VII (1932), 4
- Orio Vergani, *Domenica in mare* VII (1932), 11
- ALBERTO NEPPI
- Mario Puccini, *La vera colpevole* I (1926), 9-10
- GIULIO PACHER
- Vittorio Rossi, *Le streghe del mare* V (1930), 5-6
- Vittorio G. Rossi, *Tassoni* VI (1931), 4
- ALESSANDRO PAVOLINI
- Leo ferrero, *La chioma di Berenice* I (1926), 5
- ECKART PETERICH
- Lettere di Rainer Maria Rilke VI (1931), 1
- Teatromania berlinese VI (1931), 4
- Charles Baudelaire, *Liriche scelte* VI (1931), 11
- Theodor Daudler, *Die Gottin mit der fackel* VI (1931), 11
- DOMENICO PETRINI
- Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* IV (1929), 2
- GUIDO PIOVENE
- I due romanzi di Jacobsen V (1930), 9-10
- Pietro Solari, *Cuoringola* VI (1931), 4
- RENATO POGGIOLI
- Ramon Perez de Ayala, *Bellarmino e Apollonio* VI (1931), 9-10
- SALVATORE PUGLIATTI
- Eugenio Montale, *Ossi di seppia* VI (1931), 9-10
- GIUSEPPE RAIMONDI
- Raymond Radiguet, *Les joues en feu* I (1926), 2
- Carlo Linati, *Storie di bestie e di fantasmi* I (1926), 4
- Commerce I (1926), 4

- Waldemar George, Filippo De Pisis IV (1929), 1
 Ernst Glaeser, Classe 1902 V (1930), 5-6
 Cesare Giardini, Racconti magici V (1930), 11
 V. Rozanov, L'apocalypse de notre temps
 VI (1931), 2
- ALDO ROMANO
- Lorenzo Giusso, Tre profili VII (1932), 9-10
 Alberto Consiglio, Edoardo Scarfoglio e altri studi
 romantici VII (1932), 11
- LUIGI SCARAVELLI
- Schopenhauer, Frammenti di storia e di filosofia
 II (1927), 1
- ALFONSO SILIPO
- Domenico Buratti, Paese e Galera V (1930), 11
 A. Aniante, Ultime notti a Taormina VI (1931), 3
 Edwin Cerio, L'approdo VI (1931), 5
 Aldo Capasso, Il passo del cigno VII (1932), 3
 G. B. Angioletti, Servizio di guardia VII (1932), 7-8
- SERGIO SOLMI
- Piero Gadda, Mozzo V (1930), 2
 Paul Valéry, Charmes comments pour Alain
 V (1930), 3
 Giuseppe Lanza, Esilio e Ritorni V (1930), 7-8
 Pietro Pancrazi, L'esopo moderno VI (1931), 1
- BONAVENTURA TECCHI
- L'anima moderna I (1926), 1
 Alfredo Fabietti, La casa sul colle I (1926), 3
 Raffaello Franchi, La maschera I (1926), 7-8
 M. Dandolo, Il dono dell'innocente I (1926), 11
 Gino Saviotti, Giovinezza mia I (1926), 12
- La via delle stelle di Pietro Mastri III (1928), 1
 Marco Marchini, Mameli III (1928), 6
 Mario Gromo, Guida sentimentale IV (1929), 1
 Scrittori contemporanei di M. Gromo IV (1929), 2
 Gianna Manzini, Incontro col falco IV (1929), 6

SEBASTIANO TIMPANARO

del	Enrico Falqui, Antologia della prosa scientifica italiana '600	VI (1931), 1
	Eurialo de Michelis, Adamo	VI (1931), 2
	Piero Gadda, A gonfie vele	VI (1931), 6
	C. Zavattini, Parliamo tanto di me	VI (1931), 9-10
	Eurialo de Michelis, Bugie	VII (1932), 4

ELIO VITTORINI

	Angioletti, Ritrato del mio paese	IV (1929), 9-10
	Mario Soldati, Salmace	IV (1929), 12
	U. Fracchia, La stella del nord	V (1930), 2
	G. Ravagnani, I contemporanei	V (1930), 3
	Corrado Alvaro, L'amata alla finestra, Gente in Aspromonte	V (1930), 5-6
	Italo Svevo, Una vita	V (1930), 12
	C. Malaparte, Intelligenza di Lenin	VI (1931), 2

CESARE ZAVATTINI

	Marcel Brion, Ruyard Kipling	IV (1929), 12
--	------------------------------	---------------

RACCONTI, ROMANZI A PUNTATE:

FERNANDO AGNOLETTI

- Sospiri di Calandrino I (1926), 6
 Supercinema I (1926), 9-10

ANTONIO ANIANTE

- Consalvo e Candida VII (1932), 6

ALESSANDRO BONSANTI

- Viaggio III (1928), 11
 L'Adriana IV (1929), 2
 Una partenza contrastata IV (1929), 6
 Una visita mattutina VI (1931), 7-8
 Fuga di Ottorino VII (1932), 9-10
 Fine dell'adolescenza IX (1934), 4

ATTILIO BORGOGNONI

- Retrobottega VII (1932), 11

ERNESTO BRUNETTA

- Il cavallo V (1930), 5-6

GIANI CALDERONE

- Romanzi I (1926), 12

ALBERTO CAROCCI

- Presentazione Programmatica, senza titolo
 I (1926), 1
 Un giovane I (1926), 1
 Soldati I (1926), 2
 Tre sorelle I (1926), 3
 Luglio I (1926), 4
 Cose I (1926), 5
 Avventura sentimentale con Madame Bovary
 I (1926), 6
 Pellegrinaggi I (1926), 7-8
 Memorie del tempo perduto I (1926), 9-10
 Favole della fanciullezza. Il giardino I (1926), 12
 Ritorno alla vita di un tempo II (1927), 11
 Cose III (1928), 12

GIOVANNI COMISSO

Una città di pescatori	I (1926), 9-10
Enrico Somaré, Signorini	I (1926), 12
Lungo un'isola	I (1926), 12
La donna sul mare	II (1927), 4
Partenza da una rada	III (1928), 6
Ritorno a casa	IV (1929), 12
Durante un temporale	V (1930), 11
ALBERTO CONSIGLIO-TRISTANO	
Dialogo delle belle donne	III (1928), 6
Una sera di Novembre	IV (1929), 12
Interni	V (1930), 7-8
L'angelo	VI (1931), 3
Don Leo	VI (1931), 11
Luna	VII (1932), 5
Spina	VIII (1933), 1
GIACOMO DEBENEDETTI	
Due capitoli di un romanzo inedito	IX (1934), 5-6
GIANSIRO FERRATA	
Amici	V (1930), 2
LEO FERRERO	
Giornale di viaggio	V (1930), 1
La cascata del Reno	V (1930), 7-8
RAFFAELLO FRANCHI	
Personaggi	I (1926), 1
Le soste del cuore	I (1926), 4
La bicicletta	II (1927), 11
Il generale	III (1928), 7-8
Giacinta	III (1928), 11
Il vecchio montanaro	IV (1929), 7-8
Novelle d'amore	V (1930), 4
Otto giorni di vela (I-IV)	VI (1931), 7-8; 9-10; 11
CARLO EMILIO GADDA	
Studi imperfetti	I (1926), 6
Teatro	II (1927), 6

Cinema	III (1928), 3
La madonna dei filosofi	III (1928), 9-10
San Giorgio in casa Brocchi	VI (1931), 6
La meccanica	VII (1932), 7-8
PIERO GADDA	
Voci dall'uliveto	I (1926), 3
Bibi - Eybat	I (1926), 7-8
Acque chiare	I (1926), 12
Giorno di fiera	III (1928), 4
EUGENIO LINO GALVANO	
La vita beata	VI (1931), 4
NEVRA GARATTI	
Una conoscenza	VII (1932), 4
Trasformazione	VIII (1933), 1
ACHILLE GEREMICCA	
Le rime del giovane Piscopo	I (1926), 9-10
PIERO GIGLI	
Ritorno	I (1926), 2
ADRIANO GRANDE	
Scandagli	II (1927), 7-10
Silenzio	III (1928), 7-8
Città notturna	III (1928), 7-8
MARIO GROMO	
Tramonto e temporale	I (1926), 11
Salotto	III (1928), 3
GIUSEPPE LANZA	
L'avventura di Nina	VII (1932), 1
La buona semenza	IX (1934), 1
NATALIA LEVI	
I bambini	IX (1934), 1
Giulietta	IX (1934), 5-6
CESARE VICO LODOVICI	
Ruota	VII (1932), 6
ARTURO LORIA	
Il diavolo zoppo	I (1926), 11
La tromba	II (1927), 1

La lezione di anatomia	II (1927), 4
L'appuntamento	II (1927), 6
Il registro	II (1927), 11
Il tesoro	III (1928), 1
Il falco	IV (1929), 1
Le sirene	IV (1929), 7-8
L'inondazione	V (1930), 1
La parrucca	V (1930), 9-10
Il caffè arabo	VI (1931), 1
GIACOMO LUMBROSO	
Bambagia e Buricche	I (1926), 5
GIANNA MANZINI	
Passeggiata	IV (1929), 2
Un'ora e un giorno	V (1930), 2
Giornata di Don Giovanni	VI (1931), 2
Giocattolo	VII (1932), 5
GIUSEPPE MENASSE	
Il ritorno di Dora	III (1928), 4
ALFREDO MEZIO	
Spettacolo al Pratovecchio	III (1928), 9-10
Carte da giouco	IV (1929), 2
Quartieri	IV (1929), 11
ENRICO MOROVICH	
Un compagno di scuola	IV (1929), 6
L'osteria di Simeone	V (1930), 5-6
Sulla strada maestra	VI (1931), 3
Nel bosco	VII (1932), 3
Lo zingaro	VIII (1933), 2-3
Ritorno a casa	IX (1934), 1
Un giovine cane	IX (1934), 4
VIERI NANNETTI	
Malseme	III (1928), 3
La notte che incontrai Charlot	IV (1929), 5
Baroccio di coda	IV (1929), 5
Sosta sulle sponde dell'Huck	VI (1931), 12
Dalle cronache di Monte Catterina	VII (1932), 7-8

Stagione di guerra	IX (1934), 4
Comandare	IX (1934), 4
Borghesi	IX (1934), 4
Marciare	IX (1934), 4
GLAUCO NATOLI	
Chiaro di luna	VII (1932), 12
Una notte d'ottobre	IX (1934), 3
Fuga nell'isola	IX (1934), 5-6
JOSE ORTEGA Y GASSET	
Sottoportici e pioggia	VIII (1933), 8-10
Idee dei castelli	VIII (1933), 8-10
Vitalità anima spirito	VIII (1933), 8-10
DARIO ORTOLANI	
Soldati	VII (1932), 2
Tristezza	VII (1932), 2
Sbornia triste	VII (1932), 9-10
GIULIO PACHER	
Commiato	IV (1929), 7-8
Nuovi e vecchi compagni	V (1930), 1
Fine del marinaio Garcia	V (1930), 7-8
Servizio di dogana	VII (1932), 11
La morte della vecchia sconosciuta	VII (1932), 12
ALESSANDRO PAVOLINI	
Un giorno a Batavia	II (1927), 5
GUIDO PIOVENE	
Asceti	V (1930), 7-8
Il prodigo esoso	VI (1931), 9-10
PIER ANTONIO QUARANTOTTO GAMBINI	
I tre crocifissi (I, II, III)	VI (1931), 4, 5, 6
Il fante di spade (I, II, III)	VII (1932), 2, 3, 4
GIUSEPPE RAIMONDI	
Destino dei fiori	I (1926), 1
Studio per un dialogo	I (1926), 3
Emilia	I (1926), 5
Una visita a monte Cuccoli	III (1928), 7-8
Una piccola fabbrica	IV (1929), 11

	Una partita di Football	V (1930), 4
	Un vecchio in gamba	V (1930), 12
GIUSEPPE RAVEGNANI		
	Città	I (1926), 12
ENRICO ROSSI		
	Samuele Pallas e la sua felicità	III (1928), 9-10
BRUNO SANMINIATELLI		
	Domenica in collegio	VIII (1933), 4-5
JOHN MILLINGTON SINGE		
	La cavalcata al mare	IV (1929), 9-10
SERGIO SOLMI		
	Le bisce acquaiole	IV (1929), 2
GIANI STUPARICH		
	Disarmonia	I (1926), 7-8
	Scirocco	I (1926), 7-8
	Una mattinata di marzo a Miramare	IV (1929), 5
	La via del Purgatorio	V (1930), 12
	La casa tranquilla	VII (1932), 1
ITALO SVEVO		
	Una burla riuscita	III (1928), 2
	Il vecchione	IV (1929), 3-4
	Frammenti	IV (1929), 3-4
BONAVENTURA TECCHI		
	La catena	I (1926), 2
	Neve, ovvero il critico d'arte	I (1926), 5
	La certezza	I (1926), 11
	Non ci pensare	II (1927), 2
	La tempestosa	II (1927), 4
	Orsella	II (1927), 12
	Arrivo al campo di Celle	III (1928), 12
	La signora Ernestina	V (1930), 5-6
ENRICO TERRACINI		
	Manovre	VII (1932), 12
	Presunta diserzione	VIII (1933), 8-10
	Le figlie del generale	IX (1934), 2
FEDERICO TOZZI		

Lettere a **	V (1930), 5-6
DIEGO VALERI	
San Giovanni degli Eremiti	II (1927), 4
ORIO VERGANI	
Momenti di una memoria	V (1930), 5-6
ELIO VITTORINI	
Introduzione alla vita di Adolfo	IV (1929), 9-10
Educazione di Adolfo	V (1930), 3
Dieci minuti di ritardo	V (1930), 11
La signora della stazione	VI (1931), 5
Giorni di Mare	VIII (1933), 1
Il garofano rosso (I-VIII)	VIII (1933), 2-3/11-6
3/11-6	IX (1934), 2/5-6
GIUSEPPE ZOPPI	
Graziella	I (1926), 7-8
La cantoria	I (1926), 7-8

POESIA:**GUGLIELMO ALBERTI-ORESTE**

Arte poetica	II (1927), 7-10
Autunno	III (1928), 6
Interno	IV (1929), 1

SIBILLA ALERAMO

Aurora	I (1926), 4
--------	-------------

RICCARDO BACCHELLI

Pioggia d'Aprile	II (1927), 7-10
------------------	-----------------

ANGELO BARILE

Transito	V (1930), 4
Ninfea	V (1930), 11
Rosario dei nostri morti	V (1930), 11
L'Esclusa	VI (1931), 7-8
Il pianto di Xenia	VII (1932), 4
Il figlio morto	VII (1932), 4
Salmastro	VII (1932), 9-10

UGO BETTI

Canzone dell'allegro giramondo	I (1926), 3
La terra	I (1926), 3
L'orto sotto i cipressi	III (1928), 1
Ballo dei saccheggiatori	III (1928), 1
Calore	III (1928), 11
I magri	V (1930), 4

ALDO CAPASSO

Un infinito roco	V (1930), 9-10
Donna e pioggia	V (1930), 9-10
Amore della poesia	VI (1931), 7-8
Nuvola Nivea	VII (1932), 1
Una poesia	VII (1932), 9-10

MARIO CASALINO

In risaia	II (1927), 4
-----------	--------------

GIOVANNI COLACICCHI CAETANI

Mattinata	II (1927), 4
Meriggio	II (1927), 4

Evocazione Pontina	III (1928), 11
Mattinata	III (1928), 11
Stanchezza	III (1928), 11
Sonetto	III (1928), 11
Distacco	V (1930), 12
In morte di Francesco Franchetti	VI (1931), 12
Francesco Franchetti Danza in figura di re Salomone	VI (1931), 12
Sonetti	VII (1932), 4
Alla solitudine	VII (1932), 4
GUIDO DEVESCOVI	
L'ombra	I (1926), 9-10
THOMAS STEARNS ELIOT	
Canto di Simeone	IV (1929), 12
ALFREDO FABIETTI	
Accensioni	I (1926), 4
LEO FERRERO	
Abbandono	I (1926), 6
Lumi alle finestre	I (1926), 6
Amore di donna	I (1926), 6
Pregiera dell'artista	I (1926), 6
Al mare	II (1927), 5
Alla primavera	II (1927), 11
Al destino	II (1927), 11
A Bisanzio	III (1928), 4
Sunnio	VII (1932), 5
Destini incompiuti	VIII (1933), 11-12
Ultime lettere alla famiglia	VIII (1933), 11-12
CARLO EMILIO GADDA	
Autunno	VII (1932), 3
PIERO GADDA	
Due liriche dalla pineta	I (1926), 4
CESARE GIARDINI	
Canzone di settembre	II (1927), 1
PIERO GIGLI	
Composizione	I (1926), 2

Sera rivierasca	I (1926), 6
Immacolata	I (1926), 6
Annunciazione	II (1927), 12
Canto d'usignolo	III (1928), 12
EMIR GILLIACUS	
Arkas e Arete	III (1928), 6
VIRGILIO GIOTTI	
Fanciullo in mare	I (1926), 7-8
La vita serena	I (1926), 7-8
Primavera	I (1926), 7-8
Le case	I (1926), 7-8
Con Bolaffio	V (1930), 11
Sonadina per un martedì" grasso	V (1930), 11
Usei in ziel	VII (1932), 1
Canzon d'istà	VII (1932), 1
Final d'istà	VII (1932), 1
Album di primavera: Marzo	VII (1932), 4
Una poesia dialettale	VII (1932), 4
Album di primavera: Una putela	VII (1932), 4
Album di primavera: Sul vial	VII (1932), 4
Album di primavera: Final	VII (1932), 4
La vecia e la morte	VII (1932), 4
Le Stagion	VII (1932), 4
ADRIANO GRANDE	
Simpatia	I (1926), 7-8
Vitanova	I (1926), 7-8
Sosta	II (1927), 5
Notte d'estate	II (1927), 5
Cantare	IV (1929), 5
Notturmo	IV (1929), 12
Cala	V (1930), 5-6
Adolescenza	VI (1931), 3
Vecchi accenti	VII (1932), 2
MABEL DODGE LUHAN	
Un inglese a Firenze	VII (1932), 12

OSIP MANDELSTAM	
Sole e miele	VI (1931), 1
Phèdre	VI (1931), 1
EUGENIO MONTALE	
Versi (I, II)	I (1926), 12
Arsenio	II (1927), 6
Vecchi versi	IV (1929), 2
Stanze	IV (1929), 11
GLAUCO NATOLI	
Paese	VII (1932), 3
Morte del fanciullo	VII (1932), 6
ALVARO ORTOLANI	
Solipsismo	VI (1931), 4
SERGIO ORTOLANI	
Poesia	V (1930), 12
La notte flegrea	VII (1932), 7-8
GIULIO PACHER	
Melinconia del doganiere	VII (1932), 11
ALESSANDRO PAVOLINI	
A mare bianco	VII (1932), 2
CORRADO PAVOLINI	
Eco	I (1926), 2
Dafne	II (1927), 2
Siringa	II (1927), 2
Un sogno	V (1930), 7-8
Un ricordo	V (1930), 7-8
Frammento di un Inno alla poesia	VI (1931), 11
ENRICO PEA	
Strambotto di ninna nanna per il bimbo e per S. Anna	VI (1931), 6
SANDRO PENNA	
Favola	VII (1932), 12
Falsa primavera	VII (1932), 12
GIACOMO PRAMPOLINI	
Lembi	IV (1929), 7-8
Poesia	VII (1932), 5

SALVATORE QUASIMODO

Albero	V (1930), 3
Prima volta	V (1930), 3
Angeli	V (1930), 3
Seme	VI (1931), 1
Destarsi	VI (1931), 1
Un sepolto in me canta	VI (1931), 1
Alla mia terra	VI (1931), 5
Lamentazioni d'un fraticello d'Icona	VI (1931), 11
Alberto Malnato	VI (1931), 11

GIUSEPPE RAVEGNANI

Da Sottovoce	III (1928), 4
--------------	---------------

RAINER MARIA RILKE

Wir Sager Reinhert	VIII (1933), 8-10
Les anges aiment	VIII (1933), 8-10

UMBERTO SABA

Due felicità	I (1926), 5
Favoletta	I (1926), 11
Il caffelatte	I (1926), 11
Colloquio	I (1926), 11
Apologo	II (1927), 12
L'uomo	III (1928), 5
Latteria	III (1928), 9-10
Ammonizione	IV (1929), 1
Progetto per un'epigrafe di Svevo	IV (1929), 3-4
Fanciulla ammalata	IV (1929), 9-10
Berto	V (1930), 2
Vacanze	V (1930), 9-10
Il piccolo Berto	VI (1931), 2

SERGIO SOLMI

Canto del convalescente	VI (1931), 9-10
Sole d'ottobre	VI (1931), 9-10
Se pur fatiche e sogni	VI (1931), 9-10
Amore	VII (1932), 7-8

GIUSEPPE UNGARETTI

Sirene	III (1928), 12
--------	----------------

O notte	V (1930), 1
DIEGO VALERI	
Frammento	I (1926), 11
RUTH WALKER	
Assedio	II (1927), 1
ANTONIO ZAMPIGHI	
Mattutino	II (1927), 7-10
CESARE ZAVATTINI	
Tre	IV (1929), 12

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Libero Andreotti	
Disegni	I (1926), 7-8, pag. 25 II (1927), 12, pag. 47 III (1928), 9-10, pag. 47 III (1928), 9-10, pag. 47
Baccio Maria Bacci	
Disegni	I (1926), 6, pag. 29 IV (1929), 1, pag. 13
ALVARO BELLANDI	
Silografia, <i>Campagna</i>	I (1926), 6, pag. 46
Silografia, <i>Strada</i>	I (1926), 6, pag. 47
BRUNO BRAMANTI	
Silografia, <i>Donne alla fonte</i>	I (1926), 2, pag. 17
Silografia, <i>Lavandaie</i>	I (1926), 3, pag. 33
Silografia, <i>Paese</i>	II (1927), 1, pag. 23
ALBERTO CALIGIANI	
Disegni	I (1926), 12, pag. 13 I (1926), 12, pag. 35
FELICE CARENA	
Disegni	I (1926), 6, pag. 31 I (1926), 6, pag. 33 II (1927), 12, pag. 15 III (1928), 7-8, pag. 21 III (1928), 7-8, pag. 27
GIUSEPPE CESETTI	
Disegno	VII (1932), 3, pag. 35
FRANCESCO CHIAPPELLI	
Disegno	III (1928), 3, pag. 27
GIOVANNI COLACICCHI CAETANI	
Disegni	I (1926), 7-8, pag. 27 II (1927), 6, pag. 17 II (1927), 6, pag. 19 III (1928), 3, pag. 25

- IV (1929), 1, pag. 39
V (1930), 5-6, pag. 85
I (1926), 12, pag. 45
II (1927), 1, pag. 37
- Silografie
- FRANCO DANI
- Disegni I (1926), 9-10, pag. 29
I (1926), 9-10, pag. 31
III (1928), 12, pag. 25
III (1928), 12, pag. 33
- RAFFAELE DE GRADA
- Disegno II (1927), 7-10, pag. 33
- FILIPPO DE PISIS
- Disegni III (1928), 4, pag. 13
V (1930), 4, pag. 27
VI (1931), 7-8, fuori
- testo
- VIERI FRECCIA
- Disegno IV (1929), 6, pag. 31
- ITALO GRISELLI
- Disegno, *Madre* II (1927), 7-10, pag. 9
Disegno VI (1931), 3, fuori testo
- MOSES LEVY
- Disegno VII (1932), 4, pag. 31
- MARINO MARINI
- Disegni III (1928), 4, pag. 27
IV (1929), 2, pag. 81
IV (1929), 7-8, pag. 33
V (1930), 3, pag. 25
VI (1931), 11, pag. 49
- ONOFRIO MARTINELLI
- Disegni IV (1929), 9-10, pag. 17
IV (1929), 9-10, pag. 35
- AMEDEO MODIGLIANI
- Disegno V (1930), 9-10, fuori
- testo
- GIORGIO MORANDI

- Disegno, *Arlecchino* I (1926), 3, pag. 17
- PIETRO PARIGI
 Silografia, *Settembre* I (1926), 4, pag. 2
- GUIDO PEYRON
 Disegni IV (1929), 5, pag. 17
 IV (1929), 6, pag. 51
 VII (1932), 1, pag. 29
- ENNIO POZZI
 Tavola, *Ritratto* I (1926), 1, fuori testo
 Tavola, *Ritratto della madre* I (1926), 1, fuori testo
 Tavola, *Maternità* I (1926), 1, fuori testo
 Tavola, *Figura* I (1926), 1, fuori testo
 Disegni I (1926), 11, pag. 29
 I (1926), 11, pag. 31
 III (1928), 11, pag. 21
 III (1928), 11, pag. 27
- ROMANO ROMANELLI
 Disegno, *Idea della Pietà* I (1926), 6, pag. 35
- GINO CARLO SENSANI
 Disegni I (1926), 5, pag. 17
 I (1926), 5, pag. 29
 III (1928), 6, pag. 17
 Silografia IV (1929), 5, pag. 29
- WALTER SQUARISE
 Silografie I (1926), 7-8, pag. 41
 I (1926), 7-8, pag. 47
- GIANNI VAGNETTI
 Disegni II (1927), 11, pag. 71
 III (1928), 6, pag. 23
- EVA VEDRES
 Disegno V (1930), 4, pag. 49

FOTOGRAFIE ED AUTOGRAFI

Due ritratti ed un autografo di Italo Svevo IV (1929), 3-4, fuori testo

Un autografo di Federigo Tozzi

V (1930), 5-6, pag. 14

Un ritratto di Teodoro Daubler

V (1930), 11, fuori testo

Una Lauda di Jacopone da Todi

VI (1931), 5, fuori testo

Un ritratto di Leo Ferrero

VIII (1933), 11-12, fuori

testo

"SOLARIA": INDICAZIONI PER LA CONSULTAZIONE DELL'INDICE

"Solaria", rivista mensile che va da 10 a 12 fascicoli annuali, ha un contenuto in gran parte letterario e, come si può vedere nell'indice, spazia da stralci di romanzi, racconti, articoli di critica letteraria, recensioni a opere straniere e italiane, ad articoli che si occupano di arte (pittura, scultura). Ferrata ha sottolineato come "'Solaria' non fu una rivista antologica né obbedì a qualche idea innata, la nutrirono invece opere e testimonianze che venivano ad offrire in movimento i temi per un'unità sempre da rifare"²⁷¹. La rivista chiude i battenti nel 1934, ma i numeri 3, 4, 5-6 di questa annata (IX) usciranno più tardi rispettivamente nel novembre del '34, il 31 marzo 1935 e il 31 marzo 1936.

Dal punto di vista tipografico è immediata la differenza dal suo diretto referente, "Il Baretto". Mentre il foglio gobettiano era composto, su modello vociano, da quattro facciate, con articoli su quattro colonne dall'aspetto semplice, pratico, consumabile nel quotidiano, la rivista del gruppo fiorentino era costituita da fascicoli mensili, formato quaderno, di una sessantina di pagine, graficamente raffinati, con copertina cartonata, per le Edizioni Parenti. L'aspetto esteriore era un indizio che scoraggiava il lettore da un consumo veloce, elevando il proprio contenuto al rango delle opere da conservare in una biblioteca. "Con la tipografia di "Solaria" andiamo verso il breviario, il libro personale, il taccuino segreto; verso l'intimità di una fruizione estetica, rarefatta, e pacata"²⁷².

I contributi sono divisi: prima i racconti, o i romanzi a puntate, poi gli articoli di critica di una certa rilevanza, ed infine le recensioni o brevi articoli di critica raccolti nello Zibaldone. Questa disposizione rimane inalterata fino alla svolta del 1933, segnata dall'abbandono della condirezione di Bonsanti, che dà

²⁷¹ G. FERRATA, *«Solaria», «Letteratura» e «Campo di Marte»*, citato da G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., pag. 94.

²⁷² G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., pag. 77.

inizio alla crisi definitiva della rivista. La poesia, con l'eccezione di Saba, viene bandita dalla rivista, il Sommario viene posto in copertina, per avere un riscontro immediato del contenuto, scompare lo Zibaldone e i contributi critici e letterari si susseguono in disordine.

Il nostro indice della rivista è strutturato in vari campi cos" suddivisi:

ZIBALDONE: presente dal nr. 1 della annata I al nr. 12 dell'annata VII. Lo Zibaldone é costituito principalmente da recensioni, di appunti di lettura. Gli articoli inclusi in esso sono segnalati dalla abbreviazione ZIB. posta nel campo PAGINA.

AUTORE: cognome e nome dell'autore dello scritto. Le sigle e gli pseudonimi sono stati completati e risolti tra parentesi quadre, seguendo le indicazioni di Pier Paolo Carnaroli. Per quanto riguarda la grafia, sia di autori stranieri che italiani, ho utilizzato la grafia attuale, sensibilmente diversa da quella usata dai redattori di "Solaria", soprattutto per quanto riguarda i nomi degli autori russi.

TITOLO: Si é sempre mantenuto il sottotitolo, e l'eventuale dedica. Nel riportare il titolo dei testi recensiti si é seguito l'ordine attuale, mettento prima il luogo di edizione, poi la casa editrice, ed in fine, l'anno della pubblicazione. Ove queste voci fossero assenti viene segnalato, utilizzando *sl* (sine loco), *sd* (sine data). In questo campo viene mantenuta la grafia originale. Spesso si é rilevata una notevole discrepanza fra i titoli presenti nel Sommario, quelli in apertura dell'articolo e quelli presentati nell'indice dell'annata, quindi si é pensato di considerare valido il titolo posto a fronte del lavoro.

SOGGETTO: indicazione sintetica dell'argomento trattato (ad esempio: racconto, romanzo, recensione, pittura...).

NOMI: Questo campo include *Nome* e *Cognome* degli autori citati nell'articolo e in parentesi rotonda la pagina in cui essi si trovano. Se accanto alla pagina compare la lettera *n.* significa che, nell'articolo, l'autore è citato in nota. Le parentesi quadre indicano che il nome non era presente o era incompleto. Alcuni articoli sono anonimi, quindi ho utilizzato la sigla *N. d. R.*

prendendo lo spunto da Pier Paolo Carnaroli. Si sono verificati casi , soprattutto negli articoli sulla pittura di Bacci Baccio Maria, in cui ci sono stati problemi di spazio, quindi sono state segnalate solo le iniziali del nome²⁷³. Spesso gli articolisti italianizzano il nome degli autori stranieri (ad es. Federico Nietzsche, Francesco Bacone, Leone Tolstoi...) o utilizzano delle forme desuete (Michelagnolo); in questo caso, ove possibile, prima si é messo la forma corretta e poi quella utilizzata nella citazione.

AUTORI E LIBRI: In questo campo, oltre ai titoli di romanzi, poesie o novelle sono inclusi anche i nomi delle riviste, delle testate giornalistiche, e delle opere d'arte (dipinti, sculture). Nel caso in cui il testo sia stato citato in nota, accanto alla pagina è posta la lettera *n*. Per facilitare la ricerca del testo si é utilizzata la grafia attuale. In questo campo la ricerca è possibile anche inserendo il nome o il cognome dell'autore.

ILLUSTRAZIONI: Questa voce include i disegni e le fotografie pubblicati in "Solaria"; le illustrazioni spesso sono fuori testo, cosa segnalata fra parentesi accanto al titolo dell' opera o della foto.

ELENCO DEGLI ARTICOLI NEI QUALI SI SONO VERIFICATI PROBLEMI DI SPAZIO:

L'elenco sottostante indica gli articoli nei quali i nomi citati sono numerosissimi. Come si può chiaramente notare la maggior parte sono articoli di Baccio Maria Bacci riguardanti il mondo dell'arte, particolarmente quello della pittura. L'autore si sofferma ad elencare i nomi degli artisti raggruppandoli a seconda della tendenza a cui appartengono. Dove possibile abbiamo elencato solo i cognomi senza iniziali del nome, in altri purtroppo è stato necessario spostare i nomi nel campo degli **AUTORI E LIBRI**. Questo complica l'attività di ricerca quindi verrà fornito un elenco scritto dei nomi presenti nei suddetti *record*.

²⁷³ Per l'elenco degli articoli e dei rispettivi record si consulti l'elenco redatto in fondo a queste indicazioni.

- II (1927), 5, BACCIO MARIA BACCI, *Adriano Cecioni scultore*; rec. 189 (Mancano i nomi e le iniziali);
- III (1928), 1, BACCIO MARIA BACCI, *Note sulla tradizione italiana e Corot (I)*, rec. 235 (Sono presenti solo iniziali dei nomi);
- III (1928), 3, BACCIO MARIA BACCI, *Note sulla tradizione italiana e Corot: i vedutisti italiani (I)*, rec. 247 (Sono presenti solo iniziali dei nomi) ;
- III (1928), 4, BACCIO MARIA BACCI, *Note sulla tradizione italiana e Corot. III parte: Camillo Corot*, rec. 258 (Sono presenti solo i nomi senza riferimento alla pagina per la quale si deve fare riferimento all'elenco fornito a parte);
- III (1928), 7, BACCIO MARIA BACCI, *L'Ottocento italiano e la scuola di Parigi alla XVI Biennale di Venezia*, rec. 288 (Mancano i nomi e le iniziali);
- IV (1929), 6, ALBERTO CONSIGLIO, *Diatriba sul romanzo e altre cose*, rec. 399 (Sono presenti solo i nomi senza riferimento alla pagina per la quale si deve fare riferimento all'elenco fornito a parte);
- V (1930), 4, GIANSIRO FERRATA, *Scrittori nuovi*, antologia contemporanea di Falqui e Vittorini, prefaz. di G.B. Angioletti, Lanciano, Carabba, 1930, rec. 495 (Sono presenti solo i nomi senza riferimento alla pagina per la quale si deve fare riferimento all'elenco fornito a parte);
- VIII (1933), 1, RENATO POGGIOLI, *Gli esiliati della cultura*, rec. 775 (Sono presenti solo i cognomi);
- IX (1934), 4, GIACOMO NOVENTA, *Principio d'una scienza nuova*, rec.835 (Sono presenti solo i cognomi, confronta l'elenco);
- IX (1934), 5-6, GIACOMO NOVENTA, *Principio d'una scienza nuova (II e III)*, rec.844 (Sono presenti solo i cognomi, confronta l'elenco).

Nel sottostante record il problema di spazio riguarda non il campo dei Nomi citati, ma quello delle opere citate. Per risolvere il problema abbiamo messo solo l'iniziale del nome dell'autore e, anziché mettere la pagina accanto ad ogni titolo, le abbiamo raggruppate per pagina ad esempio:

C. Alvaro: 33-> Boccadoro, Ventiquattrore (34) il numero tra parentesi indica che il titolo, accanto al quale è posto, è presente anche a pagina 34.

- VI (1931), 4, Alberto Consiglio, Corrado Alvaro, rec.592;
- VIII (1933), 2-3, Alberto Consiglio, Jules Romains, rec. 779 (Sono presenti solo i titoli delle opere, le pagine sono segnalate nell'elenco seguente).

Nel seguente gruppo di *record*, invece, il problema riguarda il campo del TITOLO. Il problema si è presentato solo nel caso di recensioni a più opere, ma è stato facilmente risolto mettendo nel campo TITOLO solo il testo recensito, tralasciando la casa editrice, il luogo di edizione e la data, che sono stati riportati interamente nel campo SOGGETTO.

- IV (1929), 7-8, Baccio Maria Bacci, Lewelin Lloyd, La pittura italiana dell'Ottocento, Firenze, Nemi, 1929, rec. 412;
- IV (1929), 9-10, Umberto Morra, Charles du Bos, Extraits d'un journal, 1908-28, s.l., Edition de la Pleiade, s.d., rec. 422;
- V (1930), 11, Raimondi Giuseppe, Cesare Giardini, Racconti magici, Decadenza dell'eleganza, Sisifo Procuste e C., rec.545;
- VI (1931), 5, Giansiro Ferrata, Aldo Capasso, Traduzione poetica ed esegesi della Jeune Parque, seguita da una Nota sull'Aria di Semiramide e preceduta da una prefazione inedita di Paul Valéry, Torino, F.lli Buratti, 1930, rec.607;
- VI (1931), 6, Giansiro Ferrata, Nino Savarese, La goccia sulla pietra (pensieri e allegorie), Torino, F.lli Buratti, 1930, Storia di un brigante, Milano, Ceschina, 1931, rec.614.

ELENCO DEI RECORD SEGNALATI:

- Baccio Maria Bacci, *Note sulla tradizione italiana e Corot*. III parte: Camillo Corot, III (1928), 4, rec. 258: Francesco Guardi (43, 52, 57); [] Simonson (43); Ricci (43, 48); [Antonio Canal] Canaletto (43, 49, 50, 57); [] Breughel (44); [Eugene] Fromentin (44); A[] van Heveredingen (44); J[] van Ruysdael (44, 45, 50, 51); [Meindert] Hobbema (44, 45, 50, 51); O[] Crome (45); [John] Constable (45, 46, 54); [] Tuther (45); [Francesco Giuseppe] Casanova (45); [] Turner (45); [] Bonnington (45, 46); [Eugene] Delacroix (46, 59); C[] di Lorena (46); [Nicolas] Poussin (46, 53, 55); [] Le Brun (46); [] Van der Meulen (46, 51); [] Millet (46); [] Patel (46); [Alexander Fran ois] Desportes (46, 48); [] Nicasius (46); [Jean Baptise Camille] Corot (46, 49-62); [Luca] Carlevarijs (47); [] Pannini (47-49); J[] B[] Oudry (48); [] Sneyders (48); [Gustave] Courbet (48, 58, 59); Tiziano [Vecellio] (48); [] Largiller (48); [Fran ois] Boucher (48); [] Servandoni (48); [] De Machis (48); [] Manglard (48); [] Poitreau (48); [] Vernet (49); H[] Robert (49); B[] Fergioni (49); [] Wick (49); [Jean Baptise Simeon] Chardin (50; 52); [] Lantara (50); Moreau l'Ainé (50); [Pierre Antoine] Demachy (50); J[ean] L[ouis] de Marne (50); [] Crepin (50); [Pierre Henri de] Valenciennes (50); [] Dagnan (50); [Jean Victor] Bertin (50); [Leon Mathieu] Cocherau (50); [Jacques Luis] David (51, 52, 56); [] Winckelman (51); [Narcisse] Diaz (51); [] Troyon (51); [] Dupré (51); [] Rousseau (51, 60); [Charles] Daubigny (51); Giambattista Tiepolo (52); [Francisco de] Goya (52); [Jean Auguste Dominique] Ingres (53, 59); [] Michallon (53); [Eduard] Bertin (53); [] D'Aligny (56); [Bernardo] Bellotto (57); [Jean Joseph Xavier] Bidault (57); Charles Baudelaire (60); Millet (60); Gluck (60); Paul Cezanne (61), Giovanni Fattori (61, 62); Serafino de Tivoli (62); Nino Costa (62);
- Alberto Consiglio *Diatriba sul romanzo e altre cose*: IV (1929), 6, rec. 399: [] Kayserling (34); [] Spengler (34, 35); [] Massis (34, 35, 38, 43); Jacques Maritain (34,43); [] Chesterton (34); [] Belloc (34);

Paul Valéry (34); Luigi Pirandello (34, 35); Adriano Tilgher (35); [] Giraudoux (35); Virginia Woolf (35); Giovanni Papini (36-39, 42, 43, 46, 48, 49); Giosué Carducci (36); Gabriele D'Annunzio (36, 47); Ugo Ojetti (36, 38, 39, 42, 43, 46, 48); Friedrich Nietzsche (36); [] Ruskin (36); [] Crispi (36); Giuseppe Verdi (36); Benedetto Croce (37); [] Marchi (37, 38); [] Bainville (38, 43); F'dor Michajlovic Dostoevskij (38, 45); Henry Beyle Stendhal (38); Charles Dickens (38); Honore de Balzac (38, 39); Gustave Flaubert (38); Alessandro Manzoni (38,46,47); Giovanni Verga (38,44,45); Antonio Fogazzaro (38); Matilde Serao (38); [] Rovetta (38); Federico De Roberto (38); Edoardo Calandra (38); William Shakespeare (39); Platone (40); Caritone d'Afrodisia (40); Longo Sofista (40); Jean Jacques Rousseau (40); Martin Lutero (41); Melantone (41); [] Daudet (43); [] Maurras (43); [] Jacob (43); Jean Cocteau (43); [] Green (43); Bruno Cicognani (44, 49); Riccardo Bacchelli (44, 49); Cesare Pascarella (44); Salvatore Di Giacomo (44); Renato Fucini (44); Anton Pavlovic Cechov (44); Hamsum (44); James Joyce (44); Italo Svevo (44, 45, 49); [] Undset (44); Benjamin Cremieux (45); [] Oriani (45); [] Missiroli (45); Piero Gobetti (45); Curzio Malaparte (45); Francesco Petrarca (46,47); Michelangelo Buonarroti (46); Giuseppe Parini (46); Ugo Foscolo (46); Giacomo Leopardi (46,47); Giuseppe Antonio Borgese (49); Corrado Alvaro (49); Gianna Manzini (49); Bonaventura Tecchi (49); Arturo Loria (49); Lorenzo Montano (49);

- Giansiro Ferrata *Scrittori Nuovi* antologia contemporanea di Falqui e Vittorini, V (1930), 4, rec. 495:

Enrico Falqui (54, 57); Elio Vittorini (54,57); Antonio Baldini (55); Giovan Battista Angioletti (55-57); Giuseppe Ungaretti (55, 56); Italo Svevo (55, 56); Riccardo Bacchelli (55); Eugenio Montale (55-57); Massimo Bontempelli (55); Vincenzo Cardarelli (55); Alberto Moravia (55, 56); Arturo Loria (55, 56); Ardengo Soffici (55); Ugo Ojetti (55); Alfredo Panzini (55); Luigi Pirandello (55); Giuseppe Antonio Borgese (55); Gabriele D'Annunzio (55); Aldo Palazzeschi (55); Dino Campana (55); Camillo Sbarbaro (55); Enrico Pea (55); Carlo Michelstaedter

(55); Giovanni Papini (55); Giovanni Boine (55, 57); Clemente Rébora (55); [] Bernasconi (55); Emilio Cecchi (55,57); [] Burzio (55); Bruno Barilli (55); [] Cora (55); [Cesare] Angelini (55); Alberto Savinio (55); Lorenzo Montano (55); Alfredo Gargiulo (55); Giovanni Verga (55); Giosuè Carducci (55); Umberto Saba (56, 57); Benedetto Croce (56); Guglielmo Alberti (56); Corrado Alvaro (56); Alberto Carocci (56); Giovanni Comisso (56); Giacomo Debenedetti (56); Umberto Fracchia (56); Raffaello Franchi (56); Carlo Emilio Gadda (56,57); Antonio Grande (56); Mario Gromo (56); Leo Longanesi (56, 57); Curzio Malaparte (56,57); Gianna Manzini (56); Arturo Onofri (56); Corrado Pavolini (56); Giacomo Prampolini (56); Giuseppe Raimondi (56); Mario Soldati (56); Sergio Solmi (56); Bonaventura Tecchi (56); Orio Vergani (56); Alessandro Bonsanti (57); Federigo Tozzi (57); Giani Stuparich (57); Silvia Benco (57);

- Renato Poggioli, *Gli esiliati della cultura*, VIII (1933), 1, rec. 775:

[F'dor M.] Dostoevskij (45-48); Lev Tolstoj (45); Mosè (45); [Anton P.] Cechov (45, 46, 51); Euripide (45); Aristofane (45); Aleksandr Blok (47-50, 52); [Valerij Brjusov] Briusov (47, 48); [Kostantin] Balmont (47); [F'dor] Sollogub (47); [Michail] Kuzmin (47); [Dmitrij] Merezkovskij (47); [Lev] Scestov (47); [Friedrich] Nietzsche (47, 48); [Vassili] Rozanov (47, 48); [Aleksej] Remizov (47); [Nikolaj] Leskov (48); [] Vrubel (48); [Sergej] Diaghilew (48); [] Bakst (48); [] Benois (48); [Henrik] Ibsen (48); [Charles] Baudelaire (48); [Richard] Wagner (48); [Maksim Gorkij] Gor'kij (48); [Ivan] Bunin (48); [Leonid] Andreev (48); Andrea Biely (48, 49); [Vjaceslav] Ivanov (48, 50, 52); [] Soloviov (48); Platone (50); [August] Strindberg (50); [Nikolai Gumil'jov] Gymilev (52); [] Jessenin (52 53); [Vladimir Vladimirovic] Majakovskij (52, 53); Anna Achmatova (53); Saffo (53); [] Chodasevic (54); [Osip Emil'ovic] Mandel'stam (54); [Boris] Pasternak (54).

- GIACOMO NOVENTA, *Principio d'una scienza nuova*, IX (1934), 4, rec.835

Caio Giulio Cesare (45, 46, 52); Marco Tullio Cicerone (45, 46, 52); [Umberto] Saba (45-48, 51, 52, 54); [Eugenio] Montale (45-48, 51, 52); [Giuseppe] Ungaretti (45-48, 51, 52); Giosuè Carducci (46, 48, 50-53, 56-58); Giacomo Debenedetti (48, 53, 55, 67); Dante [Alighieri] (49-51, 52, 54, 58, 59, 68); [Francesco] Petrarca (49, 50, 52, 54, 59); Francesco Gaeta (49, 50, 52, 53); Benedetto Croce (50-54, 56-59, 67, 68); Gabriele D'Annunzio (50-52, 56, 57, 59, 61, 64); [Francesco] De Sanctis (50, 52-54, 58, 59, 66, 67); Torquato Tasso (51); [Vittorio] Alfieri (51, 57); [Ugo] Foscolo (51); [Guido] Gozzano (51, 52, 56, 56); [Salvatore] Di Giacomo (52, 57); Mario Soldati (52); [Felix] Mendelssohn-Bartholdy (52 n); [Giovanni] Gentile (54, 60, 68); [Marcel] Proust (55); Plutarco (57); [Camillo Benso] Cavour (57); [Giuseppe] Mazzini (57); [Giuseppe] Garibaldi (57); [Johann Wolfgang von] Goethe (58); [Pierre de] Ronsard (59, 66, 67); Socrate (60); [Georg Wilhelm Friedrich] Hegel (60); [Giovanni] Papini (61-63); [Heinrich] Heine (63); [Mario] Andreis (63); [Nicolas] Boileau (66); [Ludovico] Ariosto (66); [Vilfredo] Pareto (67, 68); [Friedrich] Gundolf (68); [Martin] Heidegger (68); [] De Man (68); [] Celine (68); [Andre] Malraux (68).

• GIACOMO NOVENTA, *Principio d'una scienza nuova (II e III)*, IX (1934), 5-6, rec.844

Sainte Beuve (18, 20-21, 23-24, 30, 44-45); Cohen (19); Champion (19, 21); G. de Nerval (20, 23); Neri (21); Ronsard (23, 24, 30, 44); P. de Nolhac (23); Ariosto (24); Papini (24, 49- 50); Croce (24, 33, 44, 45, 48-49, 51n); Wilde (24); Saba (24, 33); Ungaretti (24); Montale (24); Freud (30); Gentile (33, 48-49, 51n); Marx (37, 49); Carlyle (39); Goethe (44-46); Gundolf (44); Dante (45, 46); G. Bertoni (46); Heine (46); M. Andreis (46); Gobineau (46, 49); Bergson (47); Cecchi (49, 50); Bacchelli (49, 51n); Baldini (49); Soffici (49, 50 n); Palazzeschi (49, 50n); Pancrazi (49); Panzini (49); Bontempelli (49, 50 n); Carlini (49); Casotti (49); Caramella (49); Sapegno (49); Pirandello (49, 51 n); De Ruggiero (49, 51 n); Prezzolini (49); Pareto (50n); Niccomedi (50n); Burkhardt (51n); Shakespeare (51 n);

- VIII (1933), 2-3, ALBERTO CONSIGLIO, *Jules Romains*, rec. 779.

Jules Romains: *Les hommes de bonne volonté* (24, 40, 41 43-45), *Le 6 Octobre* (24, 41), *Le crime de Quinette* (24, 41-43), *La vie unanime* (25), *Un tre en marche* (26), *Odes et Prières* (26), *Ame des Hommes* (26), *Mort de quelqu'un* (27, 30, 34, 35, 37, 38, 40, 45), *Le Copains* (29, 30, 38- 40), *Le vin blanc de la Villette* (30, 40, 45), *Chants des dix années* (30), *Europe* (30), *La quatre saisons* (30), *Amour couleur de Paris* (30), *Ode geneoise* (30), *Le poteau frontière* (31), *Psyché* (32, 34, 35, 37, 44, 45), *Lucienne* (33, 34, 37, 45), *Dieu des corps* (34, 35, 37, 38), *Manuel de déification* (35, 39), *Cromedeyre le vieil* (37, 38, 40), *Monsieur Le Trouhadec saisi par la debauché* (37, 39), *Knok ou le triomphe de la médecine* (37), *Le mariage de Monsieur Le Trouhadec* (37), *Art dramatique* (38), *Le dictateur* (38), *Amédée ou Les Messieurs en rang* (39), *Jean le Maufranc* (39, 40), *Puissances de Paris* (44, 45);

Jules Romains e Chennevière: *Petite traité de versification* (24);

Guillaume Apollinaire : *Alcools* (26);

Georges Duhamel: *Vies des martyres* (27);

[Honoré de] Balzac: *Eugénie Grandet* (34);

[M. Proust]: *A la recherche du temps perdu* (40); Jean Cristophe (40) .

BIBLIOGRAFIA

- LETTERATURE

GEOFFREY BRERETON, *Breve storia della letteratura francese*, traduz. di MIRELLA BRANCOLINI, Milano, Il Saggiatore, 1961.

GIULIO FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1992.

ELIO GIOANOLA, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino, Società editrice internazionale, 1988.

SALVATORE GUGLIELMINO-HERMANN GROSSER, *Il sistema letterario*, Milano, Principato, 1989.

GIOVANNI MACCHIA, *La letteratura francese. Il Novecento*, Biblioteca Universale Rizzoli.

ROBERTO PARENTI-AUGUSTO VEGEZZI-ITALO VIOLA, *Il tempo storico e le forme. Il Novecento*, Milano, Zanichelli, 1994.

PIERRE HENRI SIMON, *La letteratura francese del 900*, Paris, A. Colin, 1959, traduzione di M. G. Bellone.

- PROFILO STORICO

ABBATE, *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi*,

PAOLO ALATRI, *Origini del Fascismo*, Roma, Editori Riuniti, 1971.

AA.VV., *Il regime fascista*, Bologna, Il Mulino, 1974.

RAFFAELE CAPRIOLI, *Le federazioni sportive nazionali tra diritto pubblico e diritto privato*, in "Diritto e Giurisprudenza" 1989, 1.

RENZO DE FELICE, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-36)*, Torino, 1974.

RENZO DE FELICE, *Intelletuali di fronte al fascismo*, Roma, Bonacci Editore, 1985.

FRANCO DELLA PERUTA, *Storia del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1991.

GIANNI GRANA, *La Rivoluzione fascista: avanguardia e tradizione. La cultura e gli intellettuali nel fascismo*, Milano, Marzorati, 1984.

GIANNI ISOLA, *Abbassa la tua radio per favore...Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

EDWARD R. TANNENBAUM, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Milano, Mursia, 1972.

LEO VALIANI, *Dall'Antifascismo alla Resistenza*, Milano, Feltrinelli, 1959.

RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1962.

- CULTURA, RIVISTE E POTERE

RENATO BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1984.

MARINO BIONDI-ALESSANDRO BARSOTTI, *Cultura e fascismo: letteratura, arti e spettacolo di un ventennio*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1996.

ACAME BOBBIO, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, La Scuola, 1985.

NORBERTO BOBBIO, *La cultura e il fascismo*, in AA.VV., *Fascismo e società italiana*, Einaudi, Torino, 1973.

NORBERTO BOBBIO, *Se sia esistita una cultura fascista*, in "Alternative" I (1975), 6.

ALESSANDRO BONSAANTI, *Periodici tra due Guerre*, "La Nazione" di Firenze, 19 luglio 1959.

MANLIO CANCOGNI-GIULIANO MANACORDA, *Libro e Moschetto*, Roma, ERI, 1979.

VALERIO CASTRONOVO-NICOLA TRANFAGLIA, *La stampa italiana nell'età fascista*, Bari, Laterza, 1981.

LUCA CHITI, *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento, 1903-1915*, Loesher, Torino, 1972.

ALBERTO FOLIN-MARIO QUARANTA, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Treviso, Canova, 1977.

MARISA FORCINA, *Disimpegno e mistificazione ideologica. Letteratura e fascismo*, in AA.VV., *'900 minore. Intellettuali e società italiana*, Lecce, Messapica Editrice, 1977.

EUGENIO GARIN, *Un secolo di cultura a Firenze da Pasquale Villari a Piero Calamandrei* (conferenza del 28/10/1959), ora in *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962.

EUGENIO GARIN, *Gli albori del Novecento: irrazionalisti, pragmatisti, mistici*, in *Cronache di filosofia italiana 1900/1943*, vol. I, 1966.

AUGUSTO HERMET, *La ventura delle riviste*, Firenze, Vallecchi, 1987.

GIULIANO INNAMORATI, *Tra critici e riviste del Novecento*, Firenze, Nuove Edizioni E. Vallecchi, 1973.

GIUSEPPE LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, Milano, Vita e pensiero, 1982.

GIUSEPPE LANGELLA, *Le riviste di metà Novecento*, La Scuola, Brescia, 1981.

GIORGIO LUTI, *Aspetti della cultura borghese nel periodo fascista*, in "Nuova corrente", 1961, 23.

GIORGIO LUTI, *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.

GIORGIO LUTI, *Firenze corpo 8. Scrittori-riviste-editori del '900*, Firenze, Vallecchi, 1983.

GIORGIO LUTI, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985.

GIORGIO LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista: cronache letterarie fra le due guerre 1920-40*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

GIORGIO LUTI, *Le riviste letterarie in Toscana*, in AA.VV., *La Toscana nel regime fascista (1922-1939)*, Firenze Olschiki, 1971.

GIULIANO MANACORDA, *Letteratura e cultura nel periodo fascista*, Milano, Principato, 1974.

GIULIANO MANACORDA, *Momenti della letteratura degli anni Trenta*, Foggia, Bastogi, 1981.

GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.

LUISA MANGONI, *Il fascismo*, in *Letteratura italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1982.

LUISA MANGONI, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, vol. I, Il letterato e le istituzioni, Torino, Einaudi, 1982.

ANNA PANICALI, *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1978.

EMILIO RAFFAELE PAPA, *Fascismo e cultura: il prefascismo*, Venezia, Marsilio, 1978.

EMILIO RAFFAELE PAPA, *Storia dei due Manifesti: il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958.

RICCARDO SCRIVANO, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1965.

GIANCARLO VIGORELLI, *Le riviste letterarie europee nell'attuale situazione culturale e editoriale*, in "L'Europa letteraria", VI (1965), 35.

FRANCESCO SAVERIO FESTA, *Potere e intellettuali nelle riviste del Novecento*, Urbino, Quattroventi, 1984.

PASQUALE VOZA, *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*, Napoli, Liguori, 1983.

- "SOLARIA"

"Solaria" 1926-1934.

AA.VV., *Dai Solariani agli Ermetici. Studi sulla Letteratura degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. MATTESINI, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

ALESSANDRO BONSAANTI, *Portolano*, "IL Mondo", 7 gennaio 1958.

SANDRO BRIOSI, *Il problema della letteratura in Solaria*, Milano, Mursia, 1976.

PIER PAOLO CARNAROLI, *"Solaria" (1926-1934), indice ragionato*, Firenze, Libri, 1989.

CESARE DE MICHELIS, voce "Solaria" in *Dizionario critico della letteratura italiana*, cit. vol IV.

GIANSIRO FERRATA, *Ricordi di un longobardo in Toscana*, "Chimera" I (1954), 4, 5 e 6, Firenze, Vallecchi.

GIANSIRO FERRATA, "Solaria", "Letteratura", "Campo di Marte", in *L'Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1957.

LIA FAVA GUZZETTA, *"Solaria" e la narrativa italiana intorno al 1930*, Ravenna, Longo, 1973.

RICCARDO MONTI a cura di, prefazione di GIORGIO LUTI, *"Solaria" ed oltre: la cultura delle riviste nelle lettere di Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Gini Ca' Zorzi (Giacomo Noventa), Giansiro Ferrata, Raffaele Ramat*, Firenze, Passigli, 1985.

GIULIANO MANACORDA, *Lettere a "Solaria"*, Editori Riuniti, Roma, 1979.

GRAZIA MANGHETTI, *Gli anni di "Solaria"*, Verona, Bi & Gi Editori, 1986.

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1972.

SERGIO PAUTASSO, *Un'idea di "Solaria"*, in *Dimensioni*, III (1959), 5.

LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1987.

GIANNI SCALIA, *Giudizio su "Solaria"*, in *"Letterature moderne"*, 1960, X.

RICCARDO SCRIVANO, *Dalla "Ronda", a "Solaria"*, in *"La Rassegna della Letteratura italiana"*, 1957, IV-V

ENZO SICILIANO, *Antologia critica di "Solaria"*, Milano, Lerici, 1958.

VITTORIO VETTORI, *"Solaria" e dopo*, in *Riviste italiane del 900*, Roma, Gismondi, 1958.

- EVOLUZIONE DEL ROMANZO

RENATO BERTACCHINI, *Cultura e società nel romanzo del Novecento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1974.

RENATO BERTACCHINI, *Il romanzo del Novecento in Italia. Dal Piacere al Nome della Rosa*, Roma, Ed. Studium, 1994.

MARINO BIONDI, *Novecento: storie e stili del romanzo in Italia*, Firenze, Festina, 1991.

ARNALDO BOCELLI, *Una definizione difficile. Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, Torino, 1951.

MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1976.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e romanzo europeo: un problema da riprendere*, estratto da "Convivium" VI (1958).

CARLO DE MATTEIS, *Il romanzo italiano nel Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1984.

LUIGI DE NARDIS E GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO (a cura di), *Ai fuochi di Parigi*, Palermo, Palumbo, 1988.

GIUSEPPE FARINELLI, *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, La scuola, 1980.

OLGA LOMBARDI, *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971.

GIORGIO LUTI, *Le parole e il tempo*, Firenze, Vallecchi, 1987.

GIOVANNI MACCHIA, *Proust e Dintorni*, Milano, Mondadori, 1989.

RODOLFO MACCHIONI JODI, *Scrittori e critici del Novecento*, Ravenna, Ediz. A. Longo, 1968.

GIULIANO MANACORDA, *La letteratura fra centro e periferia*, in

GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928.

ULLA MUSARRA-SCHRÖDER, *Italo Svevo e la modernità europea*, in N. CACCIAGLIA-LIA FAVA GUZZETTA, *Italo Svevo scrittore europeo*, Firenze, Olschi, 1994.

PATRIZIA OPPICI, *Proust e il movimento immobile*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1983.

GIUSEPPE PETRONIO-LUCIANA MARTINELLI, *Il novecento letterario in Italia tra le due guerre*, Palermo, Palumbo, 1974.

JACQUES RIVIÈRE, *Proust e Freud*, Parma, Pratiche, 1985.

SUSETTA SALUCCI, *Alessandro Bonsanti*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

GIOVANNI TITTA ROSA, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa Editore, 1930.

ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

- IL MITO AMERICANO

TIZIANO BONAZZI (a cura di), *America-Europa: la circolazione delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1976.

GIAN PIERO BRUNETTA, *Intellettuali, cinema e propaganda*, Bologna, Patron, 1973.

NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Laicata, Manduria, 1973.

LANFRANCO CARETTI, *Montale e altri*, Napoli, Morano editore, 1987.

JEAN COCTEAU, *Dialoghi sul cinematografo*, Milano, Ubulibri, 1987.

DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969.

LEWIS JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino, Einaudi, 1952.

CARLO LINATI, *Scrittori angloamericani oggi*, Milano, Corticelli, 1932.

ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1992.

CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991.

MARIO PRAZ, *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

FRANCESCO ZAMBON, *L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

- EUROPEISMO

MARCO BRUNAZZI-ANNA MARIA FUBINI, *Ebraismo e cultura europea del '900*, Firenze, La Giuntina, 1990.

FEDERICO CHABOD, *Storia dell'idea di Europa*, a cura di ERNESTO SESTAN e ARMANDO SAITTA, Bari, Laterza, 1961.

ALBERTO CONSIGLIO, *Europeismo*, Palermo, 1929.

RAFFAELLO FRANCHI, *L'europeo sedentario*, Firenze, Edizioni "Solaria", 1929.

MARCELLO SPAZIANI, *Francesi in Italia e italiani in Francia*,
Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.

BIBLIOGRAFIA

- PARTE GENERALE STORICO-LETTERARIA

MICHELE ABBATE, *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi*, Torino, Einaudi, 1967

PAOLO ALATRI, *Origini del Fascismo*, Roma, Editori Riuniti, 1971.

AA.VV., *Il regime fascista*, Bologna, Il Mulino, 1974.

RENATO BERTACCHINI, *Cultura e società nel romanzo del Novecento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1974.

RENATO BERTACCHINI, *Il romanzo del Novecento in Italia. Dal Piacere al Nome della Rosa*, Roma, Ed. Studium, 1994.

RENATO BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1984.

MARINO BIONDI, *Novecento: storie e stili del romanzo in Italia*, Firenze, Festina, 1991.

MARINO BIONDI-ALESSANDRO BARSOTTI, *Cultura e fascismo: letteratura, arti e spettacolo di un ventennio*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1996.

ACAME BOBBIO, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, La Scuola, 1985.

NORBERTO BOBBIO, *La cultura e il fascismo*, in AA.VV., *Fascismo e società italiana*, Einaudi, Torino, 1973.

NORBERTO BOBBIO, *Se sia esistita una cultura fascista*, in "Alternative" I (1975), 6.

ARNALDO BOCELLI, *Una definizione difficile. Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, Torino, 1951.

TIZIANO BONAZZI (a cura di), *America-Europa: la circolazione delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1976.

MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

ALESSANDRO BONSAANTI, *Periodici tra due Guerre*, "La Nazione" di Firenze, 19 luglio 1959.

GEOFFREY BRERETON, *Breve storia della letteratura francese*, traduz. di MIRELLA BRANCOLINI, Milano, Il Saggiatore, 1961.

MARCO BRUNAZZI-ANNA MARIA FUBINI, *Ebraismo e cultura europea del '900*, Firenze, La Giuntina, 1990.

GIAN PIERO BRUNETTA, *Intellettuali, cinema e propaganda*, Bologna, Patron, 1973.

MANLIO CANCOGNI-GIULIANO MANACORDA, *Libro e Moschetto*, Roma, ERI, 1979.

RAFFAELE CAPRIOLI, *Le federazioni sportive nazionali tra diritto pubblico e diritto privato*, in "Diritto e Giurisprudenza" 1989, 1.

NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Laicata, Manduria, 1973.

LANFRANCO CARETTI, *Montale e altri*, Napoli, Morano editore, 1987.

VALERIO CASTRONOVO-NICOLA TRANFAGLIA, *La stampa italiana nell'età fascista*, Bari, Laterza, 1981.

FEDERICO CHABOD, *Storia dell'idea di Europa*, a cura di ERNESTO SESTAN e ARMANDO SAITTA, Bari, Laterza, 1961.

LUCA CHITI, *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento, 1903-1915*, Loesher, Torino, 1972.

JEAN COCTEAU, *Dialoghi sul cinematografo*, Milano, Ubulibri, 1987.

ALBERTO CONSIGLIO, *Europeismo*, Palermo, 1929.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1976.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Decadentismo e romanzo europeo: un problema da riprendere*, estratto da "Convivium" VI (1958).

RENZO DE FELICE, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso (1929-36)*, Torino, 1974.

RENZO DE FELICE, *Intelletuali di fronte al fascismo*, Roma, Bonacci Editore, 1985.

FRANCO DELLA PERUTA, *Storia del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1991.

CARLO DE MATTEIS, *Il romanzo italiano nel Novecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1984.

LUIGI DE NARDIS E GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO (a cura di), *Ai fuochi di Parigi*, Palermo, Palumbo, 1988.

GIUSEPPE FARINELLI, *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, La Scuola, 1980.

DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969.

GIULIO FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1992.

ALBERTO FOLIN-MARIO QUARANTA, *Le riviste giovanili del periodo fascista*, Treviso, Canova, 1977.

MARISA FORCINA, *Disimpegno e mistificazione ideologica. Letteratura e fascismo*, in AA.VV., *'900 minore. Intellettuali e società italiana*, Lecce, Messapica Editrice, 1977.

RAFFAELLO FRANCHI, *L'europeo sedentario*, Firenze, Edizioni "Solaria", 1929.

EUGENIO GARIN, *Un secolo di cultura a Firenze da Pasquale Villari a Piero Calamandrei* (conferenza del 28/10/1959), ora in *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962.

EUGENIO GARIN, *Gli albori del Novecento: irrazionalisti, pragmatisti, mistici*, in *Cronache di filosofia italiana 1900/1943*, vol. I, 1966.

ELIO GIOANOLA, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino, Società editrice internazionale, 1988.

GIANNI GRANA, *La Rivoluzione fascista: avanguardia e tradizione. La cultura e gli intellettuali nel fascismo*, Milano, Marzorati, 1984.

SALVATORE GUGLIELMINO-HERMANN GROSSER, *Il sistema letterario*, Milano, Principato, 1989.

AUGUSTO HERMET, *La ventura delle riviste*, Firenze, Vallecchi, 1987.

GIULIANO INNAMORATI, *Tra critici e riviste del Novecento*, Firenze, Nuove Edizioni E. Vallecchi, 1973.

GIANNI ISOLA, *Abbassa la tua radio per favore...Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

LEWIS JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino, Einaudi, 1952.

GIUSEPPE LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, Milano, Vita e pensiero, 1982.

GIUSEPPE LANGELLA, *Le riviste di metà Novecento*, La Scuola, Brescia, 1981.

CARLO LINATI, *Scrittori angloamericani oggi*, Milano, Corticelli, 1932.

OLGA LOMBARDI, *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971.

ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1992.

GIORGIO LUTI, *Aspetti della cultura borghese nel periodo fascista*, in "Nuova corrente", 1961, 23.

GIORGIO LUTI, *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.

GIORGIO LUTI, *Firenze corpo 8. Scrittori-riviste-editori del '900*, Firenze, Vallecchi, 1983.

GIORGIO LUTI, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985.

GIORGIO LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista: cronache letterarie fra le due guerre 1920-40*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

GIORGIO LUTI, *Le parole e il tempo*, Firenze, Vallecchi, 1987.

GIORGIO LUTI, *Le riviste letterarie in Toscana*, in AA.VV., *La Toscana nel regime fascista (1922-1939)*, Firenze, Olschiki, 1971.

GIOVANNI MACCHIA, *La letteratura francese. Il Novecento*, Biblioteca Universale Rizzoli.

GIOVANNI MACCHIA, *Proust e dintorni*, Milano, Mondadori, 1989.

RODOLFO MACCHIONI JODI, *Scrittori e critici del Novecento*, Ravenna, Ediz. A. Longo, 1968.

GIULIANO MANACORDA, *Letteratura e cultura nel periodo fascista*, Milano, Principato, 1974.

GIULIANO MANACORDA, *Momenti della letteratura degli anni Trenta*, Foggia, Bastogi, 1981.

GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.

LUISA MANGONI, *Il fascismo*, in *Letteratura italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1982.

LUISA MANGONI, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, vol. I, Il letterato e le istituzioni, Torino, Einaudi, 1982.

GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928.

ULLA MUSARRA-SCHRØDER, *Italo Svevo e la modernità europea*, in N. CACCIAGLIA-LIA FAVA GUZZETTA, *Italo Svevo scrittore europeo*, Firenze, Olschi, 1994.

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1972.

LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1987.

PATRIZIA OPPICI, *Proust e il movimento immobile*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1983.

ANNA PANICALI, *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1978.

EMILIO RAFFAELE PAPA, *Fascismo e cultura: il prefascismo*, Venezia, Marsilio, 1978.

EMILIO RAFFAELE PAPA, *Storia dei due Manifesti: il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958.

ROBERTO PARENTI - AUGUSTO VEGEZZI - ITALO VIOLA, *Il tempo storico e le forme. Il Novecento*, Milano, Zanichelli, 1994.

CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991.

GIUSEPPE PETRONIO-LUCIANA MARTINELLI, *Il novecento letterario in Italia tra le due guerre*, Palermo, Palumbo, 1974.

MARIO PRAZ, *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

JACQUES RIVIÈRE, *Proust e Freud*, Parma, Pratiche, 1985.

SUSETTA SALUCCI, *Alessandro Bonsanti*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

FRANCESCO SAVERIO FESTA, *Potere e intellettuali nelle riviste del Novecento*, Urbino, Quattroventi, 1984.

RICCARDO SCRIVANO, *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1965.

PIERRE HENRI SIMON, *La letteratura francese del 900*, Paris, A. Colin, 1959, traduzione di M. G. Bellone.

MARCELLO SPAZIANI, *Francesi in Italia e italiani in Francia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.

EDWARD R. TANNENBAUM, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Milano, Mursia, 1972.

GIOVANNI TITTA ROSA, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa Editore, 1930.

LEO VALIANI, *Dall'Antifascismo alla Resistenza*, Milano, Feltrinelli, 1959.

GIANCARLO VIGORELLI, *Le riviste letterarie europee nell'attuale situazione culturale e editoriale*, in "L'Europa letteraria", VI (1965), 35.

ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

PASQUALE VOZA, *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*, Napoli, Liguori, 1983.

FRANCESCO ZAMBON, *L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1962.

- TESTI MONOGRAFICI SU "SOLARIA"

"Solaria" 1926-1934.

GIANSIRO FERRATA, *Ricordi di un longobardo in Toscana*, "Chimera" I (1954), 4, 5 e 6, Firenze, Vallecchi.

GIANSIRO FERRATA, "Solaria", "Letteratura", "Campo di Marte", in *L'Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1957.

RICCARDO SCRIVANO, *Dalla "Ronda", a "Solaria"*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", 1957, IV-V

ALESSANDRO BONSAANTI, *Portolano*, "IL Mondo", 7 gennaio 1958.

ENZO SICILIANO, *Antologia critica di "Solaria"*, Milano, Lerici, 1958.

VITTORIO VETTORI, "Solaria" e dopo, in *Riviste italiane del 900*, Roma, Gismondi, 1958.

SERGIO PAUTASSO, *Un'idea di "Solaria"*, in "Dimensioni", III (1959), 5.

GIANNI SCALIA, *Giudizio su "Solaria"*, in "Letterature moderne", 1960, X.

LIA FAVA GUZZETTA, *"Solaria" e la narrativa italiana intorno al 1930*, Ravenna, Longo, 1973.

SANDRO BRIOSI, *Il problema della letteratura in Solaria*, Milano, Mursia, 1976.

GIULIANO MANACORDA, *Lettere a "Solaria"*, Editori Riuniti, Roma, 1979.

RICCARDO MONTI a cura di, prefazione di GIORGIO LUTI, *"Solaria" ed oltre: la cultura delle riviste nelle lettere di Alessandro Bonsanti, Alberto Carocci, Gini Ca' Zorzi (Giacomo Noventa), Giansiro Ferrata, Raffaele Ramat*, Firenze, Passigli, 1985.

GRAZIA MANGHETTI, *Gli anni di "Solaria"*, Verona, Bi & Gi Editori, 1986.

GIULIANO MANACORDA, *Carteggi solariani Carocci, Ferrata, Bonsanti, Tecchi*, in *Letteratura fra centro e periferia. Studi in memoria di Pasquale Alberto Da Lisio*, a cura di GIOACCHINO PAPARELLI SEBASTIANO MARTELLI, Roma, Edizioni Scientifiche italiane, 1987.

AA.VV., *Dai Solariani agli Ermetici. Studi sulla Letteratura degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. MATTESINI, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

PIER PAOLO CARNAROLI, *"Solaria" (1926-1934), indice ragionato*, Firenze, Libri, 1989.

CESARE DE MICHELIS, voce "Solaria" in *Dizionario critico della letteratura italiana*, cit. vol IV.