

*Fulvia Airoidi Namer*

## SURREALISMO EUROPEO E REALISMO MAGICO ITALIANO

I termini messi qui a confronto nella formulazione dell'argomento – *Surrealismo europeo e realismo magico italiano* – per il quale indicheremo in questo breve saggio alcune linee di ricerca, designano due movimenti artistici, letterari, culturali che nonostante le loro diversità e a volte il loro antagonismo, hanno avuto ambizioni europee più o meno esplicitamente espresse. Ebbero inizio entrambi negli anni Venti, ma in ambienti politico-culturali molto diversi, che influirono sulla loro reciproca diffusione e sulla loro durata. Il Surrealismo<sup>1</sup> conobbe davvero, pur senza averlo esplicitamente

<sup>1</sup> Ricordiamo per sommi capi alcune nozioni di base concernenti il Surrealismo ossia un movimento letterario e artistico fiorito in Francia all'indomani del primo conflitto mondiale, ma la cui data ufficiale di nascita si situa nel 1924, anno in cui uscirono sia il *Manifesto del Surrealismo* di André Breton, sia il primo numero della rivista "La Révolution surréaliste". Il nome del movimento, inventato da G. Apollinaire, era stato poi adottato dal movimento che tendeva ad attingere una realtà che fosse "più" della stessa realtà. Molta influenza ebbero gli scritti di Freud e le teorie secondo le quali quando il nostro autocontrollo è attenuato, prende il sopravvento in noi il fanciullo o il selvaggio: donde l'affermazione surrealista che l'arte non può mai essere il prodotto della ragione pienamente desta. La ragione può dare la scienza, solo l'irrazionale può darci l'arte. L'idea non è del tutto nuova, ma i surrealisti vanno alla ricerca di stati mentali in cui possa affiorare ciò che è profondamente sepolto nell'inconscio. I precedenti immediati del Surrealismo oltre al Dadaismo di cui parleremo più avanti sono il Simbolismo, il Cubismo il Futurismo, la poesia di Apollinaire. Su di esso influì anche la filosofia di Bergson oltre alla psicanalisi freudiana. Se Dadà mirava alla totale eversione delle idee a cui era ancorato il mondo borghese, il Surrealismo si propose non solo di rovesciare un ordine ritenuto decrepito, ma di contribuire a fondare un'umanità nuova, ricercando l'autenticità dell'uomo e delle cose nella loro essenza profonda, al di fuori delle regole

progettato, un vasto irradiazione più ancora che europeo, mondiale e durò nel tempo, anche se – nella seconda età del secolo – alterato e banalizzato, mentre il “realismo magico” la cui aspirazione europea era connaturata con il suo stesso progetto iniziale – culturale, ontologico, millenaristico – non ebbe che un breve, illusorio successo internazionale. È fondamentale che il Surrealismo si sia potuto affermare nel clima democratico della repubblica francese, mentre il Novecentismo ha dovuto ricorrere a sotterfugi e impliciti compromessi per tentare di attecchire nell’atmosfera in formazione del totalitarismo italiano. Per entrambi i movimenti gli anni cruciali furono quelli del decennio successivo alla prima guerra mondiale a cui avevano partecipato sia André Breton (1896–1966) sia Massimo Bontempelli<sup>2</sup> (1878–1960) il fondatore, nel 1926, dei “Cahiers du ‘900” che egli diresse all’inizio con Curzio Malaparte e poi da solo,

tradizionali e degli schemi logici. Capo ufficiale del movimento fu A. Breton, attorno a cui si raccolsero (ma da cui anche prima o poi si allontanarono spontaneamente o vennero espulsi) oltre a L. Aragon e a Ph. Soupault, P. Eluard, J. I. Baron, R. Desnos, B. Péret. Antonin Artaud, J. Delteil (ritroveremo alcuni di questi nomi tra i collaboratori dei “Cahiers” bontempelliani). La prima opera surrealista (anche se i suoi autori non usano ancora questo epiteto) scritta nel 1919 e pubblicata nel 1920, è *Les Champs Magnétiques*, di A. Breton e Ph. Soupault, dove si inventa la “scrittura automatica con il famoso gioco del “cadavre exquis”. Nel 1924 esce il primo *Manifesto* che definisce il Surrealismo “automatismo psichico puro, tramite il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo il funzionamento reale del pensiero”. Nel primo numero della rivista “La Révolution surréaliste” vi sono testi automatici, descrizioni di sogni, un’inchiesta sul suicidio, attacchi contro Claudel e Anatol France. Si precisa la tendenza ideologica a favore di Trotzki e di Breton, che non poteva certo aderire alla politica culturale del Partito comunista, burocratico e autoritario. Nel 1925 avvengono le prime esclusioni dal movimento (Soupault, Ribemont-Dessaignes, Artaud, Desnos) e nel 1928 esce il testo creativo più importante di Breton di questo periodo, *Nadja*. Il secondo *Manifesto* surrealista, che insiste sui principi già enunciati e propone nuove ricerche è del 1928, ossia dell’anno in cui esce la penultima serie – solo in italiano – dei “Quaderni del ‘900”. I testi di Breton qui citati sono disponibili in edizione tascabile presso Gallimard: *Les Champs magnétiques* (NRF, 1971); i *Manifestes du surréalisme* (folio, 1979), *Nadja* (folio, 1964).

<sup>2</sup> Su Bontempelli e i “Cahiers” (“‘900, Cahiers d’Italie et d’Europe” o “Cahiers du ‘900” o anche semplicemente “‘900”) cf. il nostro saggio *Politica e letteratura nei “Cahiers du ‘900” di Massimo Bontempelli*, negli *Atti* del colloquio sulla “Cultura italiana” edita dalla Fondazione “Ponte”, a cura di Ilona Fried, Budapest, 1992, pp. 82-122. Sulla scelta della lingua francese cf. il nostro *Scrivere in francese: Bontempelli e i “Cahiers du ‘900”*, in *De Marco Polo à Savinio*, a cura di F. Livi, Paris, Presses de l’Université de Paris Sorbonne, 2003, pp. 154-168. Ricordiamo in particolare L. FONTANELLA “Realismo magico” e surrealismo razionalizzato in Bontempelli, in “Critica letteraria”, 1982; A. M. MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese*,

prima in francese<sup>3</sup> e poi in italiano, sino al 1929. Si tratta ben più di un semplice periodico letterario, perché nei testi introduttivi dei quattro numeri soltanto in francese, nel quinto in francese e in italiano, e degli ultimi dodici in italiano, Bontempelli vuol promuovere una delle rare correnti italiane di arte fantastica, di un tipo particolare di non-realismo, di reazione – misurata ma profonda – contro

Pisa, Goliardica, 1983; *Lettere a '900*, a cura di M. MASCIA GALATERIA, Roma, Bulzoni, 1986; AA. VV., *Le réalisme magique*, a cura di J. Weisgerber, éd. L'Âge d'homme, 1983 (in particolare, J. Weisgerber, *Préface*, pp. 7-9; *La locution et le concept*, pp. 11-32; P. VAN BEVER, "Metafisica", *réalisme magique et fantastiques italiens*, pp. 73-89). Nel volume *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, a cura di C. DONATI, Roma, Editori Riuniti, 1992, si vedano in particolare I. CROTTI, *Il fantastico della teoria in Bontempelli*, pp. 147-172; M. RIZZANTE, *Abitare il moderno. Riflessioni sulla poetica novecentista*, pp. 173-186; C. DONATI, *Bontempelli e "900": un numero inedito tra due profezie*, pp. 187-204. Cf. anche i nostri *Gli scritti teorici di Massimo Bontempelli nei "Cahiers du '900"*, in *Studi novecenteschi*, n° 12, 1978; *Pirandello e i miti del '900*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984; *Massimo Bontempelli e la Francia*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*, a cura di M. COLIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995; *Pirandello e il realismo magico*, in *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi pirandelliani, 1998. E. URGNANI nel suo saggio *Sogni e visioni. Bontempelli fra Surrealismo e Futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, distingue tre fasi nell'evoluzione del Surrealismo: la prima, 1919-1925, è quella in cui esso si differenzia dai movimenti similari, elabora procedimenti di analisi e di esplorazione dell'inconscio, fissa i propri cardini teorici; la seconda – 1925-1930 – è l'epoca della scrittura delle opere principali e della definizione dell'orientamento politico. Segue poi fino al 1940 – e soprattutto dopo il 1945 – il periodo della diffusione mondiale del movimento e poi del progressivo svuotamento dei suoi spunti polemici, dell'accentuazione delle sue caratteristiche tecniche e dei suoi codici espressivi. La Ugnani scorge nell'avvento dell'autarchia culturale fascista e nell'avversione italiana per la psicanalisi il motivo della mancata diffusione del Surrealismo nella penisola. Comunque, la studiosa segue le indicazioni di Fontanella nell'individuare una sorta di "Surrealismo razionalizzato" in certe opere di Bontempelli il cui appare la tematica del sogno unita a quella della metamorfosi e del corpo femminile. Elena Ugnani però non scorge la portata messianica del "realismo magico", né la tensione "mitica" verso una palinogenesi epocale, pur nel rispetto delle coordinate spazio-temporali oggettivamente riconquistate che caratterizza il Novecentismo bontempelliano.

<sup>3</sup> Come si sa, Bontempelli ottenne l'imprimatur di Mussolini per il primo numero dei "Cahiers" sottoponendogli la *Premessa* in cui si parlava delle "due tombe della democrazia" l'una a Mosca, l'altra a Roma, in cui cioè si equiparavano le due "rivoluzioni" europee, valorizzando quella italiana. Ecco il testo: "A l'heure actuelle, il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. A Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. A Rome par des patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours. Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que dans l'instant même où nous nous efforçons d'être des européens, nous nous sentons éperdument romains". Bontempelli scrive a Nino

sia il verismo e il positivismo, sia ogni preziosismo estetizzante<sup>4</sup>. Ora, l'originalità di Bontempelli risalta proprio se si compara il suo Novecentismo al Surrealismo<sup>5</sup>, ossia al più clamoroso, sconvolgente e celebre dei movimenti della prima metà del secolo scorso che mirava a un'"altra" realtà artistica, ma anche morale, sociale, politica nell'Europa del primo dopoguerra.

Francese in origine, ma profondamente radicato in Europa fin dalle origini, il Surrealismo è stato oggetto a Parigi in tempi recenti di celebrazioni e mostre che gli stessi artisti così commemorati avrebbero sconfessate, nemici com'erano di ogni forma di museificazione. Le pubbliche onoranze di scrittori poeti pittori scultori sur-

Frank che lo incita ad attenuare la tonalità del testo: "ma troppo non posso fare. Perché se sono riuscito a vincere per il momento le ire nazionaliste (italiane) che imperversarono contro "900", fu appunto nonostante (sic!) quella *Giustificazione*, e specialmente quelle dichiarazioni politiche. Se uscissi senza, o troppo castrandole, avrebbero ragione di gridare che li ho traditi, e immediatamente riuscirebbero a tagliare i viveri al giornale" (*Lettere a Novecento*, cit., 5 settembre 1926). Questa prefazione e l'esaltazione di Roma, cuore del Mediterraneo, centro dell'Europa e del mondo, non basteranno però a salvare l'impresa transeuropea dei "Cahiers", il cui quinto numero dovrà uscire in italiano e in francese, e i dodici successivi – divenuti mensili e non più trimestrali – soltanto in italiano senza redattori stranieri. In ordine alfabetico, i collaboratori francofoni di "900" sono: J. L. Bouquet, B. Cendrars, G. Charensol, Ph.P. Datz, J. Delteil, F. Divoire, L. P. Fargue, Y. Goll, F. Hellens, M. Jacob, P. Mac Orlan, A. Malraux, G. Ribemont-Dessaignes, A. Salmon, Ph. Soupault. Gli autori stranieri tradotti in francese sono l'irlandese J. Joyce e l'americano R. Mc Almon (di lingua inglese); i russi P. Mouratoff, I. Chmieloeff, I. Ehrenbourg; gli scrittori di lingua tedesca G. Kaiser, E. A. Reinhardt, A. Ehrenstein e gli scrittori di lingua spagnola R. Gomez de la Serna et A. Marichalar. Tra i numerosissimi italiani, più o meno giovani, spiccano Nino Frank, C. Alvaro, M. Gallian, G. G. Napolitano, C. Malaparte (cofondatore prima, nemico acerrimo poi della rivista) Julius Evola, F. T. Marinetti, il giovanissimo esordiente A. Moravia, A. G. Bragaglia.

<sup>4</sup> I testi teorici dei "Cahiers" sono stati pubblicati in italiano – assieme a quelli dei "Quaderni" e a moltissimi articoli scritti da Bontempelli per ogni tipo di quotidiano e di periodico, fino alla seconda guerra mondiale, nel volume *L'Avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938. Nel 1974 presso lo stesso editore R. Jacobbi l'ha ripubblicato quasi integralmente, e le nostre citazioni sono tratte da questa edizione, seguite dal numero della pagina tra parentesi.

<sup>5</sup> Bontempelli si esprime relativamente tardi sul movimento di Breton, pur avendo accolto nei primi numeri dei "Cahiers" alcuni tra i più importanti adepti del Surrealismo (espulsi poi o volontariamente usciti dal movimento) come Soupault, Ribemont-Dessaignes, Delteil, ...) e gioca sulle possibili interpretazioni del termine, in cui *sur-* può significare "al di sopra" o "iper". Nel 1935: per Bontempelli il Surrealismo fa parte delle gloriose avanguardie ormai "consunte". Egli aggiunge: "Ho apprezzato le prime teoriche surrealiste (non le attuazioni) perché esse ci hanno insegnato a vedere surrealisticamente anche la grande pittura del passato" (321)

realisti contrastano poi con la scandalosa dispersione avvenuta questa primavera dei 4500 oggetti conservati fino al 2003 nell'appartamento di A. Breton, per il quale essi non erano dei pezzi da museo, ma elementi di vita. Si trattava di autentici archivi visivi, racchiusi in un appartamento che sarebbe potuto diventare un luogo di studio e di creazione aperto al pubblico: testimonianze preziose di una coerente mentalità eversiva sono stati così sottratti alla memoria e alla ricerca, e dispersi tra acquirenti quasi tutti privati. Si trattava di quadri ma anche di oggetti disparati comperati al *Marché aux puces*, di statuette amerindiane, di sculture oceaniche, di pipe, di acquasantiere e via discorrendo che componevano una sorta di visualizzato discorso illogico, creativo, anticonvenzionale, “più reale del reale”, se ci si attiene a una delle definizioni possibili del termine “Surrealismo”. Questo vasto movimento figurativo, poetico, culturale in senso lato non sorge dal nulla ma si pone quasi a coronamento di tutte quelle correnti di rivolta, di sperimentazione, di messa in questione della realtà (positivisticamente descritta o idealisticamente negata) che attraversano l'Europa immediatamente prima – ma anche durante e soprattutto dopo – la prima guerra mondiale.

Quanto al “realismo magico”, è interessante sottolineare che rispetto ai movimenti eversivi dell'inizio del secolo scorso – primo fra tutti il Futurismo – la corrente culturale italiana che in questo saggio accostiamo al Surrealismo è esplicitamente diversa da quella di André Breton, dato che essa si colloca proprio come tendenziale superamento<sup>5bis</sup> (ma pur sempre innovativo e portatore di valori supra- o pararealistici) delle avanguardie che lo hanno preceduto o che gli sono parallele (come appunto lo stesso Surrealismo) in quegli anni Venti in cui in Italia il fascismo si affermava come “regime” e tra le altre libertà sopprimeva la libertà di stampa e imponeva a ogni pubblicazione quotidiana o periodica il controllo della censura. Ora, è interessante notare che il “realismo magico” è proposto, lanciato, elaborato come movimento europeo – e quindi tendenzialmente opposto a ogni

<sup>5bis</sup> Sui rapporti tra Bontempelli e il Futurismo, cf. per esempio in *Avventure Novecentista*, cit.: “Noi profesiamo una grande ammirazione per il Futurismo [...] Senza i suoi principii e le sue audacie lo spirito del vecchio secolo [...] ancora oggi ci ingombrirebbe [...] Marinetti ha conquistato e valorosamente tiene certe trincee avanzatissime. Dietro esse io ho potuto cominciare a fabbricare la città dei conquistatori. Naturalmente la trincea è più “avanzata” ma non tutti ci possono andare ad abitare. (Giugno 1927) (pp. 22-25).

chiusura nazionalistica – nel 1926, dopo la messa in applicazioni della legislazione sulla stampa (esistente già dal 1923) proprio da una rivista – i “Cahiers d’Italie et d’Europe” – ideata in Italia ma scritta in francese, con redattori e autori di testi letterari provenienti oltre che da Roma Firenze o Milano anche da altri paesi d’Europa – dalla Spagna alla Russia sovietica. Vedremo quali fossero allora concretamente le ambizioni europee di Massimo Bontempelli il quale, coadiuvato dal suo preziosissimo collaboratore Nino Frank, riuscirà con estrema fatica e alcuni compromessi iniziali a ottenere sia l’*imprimatur* di Mussolini nella primavera del 1926, sia anche l’approvazione di certi antifascisti francesi, tra cui Emmanuel Audisio, funzionario d’ambasciata e traduttore, incaricato di volgere in francese i testi italiani e di controllare le traduzioni dalle altre lingue. Naturalmente, questo non vale per i molti collaboratori dei “Cahiers” francesi o bilingui (come Nino Frank, Yvan Goll, F. T. Marinetti) alcuni dei quali hanno scritto anche per riviste di avanguardia del decennio precedente e soprattutto per le pubblicazioni patrocinate proprio da A. Breton, il quale tra il 1922 (nella rivista “Littérature”) e il 1924 nel primo *Manifeste* del Surrealismo adotta definitivamente il termine coniato da Apollinaire. Solo allora, cioè, Breton definisce “surrealista” il movimento che egli stesso – senza ancora dargli un nome – ha promosso fin dal 1919, quando assieme a Philippe Soupault ha scritto il suo testo di fondazione, ossia i *Champs magnétiques*<sup>6</sup>. È questa un’opera fondamentale, di un estremo interesse, senza la quale non sarebbe comprensibile quanto Breton scrive nel *Manifesto*, quando parla dell’uomo come di un “*rêveur définitif*” che dovrebbe

se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu’elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l’absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s’enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses [...]

<sup>6</sup> La pratica quotidiana della scrittura automatica, sulla quale lo spirito critico del soggetto non poteva aver nessuna presa, per otto ore al giorno durante otto giorni, al limite dell’allucinazione, fa capo al volume che comprende oltre ai *Champs Magnétiques*, anche due commedie una delle quali prevede il suicidio finale del protagonista. Opera di un “solo autore bicefalo” – A. Breton e Ph. Soupault, – *Les Champs Magnétiques*, presentano forme quasi allucinate di pensiero parlato, di rapporto immediato ed istintivo senza il concorso della ragione tra l’intuizione e il linguaggio. Si tratta di una serie di illuminazioni, di intuizioni improvvisate non dissimili da quelle che aveva suggerito a Marinetti l’inanità della sintassi.

Si deve poter giungere alla rivalutazione totale dell'immaginazione e degli stati onirici: "l'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive, l'angoissante question de la possibilité ne se pose plus". Lo scopo è la "résolution future" dei due stati contraddittori del sogno e della realtà "dans une sorte de réalité absolue, de surréalité, si on peut ainsi dire." Le fonti stesse dell'immaginazione poetica sono raggiungibili proprio grazie al movimento che Breton così definisce, forte dell'esperienza fatta con i *Champs magnétiques*<sup>7</sup>.

SURREALISME: n.m.: Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morales.

Il Surrealismo – abbiamo osservato poc'anzi – non nasce per generazione spontanea e malgrado la sua indubbia originalità, per quanto Breton eviti di riconoscere di buon grado eventuali legami con le altre avanguardie post-impressioniste o post-simboliste, esso non può svincolarsi dalla sua parentela da un lato col Futurismo italiano e, soprattutto, dall'altro, col Dadaismo<sup>8</sup> che – nato nel 1916 in Svizzera, paese neutrale, grazie a un poeta rumeno, Tristan Tzara – diventa parigino nel 1919. È innegabile cioè che esista una sorta di

<sup>7</sup> A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, cit, pp. 13-40. Il testo continua così: ENCYCL.: *Philos.* Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement toutes les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie." Seguono i nomi di coloro che han fatto professione di "Surréalisme absolu". Traduzione italiana: *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>8</sup> Il Dadaismo o movimento Dadà, nasce nel 1916. Il nome, trovato a caso nel dizionario, indica "cavallino" nel linguaggio infantile oppure anche capriccio, innocua mania, ed è stato scelto proprio perché non significa nulla di serio. Il movimento è sorto in piena guerra a Zurigo, New York e Parigi, ad opera di artisti – Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp – contro l'assurdità universale. Mirava a combattere la società, la cultura, l'arte in nome dell'irrazionale, del caso, dell'intuizione. Nel 1919 quando Breton fonda la rivista "Littérature" con Max Ernst, L. Aragon, H. Arp essa è ancora di ispirazione dadaista. Anche in Italia furono pubblicate delle riviste dadà, di cui parla L. Fontanella (*op. cit.*). Il movimento giunge all'estrema coerenza quando nega se stesso ("Dadà non significa nulla") e, mettendo in discussione il valore dell'operazione estetica, rifiuta il concetto stesso di creazione d'opera d'arte.

itinerario internazionale il quale dal Futurismo attraverso Zurigo e Losanna, va verso il Surrealismo, fatto di continuità e di contrapposizioni, di arricchimenti e di contrasti, centrato sul linguaggio e sulle immagini. È un itinerario disseminato di distruzioni e di ricerche, di negazioni e/o di esplorazioni di realtà che si vogliono sconvolgere, ricostruire o eliminare definitivamente.

Vi sono quindi negli anni Venti tra le moltissime correnti artistiche e culturali che attraversano l'Europa, tre movimenti principali caratterizzati dalla ribellione e dalla rivolta, di tendenze politiche diverse (il Futurismo – nato prima della guerra – è orientato a destra, Dadà sorto durante il conflitto è nichilista e anarchico, il Surrealismo che si definisce e precisa dopo il 1919, simpatizza con una certa forma di comunismo). In un rapporto conflittuale con questi movimenti, a volte in opposizione con essi, Bontempelli lancia il suo "realismo magico" che rifiuta ogni ritorno alla tradizione ma anche ogni sperimentalismo irrazionale, più vicino in quanto proposta culturale ed esistenziale (e non solo letteraria) alla *Neue Sachlichkeit* e alla *Metafisica*<sup>8bis</sup> che non al Surrealismo. Tra il 1926 e il 1929 i "Cahiers du '900" propongono che si ponga fine all'opera di distruzione del passato e che si costruisca una realtà nuova sulle salutari rovine provocate dal Futurismo e dal Cubismo, con lo scopo (scrive Bontempelli negli originali suoi testi programmatici dei quattro numeri soltanto francesi dei "Cahiers") di riappropriarsi della realtà oggettiva fatta di spazio e di tempo ritrovati. Questo significa non già che egli mira alla geometrizzazione o a una sistemazione semplicemente cronologica della realtà, bensì che egli intende cogliere quanto di prodigioso si cela nella realtà banale e suscita lo *stupore*, da non confondersi con la *meraviglia* provocata dall'abnorme, dal mostruoso, dall'eccezionale. Lo strumento di tale ricostruzione letteraria e/o artistica del mondo fuori di noi, è l'immaginazione, ben diversa però da quella – onirica e assoluta – invocata da Breton:

L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. E più

<sup>8bis</sup> Cf. a questo proposito la *Préface* al volume di J. WEISGERBER, *Le réalisme magique*, cit.

che di fiaba abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne. In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di magia, e abbiamo chiamato l'arte nostra "realismo magico" (351)

Per precisare meglio la nozione di *stupore*<sup>8ter</sup>, Bontempelli lo compara alla sensazione che si prova di fronte agli affreschi del quindicesimo secolo:

Non vedo ancora una pittura novecentista annunciarsi con la ricchezza e la chiarezza con la quale si è in breve tempo delineata la nostra arte narrativa. Per ora i pittori che più attraggono i nostri gusti di novecentisti, che meglio corrispondono con la loro alla nostra arte, sono pittori italiani del '400: Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca, per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido, essi ci sono stranamente vicini. Il pittore del Quattrocento aveva lasciato supporre un inquietante alibi del suo più segreto interessamento. Quanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per qualche altra cosa attorno o al di sopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell'Altra. Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d'un pensiero fisso alla sopranatura. Di qui lo stupore, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento: di qui quelle atmosfere in tensione, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia (21)<sup>9</sup>

La percezione della realtà "altra" presente nella banalità del quotidiano o capace di sgorgare da esso per poi spegnersi di nuovo nella normalità, si ha non già grazie a una approccio di tipo scientifico tradizionale, bensì mediante quello strumento alternativo della conoscenza non razionalizzabile eppure fondata e valida, che è la *magia*.

<sup>8ter</sup> "La natura ci insegna che lo stupore – cioè *il senso del miracolo* – è ben altra cosa dal senso dello strano, che anzi l'uomo sente come miracoli fatti straordinariamente comuni e costantemente riprodotti (quali tutti i fatti della vita della natura) [...] ufficio dell'arte deve essere appunto quello di mostrare la vita degli uomini come vediamo la vita della natura, cioè *un costante miracolo*. Ecco che cos'è lo stupore" (77).

<sup>9</sup> Bontempelli insiste sull'esemplarità della pittura del Quattrocento, quando per esempio oppone alla deformazione la tendenziale pluralità della forma "La pittura antica, massime la pittura del Quattrocento, aveva affrontato in ben altro modo il problema. Lo aveva risolto, non già sottraendosi alle cose e violentandole con la deformazione; al contrario accettava essa in pieno la forma reale, la rappresentava con la più ubbidiente fedeltà; ma circondandola di atmosfere, o impregnandola di emanazioni, che alla più dura realtà dessero aspetto di apparizione di magia". (298)

### Scrive Bontempelli:

Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là in quella "atmosfera in formazione" che non ho inventato io, no no, ma che questo "900" si lusinga di poter rappresentare e favorire.(10)

### E lo scrittore mette in guardia:

Immaginazione, fantasia ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte.

Piuttosto che di fiabe, abbiamo bisogno di avventura. La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne. L'esercizio stesso dell'arte diventa un rischio di ogni momento. (10)

In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso Bontempelli parla di "realismo magico": "Arte è magia, e nell'arte i segni (parole, suoni, forme) non hanno valori convenuti e precisabili a priori, servono solamente come strumenti di suggestione. (58)"

Ora, proprio questa caratteristica del Novecentismo lo contraddistingue dal coevo Surrealismo e se è vero che degli accostamenti sono stati tentati tra le due maniere di travisare la realtà, interpretandola o negandola, questo è stato reso possibile dall'attenuazione progressiva, con l'andar del tempo, della violenta originalità del movimento di Breton che si è per così dire banalizzato, al punto che molti dei suoi elementi, addomesticati, sono diventati di uso corrente e hanno perso la loro peculiare propensione a travalicare ogni limite. Si è travisata così la funzione dell'immaginazione surrealista che non scava e/o costruisce nella spazio-temporalità del reale – come accade per il "realismo magico" – ma tende alla dismisura della follia e dell'onirismo più assoluto. Appesi convenzionalmente nei musei i quadri dei surrealisti, ci si è dimenticati che la loro ambizione era di cambiare radicalmente il mondo, sia con una rivoluzione socio-politica sia soprattutto con una esoterica, fulminea, alogica e imprevedibile palingenesi. Bontempelli stesso d'altronde travisa, addomesticandolo, il movimento di Breton quando negli anni Trenta così riflette:

Quando ho proposto (1926) la formula “realismo magico” ho avuto cura di mostrare che esso era stato attuato in pieno soprattutto dai pittori del Quattrocento. E posso similmente accettare il Surrealismo in quanto s'intenda che l'arte consiste non nel darci il surreale puro (che non vuol dire niente) ma nello scoprire e indicare il surreale nel reale. È la stessa necessità di natura demiurgica per la quale in natura non possiamo concepire lo spirito come isolato e puro, ma dobbiamo concepire la materia come spirito. Quel che ho detto a modo di esemplificazione del Surrealismo son disposto a ripeterlo per l'astrattismo [...] cioè posso cercare l'astratto nel concreto, senza isolarlo. (321).

Quanto poi alle tendenze “rivoluzionarie” delle avanguardie (a “destra” o a “sinistra”) Bontempelli offre ai lettori dei “Cahiers” un suo millenarismo neovichiano, con la profezia dell'avvento prossimo venturo di una “terza età” (dopo il classicismo greco-latino e il romanticismo del medioevo cristiano) per il quale il narratore (e non già il poeta) costruirà i miti nuovi e una nuova oggettività<sup>10</sup>.

Per i surrealisti, la rivoluzione parte dalla scoperta stessa delle infinite possibilità del linguaggio. Abbiamo accennato poc'anzi ai *Campi magnetici* redatti da Breton e Soupault nel 1919: questi testi di scrittura immediata, tanto più creativi quanto più veloce era il lavoro del pensiero che si faceva parola senza la mediazione della ragione (col rischio, in capo a otto ore di applicazione, di suscitare allucinazioni) erano stati ispirati dall'esperienza di Breton e di Aragon, entrambi volontari durante la prima guerra mondiale nel servizio sanitario, in un ospedale militare. Qui, a contatto con la follia, si approfondisce per Breton la scoperta delle libere associazioni di Freud, che si aggiunge alla conoscenza delle “parole in libertà” di Marinetti. Solo nel 1922 e nel 1924 – come abbiamo visto – l'esperienza dei *Campi Magnetici* verrà definita “surrealista”, con un termine inventato da Apollinaire in un altro contesto, e applicato ora a una serie di illuminazioni, di intuizioni improvvise simili a quella che aveva suggerito a Marinetti l'abolizione della sintassi. Inoltre,

<sup>10</sup> La nozione di “mito” è fondamentale fin dal primo numero di “900” dove si insiste sul primato dell'arte narrativa “che dovrà inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi, come li inventò la Grecia preomerica, come li inventò il vecchi medioevo romantico: e poterono correre il mondo in mille forme;” (23). Cf. anche: – nel 1932 – “Dicono che io ho l'ossessione del mito, cioè dell'arte dello scrivere considerata come invenzione di miti, che possano entrare nel circolo della vita comune ed arricchirla, diventati autonomi, distaccati quanto è possibile dal momento e dalle contingenze in cui nascono “. (50)

mentre l'inventore del Futurismo esaltava la tecnologia, Breton e Soupault fanno appello a due pratiche scientifiche ben diverse – l'elettromagnetismo e soprattutto la psicanalisi, fondata sullo studio degli stati onirici, della psiche infantile, degli automatismi linguistici, i quali suggeriscono il famoso "gioco" surrealista dei "cadavres exquis". Si tratta di associazioni che, senza abolire i legami sintattici (come invece proponeva di fare il Futurismo) spingono fino all'identificazione assoluta quanto il movimento di Marinetti proponeva ancora come analogia e comparazione.

Mentre i surrealisti costruiscono una realtà di brani sconnessi e ricomposti dalla mente lasciata libera dalla logica, ma spontaneamente attiva, ben diverso era stato il metodo beffardamente proposto da Tzara per scrivere poesie: ritagliare frasi dai giornali, rimescolarle e allinearle a caso. Per Dadà l'opera artistica (un procedimento analogo vale sia per la poesia sia per le arti figurative) è frutto del caso, privo di qualsiasi finalità. Il Dadaismo pretende di mirare all'autenticità dell'uomo e delle cose, nella loro essenza profonda, al di fuori delle regole razionali e degli schemi logici. Per Breton, invece, l'uomo può rinnovarsi grazie all'arte mediante quanto Freud e Marx hanno scoperto. Per lui, la scrittura automatica permette di arrivare alla sintesi (tipica della follia) di due realtà normalmente inconciliabili.

Nato tra i fatidici anni Venti e Trenta, il Surrealismo si afferma come una rivoluzione tendente a sconvolgimenti estremi e all'inizio ha alcuni punti di contatto, oltre che col Futurismo, anche prima con l'uno – Giorgio – poi con l'altro – Alberto Savinio – dei due fratelli De Chirico<sup>10bis</sup> è vero altresì che per un brevissimo periodo Breton si è accostato pure al Dadaismo ossia a un movimento che anziché "normalizzarsi" come fatalmente è accaduto al Futurismo e allo stesso Surrealismo, si annienta spontaneamente dopo aver portato oltre il livello di guardia l'irrisione demolitrice. Nel *Manifesto* che Tzara aveva stilato nel 1918, egli si diceva antiartistico, antiletterario, antipoetico e manifestava una volontà di distruzione, simile a quella degli espressionisti, contro la bellezza, l'eternità delle norme, le leggi della logica, la purezza dei concetti astratti. Dadà militava per la sfrenata libertà degli individui, per il "no dove dicono

<sup>10bis</sup> Per i rapporti tra la Metafisica della scuola di Ferrara, il Surrealismo, il Novecentismo, cf. l'articolo citato (nota 2) di P. Van Bever.

si”, per il sì “dove dicono no”, per la valorizzazione dell'immediatezza. Nel suo rigore negativo, essendo contro tutto, e quindi pure contro ogni forma di modernità, il Dadaismo era coerentemente anche contro se stesso, manifestando così all'estremo un antidogmatismo spinto alle più paradossali conseguenze. Per Tzara e per i suoi adepti il gesto (il fare) interessa più dell'opera (il dire), purché si tratti sempre di una provocazione – come appunto l'autodistruzione.

Anche nell'Italia paleofascista tra il 1919 il 1924, prima del delitto Matteotti, della presa del potere definitivo di Mussolini e delle famigerate leggi sulla stampa, escono alcune riviste Dadà che pur nella loro brevissima vita contano su collaboratori illustri. Invece, dopo il 1924 – che è anche l'anno del primo *Manifesto* di Breton – nessun periodico dichiaratamente eversivo è più possibile nella penisola (Bontempelli dovrà dar prova di abilità ed astuzia per tentar di dar vita a un Novecentismo europeo, realista e magico). Vi furono tuttavia anche in Italia alcuni scrittori surrealisti o alcuni scritti surrealisti di autori che non lo erano, o che lo erano a loro stessa insaputa: è Luigi Fontanella<sup>11</sup> che affronta con molta acutezza e sensibilità questo argomento complesso, citando nomi e titoli. Eppure, egli ignora una scrittrice – Paola Masino<sup>12</sup> – che ha pubblicato i suoi primi testi nei numeri ormai solo italiani (1928–1929) dei “Quaderni del '900” e fu poi autrice negli anni Trenta e Quaranta di romanzi e racconti tanto sorprendenti quanto ormai in parte dimenticati. Pur essendo ella la compagna di Massimo Bontempelli, la sua scrittura è autonoma e originale, più esuberante ed estrema di quella misurata e raffinata dell'inventore del realismo magico novecentista. La coppia Masino-Bontempelli potrebbe simboleggiare due vie italiane alla scrittura fantastica, di cui il “realismo magico” è in un certo qual senso la versione accettata seppur con perplessità e

<sup>11</sup> L. FONTANELLA, *Il Surrealismo italiano*, cit. Le riviste dadaiste italiane (tra i collaboratori italiani, J. Evola – lo troveremo tra i novecentieri – e Gino Gori) hanno vita breve (1917–1920 circa) e di ciascuna escono soltanto pochi – ma validissimi – numeri; si tratta di “Noi”, “Procellaria”, “Arte nostra”, “La Brigata”, “La raccolta”, e soprattutto “Bleu”. Protosurrealista sarebbe Palazzeschi col suo *Codice di Perelà*, quasi surrealisti sono invece alcune opere di A. Savinio, certi dialoghi di T. Landolfi e il suo *Mar delle Blatte*, come pure di A. Delfini *Il fanalino della Battimonda*. Una (prudente) menzione a parte merita il “realismo magico” secondo Fontanella il quale osserva anche che il surrealismo comincia a essere apprezzato in Italia quando in Francia si sta esaurendo.

sospetto negli anni Trenta, mentre le invenzioni spesso violente e allucinate di Paola si scontrano a volte in quello stesso decennio con la censura e la derisione della critica. Parliamo di Paola Masino e di alcune tracce – o intuizioni – surreali nella sua narrativa, in altra sede: in questo breve saggio dopo aver indicato per sommi capi alcuni elementi che accomunano o distinguono il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo ci preme insistere sulle rare analogie e le profonde differenze che si notano tra le tre avanguardie e il Novecentismo bontempelliano – quale si esprime soprattutto nei cinque primi numeri dei “Cahiers du ‘900”.

Nei testi teorici della rivista, Bontempelli invita ad assumere, di fronte alla realtà oggettiva, un atteggiamento che faccia capo all’approfondimento e alla demiurgica ricerca – nel presente – dell’Altro e dell’Altrove. L’artista deve servirsi del linguaggio quotidiano per presentare quanto si cela – non detto, non descritto, non dipinto – dietro alla leggibile banalità delle cose viste, dei testi scritti, delle immagini dipinte. Collaborando al progetto novecentista della *quête* dell’Alieno nel quotidiano, scrittori italiani e stranieri avrebbero dovuto collaborare a vincolare all’Europa l’Italia, evitandone l’isolamento culturale. Bontempelli auspicava – sulle orme di Paul Valéry – che si forgiasse così un’Europa coerente ed omogenea in cui

<sup>12</sup> A Paola Masino (1908–1989) è stato consacrato un importante colloquio a Roma nel 2001, con una mostra e un catalogo a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, pubblicato dalla fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, ricco di illustrazioni e di saggi sulle opere della scrittrice, di cui ricordiamo qui soltanto la narrativa: *Decadenza della morte*, Roma, Stock, 1931; *Monte Igroso*, Milano, Bompiani, 1931; *Periferia*, Milano, Bompiani, 1933; *Racconto grosso e altri*, Milano, Bompiani, 1941; *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945; e, postumo, *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna, 1994. Onirismo, delirio e follia, immaginario infantile, invenzione di un tipo di romanzo che cresce su se stesso quasi per imprevedibile generazione spontanea: ecco alcuni possibili punti di contatto tra la scrittura della Masino e i testi creativi dei surrealisti (Cf. anche il nostro *La terra e la discesa: l’immaginario di Paola Masino*, in “Otto-Novecento”, sett.-ott., 2000, N. 3, pp. 160-185.).

Nel capitolo *Il teatro: realismo magico e Surrealismo novecentista*, della sua (citata) *Storia di Bontempelli*, L. Fontanella analizza con molta sottigliezza e felice intuizione tre drammi di Bontempelli – *Nostra Dea*, *Minnie la Candida*, *Nembo* – alla luce di alcune opere (figurative e letterarie) surrealiste, prima fra tutte il romanzo *Nadja* di A. Breton. Si tratta del modello di una femminilità – di una “bellezza convulsiva” – onirica che non solo Fontanella scorge nelle protagoniste dei tre drammi citati (*Dea*, *Minnie*, *Regina*), ma che è stata messa in luce anche in un articolo di Olimia pelosi, *Tra donne-sole e donne-notte, l’anima jungiana in Breton, Bontempelli e Savinio*, in “Gradiva”, Gradiva Publications, University of New York, 1996, pp. 19-33.

avrebbe dominato l'immaginario di scrittori di ogni nazionalità, diversissimi ma caratterizzati dal loro comune non-realismo, alcuni dei quali come Ph. Soupault o G. Ribemont Dessaignes avevano fiancheggiato il movimento di Breton, prima di esserne estromessi forse proprio a causa della loro collaborazione ai "Cahiers". Ma tra i novecentieri vi sono anche scrittori francofoni (oltre che spagnoli, anglofoni, russi) che pur adottando stili di scrittura ai margini dell'espressionismo, del simbolismo, del fantastico sociale, dell'assurdo, del lirismo allucinato non hanno avuto, con le avanguardie europee, che rapporti saltuari e marginali come Max Jacob, Yves Delteil, Blaise Cendrars, Ferdinand Divoire, André Salmon, Yvan Goll, Pierre Mac Orlan, il giovanissimo André Malraux. Le loro prose fanno sì che il "realismo magico" assuma sfumature variegata e molteplici, indipendentemente dagli orientamenti programmatici di Bontempelli. Basti pensare che James Joyce accetta che la traduzione di un capitolo del suo *Ulisse* sia pubblicata in anteprima su "900" e che Ilya Ehrenbourg offre alla rivista un singolare racconto in cui irride la volgarità di un poliziotto in camicia nera e fa scrivere su un muro di Venezia un provocatorio e trasparente "Viva L.". Fino a che punto tanti scrittori originali, marginali rispetto alle più consolidate avanguardie europee – o esclusi da esse – molti dei quali sono stati convinti a collaborare a "900" dal loro comune amico Nino Frank, accettano davvero tra il 1926 e il 1927 (poi la redazione sarà quasi esclusivamente italiana) le esortazioni programmatiche di Bontempelli? Egli invita i "novecentieri" a inventare delle "avventure" che sarebbero poi diventate i "miti" della Terza Età, tali da modificare la crosta terrestre sovrapponendole spazi nuovi a tre dimensioni, dove personaggi immaginari avrebbero potuto vivere liberi e autonomi tra gli uomini come Renzo e Lucia o i Tre Moschettieri. Scrivere – in prosa e non in poesia – significa per Bontempelli indicare una realtà "altra" che coesista con quella quotidiana e traspaia da esse, come è accaduto nella pittura del Quindicesimo secolo. E poco importa "come" si scrive – le parole di per sé non hanno valore<sup>13</sup>: ecco perché si propone anche ai collaboratori italiani, per di più giovani o giovanissimi, di esser tradotti in francese, rinunciando così ad ogni effetto di stile.

Lo scopo del "realismo magico" sarebbe stato quello di costruire opere affatto plausibili e nello stesso tempo misteriose, cosicché per afferrarle fosse necessario quel particolare approccio – irrazionale ma

non assurdo – che solo la magia – intesa come approccio alternativo del reale – può offrire. Evitando di ricorrere esplicitamente all'analisi dell'inconscio e facendo appello alla lucidità dell'intelligenza, che non è mai freddo ragionamento, Bontempelli aspira a cogliere atmosfere in tensione o in formazione tramite una sorta di sottile alchimia, di trasmutazione degli elementi, di percezione delle discordi valenze dell'acqua, del fuoco, dell'aria della terra. Egli vuole andare oltre l'apparenza delle cose senza distruggerle, evadere in un mondo parallelo o intersecato al nostro per poi tornare nel quotidiano, modificato però dalle nuove costruzioni dell'immaginario, popolato dai protagonisti dei nuovi miti. Tramite il "realismo magico" il suo ideatore vuole ridare solidità e sicurezza all'universo su cui si è esercitata la furia distruttrice – ma anche per ciò stesso benefica – del Futurismo e del Cubismo ormai sorpassati.

Lo scopo dell'impresa novecentista è di lanciare una nuova rete di complicità culturali attraverso le regioni di un'Europa ideologicamente prossima a quella teorizzata nel 1922 da Paul Valéry, centrata sulla civiltà romana, cristiana e greca. Ma proprio questa insistenza sulla portata europea del Novecentismo, malgrado che Bontempelli insista sulla centralità di Roma, provocherà la condanna della rivista, della scelta della lingua francese, della redazione internazionale.

Nei quattro numeri francesi dei "Cahiers" Bontempelli è riuscito a evitare ogni allusione al regime fascista dopo il cauto omaggio a Roma, tomba della democrazia della prima Giustificazione. Ma gli attacchi contro "900" in Italia si moltiplicano, ad opera soprattutto del cosiddetto "Strapaese" (guidato da Curzio Malaparte che pure era stato uno dei fondatori della rivista) a causa del quale si comincia a parlare (ma il termine non è mai stato accettato da Bontempelli) di "Stracittà". Questo termine alluderebbe all'internazionalismo colpevole di Bontempelli, il quale poté dare alle

<sup>13</sup> Bontempelli tenderebbe quasi all'assurdo di una scrittura senza parole. D'altro canto, egli è l'unico intellettuale italiano che valorizzi il cinema muto in quanto nuovo e autonomo mezzo di espressione artistica. Da queste due constatazioni ha preso le mosse Chiara Simonigh che ha pubblicato i testi di Bontempelli concernenti il cinema (scritti fino al 1938) traendone una coerente (anche se a volte un pò forzata), precoce e anticipatrice teoria della nuova forma d'arte. (C. SIMONIGH, *Massimo Bontempelli, il nuovo spettacolo*, in I. FABRI, C. SIMONIGH, L. TERMINE, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo e Immagine, 1998, pp. 125-214).

stampe un quinto numero dei “Cahiers” (una sorta di ibrido, in due versioni, francese e italiana) soltanto sostituendo il suo tradizionale saggio introduttivo con un articolo – La statua sepolta – inneggiante al fascio, al fascismo, ai fascisti. Fra il 1928 e il 1929 (l’anno del Concordato e del Plebiscito) la rivista diventa mensile, ha solo collaboratori italiani (per lo più giovani – M. Gallian, G.G. Napolitano, G. Artieri, A. Aniante, P. Solari, e alcuni altri, tra i quali Paola Masino) esce in italiano, e oltre a testi creativi pubblica anche saggi in lode della bonifica integrale, della campagna demografica, dell’economia fascista comparata a quella sovietica. Ma “Anti-europa” – la nuova rivista “fiancheggiatrice del fascismo” “nata all’indomani del Concordato – riuscirà a far cessare la pubblicazione dei “Quaderni del ‘900”. Bontempelli continua comunque su quotidiani e periodici a propugnare il suo “realismo magico”, per il quale ogni novecentiere avrebbe dovuto scrivere cinque romanzi con cui modificare la crosta terrestre e inventare i miti della terza Età, della quale comunque non si era ancora visto l’inizio. Massimo onora il suo stesso contratto, e scrive – oltre a *Il figlio di due madri* del 1928, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), *La famiglia del fabbro* (1932), *522, racconto di una giornata* (1932), *Gente nel tempo* (1937).

Nessuno dei giovani “novecentieri” contribuirà all’invenzione di quel “fantastico all’italiana” che il “realismo magico” avrebbe potuto essere, i cui eredi e continuatori sono forse stati Dino Buzzati e Italo Calvino<sup>14</sup>

Ma questo è un altro discorso.

<sup>14</sup> La narrativa di Paola Masino, naturalmente, è un caso a parte. Segnaliamo anche che un romanzo pubblicato sotto gli auspici dei “Quaderni del ‘900” e presentato in un primo tempo col titolo *La palude* non è altro che *Gli indifferenti* dell’esordiente A. Moravia, a cui Bontempelli offrì la possibilità di pubblicare in francese nei “Cahiers” la sua primissima novella – *Lassitude de Courtisane* – e altri testi narrativi. Moravia non ha mai riconosciuto il suo debito verso il direttore di “‘900”.