

OSpettacoli

ultura



Maria e Goffredo Bellonci in una foto degli anni Sessanta

È scomparsa a Roma Maria Bellonci. La scrittrice e fondatrice del «Premio Strega» aveva 84 anni

La storia e i buoni sentimenti

ROMA — Maria Bellonci, instancabile animatrice del Premio Strega e nota scrittrice di narrativa. Il suo cuore non ha retto ai postumi di un'operazione alla quale era stata sottoposta alla fine di aprile. Maria Villavecchia, poi sposa del critico letterario Goffredo Bellonci, era nata a Roma nel 1902. Aveva scritto il suo primo romanzo «Clio e le amazzoni» a 19 anni; ma non fu mai pubblicato in seguito alle critiche che gli aveva mosso proprio il suo futuro marito. Il successo sarebbe arrivato più tardi con «Lucrezia Borgia» e altri romanzi di ambiente storico. I funerali si svolgeranno oggi alle 11 nella chiesa di S. Maria del Popolo.

Ho sfogliato due volte gli indici di ben sei volumi che l'Editore Marzorati ha dedicato agli scrittori italiani contemporanei. Si parte, fra tanti autori più e meno noti, un capitolo su Maria Bellonci non c'è proprio. Autrice discusso rilievo, dunque? Autrice la cui fama si fonda su quel terreno dell'opera di largo consumo che i critici continuano a ritenere, a torto o a ragione, malintesa?

Perché il nome della Bellonci è tutt'altro che sconosciuto al grande pubblico, e non solo a causa del Premio Strega cui va da lungo tempo associato. Si pensi al suo primo romanzo, quella Lucrezia Borgia che, pubblicato da Mondadori nel 1939, le valse il Premio Viareggio, che esaurì in due mesi la sua tiratura; di cinquemila copie ed ebbe anche all'estero un successo non effimero. Analoga fortuna ebbero i «Segreti di Gonzaga», pubblicati ancora da Mondadori nel 1947.

Ma questi titoli ci avvertirono già di un aspetto particolare della sua produzione; si tratta di romanzi, sì, ma di quel curioso genere che, a metà tra la biografia e la psicologia, fra la storia e ciò che la storia si racconta, sono sospesi alla critica proprio per la loro dubbia identità. Una accademica questione di generi, dunque?

Non del tutto, se scelta di un genere vuol dire scelta di un linguaggio, e se la scelta del linguaggio è qualcosa in cui è sempre in gioco la verità del nostro sentire e quella del nostro confrontarci con gli altri. Ma non è questo il luogo per fare appunto accademici distinguimenti, e va del resto riconosciuto che la Bellonci, nel suo mescolare realtà e fantasia, ha saputo muoversi con garbo e con proprietà, e che il suo gusto analitico, sia sul versante documentario, sia su quello intrapertivo, si è conquistato con vincente adesioni.

Di archivio in archivio, di biblioteca in biblioteca, lavorai a Lucrezia Borgia otto anni rintracciando tra migliaia di carte e documenti quelli che servivano alla mia conoscenza ha scritto di sé la Bellonci, nel suo personaggio veniva riconoscendo i motivi di un'eterna storia femminile oscillante fra sentimenti e ribellioni, e allo stesso modo ha, nei lavori che sono seguiti, ogni volta impegnato la propria virtù di ricercatrice non meno che la propria intima sensibilità: «La giustizia dell'accento mi è data dal solo fatto di raccontare cose nelle quali sia filtrato il meglio della mia vita più sofferta».

Così sono venuti nel 1958 Milano Viscontea, pubblicato dalla Eri, nel 1965 Pubblici segreti e nel 1972 Tu vipera gentile, pubblicati da Mondadori (e, parzialmente ripreso e sviluppato da quest'ultimo di Stato del 1981). Ancora sul cadere dell'anno scorso la Bellonci ci ha dato, sempre con Mondadori, Rinascimento privato, centrato sul personaggio di Isabella d'Este, rinferrando e spiegando così una scelta di campo cui nei suoi libri è sempre rimasta fedele, anche se più varia (caratterizzata soprattutto in senso critico) è stata la sua produzione in campo giornalistico, di cui ricorderemo qui soltanto la collaborazione al Messaggero al Giorno e alla rivista Il punto.

Edoardo Esposito

I vizi e le virtù del suo premio letterario

Maria Bellonci muore alla vigilia di un'edizione del Premio Strega che verosimilmente l'avrebbe vista al tempo stesso animatrice e vincitrice. La sua candidatura, molto discussa, non era in realtà che la conseguenza di una logica e di una vita: nessuno scandalo, insomma, ma soltanto coerenza con la tradizione di prevedibilità dei premi letterari. In questo senso, non-tanto tutto (anche a prescindere dalla sua personale produzione letteraria) il nome e la figura di Maria Bellonci rimangono legati all'istituzione.

Il Premio Strega ha nobili origini. Nasce nel 1947 da una iniziativa degli «Amici della Domenica»: un gruppo di intellettuali antifascisti che si era riunito appunto domenicamente in casa di Goffredo e Maria Bellonci, tra il 1943 e l'immediato dopoguerra. Il Premio nasce senza una vera giuria, ma con un «elettorato» (quello degli «Amici») che si versa via via ampliando notevolmente. Finanziatore sempre discreto, Guido Alberti da Benvenuto, produttore del liquore Strega e in seguito efficace caratterista cinematografico (il meccanismo di presentazione di ciascun candidato da parte di due amici, una prima votazione che elegge cinque finalisti, e una seconda che elegge il vincitore).

Come altri premi, lo Strega (dedicato soprattutto alla nar-

rativa) ha avuto la sua fase «eroica» e la sua fase involutiva, e come altri premi ha progressivamente risentito di pressioni e lusinghe delle corporazioni intellettuali e dei grandi editori. Ha copiato nel suo elettorato illustri nomi della cultura e oscuri personaggi di contorno; ha premiato autori secondari o confermati valori consolidati da tempo, non rivelando quasi mai personalità nascoste. Nel suo «Albo d'oro» si possono trovare comunque Pavese e Alvaro, Moravia e Bontempelli, Comisso e Morante, Bassani e Volponi e altri ancora.

Maria Bellonci, infatti, rimasta la sola animatrice dopo la morte del marito del '64, ha saputo condurre una sapiente regia delle varie edizioni, favorendo la vittoria di questo o quell'autore, editore, da un'edizione all'altra, secondo una logica attenta al gioco delle alleanze, alle mode, e in qualche caso anche ai valori. Un'esperienza vissuta e praticata da Maria Bellonci — bisogna riconoscer-

Gian Carlo Ferretti

PER MOLTO tempo il futurismo è stato riconosciuto come un importante e influente movimento artistico, mentre il suo contributo alla cultura politica del XX secolo è stato spesso interpretato come bizzarro o divertente; di scarse conseguenze pratiche dopo la battaglia interventista nella prima guerra mondiale o una volta che il movimento fascista si fu consolidato. Ciò è certamente corretto dal momento che non si è verificata nessuna influenza diretta del futurismo sugli eventi politici del tempo, tuttavia si resta ad una definizione molto stretta di politica. Invece, cultura e politica non possono essere così facilmente separate; e fu precisamente per il suo orientamento culturale che il futurismo poté dare un contributo importante alla politica moderna.

Uno spettro ha perseguitato cultura e politica moderne: come le masse popolari avrebbero potuto essere integrate nella società e nella politica. Il nazionalismo fu il primo tentativo del nostro tempo di operare quella integrazione. A dir la verità, il liberalismo ha tentato di costruire la sua politica sull'autonomia dell'individuo senza negare i bisogni della nazione e il suo equilibrio tra politica e mantenimento della individualità non è stato senza successi. Tuttavia, durante serie crisi economiche, sociali e politiche la richiesta di totalità della vita si è fatta sentire alta e chiara fino al punto che essa è riuscita a restringere effettivamente lo spazio in cui l'individuo potrebbe determinare il proprio destino.

Nemmeno il futurismo può essere isolato da questo contesto e i suoi cosiddetti proclami politici debbono essere valutati come parte integrante della proposta artistica e letteraria futurista. «Solo gli artisti col fuoco sacro della loro geniale poetica, e prepararla a vivere in un'epoca futurista» — scrisse appunto Marinetti nel programma del 1918. Esso riflette i cambiamenti della percezione umana che hanno determinato molte delle attitudini e dei timori dell'età nella quale il futurismo nacque; perché il manifesto futurista cattura così bene non solo lo spettro dell'integrazione che perseguiva la moderna cultura e la politica, ma anche la nuova velocità del tempo, il rapido cambiamento nel ritmo di vita. La gioia futurista per la simultaneità dell'esperienza ha riassunto il cambiamento che agli inizi del secolo spingeva da ogni parte la gente, ha simbolizzato la rivoluzione delle comunicazioni: le ferrovie, l'automobile e anche la bicicletta — venivano trasformando la cultura dello spazio e del tempo.

Tale rivoluzione del tempo era accompagnata da una rivoluzione nella comunicazione visiva: non soltanto attraverso l'opera degli artisti d'avanguardia, ma anche per la diffusione della fotografia e del cinema che sembravano coinvolgere una simultaneità di esperienze. La nuova velocità del tempo stava in stretta relazione con la velocità dell'integrazione in una comunità che fosse capace di provvedere a certe ininterrottamente di vita dando contemporaneamente un nuovo significato alla vita stessa. Ma ciò comportava che una simile comunità doveva essere radicata, statica e comunicare un senso di appartenenza attraverso una crescita organica analoga alla natura e alla storia? Tradizionalmente il nazionalismo si era presentato in tal modo, condannando tutto ciò che era senza radici e rifiutando di pagare il suo rispetto alle tradizioni antiche o medievali. La nuova velocità del tempo, il dinamismo che minacciavano di sfuggire a ogni controllo veniva afferrato e addomesticato dalle sue eterne verità. Il nazionalismo sembrava essere diventato il cemento, non il lievito della società.

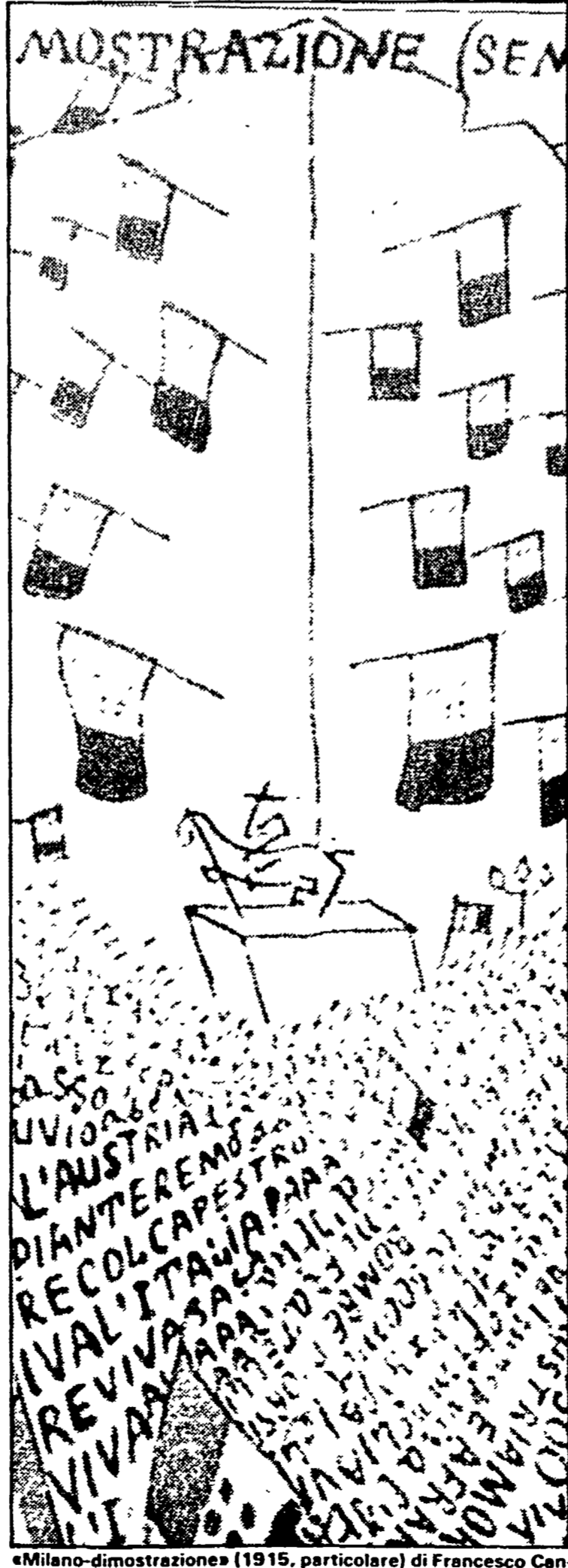
Mentre la maggiore parte dei nazionalismi del XX secolo ritenevano che il loro ruolo fosse quello di una forza immutabile, depositaria di eterne verità, un altro tipo di nazionalismo fu esemplificato dai futuristi — entusiastico e singolare, tale da integrare



Il contributo del Futurismo alla cultura politica del XX secolo fu solo bizzarro folclore? Ecco come lo storico George Mosse ricostruisce la vicenda di un mito, quello dell'uomo nuovo, che legò ambiguamente artisti, intellettuali e potere

Nazionalfuturismo

di GEORGE MOSSE



«Milano-dimostrazione» (1915, particolare) di Francesco Carriglio. In alto, «Biglietto postale a Primo Contini» (1917) di Giacomo Balla. Nel tondo, George Mosse

Organizzato dalla Fondazione Giovanni Agnelli, si apre stamane a Venezia nelle Sale Apollinee della Fenice il convegno «Futurismo, cultura e politica», che si propone come un'ampia esplorazione dell'impatto culturale e politico del movimento futurista in Italia e nel mondo. Ad inaugurare il convegno, ideale appendice alla mega-mostra di Palazzo Grassi, sarà George Mosse, docente dell'Università del Wisconsin e della Hebrew University di Gerusalemme con una «introduzione generale» dedicata a «Futurismo e culture politiche in Europa: una prospettiva globale». Seguiranno, sempre in mattinata, gli interventi di Emilio Gentile, Nicolò Zapponi e Alberto Asor Rosa su

l'uturismo e interventismo, fascismo, intellettuali. Il pomeriggio si parlerà di temi e figure legate al movimento futurista (dal mito della macchina a Bottai a Marinetti) e relazioni, tra gli altri, di Luciano De Maria, Enrico Crispolti, Umberto Carpi. Ai complessi rapporti tra futurismo, Europa e America è dedicata la giornata di venerdì con interventi tra gli altri di Ferruccio Masini («Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania»), Halina Stephan («La dimensione politica del Futurismo in Russia»), Pasquale A. Jannini («Futurismo e culture politiche in Francia»).

Per gentile concessione del professor George Mosse presentiamo alcuni brani del suo discorso introduttivo.

uomini e masse attraverso la non integrazione. La moderna tecnologia vi era incorporata come vitale simbolo nazionale e l'individuo, piuttosto che le masse, si supponeva dovesse starne al centro. Il prodotto finale fu non la resurrezione di ideali passati, ma il cosiddetto uomo nuovo — simbolo della modernità e del potere e forza della nazione. Esso non era, propriamente parlando, un individuo autonomo sebbene fosse data libertà di scelta — ma parte di una élite di superuomini che condividevano una identica attitudine verso la vita, la disciplina e rivendicavano una leadership nazionale.

Un tale ideale provvedeva con successo ai desideri della gioventù di essere parte di una comunità e tuttavia mantenere la propria identità individuale. Quando nella primavera del 1934 Filippo T. Marinetti visitò la Germania di Hitler fu accolto a nome della Unione degli scrittori nazionalsocialista da Gottfried Benn, il più grande poeta della Germania. Benn apprezzò l'amore del futurista per il pericolo, lo spirito ribelle, la sua gioia nella velocità e la mancanza di paura. Egli andò avanti descrivendo i contributi fondamentali del futurismo nei confronti del fascismo come la camicia nera (la cui vera origine non aveva, invece, alcuna connessione col Futurismo) da Benn definita il «colore del terrore e della morte», il grido di battaglia «no» e Giovinetta. Il poeta tedesco concluse esclamando che Marinetti aveva dimostrato l'immortalità dell'artista con il suo contributo agli ideali politici della nazione. Il fascismo fu definito attraverso il suo stile e la sua disciplina: «la durezza della vita creativa» — per citare ancora Benn. Lo stile politico fu sostituito alla

ideologia nel nome della nazione che guardava al futuro senza i fardelli del passato. Una tale immortalità fu negata a Gottfried Benn, escluso dal portare un contributo agli ideali nazisti. Il nazionalsocialismo, infatti, si basò sul nazionalismo tradizionale e usò il suo stile politico per un effetto differente da quello dei futuristi: non come un sostituto per le memorie storiche, ma con lo scopo di fare rivivere il passato come modello per il presente e per il futuro.

Tuttavia, il fascismo italiano, una volta al potere, non fu in grado di condividere il modello futurista di politica citato da Benn; ebbe bisogno di una forza integrante più solida che non indossare una camicia nera o un grido di battaglia, un inno e l'esempio di una élite di cosiddetti nuovi uomini. Nondimeno, lo stile politico del fascismo italiano tentò di concretizzare il glorioso passato mentre chiedeva il nuovo uomo del futuro. In parte per questa ambiguità alcune delle più creative menti artistiche in Europa furono attratte dal fascismo italiano uomini come William B. Yeats, Ezra Pounds, o Thomas S. Eliot per citare puramente alcuni esempi inglesi, mentre il nazionalsocialismo fu sprovvisoriamente di ogni talento letterario e artistico, una volta che lo stesso Benn ebbe lasciato il partito.

A dire il vero, questi intellettuali furono delusi dal corso che i regimi fascisti dovettero seguire. Nessuna nazione potrebbe regnare nella nuova civiltà di tempo e dotarsi di una forza integrante meramente attraverso disciplina e stile politico. Comunque, i futuristi ebbero grande successo come propagandisti della loro causa, usando tutti i mezzi della pubblicità per attirare l'attenzione. Le loro «serate» forse servirono me-

glio di ogni altra cosa allo scopo. «Non avremo il paradiso terrestre» — disse Marinetti nel 1920 — ma l'Inferno economico sarà rallegrato e pacificato da innumerevoli feste. Ma popolarizzare l'arte e aiutare la gente a fuggire per un breve periodo dalla routine, era ben diverso dal tentativo di mobilitare le masse per prendere il potere o dall'uso fatto di una tale liturgia una volta che il potere era stato raggiunto.

I contributi futuristi alla mostra che celebrò i primi dieci anni della «Rivoluzione fascista» nel 1933 sono istruttivi al riguardo. Enrico Prampolini dedicò un pannello ai Futuristi e agli Arditi che rifletteva qualcosa della loro supposta volontà ardente di ferro, ma c'erano altri dipinti e statue attribuite dal catalogo ai futuristi che sono monumentali e statiche. Soprattutto, la Sala dei Martiri con la sua croce gigante e la moltitudine di nomi, sebbene apparentemente di disegno futurista, contraddiceva la loro visione della morte sacrificale. Diceva Marinetti dei volontari durante la guerra: «Noi commemoriamo i nostri morti telegraficamente, cioè ci evita di sentire a lungo il loro fustore». E, ancora, esaltava l'amore intenso della vita l'oblio dei morti. Invece i simboli della Sala dei Martiri parlano di trascendenza, non di sobria accettazione. Il culto dei caduti, alla vera radice della devozione nazionale, non lascia spazio a una visione non tradizionale.

Ogni considerazione del Futurismo e della cultura politica deve affrontare, dunque la questione se un nazionalismo basato soltanto sulla sfida della modernità può avere successo, se lo stile può prendere il posto del contenuto tradizionale in una cultura politica.