

# L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista

---

**Anna Baldini**

## 1. Il modello delle *Regole dell'arte*

La pubblicazione nel 1992 delle *Règles de l'art*, il libro in cui Bourdieu ha proposto uno studio della «genesi» e della «struttura» del campo letterario, ha immediatamente suscitato discussioni sulla possibilità di usare quel modello per comprendere spazi e tempi diversi dalla Parigi della seconda metà del XIX secolo.<sup>1</sup> Il caso di studio delle *Regole dell'arte* presenta infatti caratteristiche uniche: la Francia del tardo Ottocento domina il sistema letterario transnazionale ed è caratterizzata da un eccezionale accentramento geografico – tutti coloro che contano vivono a Parigi, tutto ciò che conta avviene a Parigi. Può, questo modello, funzionare per comprendere contesti letterari come quello italiano, che nella modernità si è trovato alla semi-periferia del sistema letterario mondiale, e che si contraddistingue per un marcato policentrismo?

Gli studi che negli ultimi trent'anni si sono fondati sul concetto di campo hanno mostrato che il metodo e i principi enunciati nelle *Regole dell'arte* possono servire ad analizzare situazioni diverse da quella studiata nel libro di Bourdieu, e il confronto con nuovi casi ha portato a un allargamento dello strumentario analitico a disposizione dei ricercatori. La portata euristica del modello è stata verificata su altri contesti nazionali;<sup>2</sup> la dimensione relazionale, conflittuale e gerarchizzante del campo è stata estesa allo studio dei

1 Cfr. D. Saint-Jacques, A. Viala, *À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 49, 2, 1994, pp. 395-406.

2 Per la Germania, cfr. *Champ littéraire et nation. Actes d'une rencontre du réseau ESSE*, éd. J. Jurt, Frankreich-Zentrum, Freiburg 2007; H. Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015. Per l'Italia, G. Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 2006; A. Boschetti, *Le genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «Allegoria», 55, 1, 2007, pp. 42-85; A. Baldini, D. Biagi, S. De Lucia, I. Fantappiè, M. Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018. Per l'Algeria, T. Leperlier, *Algérie, les écrivains de la décennie noire*, CNRS Éditions, Paris 2018.

rapporti tra letterature in lingue diverse;<sup>3</sup> si è investigato il funzionamento di campi letterari in cui la polarizzazione principale deriva dall'opposizione tra i valori elaborati all'interno del campo e le ingerenze della politica, invece che del mercato;<sup>4</sup> il processo di formazione delle strutture di un campo letterario è stato visto non come un'emersione puntuale (come suggerisce il sottotitolo delle *Regole dell'arte*, «Genesi e struttura del campo letterario»), ma come un fenomeno di lunga durata.<sup>5</sup>

La maggior parte di questi studi si concentra sull'epoca moderna e contemporanea: non è stata ancora tentata una verifica della possibilità offerte da questa sociologia delle arti per l'analisi di universi culturali premoderni, per i quali non è pertinente l'opposizione più tematizzata nelle *Regole dell'arte*, quella tra valore letterario e valore di mercato. Studi di tal genere sono teoricamente possibili, a patto di non essenzializzare il caso analizzato da Bourdieu, e in particolare la forma che vi assume il conflitto autonomia/eteronomia.

Questi due concetti servono infatti innanzitutto a tracciare i confini tra i campi sociali: in ognuno dei quali agisce una logica specifica, un sistema di regolamentazione della concorrenza secondo criteri propri (autonomi) che risulta però permeabile a principi provenienti dall'esterno (eteronomi), in particolare dai campi sociali dominanti in un determinato momento storico: non solo, quindi, quello economico, ma anche quelli religioso, politico o mediatico. Un'altra semplificazione da evitare è quella che fa dell'autonomia un criterio di giudizio estetico, come sembrano implicare alcuni passi delle *Regole dell'arte*: se è innegabile la necessità di difendere l'autonomia dei campi di produzione culturale, l'automatismo che spinge Bourdieu a giudicare esteticamente migliori i prodotti più autonomi dipende da preferenze individuali non oggettivate.

L'autonomia assoluta, infatti, intesa come totale indipendenza da pressioni esterne, è una situazione-limite, cui si approssima oggi il campo della poesia, dove la circolazione dei testi è quasi completamente svincolata da un'editoria di profitto ed è piuttosto garantita da strumenti (riviste tradizio-

- 3 P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999; Traduction: *les échanges littéraires internationaux*, eds. J. Heilbron, G. Sapiro, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, 2002; G. Sapiro, *Le Champ est-il national? La Théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 200, 2013, pp. 71-85.
- 4 G. Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-53*, Fayard, Paris 1999; G. Ohlerich, *Sozialistische Denkwelten. Modell eines literarischen Feldes der SBZ-DDR 1945 bis 1953*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005; L. Dragomir, *L'Union des écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Berlin, Paris 2007; C. Vaissié, *Ingénieurs des âmes en chef: littérature et politique en URSS (1944-1986)*, Berlin, Paris 2008; G. Sapiro, *The Literary Field between the State and the Market*, in «Poetics», 31, 2011, pp. 441-464.
- 5 «Si, pour Bourdieu, c'est seulement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que le champ littéraire acquiert un degré d'autonomie "qu'il n'a jamais dépassé depuis", sa genèse est un processus de longue durée qui doit dissiper l'illusion du premier commencement»: R. Chartier, *Le Monde économique à l'envers, in Travailler avec Bourdieu*, eds. P. Encrevé, R.-M. Lagrave, Flammarion, Paris 2003, p. 254.

nali e on-line, social media, *reading* e festival) gestiti autonomamente dai poeti e dai critici, i quali costituiscono anche la quota maggioritaria del pubblico; si tratta di una situazione in cui sembra realizzarsi la definizione di «mercato ristretto ai produttori»<sup>6</sup> con la quale Bourdieu individua il polo più autonomo del campo. Se davvero fosse valida l'equivalenza tra autonomia e supremazia estetica, è dal sotto-campo della poesia, estremamente autonomizzato e richiuso su se stesso, che dovremmo aspettarci i capolavori del nostro tempo, più che da universi artistici aperti alla ricezione di un pubblico più ampio: ma ciò significherebbe escludere dal pantheon presente e futuro la maggior parte dei romanzi – così come dei film, delle serie televisive, delle canzoni, dei graphic novel.

“Polo autonomo” e “autonomia” non vanno dunque intesi come giudizi di valore, ma come concetti funzionali alla comprensione della genesi delle opere e della loro traiettoria; non si tratta di realtà o proprietà delle cose, ma piuttosto di prospettive: corrispondono all'attivazione di una logica volta primariamente al conseguimento del valore letterario anche in contesti e istituzioni nei quali convivono investimenti di altra natura. I funzionari editoriali, per esempio, addetti al settore produttivo che trasforma la letteratura in denaro, agiscono in maniera autonoma quando privilegiano il riconoscimento dei critici e del pubblico più esperto, investendo su autori e testi che non corrispondono al gusto diffuso. Scrittori, critici ed editori possono inoltre aderire a un partito o a una battaglia politica mantenendo il proprio operato nella sfera dell'autonomia, se identificano in quella battaglia o nell'alleanza con quel partito degli strumenti utili a salvaguardare i propri interessi specifici, vale a dire per conservare o sovvertire le norme letterarie, in nome dunque di principi che corrispondono alla logica del proprio campo più che di quello politico. Nessuna azione, inoltre, può interpretarsi univocamente come posizionamento al polo più autonomo o più eteronomo: nello spazio dei possibili aperto a scrittori e artisti nella Francia e nell'Unione Sovietica degli anni Trenta, per esempio, uno stesso gesto – l'adesione al Partito Comunista – assume un significato opposto, rispondendo a una logica autonoma nel primo caso, eteronoma nel secondo.

Storicamente, infine, il processo di consolidamento dell'autonomia dei campi letterari è stato favorito dallo sfruttamento degli spazi di manovra offerti dal conflitto tra eteronomie contrapposte: a partire dal XVIII secolo l'industrializzazione del mercato librario ha offerto agli scrittori la possibilità di svincolarsi dalla dipendenza dai mecenati e dallo Stato; nei campi artistici contemporanei è invece lo Stato ad assumere una funzione di difesa

---

L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista

6 P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005, p. 186.

dell'autonomia artistica dalle leggi del mercato, attraverso politiche di sovvenzione alla creazione.<sup>7</sup>

In questo saggio ragionerò sugli intrecci e i conflitti tra logica autonoma, eteronomia politica ed eteronomia economica a partire dal caso del campo letterario italiano degli anni Venti e Trenta del Novecento. Focalizzerò il mio discorso, in particolare, sugli strumenti e le pratiche della consacrazione letteraria, cioè sugli istituti e le istituzioni che contribuiscono al riconoscimento sociale del valore letterario.

Anna Baldini

## 2. Il controllo di Stato sulla consacrazione letteraria: la Reale Accademia d'Italia

Fondando la Reale Accademia d'Italia, inaugurata nel 1929 con la nomina dei primi trenta membri da parte del Presidente del Consiglio Benito Mussolini, il fascismo crea la prima istituzione in Italia incaricata di un riconoscimento letterario di Stato, sul modello dell'Académie française di Parigi.<sup>8</sup> A differenza dell'Accademia dei Lincei, infatti, che era stata riformata e trasformata in un'istituzione dello Stato unitario nel 1874, l'Accademia fascista non ammette solo scienziati, storici, filosofi e filologi, ma anche artisti e scrittori.

Durante i precedenti governi liberali possiamo rintracciare qualcosa di simile a una sanzione letteraria di Stato nella nomina di alcuni poeti a ricoprire cattedre letterarie per chiara fama, cioè senza concorso, su chiamata diretta del ministro della pubblica istruzione;<sup>9</sup> le attribuzioni di queste cattedre, che convalidano o rafforzano una fama letteraria, sono «dettate anche da esigenze di lealtà politica».<sup>10</sup> La prassi non viene abbandonata negli anni del fascismo, anzi, dal 1935 le nomine per chiara fama tornano a essere prerogativa esclusiva del ministro dell'educazione nazionale, dopo decenni in cui l'iniziativa era passata alle singole Facoltà, che si erano così garantite maggiore autodeterminazione. Nel 1935 Francesco Pastonchi viene nominato professore ordinario di letteratura italiana a Torino contro il parere dei futuri colleghi, mentre la cattedra di Bologna viene offerta a Giovanni Papini;<sup>11</sup> nel 1938 la cattedra di Firenze, da cui è stato rimosso Attilio Momigliano a seguito delle leggi razziali, viene proposta a Massimo

7 Chartier, *Le Monde économique à l'envers*, cit.; G. Sapiro, *The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals*, in «Poetics», 59, 2016, pp. 5-19; *Autonomies des arts et de la culture*, eds. J. Pacuret, M. Hauchecorne, in «Bien symboliques/Symbolic Goods», 4, 2019, <https://journals.openedition.org/bssg/320> (ultima consultazione: 24 agosto 2021).

8 G. Turi, *Sorvegliare e premiare. L'Accademia d'Italia 1926-1944*, Viella, Roma 2016.

9 Tra gli scrittori nominati per chiara fama vi sono Giosue Carducci (1860), Giacomo Zanella (1866), Giuseppe Guerzoni (1874), Anton Giulio Barrili (1894), Giovanni Pascoli (1897).

10 M. Moretti, I. Porciani, *Il reclutamento accademico in Italia. Uno sguardo retrospettivo*, in «Annali di storia delle università italiane», 1, 1997, pp. 11-39: p. 17.

11 Papini non accetta per motivi di salute.

Bontempelli;<sup>12</sup> nel 1942 Giuseppe Ungaretti è chiamato come ordinario di letteratura italiana moderna e contemporanea alla Sapienza di Roma.

Le nomine per chiara fama di epoca fascista costituiscono un'interferenza della politica nell'autonomia dei campi universitari più pesante che nel secondo Ottocento. Nei decenni immediatamente successivi all'Unità, infatti, non erano ancora ben definiti né i confini delle discipline umanistiche,<sup>13</sup> né i criteri specifici di scientificità per gli studi letterari. Negli anni Trenta-Quaranta del Novecento, invece, il processo di autonomizzazione dei campi accademici è più avanzato, e l'accesso alle cattedre letterarie è regolato da criteri più stringenti, secondo i quali la sola scrittura creativa non è più un requisito sufficiente.<sup>14</sup> Queste nomine, ingiustificate secondo i criteri di legittimità della critica, della filologia o della storiografia letterarie, riconoscono invece tanto un prestigio consolidato nell'ambito della scrittura creativa quanto un merito politico: Pastonchi, Papini, Bontempelli e Ungaretti sono stati infatti sostenitori del regime, una fedeltà premiata per tutti e quattro anche con l'ammissione all'Accademia d'Italia.

L'autonomia  
letteraria tra Stato  
e mercato sotto  
il regime fascista

Anno di nomina	Scrittori eletti alla Reale Accademia d'Italia
1929	Antonio Beltramelli, Salvatore Di Giacomo, Filippo Tommaso Marinetti, Angiolo Silvio Novaro, Alfredo Panzini, Luigi Pirandello
1930	Massimo Bontempelli, Ugo Ojetti, Cesare Pascarella
1937	Lucio D'Ambra, Gabriele D'Annunzio, Angelo Gatti, Giovanni Papini
1939	Antonio Baldini, Guelfo Civinini, Giorgio Fishta, Francesco Pastonchi, Renato Simoni, Ardengo Soffici
1940	Emilio Cecchi, Ada Negri
1941	Riccardo Bacchelli
1942	Giuseppe Ungaretti <sup>15</sup>

Le motivazioni che portano alla nomina al seggio accademico sono diverse e composite: benemerienze politiche, fama contingente, prestigio letterario, la rete di alleanze e inimicizie che regola la scelta delle terne di nominativi che gli accademici presentano al Duce. Questa pluralità di logiche

- 12 Bontempelli declina l'incarico. Il rifiuto è da attribuirsi tanto allo sdegno per le leggi razziali quanto al disincanto maturato dallo scrittore nei confronti del regime nei tardi anni Trenta.
- 13 Mauro Moretti illustra per esempio il caso di letterati nominati per chiara fama a ricoprire cattedre di storia: M. Moretti, *Storici accademici e insegnamento superiore della storia nell'Italia unita. Dati e questioni preliminari*, in «Quaderni storici», XXVIII, 82, 1, 1993, pp. 61-98.
- 14 Lo dimostra la relazione di Concetto Marchesi e Pietro Pancrazi stesa dopo il 1945 per valutare la nomina di Ungaretti alla cattedra della Sapienza: «la sua opera poetica non era né poteva essere sufficiente al conferimento per alta fama di una cattedra che avrebbe richiesto una imponente produzione critica della letteratura contemporanea». La relazione è citata in G. Montroni, *Professori fascisti e fascisti professori. La revisione delle nomine per alta fama del ventennio fascista (1945-1947)*, in «Contemporanea», XIII, 2, aprile 2010, pp. 227-259: p. 247.
- 15 Ungaretti aveva invano perorato la propria ammissione all'Accademia fin dal 1926: cfr. A. Saccone, *Ungaretti*, Salerno editrice, Roma 2011, pp. 34-35.

produce un elenco eterogeneo, all'interno del quale compaiono scrittori privi di un elevato capitale simbolico specifico ma molto amati dal pubblico e di sicura fedeltà al regime (Beltramelli era l'autore della prima biografia del Duce, Negri amica personale di Mussolini, Civinini era stato legionario a Fiume); scrittori dal valore letterario indiscusso al momento della nomina (D'Annunzio e Papini, Di Giacomo e Pascarella per la poesia dialettale); scrittori schierati su fronti letterari opposti, il cui valore non è quindi unanimemente riconosciuto nel campo letterario, ma con relazioni solide e durature con il fascismo (Pirandello, Marinetti, Bontempelli, Ojetti, Soffici, Ungaretti); ma anche scrittori come Cecchi o Baldini, privi di uno specchiato curriculum politico, anche se non estranei a compromessi con il regime.

L'accesso ai consistenti benefici economici che la carica accademica comporta – uno stipendio annuo di 36mila lire, equivalente alla retribuzione massima di un professore universitario, cui si aggiungono gettoni di presenza e indennità d'incarico – non è regolato, quindi, unicamente da criteri di fedeltà politica, ma anche dai criteri del riconoscimento letterario: sia quello più autonomo dei pari, sia quello del favore del pubblico. Senza questo compromesso con lo specifico letterario l'Accademia non avrebbe potuto servire i propri scopi politici, vale a dire la cooptazione degli intellettuali nei quadri del regime e il travaso di capitale simbolico dagli accademici al sistema politico che li consacra. È necessario, insomma, che l'elezione all'Accademia rifletta almeno parzialmente i criteri di valutazione autonomi dei campi intellettuali in essa rappresentati affinché all'istituzione sia riconosciuta la prerogativa di distribuire prestigio. Il riconoscimento letterario di Stato è, certo, inquinato di eteronomia politica – e in quanto tale non ha potuto conservarsi sul lungo periodo –, ma si tratta di un *vulnus* compensato da altri vantaggi, innanzitutto economici, fondamentali per artisti e scrittori ancor più che per studiosi e scienziati, poiché il ricco stipendio accademico consente loro di dedicarsi pienamente alla creazione senza disperdersi in occupazioni alimentari. Gli accademici acquisiscono inoltre un capitale di visibilità, in quanto vengono designati come gli intellettuali più rappresentativi della letteratura, dell'arte e della scienza italiane, a livello sia nazionale sia internazionale.

L'Accademia d'Italia non offre una consacrazione letteraria di Stato soltanto attraverso le nomine al seggio accademico, ma anche attraverso premi di incoraggiamento elargiti a intellettuali meritevoli, tra cui il più ricco (50mila lire) è il Premio Mussolini, finanziato dalla famiglia Crespi, proprietaria del «Corriere della Sera». <sup>16</sup> Altre sovvenzioni, occasionali o sotto forma di stipendio fisso, sono erogate su richiesta dell'interessato dall'Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri e dalle sue incarnazioni successive

16 Gli scrittori vincitori del Premio Mussolini per la classe di Lettere sono Ada Negri (1931), Silvio Benco (1932), Guelfo Civinini (1933), Pier Maria Rosso di San Secondo (1934), Emilio Cecchi (1936), Antonio Baldini (1937), Bruno Cicognani (1941).

(Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, Ministero per la stampa e la propaganda, Ministero della cultura popolare).<sup>17</sup> Tutti questi provvedimenti – gli stipendi garantiti dalla nomina all'Accademia o da una cattedra universitaria; i premi in denaro, straordinari o elargiti ogni mese – sono forme di sovvenzione di Stato alla creazione letteraria: consentono, cioè, agli scrittori beneficiati di sottrarsi all'eteronomia di mercato e di condurre ricerche creative di non immediata remuneratività presso il pubblico.

### 3. Eteronomia politica, spinte corporative e conflitto letterario: il Sindacato Autori e Scrittori

Lo Stato fascista offre inoltre agli scrittori, nel quadro del suo più ampio progetto corporativo, un'arma giuridico-legislativa nel conflitto di interessi che li contrappone agli editori. Il Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori nel corso del ventennio porta avanti una serie di iniziative e interventi legislativi finalizzati alla protezione degli interessi economici della categoria: collabora alla revisione della legislazione sul diritto d'autore (nel 1925 e successivamente nel 1941); elabora un contratto-tipo di edizione (nel 1935, rivisto nel 1939); istituisce una Cassa di previdenza e assistenza finanziata tassando, tra le proteste degli editori, la pubblicazione delle opere fuori diritti; partecipa a diverse campagne di promozione degli scrittori nazionali.<sup>18</sup> Il Sindacato ricopre insomma diverse funzioni: è certamente un vettore di eteronomia politica, poiché indirizza la produzione letteraria in maniera conforme all'ideologia del regime (in concomitanza con la guerra d'Etiopia promuove per esempio la letteratura coloniale), ma è anche uno strumento di difesa nei confronti dell'eteronomia economica; veicola inoltre una concezione corporativa del lavoro dello scrittore che ha sempre provocato resistenze nel campo letterario. La trasformazione in corpo professionale di scrittori e critici è infatti ostacolata dal loro reclutamento sociale eterogeneo, dall'assenza di prerequisiti di accesso formalizzati, da condizioni differenziate di esercizio del mestiere, oltre che dal mito del genio creatore:<sup>19</sup> una resistenza lamentata infatti ripetutamente dalle pubblicazioni del Sindacato.

La spinta alla professionalizzazione, però, non deve essere vista esclusivamente come il risultato di pressioni esterne, ma corrisponde anche a un conflitto tra prese di posizione differenziate all'interno del campo. Dal 1928

---

L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista

17 Sulle sovvenzioni del regime cfr. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Le Lettere, Firenze 2010.

18 Fanno parte del Sindacato anche drammaturghi, parolieri e librettisti, sceneggiatori e scrittori per la radio; il Sindacato contribuisce a rafforzare la posizione delle prime tre categorie nei confronti di capocomici ed impresari, ed estende alle ultime due il riconoscimento del diritto d'autore, contribuendo ad accelerare il processo di autonomizzazione di questi campi artistici e sottraendoli alla presa dell'eteronomia di mercato. Cfr. F. Petrocchi, *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Archivio Guido Izzi, Roma 1997.

19 G. Sapiro, *Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques*, in *Autonomies des arts et de la culture*, cit.

Filippo Tommaso Marinetti è Segretario del Sindacato Autori e Scrittori: la sua accettazione di tale carica e il suo operato nel direttivo sindacale sono coerenti con la concezione dell'arte che caratterizza il secondo futurismo, che si esplica in campo figurativo nella pratica di ciò che oggi chiamiamo *design* (decorazione architettonica, arredamento di interni, grafica editoriale), e in campo letterario nel tentativo di creare una narrativa popolare che sia il prodotto dell'attività di scrittori professionisti, artigiani prima che artisti creatori.<sup>20</sup> Tali prese di posizione, propugnate anche sulla rivista «900» diretta tra il 1926 e il 1929 da Massimo Bontempelli, si avvantaggiano dell'appoggio del potere politico, ma sono il risultato di un conflitto interno al campo letterario sulla funzione sociale dello scrittore.

Anna Baldini

#### 4. Gerarchie transnazionali, interessi di mercato e censura: le traduzioni<sup>21</sup>

Nel 1936 il Sindacato Autori e Scrittori apre un conflitto con la Federazione Nazionale Fascista degli Editori Industriali; l'obiettivo, tipicamente corporativo, è quello di proteggere gli scrittori italiani dalla concorrenza delle traduzioni di narrativa, sulle quali si era fondata l'espansione del mercato librario dell'ultimo decennio. I romanzi stranieri si vendevano infatti meglio di quelli nazionali, e l'acquisizione dei diritti di traduzione costava meno dei diritti pagati mediamente agli autori italiani.<sup>22</sup>

La rilevanza delle traduzioni nel sistema letterario italiano non è una novità del Ventennio. Già nel 1856 il futuro ministro della Pubblica Istruzione Ruggiero Bonghi aveva pubblicato un pamphlet intitolato *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*;<sup>23</sup> cinquant'anni dopo, nel 1906, una delle prime inchieste sulla lettura conclude che «gran parte della letteratura popolare in Italia è letteratura straniera»;<sup>24</sup> sono note, infine, le

20 L'esperimento più radicale in questa direzione è il romanzo *Lo zar non è morto*, pubblicato nel 1928 in appendice al quotidiano della Confederazione dei sindacati fascisti «Il lavoro d'Italia», scritto a venti mani da Antonio Beltramelli, Massimo Bontempelli, Lucio D'Ambra, Alessandro De Stefani, Filippo Tommaso Marinetti, Fausto Maria Martini, Guido Milanese, Alessandro Varaldo, Cesare Giulio Viola, Luciano Zucconi. Nella prefazione al romanzo Marinetti dichiara che l'operazione nasce con l'intento di mostrare come gli scrittori italiani siano in grado di produrre opere che incontrano i gusti del pubblico, e possano quindi diventare professionisti che vivono del proprio lavoro.

21 Il «decennio delle traduzioni», come lo definirà Pavese, è uno dei terreni di studio più esplorati nel campo dei *Translation studies* italiani. Un quadro complessivo, esteso a tutta la prima metà del Novecento, si trova in F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Le Lettere, Firenze 2007, e numerosissimi sono gli studi dedicati a singole letterature o *case studies* specifici. Il punto sulla ricerca in questo campo si può ricavare da *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Ferrando, FrancoAngeli, Milano 2019.

22 P. Albonetti, *Trafale di romanzi*, in *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, a cura di Id., Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994, pp. 7-117.

23 R. Bonghi, *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, F. Colombo-F. Perelli, Milano 1856. Sulla diffusione del romanzo popolare francese nell'Italia dell'Ottocento, e sulla quota di mercato che sottrae ai romanzi italiani, cfr. V. Perozzo, *Scrivere per vivere. Romanzi e romanzieri nell'Italia di fine Ottocento*, Unicopli, Milano 2019.

24 *I libri più letti dal popolo italiano. Primi risultati della inchiesta promossa dalla Società Bibliografica Italiana*, Società Bibliografica italiana presso la Biblioteca di Brera, Milano 1906, p. 14.



considerazioni di Gramsci sulla mancanza di una letteratura nazional-popolare in Italia.<sup>25</sup>

Una bilancia commerciale in perdita dal punto di vista delle traduzioni è un segnale del posizionamento periferico di un campo letterario nella gerarchia transnazionale.<sup>26</sup> Negli anni Venti-Trenta del Novecento la capitale della Repubblica mondiale delle lettere è ancora Parigi, benché il sistema culturale anglosassone stia cominciando a eroderne la centralità,<sup>27</sup> e sono diversi gli indicatori della dipendenza del campo letterario italiano da quello francese: opere e scrittori francesi o attivi a Parigi sono i più discussi sulle riviste italiane;<sup>28</sup> dibattiti e consacrazioni parigini producono effetti in Italia;<sup>29</sup> alcune istituzioni si modellano sui corrispettivi d'oltralpe (l'Accademia d'Italia sull'Académie française, il Premio dell'Accademia Mondadori sul Goncourt, il settimanale «La Fiera Letteraria» su «Les Nouvelles littéraires»);<sup>30</sup> essere tradotti a Parigi, o esercitare il ruolo di *gatekeeper* della letteratura italiana nella capitale francese, è una posta in gioco cruciale, per garantirsi la quale un autore come per esempio Ungaretti non si perita di usare ogni mezzo a sua disposizione, dalla calunnia al duello.<sup>31</sup>

L'autonomia  
letteraria tra Stato  
e mercato sotto  
il regime fascista

- 25 «Ed è poi vero che in Italia non si legga? Non sarebbe più esatto porsi il problema: perché il pubblico italiano legge la letteratura straniera, popolare e non popolare, e non legge invece quella italiana?»: A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. III, pp. 2116-2117 (Quaderno 21, §5, 1934-35).
- 26 «The more central a language is in the international translation system, the smaller the proportion of translations into this language. The most central languages tend to have the lowest proportion of translations in their own book production»: J. Heilbron, *Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System*, in «European Journal of Social Theory», 2, 4, 1999, pp. 429-444: p. 439.
- 27 Già in questi anni si avverte una prima erosione del dominio della letteratura francese nel campo letterario italiano e la contemporanea ascesa di quella di lingua inglese nei settori più industrializzati del sistema editoriale, dove comincia a farsi spazio la nuova figura dell'agente letterario: cfr. A. Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- 28 Tra gli spogli delle riviste contenuti in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre deux guerres* (a cura di E. Esposito, Pensa multimedia, Lecce 2004), quelli relativi alla letteratura francese occupano 64 pagine, uno spazio decisamente superiore a quello delle letterature tedesca (46), inglese (34), spagnola (24), russa (22).
- 29 Il numero che «Solaria» dedica al cinema nel marzo 1927, e che costituisce uno dei primi tentativi in Italia di legittimare il nuovo medium come arte, riprende un'operazione analoga della parigina «Cahier du Mois» (dicembre 1925), recensita da Antonello Gerbi sulla rivista milanese «Il Convegno» nell'ottobre del '26. La consacrazione di Svevo a grande autore della modernità, paragonato a Proust e Joyce, segue una traiettoria simile: alla «scoperta» parigina sulla rivista «Le Navire d'Argent» (febbraio 1926) fanno seguito nel 1929 due numeri dedicati allo scrittore dal «Convegno» (gennaio-febbraio) e da «Solaria» (marzo-aprile). Anche il riconoscimento in Italia della grandezza dell'opera drammaturgica di Pirandello segue il successo della messa in scena parigina di *Sei personaggi in cerca d'autore* e l'ingresso dell'opera nel repertorio dei registi d'avanguardia delle principali capitali europee.
- 30 Sul Premio dell'Accademia Mondadori cfr. §6. «La Fiera letteraria» è un settimanale di informazione letteraria fondato nel 1925 a Milano da Umberto Fracchia, che così ne annuncia la nascita in una lettera circolare: «sarà un giornale del formato normale di un quotidiano, in sei o otto pagine illustrate, stampato in rotativa, sul tipo dei giornali letterari che hanno attualmente così largo successo in Francia come «Candide» e «Les nouvelles littéraires»» (cit. in M.-L. Cassagne, *La «Fiera letteraria» de 1925 à 1928*, in «Chroniques italiennes», 25, 1-2, 2013, pp. 74-102: p. 77).
- 31 Ungaretti è amico del direttore della «Nouvelle Revue Française» Jean Paulhan. Nel loro epistolario (*Correspondance Jean Paulhan Giuseppe Ungaretti 1921-1968*, eds. J. Paulhan, L. Rebay, J.-C. Vegliante, Gallimard, Paris 1989) abbondano i giudizi caustici di Ungaretti su concorrenti come Bontempelli o Montale, ai quali impedisce l'accesso ai più prestigiosi circoli parigini. Cfr. R. Gennaro, *La traduzione e la «nuova letteratura». Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XVII, 1, 3, 2015, pp. 79-95.

Se un campo letterario dominato tende a tradurre molto, i criteri che portano a una traduzione variano a seconda del posizionamento dei suoi promotori nel campo. Come abbiamo visto, negli anni Venti-Trenta la narrativa straniera è per gli editori un affare migliore della pubblicazione di autori italiani, che esigono remunerazioni percentuali più elevate vendendo tendenzialmente meno copie. Dietro il flusso di traduzioni che caratterizza il Ventennio vi è dunque innanzitutto un movente economico – di natura, perciò, eteronoma. Le traduzioni sono però anche uno strumento importante di ristrutturazione del *nomos* letterario, un'arma nel conflitto tra chi gode di una posizione già consolidata e nuovi entranti ancora privi di capitale simbolico e interessati a cambiare le regole del gioco. All'inizio degli anni Trenta, per esempio, un'alleanza di nuovi entranti attiva su diverse riviste giovanili fasciste cerca di valorizzare un paradigma romanzesco fondato sulla polifonia e sul montaggio esemplificato da modelli statunitensi, sovietici e tedeschi,<sup>32</sup> nel campo della lirica, Montale e Pavese legittimano le proprie innovazioni formali e di poetica facendo riferimento a poeti di lingua inglese (Eliot e Whitman rispettivamente), di cui promuovono la conoscenza in Italia traducendoli o discutendone le opere su rivista. In questi casi, il movente dietro scelte traduttive e appropriazioni di autori stranieri è specificamente letterario.

I nuovi entranti al polo più autonomo non agiscono, però, soltanto scrivendo sulle riviste e producendo opere originali o tradotte, ma sono spesso anche consulenti, redattori, direttori di collana, traduttori. All'interno del campo editoriale lo spazio privilegiato per gli interventi orientati a una logica più autonoma è quello degli editori emergenti<sup>33</sup> come sono in questi anni Bompiani, fondata nel 1929, che cerca di intercettare l'alleanza di nuovi entranti interessata al romanzo,<sup>34</sup> ed Einaudi, fondata nel 1933, che debutta come casa editrice letteraria prima con una collana di traduzioni («Narratori stranieri tradotti», 1938) che con una di autori italiani («Narratori contemporanei», 1941).<sup>35</sup>

Spazi di autonomia sussistono però anche nelle aree del campo maggiormente orientate al profitto: per esempio in Mondadori, che tra anni Venti e

32 L.M. Rubino, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, a cura di F. Petroni, M. Tortora, Manni, Lecce 2007, pp. 235-274.

33 P. Bourdieu, *Une Révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 126-127, 1999, pp. 3-28.

34 A. Baldini, *Un editore alla ricerca di un'avanguardia: Valentino Bompiani e la «tenzone del romanzo collettivo»*, in *Stranieri all'ombra del duce*, cit., pp. 198-211; D. Biagi, *Modernità per moralisti. «Fabian» di Erich Kästner nell'Italia degli anni Trenta*, ivi, pp. 245-259; M. Sisto, *La consacrazione del romanzo. Traiettorie delle collane di narrativa straniera nel campo editoriale (1929-1935)*, in Id., *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 237-276.

35 È significativo che due tra i primi narratori pubblicati – Cesare Pavese e Natalia Levi, che dopo il '45 si firmerà Natalia Ginzburg – siano traduttori organici alla casa editrice: la fama di Pavese americanista aveva infatti preceduto quella di poeta e narratore, mentre a Natalia Levi era stata affidata nel 1939 la traduzione della *Recherche du temps perdu*, il cui primo volume uscirà nel 1946.

Trenta si avvia a diventare la più importante casa editrice italiana per volume di produzione. L'ascesa di Arnoldo a inizio anni Venti si consolida con l'acquisizione alla sua scuderia di scrittori italiani già consacrati, D'Annunzio *in primis*, secondo una strategia volta a convertire in capitale economico un capitale simbolico garantito. L'impresa mondadoriana non è però riducibile né allora né successivamente al polo commerciale: i diversi orientamenti delle collane garantiscono alla casa editrice un posizionamento differenziato, consentendole di intercettare vari segmenti di pubblico, e i funzionari che vi operano selezionano e ripartiscono la produzione secondo criteri di maggiore o minore eteronomia. Le collane di letteratura straniera create tra fine anni Venti e inizio anni Trenta sono in questo senso esemplari: i «Gialli» e i «Romanzi della Palma», che escono in edicola settimanalmente e tirano migliaia di copie, sono pensati per un pubblico ampio, mentre la «Biblioteca Romantica» e la «Medusa» sono rivolte a lettori più esigenti, e corrispondono a progetti editoriali mossi anche da intenti innovativi e da una logica specificamente letteraria.<sup>36</sup>

È proprio sulle collane di letteratura straniera che si accendono a più riprese conflitti tra il regime e Mondadori,<sup>37</sup> un editore che non si caratterizza certo come antifascista e al quale sono anzi garantite dal potere politico diverse rendite di posizione, a partire dalla concessione della stampa e commercializzazione – divenuta monopolio dal 1938 – del libro unico per le scuole elementari. Già alla fine degli anni Venti, ben prima dell'offensiva del Sindacato Autori e Scrittori, attacchi ai romanzi stranieri e proposte di limitarne l'importazione erano apparsi su riviste letterarie e di categoria; un controllo di Stato sulle traduzioni viene però imposto soltanto alla fine degli anni Trenta, nel quadro di una più generale estensione all'editoria dei dispositivi censori che culmina nell'istituzione della Commissione per la bonifica libraria nel settembre 1938.<sup>38</sup>

Rispetto alla consacrazione offerta da istituzioni come la Reale Accademia d'Italia e agli aiuti statali che sovvenzionano la creazione, la censura constitui-

---

L'autonomia  
letteraria tra Stato  
e mercato sotto  
il regime fascista

36 Sulla «Biblioteca Romantica» e sul progetto letterario del suo direttore Giuseppe Antonio Borgese cfr. D. Biagi, *Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore*, in «La densità meravigliosa del sapere». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, a cura di M. Pirro, ledizioni, Milano 2018, pp. 167-185. I pareri di lettura pubblicati in *Non c'è tutto nei romanzi*, cit., mettono in luce i criteri di distinzione tra le varie collane e l'*illusio* letteraria che anima mediatori come Lavinia Mazzucchetti, Enrico Piceni, Alessandra Scalero, Elio Vittorini.

37 G. Fabre, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2018.

38 Prima del '38 non mancano casi di censura e autocensura editoriale sulle traduzioni, quest'ultima praticata attraverso l'espunzione dalla versione italiana di riferimenti o di interi episodi giudicati politicamente e moralmente sgraditi (oltre che, naturalmente, attraverso la scelta di non tradurre un testo): non si tratta però di provvedimenti che hanno come obiettivo la limitazione della presenza sul mercato dei testi stranieri in quanto tali. Sulla censura letteraria del regime fascista cfr. G. Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino 1998; G. Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisie*, Laterza, Roma-Bari 2013; Ch. Rundle, *Il vizio dell'estero-filia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2019.

sce il versante repressivo del controllo di Stato sulla produzione letteraria. La stretta censoria sul mercato librario è però più tardiva, rispetto a quella sulla stampa periodica, o alla censura teatrale e cinematografica. Quotidiani e riviste – comprese quelle artistico-letterarie – sono messe sotto osservazione fin dal 1925, e la censura non riguarda soltanto testate politicamente non schierate come la fiorentina «Solaria», colpita nel 1934 per i contenuti scabrosi di un racconto di Enrico Terracini e di una puntata del *Garofano rosso* di Vittorini, ma anche riviste caratterizzate da una convinta adesione al fascismo come «Il Selvaggio» di Mino Maccari o «L'Universale» di Berto Ricci, che si trovano censurate quando i loro attacchi al potere, mossi da una visione del fascismo radicale e rivoluzionaria, colpiscono personalità eminenti del regime.

Lo Stato interviene dunque nel conflitto di interessi tra scrittori ed editori sulle traduzioni di narrativa straniera soltanto alla fine degli anni Trenta, mettendo in atto varie misure censorie. Alcuni attori del campo letterario – quelli, per esempio, che si identificano nell'operato del Sindacato – ne approfittano, servendosi della retorica nazionalista, xenofoba e razzista disseminata e accettata nel discorso politico per attaccare gli editori.<sup>39</sup> Questi ultimi reagiscono servendosi di quella stessa retorica per difendere i propri interessi: lamentando, per esempio, come la censura finisca per danneggiare un'importante industria nazionale, o spiegando come le traduzioni evitino che gli italiani leggano le opere straniere acquistandone le versioni francesi. I carteggi e le trattative tra gli editori e il Ministero della cultura popolare<sup>40</sup> mettono bene in luce la contrapposizione tra prospettive che è diventato arduo conciliare: la logica politica, che a seguito di un'evoluzione ideologica interna impone restrizioni e censure contro le letterature straniere; quella economica, per cui le traduzioni sono una fonte di profitto da preservare; e quella specificamente letteraria, per cui le traduzioni sono strumenti per rafforzare e promuovere generi o ricerche formali specifici.<sup>41</sup>

39 Questa retorica – l'uso, cioè, dell'eteronomia politica per dirimere un conflitto interno al campo letterario – finirà per rivoltarsi contro chi ne ha fatto uso: all'inizio degli anni Quaranta Marinetti sarà costretto a difendere il futurismo dall'attacco sferrato contro l'«arte degenerata», cioè contro le rivoluzioni formali di inizio secolo, dall'ala più reazionaria del fascismo capitanata da Roberto Farinacci. Va ricordato, infatti, che il fascismo è tutt'altro che un monolite, e le sue fazioni appoggiano opzioni estetiche differenti: cfr., per le arti figurative, il caso esemplare della contrapposizione tra Premio Cremona (istituito per volontà di Farinacci) e Premio Bergamo (istituito per volontà di Bottai): A. Negri, *Ideas, Questions, Controversies/Idee, questioni, controversie*, in *Post Zang Tumb Tuum. Art Life Politics. Italia 1918-1943*, a cura di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2018, pp. 116-123 e 562-565; D. Giaccon, 1939. *Premio Cremona and Premio Bergamo/Premio Cremona e Premio Bergamo*, *ivi*, pp. 480, 614.

40 Per Bompiani cfr. I. Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Led, Milano 2007; per Einaudi F. Nottola, *The Einaudi Publishing House and Fascist Policy on Translation*, in *Translation under Fascism*, eds. Ch. Rundle, K. Sturge, Palgrave MacMillan, London 2010, pp. 178-200; per Mondadori, Fabre, *Il censore e l'editore*, *cit.*

41 Un caso esemplare di conflitto (e compromesso) tra logica politica, profitto editoriale e posizionamenti differenziati nel campo letterario è offerto dalla trattativa per pubblicare l'antologia *Americana* curata da Vittorini per Bompiani, su cui cfr. B. Pischedda, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Aragno, Torino 2015, cap. 4.

## 5. L'eteronomia politica come rivincita dei dominati

Una mediazione tra logica politica, economica e specificamente letteraria rimane possibile anche nel pieno della stretta censoria perché gli agenti della censura – come più in generale i burocrati culturali – non sono una pura espressione del campo politico, ma agenti di mediazione, figure di compromesso tra la logica politica e quella dei vari campi intellettuali.<sup>42</sup> Il potere dello Stato non potrebbe d'altra parte esercitarsi nei campi artistici senza la mediazione degli individui per cui l'arte è il principale investimento esistenziale, cioè attraverso l'azione degli stessi agenti del campo letterario.

Le azioni di controllo e censura dei propri pari, che possono arrivare fino alla denuncia all'autorità politica, costituiscono un caso estremo della violenza simbolica che struttura le relazioni sociali nei mondi dell'arte: un'estremizzazione che diventa possibile nell'ambito di regimi totalitari o semitotalitari, che si pongono l'obiettivo di mettere sotto il controllo del campo politico l'intera società. Come ha scritto Bourdieu relativamente ai casi di delazioni nell'Unione Sovietica degli anni Trenta, cui hanno fatto seguito suicidi, imprigionamenti, deportazioni ed esecuzioni,

la violenza terroristica che trova in queste situazioni straordinarie l'occasione per attuarsi pienamente non è che il limite delle violenze ordinarie dell'ambizione delusa che si esercitano ogni giorno, sotto le apparenze irrepressibili della critica polemica o della denuncia ispirata degli scandali o dei complotti, o, più sornionamente, attraverso le insondabili decisioni collettive delle commissioni e dei comitati, delle amministrazioni e degli amministratori, scientifici o artistici.<sup>43</sup>

Nel campo letterario italiano degli anni Venti-Trenta non si danno casi altrettanto brutali, ma tra i delatori della polizia politica ci sono diversi letterati dall'«ambizione delusa» come Dino Segre, *alias* Pitigrilli, scrittore torinese di grande successo di pubblico e di scandalo;<sup>44</sup> Italo Tavalato, ex protetto di Papini la cui carriera artistica collassa già negli anni Venti;<sup>45</sup> Giacomo Antonini, un critico letterario italo-olandese residente a Parigi, collaboratore di «Solaria», che fornisce informazioni sull'attività in esilio del leader di «Giustizia e libertà» Carlo Rosselli, assassinato nel 1937.<sup>46</sup> La vicinanza al potere politico consente loro di danneggiare concorrenti più dotati di prestigio e riconoscimento specifici; le informative di Pitigrilli, in particolare,

---

L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista

42 Peraltro sono consulenti della censura anche intellettuali che non sono sostenitori del regime come Alberto Spaini, Maria Bellonci e la vedova di Giovanni Amendola Eva Kühn.

43 Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 364.

44 E. Magri, *Un italiano vero: Pitigrilli*, Baldini&Castoldi, Milano 1999.

45 I. Fantappiè, *Italo Tavalato*, in «tradurre», 16, primavera 2019, <https://rivistatradurre.it/italo-tavalato-trieste-1889-roma-1963/> (ultimo accesso: 19/9/2021).

46 R. Festerazzi, *Il segreto del conformista. Vita di Giacomo Antonini, l'uomo che spiò Carlo Rosselli ispirando Moravia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.

sono determinanti per gli arresti che nel 1935 smantellano la rete antifascista torinese di «Giustizia e Libertà». A finire arrestati, inviati al carcere o al confino sono molti esponenti di quella parte del mondo intellettuale cittadino che costituisce l'*humus* della casa editrice di Giulio Einaudi. La marginalità rispetto a una cerchia di scrittori e intellettuali che dopo la guerra faranno di Einaudi l'editore italiano dotato di maggior capitale simbolico – un capitale la cui accumulazione comincia già negli anni Trenta – potrebbe essere il motore segreto della scelta di collaborare con l'Ovra da parte di uno scrittore di successo, direttore di riviste letterarie di grande *appeal* presso il pubblico come «Le Grandi Firme», ma privo di riconoscimento al polo più autonomo del campo.

Anna Baldini

## 6. Consacrazioni autonome ed eteronome: i premi letterari

Il premio Bagutta, fondato a Milano da un gruppo di scrittori, giornalisti, artisti e professionisti l'11 novembre 1927, è considerato il primo premio letterario italiano.<sup>47</sup> In realtà già quattro anni prima Mondadori aveva istituito, sul modello dell'Académie Goncourt promotrice dell'omonimo premio, un'Accademia incaricata per un decennio di premiare libri di poesia, narrativa e critica letteraria, con l'obiettivo di individuare esordienti promettenti, accreditarsi come editore letterario presso scrittori con un capitale simbolico consolidato, e «conferire una patente di nobiltà a una casa editrice dalle recentissime origini».<sup>48</sup> Ciò nonostante, la primogenitura tradizionalmente assegnata al Bagutta e l'implicito discredito da cui origina l'oblio dei premi precedenti hanno una motivazione: a differenza del Premio Mondadori, infatti, il Bagutta è un riconoscimento autonomo, conferito dai pari e finanziato da libere oblazioni – non è insomma ibridato di eteronomia economica.<sup>49</sup>

Nella seconda metà degli anni Venti e nel decennio successivo nascono numerosi premi, tra cui i più significativi sono quello della «Fiera letteraria», bandito per la prima volta per opere uscite nel 1927 e ribattezzato Pre-

47 Alcuni premi letterari erano stati banditi già in precedenza: la rivista «Poesia» (1905-9) di Marinetti ne lancia diversi per garantirsi una visibilità nazionale, e nel 1911 viene istituito il concorso Rovetta per un romanzo. Questi primi esperimenti si caratterizzano però per la loro natura episodica, mentre i premi creati a partire dagli anni Venti, svolgendosi ogni anno con regolarità, diventano vere e proprie istituzioni (alcuni sopravvivono ancora oggi).

48 E. Decleva, *La scena editoriale italiana negli anni venti: lo spazio degli autori francesi*, in *La Francia e l'Italia negli anni Venti: tra politica e cultura*, a cura di Id. e P. Milza, ISPI-SPAI, Milano 1996, pp. 192-224: p. 205; sulla storia del premio cfr. Id., *Arnoldo Mondadori*, Utet, Torino 1993, pp. 97-100.

49 Si veda come la rivista «La Fiera letteraria» rende conto della prima edizione del Premio: «Per la prima volta, in Italia, si è tentata quest'esperienza singolare: di un gruppo d'artisti *indipendenti*, non preoccupati da scuole o programmi, tutti diversi l'uno dall'altro perfino nell'arte prescelta, ma tutti fervidi e giovani – che hanno voluto *giudicare fraternamente i loro compagni*. E i compagni hanno subito intuito che *quel giudizio doveva essere per essi il più ambito, il più caro, il più onesto*» («La Fiera letteraria», 22 gennaio 1928, p. 1, corsivi miei). Diversi articoli della «Fiera letteraria» elencano i finanziatori del premio, tra cui si annoverano scrittori, artisti, teatranti, editori.

mio Fracchia dopo il 1930 in omaggio al defunto direttore del settimanale, e il Premio Viareggio, la cui prima edizione si svolge nel 1930. Possiamo interpretare questa fioritura come un tentativo di rafforzare le istanze di consacrazione al polo più autonomo del campo, a fronte di un incremento delle pressioni politiche ed economiche.<sup>50</sup> Da una parte, infatti, in questi decenni si rafforza il polo di produzione di massa a seguito della maggiore industrializzazione del sistema editoriale: i premi letterari svolgono in tale contesto una funzione di orientamento delle scelte dei lettori secondo i principi elaborati nel polo più autonomo del campo, invece che secondo i successi di vendita.<sup>51</sup> Dall'altra, si moltiplicano le istanze di consacrazione che mescolano valore letterario e meriti politici, dai premi elargiti annualmente dall'Accademia d'Italia fino ai numerosi premi letterari di ispirazione fascista come il premio "Poeti del tempo di Mussolini" bandito a Bagni di Lucca dal 1933, il premio Cervia, assegnato dal 1934 a un'opera che «interpreti il senso profondamente umano ed universale del secolo di Mussolini»,<sup>52</sup> il premio letterario aeronautico della fiera di Padova, ispirato da Marinetti e attivo dal 1937. E mentre si moltiplicano i premi politicizzati il regime assume il controllo dei premi più autonomi: già nel 1931 l'antifascista Leonida Rèpaci viene sostituito alla presidenza del Viareggio da Lando Ferretti, capo ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, e dal 1934 il premio è supervisionato da Galeazzo Ciano; dal 1937 l'istituzione di un nuovo premio letterario dev'essere sottoposta all'autorizzazione preventiva del Ministero per la cultura popolare.

---

L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista

## 7. Spazi di autonomia e conversioni di capitale: le riviste

Il luogo principale di accumulazione del capitale simbolico rimane così la rete di riviste posizionate al polo più autonomo del campo, che si contrappone ai periodici che propongono prodotti narrativi di consumo come novelle e *feuilleton*. A differenza di pubblicazioni di successo come «Novella» o «Le Grandi Firme», le *petites revues* raramente godono di un'indipendenza economica garantita dalle vendite o dagli abbonamenti, ma si reggono piuttosto sul volontariato, su investimenti a fondo perduto provenienti dai capitali privati o di famiglia dei fondatori (è il caso del «Convegno» di Enzo Ferrieri e di «Solaria» di Alberto Carocci), sul contributo di mecenati (come il conte milanese Emanuele di Castelbarco per «L'Esame» o Luigi Parodi, armatore ge-

50 Per un'interpretazione analoga della nascita del Premio Goncourt come strumento di orientamento in un mercato librario inflazionato e in contrapposizione all'Académie Française, cfr. Sapiro, *The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field*, cit.

51 «Gli undici baguttiani [...] sperano [...] di indicare al pubblico non solo uno scrittore non molto noto ma uno di quegli artisti che, *eletti da pochi, son destinati a piacere a molti*» (testo istitutivo del premio Bagutta, in «La Fiera letteraria», 20 novembre 1927, p. 3, corsivo mio).

52 Cit. in Petrocchi, *Scrittori italiani e fascismo*, cit., p. 96.

novese finanziatore della «Ronda»), sull'autofinanziamento (le Edizioni di Solaria escono a spese degli autori e su sottoscrizione di amici e parenti).<sup>53</sup>

Alcune di queste riviste, sia pur orientate primariamente all'accumulo di capitale simbolico, non si fanno scrupoli nell'avvantaggiarsi di un appoggio politico: nel conflitto che anima incessantemente il polo più autonomo del campo, l'eteronomia può essere usata come un'arma. Nella seconda metà degli anni Venti due alleanze di nuovi entranti, portatrici di due distinte ipotesi di rinnovamento dei criteri di legittimazione nel campo, si scontrano per conquistare il diritto di dichiarare la propria opzione estetica come l'unica autenticamente fascista: da una parte, un'avanguardia modernista che fa perno sulla rivista «900» di Bontempelli e sulle sperimentazioni teatrali legate alle messe in scena del Teatro d'Arte di Pirandello (1925-28) e del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia (1922-30); dall'altra, un'avanguardia alla ricerca di una modernità italiana distinta dal modernismo europeo, che ha come strumenti di aggregazione «Il Selvaggio» di Mino Maccari (1924-43) e «L'Italiano» di Leo Longanesi (1926-41), e un potente protettore in Curzio Malaparte.<sup>54</sup> Qualche anno più tardi, nella prima metà degli anni Trenta, l'avanguardia che promuove un modello romanzesco metropolitano e modernista dalle colonne delle riviste «Il Saggiatore» (1930-33), «Occidente» (1932-35), «Orpheus» (1932-34), «Oggi» (1933-34) e «Il Cantiere» (1934-35) la propone come incarnazione della modernità fascista.<sup>55</sup>

La compromissione con l'eteronomia politica garantisce vantaggi contingenti ma mette a rischio il processo di accumulazione di capitale simbolico sul lungo periodo e una canonizzazione che possa prescindere dai rivolgimenti del campo politico. Le avanguardie fasciste hanno pagato cara l'alleanza con il potere: con l'eccezione di Pirandello – la cui canonizzazione è stata garantita dallo straordinario prestigio acquisito a livello internazionale fin dagli anni Venti e sancito dal Nobel nel 1934, ma anche dalla messa tra parentesi, nei primi decenni del secondo dopoguerra, del suo ruolo di intellettuale integrato nel sistema culturale del Ventennio –, gli scrittori che hanno presentato la propria ricerca artistica come il contributo verso un'arte fascista hanno goduto di un certo riconoscimento dopo il 1945 solo a prezzo di una reinterpretazione del proprio percorso artistico dagli anni

53 Per uno sguardo transnazionale sulle *petites revues* cfr. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, eds. P. Brooker, A. Thacker, Oxford University Press, Oxford 2009-13; E. Bulson, *Little Magazine, World Form*, Columbia University Press, New York 2017.

54 Nonostante una sconfitta sul breve periodo – la prima incarnazione di «900», in lingua francese e con doppia redazione a Roma e Parigi, si interrompe nel '27 a seguito degli attacchi di Ungaretti e Malaparte – gli esponenti del modernismo fascista ottengono importanti riconoscimenti dal regime: Pirandello e Bontempelli sono tra i primi accademici d'Italia nominati, e nel 1937 Bragaglia ottiene dal governo il finanziamento di un teatro sperimentale.

55 Su questa rete di intellettuali e riviste cfr. R. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2000; F. Billiani, L. Pennacchiotti, *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime*, Palgrave Macmillan 2019.



Venti in poi; e si è trattato comunque di percorsi di canonizzazione accidentati. Dopo il 1945 la linea portante di trasmissione del capitale simbolico passa per gruppi che non si erano compromessi con l'eteronomia politica, e in particolare per l'asse fiorentino-torinese che innesta nella produzione della casa editrice Einaudi le ricerche letterarie della terza avanguardia che esordisce negli anni Venti, quella raccolta intorno alla rivista fiorentina «Solaria» (1926-36).<sup>56</sup> Dopo la guerra, questa opzione per l'autonomia può essere per di più reinterpretata come scelta politica di opposizione al potere, e dunque come antifascismo, consentendo la conversione del capitale simbolico acquisito in capitale politico.<sup>57</sup>

La ricerca di un appoggio politico non è l'unica possibilità di sfruttamento a fini autonomi di prassi generate originariamente da una logica eteronoma. Come ha mostrato Even-Zohar,<sup>58</sup> una delle strategie per rinnovare un *nomos* letterario consiste nell'immettere al centro di un sistema letterario, cioè nel suo polo più autonomo, oggetti provenienti dalla periferia, per esempio dal polo di produzione di massa. Possiamo interpretare in questo modo anche le traduzioni di narrativa straniera: il «decennio delle traduzioni», secondo la celebre definizione di Pavese, ha il proprio motore nel vantaggio economico degli editori, ma l'introduzione di paradigmi romanzeschi innovativi che costituiscono anche importanti successi di vendita contribuisce a trasformare radicalmente la prassi letteraria e in particolare la gerarchia dei generi, che nel secondo Novecento vede la lirica spodestata a favore del romanzo.<sup>59</sup>

Un altro esempio di come sia possibile funzionalizzare prodotti del polo di produzione di massa in una prospettiva più autonoma è costituito da una tipologia particolare di rivista, gli Almanacchi letterari pubblicati dal 1925 da Mondadori e passati nel 1930 a Bompiani. Queste pubblicazioni annuali sono innanzitutto uno strumento di pubblicità per l'editore, e adottano forme testuali (rubriche e interviste) e verbo-visuali (caricature, vignette e fotomontaggi) caratteristiche dei periodici di largo consumo;<sup>60</sup> ma la compe-

---

L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista

56 Sul *network* creato intorno a «Solaria» dal suo direttore Carocci cfr. R. Ludovico, «Una farfalla chiamata Solaria» tra l'Europa e il romanzo, Metauro, Pesaro 2010, e D. La Penna, *Habitus and Embeddedness in the Florentine Literary Field: The Case of Alberto Carocci (1926-39)*, in «Italian Studies», 73, 2, 2018, pp. 126-141.

57 Questa strategia di conversione non viene attuata solo dalle reti intellettuali effettivamente caratterizzate da un antifascismo militante (com'è il caso di Einaudi), ma anche da gruppi in cui le scelte politiche sono meno nette quando non assenti, come la rivista «Solaria» o il gruppo dei poeti ermetici. Su questi ultimi, cfr. F. Di Battista, *L'ermetismo fiorentino e i suoi -ismi, traiettoria di un'avanguardia*, in corso di stampa in *Studi sul campo letterario italiano*, a cura di A. Baldini e M. Sisto, Quodlibet, Macerata 2022.

58 I. Even-Zohar, *Polysystem Studies*, in «Poetics Today», 11, 1, 1990.

59 Cfr. D. Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, in corso di stampa, Quodlibet, Macerata 2022.

60 Su cui cfr. *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e dopoguerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Cisalpino, Milano 2009; F. Guidali, *Developing Middlebrow Culture in Fascist Italy: The Case of Rizzoli's Illustrated Magazines*, in «Journal of European Periodical Studies», 4, 2, 2019, pp. 106-121.

tenza specifica e gli interessi dei compilatori – tra i quali lo stesso Valentino Bompiani, Cesare Zavattini e il grafico Bruno Munari – trasformano queste pubblicazioni, attraverso l'uso ironico e riflessivo di quelle forme, in sperimentazioni d'avanguardia.

Un simile uso di forme della cultura di massa, esplicitamente finalizzato a un rinnovamento delle forme letterarie al centro del sistema, verrà praticato negli anni Quaranta da Elio Vittorini: un intellettuale dai molteplici ruoli (scrittore, collaboratore e direttore di riviste, traduttore, funzionario editoriale per Mondadori, Bompiani ed Einaudi), posizionato al polo più autonomo del campo e contraddistinto da un *habitus* disposto alla sperimentazione e all'infrazione dei confini tra alto e basso.<sup>61</sup> Vittorini adotta le stesse forme di integrazione verbo-visuale dei rotocalchi e degli Almanacchi Bompiani nell'antologia *Americana* del 1941, che consacra la letteratura statunitense a modello per i narratori che debuttano in quel decennio, e, pochi anni più tardi, nel periodico epitome del rinnovamento culturale del dopoguerra, «Il Politecnico» (1945-47), in cui immette contenuti unanimemente riconosciuti come “alti” e innovatori – i romanzi di Hemingway, il teatro di Brecht – in forme percepite come “basse” e volgari – *feuilleton*, rotocalco, foto-testo, fumetto.<sup>62</sup>

## 8. Conclusioni

In questo saggio ho mostrato come l'uso di un concetto chiave della sociologia bourdieusiana possa contribuire a una migliore comprensione delle dinamiche che sottendono la storia letteraria. Nel farlo non mi sono limitata ad un'applicazione rigida dei principi esposti nelle *Regole dell'arte*, ma mi sono avvalsa delle acquisizioni dei trent'anni di ricerca successivi, nel corso dei quali quel paradigma è stato messo alla prova su diversi casi di studio.

I decenni successivi alla pubblicazione del libro di Bourdieu hanno problematizzato l'idea che si possa parlare di una «genesì», di un atto di nascita puntuale del campo letterario, mettendo in luce come l'opposizione tra arte e mercato di cui Bourdieu mostra l'emergere nel secondo Ottocento non sia l'unica forma di eteronomia che dinamizza i campi artistici. Studi e ricerche futuri potranno ulteriormente arricchire il modello, ragionando su momenti storici che vedono il predominio sociale di campi che non siano l'economico e il politico.

Un'altra acquisizione fondamentale successiva alle *Regole dell'arte* è offerta dagli studi delle relazioni transnazionali tra i campi artistici, che risulta-

61 A. Boschetti, *Il passatore di frontiere*, in Elio Vittorini. *Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di L. Gasparotto, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 177-198.

62 A. Baldini, *Working with Images and Texts: Elio Vittorini's «Il Politecnico»*, in «Journal of Modern Italian Studies», 21, 1, 2016, pp. 50-64.

no fondamentali per l'analisi di campi letterari dominati come quello italiano. Nel corso del saggio ho mostrato quanto la gerarchia letteraria mondiale sia rilevante non solo per studio della letteratura tradotta (§4), ma anche in quello della storia di istituzioni come la Reale Accademia d'Italia, le riviste o i premi letterari (§§ 2, 6, 7). Ho mostrato anche come la polarizzazione tra autonomia ed eteronomia non sia da intendersi in maniera binaria, ma piuttosto come la composizione multifattoriale di logiche distinte e compresenti: le istituzioni che regolamentano la produzione letteraria sotto il fascismo non possono fare a meno di tenere in considerazione principi autonomi di legittimazione (§2); una delle declinazioni del conflitto tra arte e mercato, quella, cioè, che oppone il paradigma romantico del "genio creatore" allo scrittore professionista che vive della retribuzione del mercato, può costituire una posta in gioco al polo più autonomo del campo (§3); l'eteronomia politica e quella economica possono essere giocate l'una contro l'altra, creando spazi di manovra per l'azione degli agenti più autonomi (§§ 3, 4); l'eteronomia politica può essere usata come un'arma per dirimere la conflittualità tra gli agenti dotati di maggiore o minor capitale simbolico (§5), ma anche tra nuovi entranti al polo più autonomo (§7); lo stesso *nomos* letterario può diventare un vettore di eteronomia quando usato strumentalmente per intaccare l'autonomia di altri campi come quello accademico (§2). Una considerazione più dinamica della polarizzazione tra autonomia ed eteronomia consente così di giungere a una visione meno manichea dei rapporti tra letteratura e politica sotto il fascismo di quella degli studi letterari tradizionali.

L'adozione di questa prospettiva di ricerca consente di coniugare – e allo stesso tempo obbliga a farlo – oggetti il cui studio è spesso confinato ad ambiti disciplinari separati: le singole letterature nazionali, la storia delle istituzioni (culturali e non), la storia politica, la storia dell'editoria. Si tratta di una proposta metodologica ambiziosa, una vera e propria «missione impossibile»,<sup>63</sup> sostenibile solo attraverso una concezione della ricerca basata su un processo di accumulazione e verifica collaborativa dei risultati. Allo stesso tempo, questa impostazione degli studi promette di potenziare la nostra comprensione della storia letteraria: le prime analisi di casi italiani rendono auspicabile che questo lavoro di ricerca si arricchisca ulteriormente, mettendo alla prova sulla nostra letteratura i meccanismi sociali messi in luce da Bourdieu.

---

L'autonomia  
letteraria tra Stato  
e mercato sotto  
il regime fascista

63 P. Bourdieu, *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, in «Allegoria», 55, 1, 2007, pp. 26-31: p. 31.