

Ritratti Critici di Contemporanei

MASSIMO BONTEMPELLI

(Nato a Como il 12 maggio 1878)

Parlando all'Accademia d'Italia il 17 gennaio 1937 per commemorare Pirandello, Bontempelli esordiva con dichiarazioni decisamente compromettenti: «...lo sciocco è, per definizione, il negatore di misteri... E la intelligenza non è altro che questo: riconoscimento e confessione del mistero, che è la sola realtà»¹. Ogni autentico scrittore, quando s'investe della parte di critico, finisce necessariamente per confessarsi e per svelare i motivi reconditi della propria poetica; la critica si traduce in un ritrovamento di affinità elettive. E bisogna convenire che l'ipoteca pirandelliana sia stata sull'opera di Bontempelli una delle più avvertibili. Se la vita umana, il mondo, sono per Baudelaire una geografia segnata da «foreste di simboli», anche Bontempelli s'inserisce in quel 'credo' letterario ed esistenziale: è forse l'ultimo dei simbolisti, l'ultimo profeta del mistero, almeno in Italia. Di qui anche il fascino della sua opera di narratore in un periodo in cui la narrativa, considerata almeno dal punto di vista delle sue responsabilità ideologiche, pareva avere preso una lunga vacanza. «Questa non era divagazione – aggiungeva Bontempelli -. Siamo in pieno nell'aura agitata e creata da Pirandello»².

E' da notare che, per Bontempelli, Pirandello anziché essere il logico dinamitardi che colloca un infallibile bomba sotto le tavole del teatro borghese, è prima di tutto un poeta del mistero che appartiene pertanto – siamo tentati di concludere – alla famiglia dei Pascoli,³ o addirittura a quella del Maeterlinck. Questo ci basti per riconoscere che il pirandellismo di Bontempelli non è già un atteggiamento puramente letterario, ma non è neppure da intendere come una sottoscrizione completa del mondo ideologico del commediografo siciliano. Si

¹ Pirandello, *Leopardi, D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1938, p.5.

² *Ibid.*

³ Bontempelli fu un deciso ammiratore del Pascoli; cfr., per es., *L'Avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p.243 (l'articolo è del dicembre 1930).

potrebbe anche parlare di un Pirandello tradito; sarà più prudente dire un Pirandello ritagliato a propria immagine. Gli interessi critici di Bontempelli nei confronti della società contemporanea, delle sue strutture, delle sue convenzioni, sono pressoché inesistenti; e non si potrebbe mai legittimamente leggerlo alla luce e coll'ese[m]pio a fronte di *Tutto per bene*. Si prenda un libro esemplare come *Il figlio di due madri*. E', si sa, la storia di un prodigioso caso di reincarnazione. Improvvisamente una madre perde il proprio figlio: non fisicamente; anzi, in una maniera più totale. In Mario, a distanza di sette anni, è trasmigrata l'anima di Ramiro; Mario, è così, naturalmente, figlio di Arianna, ma nella realtà più profonda, di Luciana: la prima madre ch'egli ha ritrovato e che lo ha riconosciuto e lo vuole per suo. E' maternità vera quella della carne o quella dell'anima? Si potrebbe pensare che Bontempelli si compiaccia d'infrangere o di rovesciare una convenzione sociale. Si veda, per affinità, un caso analogo di Pirandello, appunto *Tutto per bene*. Ma la differenza d'accento sta proprio in questo: che dove Pirandello opera veramente una critica della società borghese in quelli che sono i suoi rapporti apparentemente più solidi e in realtà più labili, Bontempelli punta tutte le sue forze sul giuoco del mistero. E' quello che unicamente lo interessa e lo affascina quasi in un'estrema istanza romantica. D'altronde crede Bontempelli veramente al mistero, colla fede intatta e vivacemente polemica dei simbolisti? E' sufficiente il mistero tragico a determinare in lui una vera fede religiosa (fede in senso lato), come appunto in Arturo Graf, in Giovanni Pascoli? Si ha in realtà l'impressione che tutto si risolva nella misura di un giuoco perfetto; il mistero non sarebbe che un *alibi* alla letteratura.

Lo stesso si potrà dire di un romanzo come *Gente nel tempo*, che è dal '37, apparso pertanto a otto anni di distanza dal *Figlio di due madri*. Qui l'intenzione e il giuoco sono anche più evidenti. Attraverso la storia di una famiglia si giunge a una scoperta sensazionale: per una legge misteriosa tutti i suoi componenti, a cominciare dall'anno 1900, sono destinati a morire ciascuno ogni cinque anni. La scoperta di questa legge inflessibile determina a sua volta una più accentuata condizione di orgasmo, una cooperazione quasi, da parte degli stessi predestinati, al giuoco

imperscrutabile del destino. Destino di morte. Allora, l'ispirazione di Bontempelli potrebb'essere precisata, nelle sue componenti storiche, lungo un arco assai complesso, da Poe fino a Kafka, nel segno di un particolare impegno che diventa in lui più letterario che umano. (Per questo – si dica qui per inciso e una volta per sempre – Bontempelli è, tra gli scrittori italiani del Novecento, quello che meglio di ogni altro può essere forse inserito in un panorama europeo). Ma è proprio quel comune destino di morte che ci richiama all'idea di meccanismo e quindi di *divertissement* o di alibi: motivi comuni a tutta l'arte dello scrittore. D'altronde qual è la società che Bontempelli ci dipinge? E' quella di una ricca ed alta borghesia di antiche tradizioni. Ma è forse essa ricreata con intenzioni particolarmente critiche, o non è piuttosto quella società tipica e generica a un tempo che suol essere, appunto per definizione, chiamata «la società»? E' certo che essa è l'unica società che Bontempelli supponga. Come tale essa ha un'apparenza, quasi una struttura interna, di tipo dannunziano. E' una società agiata, che del resto non si accorge neppure di esserlo. Per essa non hanno luogo problemi se non squisitamente morali e metafisici.

D'Annunzio è, per quanto la critica, in parte, e l'autore stesso lo abbiano escluso, l'altro grande efficiente polo ispirativo di Bontempelli, insieme con Prandello. E' anzi, in ultima analisi, quello che agisce con un più forte richiamo di affinità, anche se in maniera più sotterranea e meno diretta. Chi legga la commemorazione di D'Annunzio tenuta da Bontempelli a Pescara il 27 novembre 1938⁴, potrà anche rimanere deluso. La raccolta, in uno stesso volume, di pagine critiche su due scrittori patroni poteva lasciar sperare di più: una penetrazione più approfondita da parte di Bontempelli del proprio problema artistico attraverso la contrapposizione stessa di due voci tanto discordi, eppure in lui consonanti. Quanto a D'Annunzio si può dire che Bontempelli se la cavi elegantemente, non rinunciando ad elevarne al livello del mito l'opera e la vita; anche se tra le righe si potrà leggere pur sempre l'inappagamento, il dubbio, nei confronti dell'arte dannunziana.

⁴ Cfr. Pirandello, Leopardi, D'Annunzio, cit.

Eppure quella suggestione è fortissima in ogni suo libro, fino alla possibilità di riscontri minuti. Leggiamo in *Gente nel tempo*: «Sai? – disse Dirce – siamo arrivate giù alla fontanella del capelvenere che s'era seccata, invece ora ricomincia a dar acqua»⁵. La fontanella ha molto in comune, più che con la Fonte Perseia della *Città morta*, colla Fonte Gioietta della *Fiaccola sotto il moggio*: «Anco la Fontanella di Gioietta/ ammutolita s'è. La gromma intasa/ tutto: le tre cannelle sono secche...»; e ancora: «Non dà più / acqua. Il canale s'è ingrozzato»⁶. Sono raffronti da fare, è vero, con molta cautela, tutti affidati del resto alla riprova di un orecchio interno; ma è chiaro che non valgono per se stessi, ma piuttosto per un'aria comune che li ravvicina. Qui una stessa aspettazione tragica, pur nella levità della cosa esposta, sulla quale del pari i due scrittori paiono giocare.

D'altronde un carattere fondamentale di molti personaggi di Bontempelli è quello di un'istintiva fisicità appunto dannunziana. Così è di vittoria durante il suo soggiorno veneziano (basterebbe pensare al mito di Venezia nel *Fuoco*): «Pianse più volte gettata disperatamente sul letto come se intorno a lei il mondo fosse scomparso, poi correva fuori e la sua anima si metteva a lottare contro la violenza dei colori. Qualche ora si sentì infernale, in altre era una bestia battuta»⁷. Non si sa, alla fine, se il nucleo vero del romanzo sia, ad esempio, nell'incipiente adulterio di Vittoria, o piuttosto nell'ossessione di Dirce e di Nora di fronte alla consapevolezza del loro destino. A parer nostro più nel primo che nel secondo motivo: il primo consente a Bontempelli di essere più liberamente scrittore, il secondo lo richiama al suo paradossale impegno di dimostrazione, come se le sue eccezionali qualità di scrittore, appunto, avessero bisogno di un alibi. Il romanzo si chiude con un ammonimento dell'abate Clementi: «La vita è essere incerti, Dirce, la vita è non sapere, non sapere né quando né dove uno va, Dirce»⁸. E' una conclusione che ci rinvia alle righe citate alla commemorazione di Pirandello; ma anche qui crediamo che si sbaglierebbe a volerla considerare come il vero indice del libro. Bontempelli si diverte quasi a

⁵ *Gente nel tempo*, Milano, Mondadori, 1946, pp.39-40.

⁶ G. D'ANNUNZIO *Teatro*, Milano, Mondadori, 1942, 939 e 900.

⁷ *Gente nel tempo*, ed. cit. p.83.

⁸ *Gente nel tempo*, ed. cit., p.245.

civettare col mistero. C'è più verità nelle pagine che trattano della vita di Dirce e di Nora a Milano, insieme colla direttrice di casa, Narcisa, che non nell'apparente bilancio del romanzo. L'arte dello scrittore è tutta in quel suo segreto di trattare con eleganza e naturalezza la psicologia morbosa ed abnorme dei propri personaggi, il rapporto di amore-odio tra le due sorelle, o già prima di dramma fantastico e chiuso in una provincia flaubertiana della loro madre Vittoria.

E forse, a questo proposito, un romanzo esemplare, per quanto variamente inteso e giudicato, dovrà essere considerato *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. Apparve nel 1930. Dopo le «allegorie» palazzeschiere del *Codice di Perelà* o della *Piramide*, dopo un esempio di *engagement* come quello di *Rubè*, la narrativa italiana si stava avviando sul binario della prosa d'arte. Già nel 1920 erano stati pubblicati i *Pesci rossi* di Emilio Cecchi; nel 1928 usciva *Tempo innamorato* della Manzini, che saremmo tentati di considerare come il prototipo del romanzo nato nel clima della prosa d'arte. Bontempelli poteva avere l'aria di battere una strada più vecchia. In realtà era una strada più europea. Il suo «realismo magico» ci mostra oggi la sua esperienza come più direttamente ravvicinabile a quella di uno scrittore veramente europeo quale Thomas Mann. La prosa di Bontempelli non ha, almeno per ora, niente in comune coi canoni della prosa d'arte; né del resto egli si prefigge un'interpretazione della società contemporanea, come già Borgese. Non è neppure una prosa lirica. E' se mai una prosa di memoria, di carattere frammentistico: brani di realtà vissuti nella risonanza di uno strazio segreto e inserito in una trama irreali, impossibile. Si può dire che Bontempelli resti sempre, in senso trasposto, uno scrittore autobiografico. Alla stessa maniera che si dimostrava tale nei primi libri: *La vita intensa*, *La vita operosa*, *Viaggi e scoperte*: è una biografia possibile, un'esperienza eventuale e non vissuta rievocata poi da una memoria per così dire extra-temporale: quella memoria che ha il compito di ricordare le cose che potevano essere accadute: nostre o d'altrui. Alle quali, per elezione di gusto poetico, si vorrebbe aver partecipato. Così è della fuga dei due figli di Adria, Tullia e Remo. Dalla casa di campagna, per raggiungere la madre in città. Così delle lunghe giornate,

anni incalcolabili di Adria, nel suo ritiro parigino. Così della morte di Tullia sorpresa dagli austriaci come spia italiana. Ancora una volta una sensibilità dannunziana sormonta nella pagina: «Tullia ora non provava sgomento, né dolore per la ruina. La fasciava un destino gelido e tranquillo»⁹. Il caso letterario ed umano di Tullia finisce per ricollegarsi, sia pure attraverso ben altra maturità d'arte, a quello della protagonista di *Costanza*: una tragedia di tipica industria dannunziana che Bontempelli aveva pubblicato nel lontano 1905,¹⁰ al tempo in cui egli era più intento alla sua attività di poeta: a Torino nel 1904 erano apparse le *Egloghe*, a Palermo nello stesso 1905 *Verseggiando*; erano in preparazione le *Rime di solitudine*. Quella di Bontempelli non è prosa lirica, ma è pur sempre magia poetica: nella sua stessa prosa, naturalmente, Bontempelli traduceva la propria disponibilità d'inventore meraviglioso.

«Inventare il vero»: è una citazione di verdi che lo scrittore premise, insieme con alcune altre, all'*Avventura Novecentista*; e un'altra citazione, questa volta da Cervantes, può essere facilmente illuminante a penetrare nella poetica bontempelliana: «Lo sa Iddio se esiste o non esiste nel mondo una Dulcinea, se è immaginaria o no: queste non sono cose che debbano essere appurate fino in fondo»¹¹. Possiamo dire pertanto che tutta la prosa di Bontempelli partecipi di un carattere ariostesco, consistente appunto nell'inventare il vero secondo una perenne reversibilità tra verità e fantasia. E' il caso di *Giro del sole*, un'esperienza estrema nella quale l'autore pare aver rinunciato a ogni ambizione di sovrasenso e di struttura. Il pirandellismo del *Figlio di due madri* o le «foreste di simboli» di *Gente nel tempo* si dissolvono. Pare che Bontempelli ceda alla dolce seduzione della prosa d'arte; e d'altronde l'invenzione del vero è una poetica che alla prosa d'arte si confà squisitamente. O forse, nonostante le affinità pratiche, si sarà più vicini alla realtà delle cose, attribuendo questo libro proprio a un'intenzione di solarità ariostesca.

Nella preziosa scrittura di Bontempelli c'è qualcosa che va ben oltre il carattere d'elzeviro di molta prosa d'arte. Bontempelli non trucca o non abbellisce la realtà:

⁹ *Due storie di madri e figli*, Milano, mondadori., 1956, p.255.

¹⁰ *Costanza*, Torino, Tipografia Editrice del «Piemonte», Mensio, Raselli e C.

appunto la inventa. *Viaggio d'Europa, La via di Colombo, Le ali dell'ippogrifo*, sono tre racconti che potrebbero inserirsi perfettamente in una poetica «rondista», per quel tanto di miticamente leopardiano e di allusivo che essi contengono; miti, del resto, senza riprove e senza intenzioni dimostrative: miti secondo un'accezione classica più che tendenziosamente moderna. Favole meravigliose e non più; anche se tra le righe del terzo racconto, *Le ali dell'ippogrifo*, si potrà leggere una precisa moralità: «Una somma intelligenza ha scritto che un uomo ha scoperto l'America per cacciare la noia. Noi diciamo e facciamo sempre le stesse cose in un ambito minimo; allora un cambiamento di luce sull'acqua diventa un'avventura molto più profonda di quelle che raccontano le storie. Noia è non sapersi accorgere delle variazioni minime, quelle dalle quali comincia il cammino per scendere in profondità»¹². Ma è che Bontempelli inventa volta per volta anche le sue moralità, perché il mito ne risulti formalmente completo: non già ch'egli vi aderisca o le partecipi. Inchiodarlo, lungo il corso della sua opera, a questa o a quella dichiarazione sarebbe un patente errore. Bontempelli è perpetuamente disponibile ad ogni saggezza, come ad ogni interpretazione del mondo: E', come scrittore, un possibilista, purché il fine ultimo resti la meraviglia.

* * *

Fin qui siamo venuti parlando del Bontempelli più noto e divulgato: alla stessa maniera che, parlando di Palazzeschi, si fosse accennato soltanto alle *Stampe dell'Ottocento*, alle *Sorelle Materassi*, al *Palio dei buffi*. Ma esiste anche un Bontempelli più arcaico e più legato all'avventura futurista: quello della *Scacchiera davanti allo specchio*, e prima ancora della *Vita intensa*, della *Vita operosa*, di *Viaggi e scoperte*. La *Scacchiera* apparve nel 1922, a undici anni di distanza dal palazzeschi *Codice di Perelà*. Il denominatore futurista vale soprattutto per Palazzeschi anche in nome di quell'aggressività mordace, di quell'impostazione da allegoria satirica che si è creduto di riconoscere in quel libro esemplare: In

¹¹ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.7.

¹² *Giro del sole*, Milano, Mondadori, 1942, p.167.

Bontempelli agisce piuttosto l'affinità pirandelliana. Qui, più che in ogni altra sua favola, egli ha saputo raggiungere Pirandello attraverso la poetica pascoliana del «fanciullino» (non si dimentichi che la *Scacchiera* fu pubblicata nella «Biblioteca Bemporad per i ragazzi»): e d'altronde la poetica del «fanciullino» può essere anche considerata come presente alla base della nuova penetrazione visiva di Pirandello, della sua possibilità di radiografare la realtà.

Si è parlato di un Bontempelli possibilista: tale egli diventò da quando finì per accentuarsi il suo sonnambulismo letterario. Ma all'inizio egli sapeva riconoscere un'apertura di possibilismo nelle cose stesse: la mirabile sfaccettatura, la pluralità d'angolazione non era già nello scrittore, ma nella realtà medesima. Questo possibilismo si dovrà allora chiamare piuttosto relativismo. Non esiste una realtà sola. Ogni episodio della realtà è come a fronte di un ipotetico specchio: lo specchio anzi non è altro che la linea di divisione tra l'una e l'altra realtà: relative alla stessa maniera l'una all'altra. «Oramai – concluderà il Re Bianco- posso dirti un'altra cosa: che anche tutta questa faccenda delle immagini riflesse, te l'ho detta, così, perché con voi gente di là m'è parso opportuno fingere di credere che la verità stia come dite voi. – E invece come sta? – Sta che le persone vere, le persone reali, siamo propriamente noi, noi di qua. Siete voi, che non siete altro che delle immagini, delle apparenze senza sostanza. Il mondo siamo noi»¹³. E il relativismo finisce per complicarsi all'infinito: anche al di là dello specchio non esiste una sola categoria di verità. Gli scacchi e i manichini si contendono la sovranità di quel mondo di ombre; e c'è anche un più profondo aspetto di dubbio: chi sono gli uomini? Quelli che al di là dello specchio si tramutano in un divenire incessante e non sono mai uguali a se stessi, o per quelli che, fuori da ogni contingenza eraclitea, sono stati bloccati dallo specchio, per sempre, nell'attimo stesso che vi sono stati per una volta riflessi?

Conviene dire che questo sia il Bontempelli più inquietante. Quello che ha più sottilmente avvertito una questione del Novecento. Più tardi egli ha cominciato a giocare con essa. Chi volesse individuare la genesi di questa progressiva elusione di

¹³ *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad, 1922, pp.154-155.

responsabilità potrebbe indicarla in quel cataclisma comune al quale non si è sottratto nessun aspetto della nostra letteratura del novecento: il fascismo. Ma non bisogna insistervi troppo. Nella natura di Bontempelli c'è stata da sempre l'anima di Till Eulenspiegel (per riprendere una felice indicazione del Russo), e come tale egli ha saputo sgusciare attraverso molte reti. Non è stato come per Palazzeschi che aveva ai suoi inizi forse qualcosa di più da dire, un maggiore impegno umano da sostenere, e non è riuscito a contrabbandare il meglio di sé tra le maglie delle reti nemiche.

E' certo che in questo Bontempelli si dovrà riconoscere anche un'affinità palazzeschiana; e forse non tanto col *Codice* quanto con quelle pagine preziose raccolte sotto il titolo di *Scherzi di gioventù*¹⁴ dove più agisce l'inquietante poetica del «fanciullino», il metodo dell'innocenza rivelatrice. D'altronde i suoi rapporti col futurismo Bontempelli li dichiarò molto lucidamente: «Noi professiamo una grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principi e le audacie lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrirebbe: nessuno di noi novecentisti, se non fosse passato attraverso le persuasioni e le passioni del futurismo, potrebbe oggi dire le parole che aprono il nuovo secolo»¹⁵. E precisava subito lo stacco che lo distingueva da quella scuola, almeno in sede stilistica: se il futurismo era soprattutto «lirico e ultrasoggettivo», il vero novecentismo tendeva invece alla proiezione oggettiva dell'opera creata, in modo che si staccasse definitivamente dall'autore; suo compito era quello di «inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi» (e per questo si è parlato di un valore del mito quasi in senso classico ed etimologico); «di qui – egli proseguiva – il nostro atteggiamento antistilistico; noi cerchiamo l'arte d'inventare favole e persone talmente nuove e forti, da poterle far passare attraverso mille forme e mille stili mantenendo quella forza originaria... Il futurismo invece fu soprattutto stilistico e gran parte della sua poetica fu fatta di regole formali»¹⁶.

¹⁴ A. PALAZZESCHI, *Scherzi di gioventù*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.

¹⁵ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.38 (l'articolo è del giugno 1927).

¹⁶ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., pp.38-39 (stessa data).

Lontano dalla verità di cronaca e del pari lontano dalla fiaba, l'intenzione di Bontempelli è tutta nel riconoscere l'elemento magico nella realtà: «La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo»¹⁷. Erano nate in quella direzione le pagine della *Vita intensa* e della *Vita operosa* raccolte appunto in seguito sotto il titolo di *Avventure*. Nel giugno 1930 Bontempelli avrebbe scritto: «La vera norma dell'arte narrativa è questa: raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno»¹⁸. Tale formula ariostesca era dunque tradotta in quei romanzi di avventure che avevano tutta l'aria di un futuristico e palazzeschi «lasciatemi divertire». E come già era avvenuto per Palazzeschi, il futurismo di Bontempelli assumeva una terza dimensione, quella critica e come tale realistica, che al futurismo di scuola era mancata (si capisce che l'indicazione di futurismo si dovrà intendere in accezione di comodo, per quel che concerne il carattere formale e strutturale di quel momento espressivo di Bontempelli).

Ma più che nell'*Avventura Novecentista* dove tante volte e lucidamente si parla del futurismo come dell'estrema e fragorosa combustione degli ultimi ottocenteschi residui romantici, il nostro scrittore ci ha lasciato un bilancio geniale di quel movimento letterario in un capitolo della *Vita intensa*: «Mio zio non era futurista». E' la diagnosi del futurismo stilistico in quanto ricerca di un'estrema originalità, quando di contro a quest'ultimo mito romantico, Bontempelli opponeva l'anonimia del nuovo mitografo: il mitografo novecentista. Nella figura dello zio è tutto il vecchio Ottocento accademico, quello dei d'Ancona, dei Renier, dei Flamini, che improvvisamente si dissolve nel segno del nuovo dinamismo. E' il momento della grande metamorfosi: lo zio comincia a lavorare da futurista: «Ero pronto, con le mani, i piedi e il cuore tesi. Mio zio entra nello studio, è vicino alla scrivania, vi gira attorno, siede... Prende in mano un lapis. Ne guarda la punta. Poi lo volta. Si china verso il foglio. Sta per scrivere. Io sto per agire... Proprio in quel momento scoppiò la guerra europea»¹⁹. Così quando Bontempelli ci dice di voler rappresentare la realtà come se fosse sogno, occorrerà distinguere: quella tale equivalenza ariostesca (di cui

¹⁷ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.19 (l'articolo è del settembre 1926).

¹⁸ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.251.

tanto hanno parlato i critici stessi dell'Ariosto) sarà realizzata nella forma più pura e semplice nel periodo pieno: tipico esempio *Il figlio di due madri* e *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. Ma qui, nei romanzi d'avventure, la formula si dimostra più insufficiente, per quanto tecnicamente esattissima: è proprio attraverso l'elemento «sogno», l'apparente rarefazione rappresentativa, che Bontempelli agisce come critico della società contemporanea: letteraria e no. Un libro come *La vita operosa*, che segue immediatamente *La vita intensa*, è da considerare sul piano delle più felici «allegorie» critiche del primo Novecento, accanto perciò al *Codice di Perelà*, alla *Piramide* di Palazzeschi e, se pure il registro tecnico-espressivo è tutt'altro, a *Rubè* di Borgese. Pochi libri sono stati più acuti nel ritrarre il senso di disorientamento e di intima crisi dell'uomo «umano» all'indomani della prima guerra mondiale. Lo scrittore protagonista è costretto ora a mettere a frutto le sue qualità in un'agenzia di *slogans* pubblicitari! E' un po' lo stesso procedimento per cui la calvizie di D'Annunzio era sfruttata per la propaganda della Chimina Migone. Quello era il destino di «tutti gli uomini che hanno capito la vita nuova, di tutti gli uomini che stanno creando il nostro grande domani, gli uomini, signore, della Italia di Vittorio Veneto»²⁰. In piena orgia nazionalista Bontempelli è dei pochi che abbiano saputo vedere fino in fondo. Parla il «pescecanone»: «Può darsi che il destino del pescecanismo, come è stato già di far durare la guerra fino alla vittoria, sia ora di salvare la borghesia, o almeno prolungarle la vita; e può altrettanto darsi che sia quello di farla morire d'aneurisma e d'ingorgo: non s'esce da questo dilemma»²¹. La grande avventura industriale del dopoguerra sarà conclusa dal fascismo. Il fascismo, ratifica, nella sua irrazionalità ideologica, l'irrazionale che è alla base della vita industriale: «Se un lavoro richiede una determinabile somma di tempo e di energia, un lavoro doppio richiede doppio tempo e doppia energia. Invece lo stesso tempo e gli stessi atti che concludono un affare uguale a dieci, possono concluderne uno uguale a cento, a mille: il campo di potenza d'un uomo d'affari è perciò illimitato»²².

¹⁹ *La vita intensa*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp.148-49.

²⁰ *La vita operosa*, Firenze, Vallecchi, 1920, p.38.

²¹ *La vita operosa*, ed. cit., p.64.

²² *La vita operosa*, ed. cit., p.99.

L'uomo «umano» passa dall'agenzia pubblicitaria al commercio dei legnami. Fallisce sempre. Ed ecco davanti a lui e da lui incontrollabili dispiegarsi gli eventi politici: «... c'era dunque quella specie di parte politica, acceso avanzo dei recenti spiriti di guerra, denominata 'fascismo', e trovavasi in reciso contrasto di atteggiamenti con il rivoluzionarismo comunista... I cittadini d'Italia – cioè coloro che non avevano una fede assoluta in alcuna delle tesi politiche in contrasto – erano mossi da un solo spassionato desiderio: il desiderio che una qualunque delle due bandiere – oppure una terza, o una quarta, o un'ennesima – riuscisse a bruciare tutte le altre e imporsi amabilmente sul paese»²³. A questo punto l'uomo «umano» diventa uomo «qualunque»; ma si badi che queste cose Bontempelli le scriveva nel 1920: la lucidità di diagnosi non potrebbe essere maggiore.

Ora possiamo anche rispondere meglio a un interrogativo: come Bontempelli reagì al fascismo? Tutta la sua carriera di narratore può essere così articolata. Con *Socrate moderno* (del 1908) egli cominciò come scrittore provinciale, ironico e intimista: si veda *La tavola della signora*, *Sotto i torchi*. E' il mondo idillico di De Amicis rievocato con finissima amarezza satirica attraverso la lente stilistica di un certo Verga (*Il maestro dei ragazzi*, per esempio, da *Vagabondaggio*). *Sette Savi* (del 1912) è già un libro nuovo e prepara i romanzi d'avventure. La situazione dell'uomo «umano» nella società moderna e borghese è già avvertita secondo un'angolazione pirandelliana: *Il giusto mezzo*, *La paura di morire*, *Il ribelle in riga*: è un *Palio dei buffi* «avant lettre» visto alla luce di dolorosi paradossi. Poi è la volta del realismo critico in chiave futurista: *La vita intensa*, *La vita operosa*. E' questo il Bontempelli più ricco, più nuovo, più sollecitante. Quindi il realismo futurista diventa realismo magico. Le ragioni critiche si dissolvono. Quel che c'era di più pirandellianamente autentico nei romanzi d'avventure (come indicazione di crisi della persona) diventerà pirandellianamente esplicito, ma in senso più meccanico e gratuito. In questa direzione la stessa *Scacchiera davanti allo specchio* ha per noi un significato minore: è già un divertimento metafisico, non più un divertimento in chiave storica. E del

²³*La vita operosa*, ed. cit., pp.120-21.

resto in quella metafisica quegli elementi che si dovrebbero chiamare la realtà umana o il sedimento fisico sono anche troppo assenti (come del resto sono in tutta l'opera di Bontempelli: scrittore di una straordinaria secchezza sentimentale, che non vuole dire carenza): metafisica per metafisica, si veda un racconto classico come *Le petit Prince* di Saint-Exeupéry un sentimentale.

Col realismo magico Bontempelli si propone d'inventare i miti moderni. Un libro, *Viaggi e scoperte*, che porta anche come melanconico sottotitolo *Ultime avventure*, può essere considerato, essendo immediatamente successivo alla *Vita operosa*, come l'anello di congiunzione tra il primo e il secondo Bontempelli: tra quello della realtà e quello del mito. Certe aperture fanno già pensare alle cose ultime dello scrittore: «Il mio secondo viaggio fu all'età di anni diciotto, in quel paese dei Belcondi di cui fa cenno Nemke nella *Bibliotheca vivorum itineribus illustrium*»²⁴: e ci vengono a mente certi bontempelliani d'oggi, da Delfini, a Landolfi, a Bigiaretti di *Uccidi o muori* (d'altronde quello dell'eco storica di bontempelli nel nostro Novecento è un capitolo tutto da scrivere: e darebbe importanti risultati). *Viaggi e scoperte* inizia una direzione che ci condurrà fino a *Giro del sole*. Una nuova poetica si va maturando: accanto al metafisico pirandelliano è il mitografo solare, secondo gli assunti più caratteristici del novecentista (vogliamo dire l'animatore della rivista «900»). In un articolo del dicembre 1926 Bontempelli scriveva: «Quanto alla letteratura, vedremo avanzarsi al primo piano l'opera narrativa, quella specialmente che si fonda sull'invenzione e sull'intreccio. In questi racconti o romanzi tutto diventa esteriore, e lo spirito lirico si fa natura e storia. Il grado di verità dell'osservazione realistica o dell'analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il giuoco degli ambienti, tutti quegli elementi che presso i romanzieri più celebrati dell'Ottocento erano fine a se stessi, acquistano presso gli scrittori d'intreccio un valore puramente strumentale, diventano i semplici motivi della dinamica delle favole. Penso a Dumas padre, che nessun critico poteva ancora studiare come poeta, e che tra vent'anni sentiremo come lo scrittore più vicino ai nostri gusti...»²⁵. Non si

²⁴ *Viaggi e scoperte*, Firenze, Vallecchi, 1922, p.21.

²⁵ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.28.

può dire che Bontempelli fosse buon profeta; ma certo egli era acuto espositore dei principi nuovi della propria poetica. Sotto quelle parole è soprattutto un'idea in funzione di matrice: quella che Bontempelli e i novecentisti in genere hanno più volte affermato: la necessità del mestiere per essere veramente scrittore, fino, se occorra, al sacrificio della propria «romantica» originalità: mestiere e ambizione di anonima non sono pertanto idee in contrasto.

E' interessante a questo proposito, una dichiarazione in favore della «Ronda», in relazione alla necessità di «percorrere, in superficie e in profondità, l'intero essere della nostra coscienza odierna: e di questa fare una solida base per riattaccarci alla tradizione interrotta e per muovere verso la tradizione nuova... In tutti gli altri movimenti – concludeva l'autore - , riviste, giornali, ecc. di cui ho notizia ho cercato invano una sensazione chiara di questa necessità... Il primo indizio ne trovo nella 'Ronda'»²⁶. L'antiromanticismo di Bontempelli diventa anche troppo pericoloso: le sue simpatie rondiste determinano in lui una sorta di sublime artigianato (sarà il caso già descritto di *Giro del sole*) nel quale il valore stesso del mito si rende precario. Il mito è il documento sensibile dello spirito religioso: ma i miti di Bontempelli sono miti senza fede: favole né per adulti né per ragazzi; favole per persone colte. Qui è la debolezza maggiore di Bontempelli mitografo: non essersi accorto che una letteratura di miti, quando non la sorreggesse un'idea religiosa, sarebbe fatalmente ricaduta in quella soluzione stilistica dalla quale egli si era proposto di trarla reagendo al formalismo futurista.

E non che Bontempelli non si renda egli stesso conto di questa carenza di fede: basti pensare a tutte le volte ch'egli cerca un'autorizzazione pirandelliana alla sua mitologia. Ma è appunto una ricerca di pretesti, di alibi, non un'affermazione di convincimenti. Ed ecco che, muovendo dal tema della *Scacchiera*, cominciano i giuochi metafisici degli specchi rieccheggianti in tanti racconti,²⁷ talché non si sa più in che chiave intendere certe dichiarazioni, se seria o ironica: «... lo spazio oltre lo

²⁶ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., pp. 95-96 (l'articolo è del 1919).

²⁷ Sembra che di quest'attitudine manieristica lo stesso autore fosse consapevole quando, a proposito della novella *Specchio*, scriveva: «E' necessario ch'io racconti un'altra novella in tema di specchi. So che mi si accuserà di abusare di questo motivo: pazienza»: cfr. *Eva ultima*, Milano, Mondadori, 1932, p.235.

specchio, e quello invisibile ove rampolla la voce dell'eco, furono i primi squarci aperti alla mia anima e al mio spirito sulle regioni inaccessibili di cui si nutre quella sete di mistero, che regge l'uomo tra le vicende più dure della sua vita mortale»²⁸.

Una risposta all'interrogativo che ci eravamo proposti potrà essere questa: se Palazzeschi aveva reagito all'oppressione fascista rifugiandosi nel piccolo mondo antico, Bontempelli sterzò la propria ispirazione verso una specie di rondismo tutto suo particolare. E questo gli consentì di sopravvivere come scrittore. E sopravvivere significò, per lui, molto spesso anche vivere: appunto alla maniera di Till, nel mondo di una fantasia funambolesca dalla quale egli era pur disposto ogni tanto a far sentire i suoi pungoli. E qui si vuole accennare al suo coraggioso spirito polemico in nome di un'arte lontana da qualsiasi degradazione propagandistica. «L'arte può benissimo vivere sotto il più dispotico dei regimi, perché l'arte nasce da qualunque condizione, dall'umido come dall'arido, dalla povertà come dagli agi...»²⁹; e nella *Donna del Nadir* aveva scritto: «L'arte e la filosofia possono ammirare, sotto un aspetto storico, e anche poetico, il potere politico; ma debbono fargli sentire sempre ch'esse non possono essere soggette ad alcun potere di natura costituita e pratica; fargli ben capire che non si *aiuta* la poesia»³⁰. Quella libertà che Bontempelli invocava e che per altro non era impossibile, era tuttavia una libertà condizionata; era per l'arte libertà di essere pura: e la purezza rischia troppo spesso di diventare sterilità. Ad ogni modo non si può chiedere agli scrittori di essere martiri o rivoluzionari. Si deve tuttavia chieder loro di conservare la propria dignità e insieme quella della letteratura sì dal tenerne vivo lo spirito fino ai tempi migliori. Bontempelli ha assolto questo compito in maniera egregia: si veda per esempio il brano polemico *Le rane chiedono tanti re*, «da un articolo in cui mi opponevo alla proposta che la produzione degli scrittori dovesse essere più sorvegliata dall'autorità politica»³¹.

* * *

²⁸ *Mia vita morte e miracoli* in *Miracoli*, Milano, Mondadori, 1938, p.312.

²⁹ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.185 (l'articolo è dell'agosto 1936).

³⁰ *La donna del Nadir*, Milano, Mondadori, 1928, p.211.

³¹ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., pp.324-27 (l'articolo è del giugno 1938).

Se la poesia di Bontempelli non è necessaria al suo bilancio di scrittore, altrettanto non si può dire del suo teatro. Ma non pare che la critica lo abbia preso sul serio quanto la sua opera narrativa. Nel quadro della problematica pirandelliana del Novecento, o anche, indipendentemente da Pirandello, nel segno di un novecentistico relativismo di crisi (crisi dei valori, crisi della verità borghese) esso occupa a nostro avviso un posto importante. Pertanto un saggio compiuto si dovrà attendere da chi abbia schede sufficienti per inquadrare questo teatro in un giro più vasto di rapporti, in quella linea di svolgimento che va da Pirandello a Betti. Si dovrà anzi dire che se certi tentativi di rivalutazione o di revisione, come quello di Rosso e di san Secondo, non hanno dato troppo brillanti risultati una rilettura del teatro di Bontempelli si giustificerebbe diversamente. Nel 1916 Bontempelli scrisse il suo primo dramma: *La guardia alla luna*, tutto preso nella suggestione simbolistica del mistero: si potrebbe pensare, per affinità, a una delle cose più indicative di Maeterlinck: *La morte del fanciullo*. Poi sarà la scoperta di Pirandello: i *Sei personaggi* sono del '21, *Enrico IV* del '22. Del 1925 è *Nostra Dea*, del '27 *Minnie la candida* che restano a nostro avviso le cose più felici del teatro bontempelliano; ma già nel 1919 Bontempelli aveva scritto *Siepe a nordovest*, dove nel motivo dell'interferenza e tuttavia dell'indipendenza di azione dei mondi delle marionette, dei burattini e degli uomini si pone l'accento sull'assoluta relatività di ogni fatto umano. E' più vera la vita delle marionette o quella, nella sua stupida convenzionalità borghese, degli uomini moderni? Sicché, alla fine, lo stesso burattinaio non è più convinto che siano veramente marionette di legno. 1919: siamo tentati di dire che c'era in Bontempelli una natura pirandelliana già in anticipo sui grandi fatti del teatro di Pirandello (è vero che può essere stata fortissima anche la suggestione del narratore: *Il fu Mattia Pascal* è del 1904). E del resto, se siamo dubitosi di fronte al pirandellismo di certe opere narrative (*Il figlio di due madri*), assai più ci persuade quello del teatro che, nel suo apparente sperimentalismo futuristico, aderisce tanto più profondamente alla condizione della realtà contemporanea. Quando in *Nostra Dea* e in *Minnie la candida* Bontempelli si ripropone quell'interrogativo – dove e quale è la verità dell'uomo

borghese - , indipendentemente dalla sua personale partecipazione, egli ci pare sempre più attendibile di quanto non sia nei romanzi successivi alla *Vita operosa*. In *Nostra Dea* è l'abito, è la condizione che determina l'uomo: siamo quel che portiamo indosso; in *Minnie la candida* è la protagonista che, col candore del «fanciullino», scopre che tra gli uomini di tutti i giorni si sono insinuati, all'insaputa di tutti e di loro medesimi, molti uomini fabbricati in serie, automi disumani, in tutto simili agli uomini normali eppure privi di anima. Il motivo è rintracciabile anche nella narrativa bontempelliana; si veda quello strano e affascinante miscuglio di romanzo e di rappresentazione scenica che è *Eva ultima*: «Confusamente intravvide in memoria tutte le persone che aveva incontrate nel mondo. E dichiarò che Bululù era la persona più chiara e umana e naturale che aveva conosciuta»:³² Bululù era una marionetta (e d'altronde il tema era già presente in *Siepe a nordovest*). Rispetto all'angolazione pirandelliana Bontempelli ha una sfumatura sua propria: se Pirandello pone in crisi i rapporti di convenzione del mondo borghese, egli si dimostra più direttamente interessato alla svalutazione dell'uomo. E', in fondo, la sua stessa esperienza personale: è l'uomo «umano» della *Vita operosa* ridotto alla condizione di marionetta da quella medesima vita. In Pirandello quel che si salva è l'uomo nel suo tragico isolamento esistenziale; in Bontempelli è l'uomo stesso che finisce per degradarsi irrimediabilmente. A questo punto il suicidio di Minnie nel terrore di sfuggire agli uomini fabbricati, ha una sua profonda e terribile ragione.

Bontempelli critico è, noi crediamo, prima di tutto nella sua migliore narrativa. E c'è anche, si sa, il Bontempelli della *Donna del Nadir*, dell'*Avventura novecentista*. Ma l'opera propriamente critica di Bontempelli è in funzione della sua stessa poetica. Più che vero critico egli è un meraviglioso dossografo con una partecipazione d'intelligenza quale è raro trovare nei critici ufficiali del nostro Novecento. E chiaro che molte delle sue pagine sono determinate dai pericoli stessi della sua intelligenza affascinata da un certo sperimentalismo post-futurista. Quand'egli scrive: «Non si tratta di far fremere la pelle e far risaltare i muscoli, né di esplorare la propria anima.

³² *Eva ultima*, Milano, Mondadori, 1932, p.162: si ricordi che il libro apparve per la prima volta nel 1923.

L'importante è creare oggetti, da collocare fuori di noi, bene staccati da noi; e con essi modificare il mondo»³³, evidentemente la dichiarazione dev'essere interpretata in funzione di un particolare momento della storia bontempelliana: indipendentemente dalla quale essa potrebbe assumere un senso gratuito. Bontempelli non ha modificato il mondo; né questo è forse il compito degli scrittori. Egli ha bensì interpretato il suo mondo con un'estrema lucidità, restando come uno dei pochi protagonisti, forse il più importante, di questa avventura novecentista.

LUIGI BALDACCI

In «Belfagor», n°4, 1959, pp.432-445

³³ *L'Avventura Novecentista*, ed. cit., p.26 (l'articolo è del dicembre 1926).