

**Carla Gubert**

### **Ipotesi per una fonte di Massimo Bontempelli.**

In generale gli abili scopritori di fonti e di plagi sono persone d'intelligenza e sensibilità piuttosto grossolane.

(M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974)

Nel 1919 appare sul primo numero della rivista romana «La Ronda»<sup>1</sup> un breve racconto in traduzione, ad opera di Emilio Cecchi, dal titolo *La buona donna*<sup>2</sup>. Ne è

---

<sup>1</sup> Il periodico letterario «La Ronda», viene pubblicato dall'aprile 1919 al novembre 1922, più un numero straordinario del dicembre 1923 (l'ultimo fascicolo dell'anno precedente che non era potuto uscire in tempo), da un comitato redazionale composto da Cardarelli (in seguito direttore della rivista insieme a Aurelio E. Saffi) e un gruppo eterogeneo di intellettuali formato da Cecchi, Bacchelli, Barilli, Baldini, Montano e Saffi. Nell'ottica tutt'altro che trascurabile, e ancora discussa, di un'apertura cercata dai rondisti nei confronti del contemporaneo panorama culturale europeo, Cecchi si inserisce con le sue traduzioni, recensioni, prose critiche, come promotore e profondo conoscitore della letteratura inglese in particolare di Otto e Novecento.

<sup>2</sup> HILAIRE BELLOC, *La buona donna*, in «La Ronda», I, 1(1919), pp. 41-44. Traduzione di E. Cecchi. Il racconto si può leggere parzialmente anche all'interno del saggio su Belloc ripubblicato in EMILIO CECCHI, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, 2, 1935, pp. 331-337, che riprende con esigue varianti lo scritto già apparso con il titolo *Ospiti* su «La Ronda», I, 3 (1919), pp. 58-60.

Dello stesso autore appare sulla rivista anche il racconto *La morte di Pietro Vagabondo*, I, 7 (1919), pp. 76-81, trad. di EMILIO CECCHI da *The Death of Wandering Peter*, pubblicato in HILAIRE BELLOC, *On nothing*, London, 1908.

l'autore lo scrittore, poeta e saggista inglese Hilaire Belloc<sup>3</sup>, penna conosciutissima e assai apprezzata dai suoi contemporanei d'oltre Manica<sup>4</sup>.

Al momento della pubblicazione di questa prosa, in Italia il nome di Belloc è ancora pressoché sconosciuto ai più, tanto che Cecchi introduce e motiva la sua presenza sulla rivista, insieme a quella di Chesterton, autore in verità più noto, in un articolo di poco successivo, *Ospiti*:

Chi sieno in questa nostra *Ronda* alcuni ospiti stranieri - per esempio, Hilaire Belloc, che contribuì al primo numero, e Gilbert K. Chesterton, che ha scritto per noi le pagine che si leggono in altra parte del presente fascicolo - abbiamo sentito intorno parecchi che se lo domandavano sommessamente. Intanto, avrebbe dovuto essere chiaro, anche ai più illetterati, che non poteva non trattarsi di gente assolutamente importante, per aver voluto che comparisse nella pattuglia rondesca.<sup>5</sup>

Lo scrittore fiorentino, che già aveva incontrato una prima volta Belloc a Londra nel 1918<sup>6</sup>, l'anno seguente si accorda con questi per la traduzione in italiano del capitolo, quattro pagine in tutto, che in origine era stato edito per la prima volta in

---

<sup>3</sup> Nato a La Celle-Saint-Cloud, vicino a Parigi, Joseph-Pierre Hilaire Belloc (1870-1953) sarà naturalizzato cittadino inglese nel 1902. Scrittore e uomo politico cattolico (nel 1906 viene eletto alla Camera dei Comuni per il Partito Liberale), è considerato dalla critica letteraria uno dei maggiori autori inglesi del suo tempo, sebbene la sua fama, in particolare all'estero, gli derivi maggiormente dagli scritti di natura storiografica e politica, i quali ricevono notevole impulso dal fraterno sodalizio intellettuale con Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) conosciuto nel 1900. Un'intesa, quest'ultima, che avrà come bersaglio privilegiato della propria *vis* satirica il letterato G. Bernard Shaw. Nella vastissima bibliografia che lo riguarda, Belloc può contemplare generi fra più diversi: dalla narrativa per ragazzi alla poesia, dai racconti di viaggio - celebre *The Path to Rome* (*La via di Roma*) - alla tecnica militare e ai romanzi polizieschi, dai saggi a tema politico alle numerose biografie e alle grandi opere storiche, nonché numerose raccolte di *Essays*, componimenti brevi di vario genere e tema, spesso caratterizzati da una sferzante ironia.

In Italia le traduzioni dei suoi testi convergono soprattutto sui lavori di carattere storico e politico mentre in campo più propriamente letterario troviamo solamente *La via di Roma*, in «Illustrazione vaticana», Roma, 1945, ripubblicato a cura di RAFFAELLA POR per le Ediz. Paoline, Alba, 1966, e una miscellanea a cura di PAOLA BOMPARD dal titolo *Le migliori prose*, Morcelliana, Brescia, 1947.

<sup>4</sup> «Hilaire Belloc, cioè a dire, come giudicava Brooke, il migliore prosatore inglese fra i vivi; o addirittura, secondo Mandell, Shanks e non pochi altri, il migliore da' tempi di Dryden». L'osservazione è di Cecchi, in *Ospiti*, cit., p. 58; nella rubrica *Lettere inglesi*, in «La Ronda», I, 1 (1919), p. 80, egli scrive inoltre: «Quanto a me, ho sempre pensato che la razza di scrittori più maschi e divertenti oggi in Inghilterra s'abbia a ricercare fra questi polemisti, giornalisti e controversisti: Belloc, Chesterton, Shaw, etc. gente "impura", insomma, dal punto di vista dell'arte pura».

<sup>5</sup> EMILIO CECCHI, *Ospiti*, cit., p. 58.

<sup>6</sup> Nel Fondo Cecchi, presso il Fondo Manoscritti «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze, è conservato l'esiguo epistolario Belloc-Cecchi che, quantunque scarno, dimostra invero un costante rapporto di collaborazione tra i due intellettuali protrattosi con certezza dal 1918 almeno fino al principio del 1934, data della risposta di Cecchi riportata a penna sull'ultima lettera ricevuta il 29 dicembre 1933. Dalla corrispondenza risulta chiaro l'intento dello scrittore inglese di spedire altro materiale da tradurre per «La Ronda», promessa in realtà mai mantenuta: «The moment I can get any time I will send you something for La Ronda but I am terribly pressed» (lettera del 14 maggio 1920); e qualche mese dopo scriverà ancora: «I am to blame in not having sent you an article for La Ronda for so long» (30 luglio 1920).

volume<sup>7</sup> in *Hills and the Sea*, raccolta di saggi del 1906, con il titolo *The Good Woman*<sup>8</sup>. La copia utilizzata da Cecchi è una ristampa del 1913 sulla quale egli riporta manoscritta la data dell'acquisizione: Londra, 1919<sup>9</sup>.

La presenza sulla rivista di un brano di questo tipo, oltre al vivo interesse di Cecchi nei confronti dell'autore sconosciuto al pubblico italiano (stima accresciuta dallo stretto rapporto di amicizia e collaborazione di Belloc con l'amatissimo Gilbert K. Chesterton), deriva dal fatto che esso ben si accordava, nello stile e nei contenuti (ad esempio sotto l'aspetto della deformazione poetica della memoria), alla campagna intrapresa dai rondisti a favore della prosa d'arte e del *rappel à l'ordre* di inclinazione classicista, della quale il testo bellocchiano (come molti altri brani contenuti negli *Essays*, non ultimo *La morte di Pietro Vagabondo*) rappresentava un autorevole esempio. Presenza tanto più importante se si considera che il classicismo rondesco promosso da Cardarelli e compagni era, almeno nei primi anni e con risultati diversi, «metaforico e a doppio fondo»<sup>10</sup>, vale a dire un classicismo non disgiunto dalla modernità, pervaso da un costante afflato favolistico, umoristico ed ironico, e con uno sguardo volutamente proteso oltre confine<sup>11</sup>. Belloc, a giudizio di Cecchi<sup>12</sup>, racchiudeva nella sua prosa (d'arte) tutti

---

<sup>7</sup> Il vasto corpo degli *Essays* vede una prima collocazione in vari giornali londinesi, dei quali Belloc era talvolta anche editore, come il «Morning Post», il «Daily News», lo «Speaker», il «Pilot», il «Morning Leader», ecc.

<sup>8</sup> HILAIRE BELLOC, *The Good Woman*, in *Hills and the Sea*, London, Methuen & co., 1906, pp. 302-306.

Fino a quel momento l'unico testo tradotto di questo autore era stato *Esto Perpetua* come risulta da una lettera a Cecchi del 9 novembre 1919.

<sup>9</sup> Il testo si trova sempre nel Fondo Cecchi del Gabinetto Vieusseux.

<sup>10</sup> «Ci sostiene la sicurezza di avere un modo nostro di leggere e di rimettere in vita ciò che sembra morto. Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo. Seguitare a servirci con fiducia di uno stile defunto non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma, insensibilmente, la tradizione della nostra arte». [VINCENZO CARDARELLI], *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», I, 1 (1919), p. 6. Per la discussione intorno alla consunta e riduttiva considerazione del programma rondesco quale mero ritorno alla tradizione e allo stile fine a se stesso, opinione rimasta in uso dalla vecchia polemica tra “contenutisti” e “calligrafi”, si rimanda alla convincente rilettura della rivista intrapresa da GIUSEPPE LANGELLA nel suo recente libro *Le 'favole' della «Ronda»*, Roma, Bulzoni, 1998.

<sup>11</sup> «Ritardata la nostra modernità di più d'un mezzo secolo, a causa di avvenimenti storici che non è il caso di discutere, e rifatta l'Italia grettamente nazionalistica e provinciale nelle arti, la nostra letteratura intraducibile e poco valida ad attestare della nostra universalità tra le nazioni contemporanee, forse è giunto per noi il momento di uscire e di farci intendere in questo contagioso crepuscolo della civiltà moderna europea». [VINCENZO CARDARELLI], *Prologo in tre parti*, cit., p. 6.

questi elementi e non ultimo il fatto di essere uno scrittore inglese: tutto ciò non faceva altro che supportare le teorie rondesche sulla necessità di un recupero (ma anche e soprattutto di un rinnovamento) dello stile, dando in più quella dimensione europea tanto anelata per uscire dall'isolamento provinciale in cui era caduta la cultura italiana.

Oltre all'interesse proprio delle scelte operate da «La Ronda» per aprire la redazione alla letteratura straniera, che varrebbe certo un discorso a parte, non si è però ancora motivato l'accostamento, oggetto di questo articolo, tra due figure apparentemente tanto distanti quali quelle di Massimo Bontempelli e dell'inglese Hilaire Belloc.

Il terreno dell'intertestualità è, come noto, problematico da percorrere, si rischia di scivolare nel perseguire ostinatamente un'idea di partenza, un'intuizione di comunanza che talvolta è più supposta che confermata, a meno che l'evidenza non regga alle più pervicaci esitazioni. Fiduciosi a questo punto di avvicinarci maggiormente alla seconda ipotesi, non si è potuto far altro che constatare una sorprendente comunanza stilistica e tematica tra la prosa tradotta e pubblicata per «La Ronda»<sup>13</sup> e il romanzo che, secondo Bontempelli, attua per primo tra i suoi scritti i precetti del programma novecentista e del “realismo magico”, ovvero *Vita e*

---

<sup>12</sup> Si legge in *Ospiti*, cit., p. 60: «Dicevo che, ormai da molti anni, noi ci siamo sentiti interessati in questi scrittori, per vari atteggiamenti del loro stile e della loro politica, per la loro ostinazione di uomini di fede, e la loro grande capacità di fumisti e umoristi; infine per quel costante sguardo filiale verso Roma. Per parte loro essi non hanno voluto trovare troppo immatura o comunque disdicevole la nostra compagnia: e così, eccoli nella nostra rivista». La vicinanza tra Cecchi e questi *essayists* inglesi è ben documentata a partire dalla raccolta di prose *Pesci rossi*, uscito per Vallecchi, Firenze, nel 1920, che porta il “genere” del capitolo alla sua massima riuscita e finezza artistica. Cfr. ENRICO FALQUI, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento* [1938], Milano, Mursia, 1964 (ed. aggiornata con l'aggiunta di *Postille*).

<sup>13</sup> È bene sottolineare che la traduzione di Cecchi ricalca fedelmente l'originale, sia sotto l'aspetto stilistico che strutturale, e si possono riscontrare solo alcune normali variazioni, o meglio interpretazioni di senso, rispetto al testo pubblicato in inglese. La sola modifica rilevante che si incontra è la soppressione, in finale di narrazione, della data di morte del personaggio femminile ivi rappresentato: «She died upon this day\* in the year 1892» si legge nella versione inglese (l'asterisco rimanda ad una precisazione sottostante, fuori testo, che reca il giorno della scomparsa: «\* 22 December»), mentre per la traduzione si sceglie un più generico: «Ella morì in questo giorno or sono molti anni». Il discorso vale a dissipare il legittimo dubbio su di una traduzione in stile “bontempelliano” da parte di Cecchi, costume non estraneo allo scrittore che piegava talvolta al suo prezioso italiano i testi stranieri.

*morte di Adria e dei suoi figli*, pubblicato per Bompiani nel 1930<sup>14</sup>. Un romanzo, quest'ultimo, considerato da parte della critica come il migliore dello scrittore, il più maturo sebbene poco unitario, in particolare per l'evidente frattura che si produce tra la parte nella quale si narra la vicenda di Adria e la sezione centrale del libro dove la vita dei figli Tullia e Remo, segnata in negativo dall'esistenza stessa della madre, trova in entrambi i casi un tragico epilogo. La differenza tra la figura di Adria e quelle dei figli si manifesta in modo chiaro a livello di discorso: Bontempelli fa di Adria un personaggio mitizzato, statico, costruito e vivente solo per incarnare e sublimare con il sacrificio supremo (ma, a differenza di Tullia, in chiave puramente egotistica) un ideale di bellezza eterna e immutabile; l'autore dimostra una diversa partecipazione ed uno sforzo compositivo maggiore (si potrebbe dire una distinta ispirazione) nel tracciare la figura della madre, lirica e fantastica<sup>15</sup>, intrisa di quella magia che egli aveva teorizzato per anni, per riuscire a rappresentare «la vita più quotidiana e normale» come «un avventuroso miracolo»<sup>16</sup>. Adria diviene uno dei personaggi più riusciti del “realismo magico” bontempelliano, irreal e privo di sensualità come simbolo e simulacro della vacuità moderna, ma al medesimo istante assolutamente intrisa di realtà e umanità al momento del fallimento e della rovina di ogni illusione.

---

<sup>14</sup> Bontempelli, nel 1927, aveva proposto ai collaboratori italiani di «900» (i primi quattro *Cahiers* della rivista tra il 1926 e il 1927 furono redatti in francese, mentre il quinto, *Cahiers d'automne 1927*, recava già l'indicazione di due pubblicazioni: *Edition française* e Edizione italiana; ad una lunga pausa seguirono, dal luglio dell'anno seguente e fino al giugno del 1929, dodici fascicoli in italiano) interessati al progetto, vale a dire Alvaro, Solari, Aniante, Gallian, Napolitano (in seguito, nel 1929, ai primi se ne aggiunsero altri tra cui il Moravia degli *Indifferenti* che, nonostante la sua adesione, non riconoscerà mai il suo debito nei confronti dell'ideatore) e ovviamente se stesso, la stesura di cinque romanzi ciascuno così da avere in conclusione trenta opere all'insegna del “realismo magico”. Nel 1928, con *Il figlio di due madri*, Bontempelli dà inizio alla propria produzione novecentista ma, non completamente soddisfatto, considera il romanzo un tentativo a se stante, un qualcosa da superarsi. «Comincio ora» annuncia lo scrittore sulle pagine della «Gazzetta del Popolo», «Aspetto con nobile ansia l'accoglienza che il pubblico e la critica faranno a questo mio nuovo e inatteso romanzo: *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. [*Il figlio di due madri*] non era ancora la conquista definitiva. L'uomo e il mondo veduti come un miracolo e un mistero, tale è sempre stata la mia ansia. Ma nel *Figlio di due madri* uno degli elementi veniva ancora da un aldilà, che rimaneva in parte irrisolto e però mandava tra la luce qualche ingombrante ombra. Mi occorreva [...] far vivere un'umanità cui tutto il mistero e il miracolo venga dal di dentro; dalla sua passione, dal suo volere. Solo in questa maniera ogni traccia delle regioni percorse per arrivare lassù, [...] - ironia, ermetismo, funambolismo, magia - sarebbe del tutto detersa. Questo non ha potuto avvenire se non oggi, con *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, che per ciò è il mio primo romanzo, il mio primo libro. Comincio ora». (Ora in MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 189-191).

<sup>15</sup> Cfr. FULVIA AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979, pp. 99s. Nella sua monografia Airolti Namer definisce Adria una «donna-idea».

<sup>16</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *Justification*, in «900», I, 1 (1926), pp. 7-12; ora nella versione italiana in MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit, p. 10.

Differentemente, le vicende dei figli (il disperato eroismo di Tullia e la perdizione di Remo) dopo l'abbandono di Adria e la morte del padre trovano una collocazione autonoma e distaccata nel testo e, nonostante il diverso grado di "vita vissuta", di esistenza vera, seppure un po' convenzionale, che si dovrebbe trasmettere per contrasto al lettore attraverso la narrazione più realistica e il contenuto apparentemente più verosimile, finiscono per fare da semplice contorno e contrappeso alla storia principale, collocando infine il nucleo centrale dell'ideazione bontempelliana soprattutto nella predominante figura muliebre .

Per questo la storia più vera rimane in conclusione quella di Adria e comunque la sua figura è quella che più ha incentrato su di sé gli studi di coloro che si sono avvicinati a tale opera. L'interesse da parte della critica si è spesso manifestato intorno a modelli e possibili fonti d'ispirazione che hanno portato Bontempelli a creare un personaggio così emblematico e complesso<sup>17</sup> (anche perché i casi di riscrittura non sono rari per questo autore), verso il quale il lettore può provare forse un certo sdegno e irritazione ma certo non indifferenza, se non altro per la lucida volontà con la quale conduce a compimento un ideale personale ma in fondo anche supremo e universale, come il desiderio di fermare il tempo e la morte.

Ed è precisamente nella figura di Adria, con la sua caratterizzazione quale creatura ai limiti dell'umano, divina ma senza oltrepassare mai il confine del

---

<sup>17</sup> Per Carlo Bo la scelta di Adria richiama la cronaca mondana, in particolare francese, la bellezza e la teatralità nella vita di certe donne altolocate dell'epoca, ad esempio la vicenda della contessa Virginia Castiglione (citata anche da FULVIA AIROLDI NAMER, cit., p. 104), la "Divina Contessa", ritenuta una delle donne più belle della seconda metà dell'Ottocento. O ancora l'autore si sarebbe rifatto alle favole di Oscar Wilde e al mito di Narciso («l'arte superando i limiti e le regole della natura finisce per diventare un'arma di distruzione»), e, infine, nella coincidenza dell'ideale estetico con l'immobilità temporale, si ritroverebbero gli echi della scuola letteraria ottocentesca parnassiana e di certe poesie di Valéry dedicate alla vita riflessa, non ultimo la volontaria clausura di Des Esseintes in *À rebours* di J.-K. Huysman: «come si vede, dietro l'eroina di Bontempelli c'è tutto un mondo di ignavi, di paurosi, di succubi della realtà» (CARLO BO, Introduzione a MASSIMO BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Roma, Lucarini, 1989, pp. VII-XII). Secondo l'opinione di Gilbert Bosetti il "realismo magico" sviluppato nell'opera si accosta alla *poétique du roman d'aventure* che Jacques Rivière applicava a *Le grand Meaulnes* di Alain-Fourier, mentre il tema della madre venerata come santa ricorderebbe certi motivi di Marino Moretti. (GILBERT BOSETTI, *La poetica dell'infanzia nella narrativa di Bontempelli*, in CORRADO DONATI (a c.), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 3-26). L'accostamento a Oscar Wilde, ma questa volta la relazione intravista è con il *Ritratto di Dorian Gray*, si ripropone anche in Elena Urganani che fa inoltre giustamente riaffiorare le simpatie novecentiste per il Quattrocento e la ricerca della bellezza pura e perfetta, che ispira ciò che le sta accanto (ELENA URGANANI, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991; in particolare p. 129s). Infine si incontra presso qualche critico l'idea di una vicinanza con *Through the looking-glass* di Lewis Carroll, proposta già avanzata, e certo più aderente, per il romanzo *La scacchiera davanti allo specchio* scritto nel 1921.

meraviglioso, che si manifesta la curiosa somiglianza tra *La buona donna* e il romanzo bontempelliano.<sup>18</sup>

Le poche pagine del ritratto lirico si rispecchiano precisamente in quelle parti della narrazione in cui Bontempelli descrive il suo personaggio principale.

Nel delineare la propria immagine femminile Belloc traccia alcune caratteristiche spirituali ed al limitare del soprannaturale che in Bontempelli daranno vita al personaggio compiuto, inserito in una storia che nell'autore inglese è solo accennata o intuibile, nell'ottica di una prosa d'arte, attraverso brevi tratti pittorici di raffinatezza lirica. Bontempelli raccoglie queste suggestioni già informate di una precisa compiutezza formale, le rielabora e le trasforma nella loro semanticità svuotandole del senso cristiano-salvifico che avevano in origine<sup>19</sup>.

Le parole che compongono il ritratto della donna nello scrittore inglese, vengono riprese puntualmente per descrivere la figura, tutta esteriore (Luigi Baldacci parla di

---

<sup>18</sup> Non vi è dubbio sul fatto che Bontempelli conoscesse i primi numeri de «La Ronda», e di conseguenza il testo tradotto da Cecchi, dal momento che nel 1919 traccia un positivo giudizio della rivista sul «Secolo» di Milano: «Oggi non c'interessa più una battaglia parziale: combattere l'accademia, o risolvere un problema di tecnica, o sfruttare una scoperta espressiva di questa o di quella scuola straniera, o spiegare l'esaurimento del romanticismo, o svalutare il dannunzianesimo, o insegnare alla critica i principii fondamentali dell'estetica. Oggi sentiamo il nostro compito sotto specie di totalità: bisogno di reinvestire tutto il campo con un esame compiuto e unificatore, di risintetizzare in visione unitaria tutti i valori non consunti. E così poter percorrere, in superficie e in profondità, intero l'essere della nostra coscienza odierna: e di questa fare una solida base per *riattaccarci alla tradizione interrotta e per muovere verso la tradizione nuova* (perché tradizione non è il passato morto ma quello che vive e perciò si trasmuta; tradizione è non meno il domani che l'ieri). In tutti gli altri movimenti, riviste, giornali, ecc. di cui ho notizia, ho cercato invano una sensazione chiara di questa necessità, di questa coscienza, di questa posizione da annullare apertamente. Il primo indizio ne trovo nella Ronda» (Ora in MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 67 n.). Questo tono benevolo nei confronti della rivista non rimarrà comunque immutato a lungo ed alcuni anni dopo egli scriverà sul terzo *Cahier* di «900», nel 1927, (ora in MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 19): «Vorrei sapere chi è stato - tre, cinque, dieci anni fa - lo sciagurato che per primo ha messo in giro quella parola d'ordine: "bisogna riattaccarsi alla tradizione". Ma sarà difficile riconoscerlo. Buon per lui, perché dovrebbe essere subito preso, frustato in piazza, impiccato senza processo». Non ci si trova comunque pienamente d'accordo con chi vuole necessariamente considerare le parole espresse nella recensione del '19 come dettate dalla circostanza, da un Bontempelli in realtà anti-classicista e anti-rondista. È necessario forse considerare il fatto che «La Ronda», come altre riviste dell'epoca, alterna ad una prima fase di entusiasmo e vitalità programmatica fortemente innovativa, un secondo momento di ripiegamento manierista (che si può far partire all'incirca dalla pubblicazione nel numero triplo di marzo-maggio 1921, ad opera di Cardarelli, del *Testamento letterario di Giacomo Leopardi*, raccolta antologica tratta dallo *Zibaldone*) il quale darà adito a molte polemiche anche da parte di coloro che inizialmente ne avevano intuito la componente originale. È contro questa involuzione verso un tradizionalismo non più così "a doppio fondo", e soprattutto contro gli epigoni sorti a rivista conclusa, che si scagliano le ben note invettive dello scrittore novecentista.

<sup>19</sup> Il titolo *La buona donna* sembra essere un richiamo evangelico, forse a colei che unge il capo di Cristo con un costoso unguento contenuto in un prezioso vaso di alabastro (in Mc 14, 3-9). Un vaso compare anche nel testo bellocchiano: «C'è un vaso di rame, smaltato in verde e dorato, che ella dette con le proprie mani a un amico di là dal mare. Due volte l'ho toccato in un'ora di pericolo» (p. 43). Del resto questi riferimenti più o meno velati non sono inusuali nello scrittore cattolico e trovano spesso una corrispondenza con dei contenuti di ispirazione religiosa.

una «operazione antipsicologista condotta sui personaggi»<sup>20</sup>) di *Adria* ma - ed è bene a scanso di equivoci dare il giusto rilievo a questo aspetto fondamentale della riscrittura bontempelliana - con un capovolgimento radicale del senso ultimo, assiologico, di cui essa si fa portatrice. Quasi ogni connotazione che caratterizza *La buona donna* è accolta, reinterpretata e riformulata in chiave negativa e disforica da Bontempelli. Paradigmatica a questo proposito è la cornice scenografica: l'intera sfera di dominio spaziale in cui la donna bellocchiana è inserita, tra la semplice naturalità di un ameno paesaggio collinare fatto di campi coltivati, frutti e vigneti, si muta per *Adria* nel suo guardaroba personale, una stanza «corsa da un capo all'altro da lunghe sbarre parallele» che creano l'effetto di «lunghe filari di abiti d'ogni colore, una fantasiosa vigna»<sup>21</sup> nella quale ella si muove padrona e prigioniera di un'idea di bellezza destinata all'altrui venerazione; l'illuminazione artificiale dei lampadari cittadini prende il posto della chiara luce del sole, il cromatismo acceso delle stoffe quello connaturato dei fiori. L'ambientazione de *La buona donna* si riversa osmoticamente nella dimensione mondana di una società romana borghese, altolocata, moderna.<sup>22</sup>

Il punto di convergenza immediatamente individuabile tra le due opere in questione implica la raffigurazione formale di una donna angelicata descritta con linguaggio e immagini speculari, ben oltre però una lecita comunanza di temi presi a

---

<sup>20</sup> Si legge nell'introduzione di Baldacci a MASSIMO BONTEMPELLI, *Due storie di madri e figli* [1940], Milano, Mondadori, 1972, p. 11.

<sup>21</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Roma, Lucarini, 1989, p. 13.

<sup>22</sup> Un chiaro esempio di tale rivisitazione si può avere nei seguenti brani posti a confronto (per maggiore praticità si indicherà da ora in poi nella comparazione *La buona donna* con la sigla LBD e *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* con VMAF. Le pagine a cui rinviano le parentesi sono da riferirsi rispettivamente alla prosa pubblicata su «La Ronda» e all'edizione Lucarini del 1989, cit.):

LBD Costi è presente una donna di tal nobiltà, che, sebbene ella sia morta, il paesaggio e le vigne son suoi.

Fu in Settembre, in un silenzio dell'aria, che la vidi la prima volta mentre ella camminava nella sua terra; ella sorrideva a sè stessa come a un ricordo, ma il suo sorriso era così lieve e nobile, così cordiale eppur così contenuto, che l'avreste creduto parte delle cose intorno e sposato (come ella era) alla terra ch'era sua. Andava pei viottoli del giardino governando i fiori sui margini, e ricevendo l'autunno e il frutto de' suoi campi; l'abbondanza e la perfezione la circondavano; (p. 41)

VMAF Era sicura e padrona là in mezzo, ch'era il centro di ristoro e la regione di raccoglimento ripresa della sua bellezza [...]. Ella restava lucida, camminando lungo le file, pascolando lo sguardo nei colori, sfiorando ogni tanto con la punta di due dita un lembo di crespo o di raso. (p. 14).



prestato dalla tradizione.<sup>23</sup> Ciò che denota la presenza di Adria nella storia, anche dal punto di vista di chi le vive accanto come il marito ed i figli, è riassumibile in alcune caratteristiche iconografiche ben individuate, quali la sua bellezza irraggiungibile, la volontaria reclusione e il progressivo allontanamento dal mondo civile; infine, aspetto tra i più importanti, l'ostinata lotta contro il tempo, contro l'invecchiamento fisico e la decadenza del corpo. Questi spunti appaiono *in nuce*, a livello larvale e impressionistico, senza ulteriore svolgimento diegetico, in *La buona donna*. Ecco di seguito alcuni esempi tratti dalle due narrazioni, scelti tra i più evidenti e posti a confronto, nei quali senza troppe forzature lo scambio intertestuale si rivela autonomamente. Si veda l'iniziale descrizione che Belloc fa della propria figura femminile:

LBD *La lenta trasfigurazione della luce* [corsivo nostro] per cui l'aria diventava piena di tinte e i contorni si confondevano nella sera, di tutto ciò che vedevo, camminando incontro a lei, faceva una visione soffusa e uniforme, al centro della quale stava la sua *figura avanzante* [idem], e dava espressione all'insieme. Non direi mentre ella procedeva ch'ella non dresse quanto riceveva un influsso al tramonto. (p. 42)

Così la prima definizione che abbiamo di Adria nel romanzo, si associa ugualmente all'elemento della luce, del cielo (che ella trasforma parimenti al suo passaggio) e del suo incedere più divino che umano (il verbo "avanzare" fa pensare ad un fluire distaccato dal terreno), fonte di stupore e adorazione da parte dei presenti:

VMAF Ai loro occhi, la luce nella sala parve farsi cento volte più splendida, mentre una portiera s'aperse, e apparve la mamma e avanzava verso il mezzo.  
Ella era più bella della luce.  
Avanzava, e niente pareva muoversi di lei: forse era lo spazio a scorrerle intorno

---

<sup>23</sup> Come in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, anche nel breve racconto tradotto vi è un narratore-testimone (che si avvicina al "narratore rappresentato" di cui parla TZVETAN TODOROV, in *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, il quale aderirebbe al fantastico più organicamente di un narratore non rappresentato) che assiste in disparte ad un misticismo di cui si fa garante, ma nel primo caso il narratore è onnisciente e osservatore distaccato della vicenda, mentre ne *La buona donna* egli ritrae ciò che ha visto e di cui ha partecipato, il miracolo della bellezza e della grazia, per trasmettere l'esperienza di un evento che non può appartenere a lui solo: «E in queste righe io consacro la sua memoria» (p. 44). Entrambi i narratori sono chiamati a confrontarsi con una creatura al di fuori del comune (ma affatto reale), investiti pienamente del loro ruolo affabulatorio nel perpetuarne, partendo da presupposti diversi, il ricordo. Airolti Namer parla per Adria di un "realismo magico" incarnato qui più che mai quale «simulata testimonianza del voyeur spettatore del prodigio; il romanziere non crea ma riferisce sul mito vivente da lui incontrato, valendosi a tratti di un tipo di linguaggio simbolico già messo alla prova. Esso secerne il miracolo proprio perché racconta fatti coerenti di un personaggio prodigioso sì ma senza le forti tinte delle leggende» (FULVIA AIROLDI NAMER, cit., p. 103).

come gira il cielo intorno alle stelle rapito. (p. 6)<sup>24</sup>

Sotto il medesimo aspetto iconico, tale bellezza e il potere ne che deriva sul prossimo sono associate in entrambe le donne ad un'investitura derivata direttamente da Dio:

LBD [...] l'abbondanza e la perfezione la circondavano; la benedizione dell'Onnipotente era certo su lei, perch'ella era il compimento del suo mondo. (pp. 41-42)

VMAF La bellezza fu la sua cura d'ogni minuto, scopo d'ogni atto; la sentiva come una cosa fuori di lei, che Dio le aveva data in custodia. (p. 9)

LBD Ella era serena. Teneva alta la testa, e il suo corpo, visibilmente informato ad uno spirito immortale, aveva nel portamento un'aria grande, regale, maestosa, che anche ora che ne scrivo, dopo tanti anni, fa sembrare comuni tutte le altre cose. (p. 43)

VMAF La vide tanto tranquilla, ancora in piedi sulla soglia, fatta di raggi e fuori del mondo, che tutt'a un tratto si vergognò d'essere venuto, [...].  
Adria mosse alcuni passi verso di lui, lui arretrava come l'uomo che ha paura, ha paura davanti a un miracolo. (p. 38) .

Esse divengono nell'immaginario collettivo interno al racconto degli esseri celesti, imprigionati in un'aura di sacralità il cui alone mistico invade i sensi degli astanti, chiamati a partecipare del miracolo incarnato.<sup>25</sup> È interessante notare come attraverso il medesimo linguaggio questo coinvolgimento assuma in Adria valori negativi attraverso una dipendenza che conduce alla frustrazione affettiva, mentre

---

<sup>24</sup> La felice formula è riproposta poi più volte da Bontempelli come caratteristica peculiare dell'apparire della donna, (di cui si può notare, tra le altre cose, la simile preziosità linguistica adottata in questi due brani, che nel finale dello scrittore nostrano sembra un richiamo ad un passo dantesco):

VMAF Anche chi non la conosceva gridava di ammirazione al suo fianco, le donne non erano meno ardenti degli uomini. Adria avanzava. (p. 19)

VMAF Adria avanzava come un arcangelo bruno tra gli uomini, portandosi tutto il cielo negli occhi. (p. 19)

VMAF Poi avanzava lenta, con quel camminare ch'era la cosa sua più bella. (p. 48)

Per quanto riguarda la componente della luce, elemento indissolubile della raffigurazione di Adria, si confronti anche questo passaggio in cui il figlio, trascorso lungo tempo dall'ultima volta che aveva veduto il volto della madre, prende contatto con la sua immagine:

VMAF Il ritratto apparve; [...]; ai suoi occhi, nel cerchio della luce che batteva dalla lampada, era comparso il ritratto di Adria. Dopo un momento di stupefazione, la miserabile stanza fu inondata di lume. Remo tremava, non osava toccare il ritratto, lo guardava come uno s'immerge nel sole. (p. 106)

<sup>25</sup> Fulvia Airoidi Namer vede "l'angelismo" di Adria quale preannuncio degli angeli caduti del saggio di Bontempelli su Leopardi (in *Pirandello/Leopardi/D'Annunzio*, Milano, Bompiani, 1938), «i quali con "reminiscenze del perduto cielo" hanno saputo restare puri dalle scorie della storia» (cit., p. 100 e *passim*).

nel racconto qui raffrontato la figura angelicata, in chiave tradizionale, impersona il nume tutelare, portatore di speranza e di salvezza:<sup>26</sup>

LBD Ella traeva gli oggetti della sua amicizia ad un'esistenza nuova, dove respiravano l'aria d'un'altra terra; così che quelli ch'ella degnava guardare erano, in paragone agli altri, come vivi fra i morti; [...]. In realtà, ella aveva ricevuto promessa che tutte le anime che la conoscevano sarebbero salve. (p. 40)

VMAF Tutt'intorno in altre poltrone, i privilegiati a tenerle circolo. (p. 20)

VMAF Poi una musica scese dal cielo, e in mezzo a quella apparve Adria. (p. 48)

VMAF Quel minuto forse era eterno. Poi Adria si rialzò. Essi si scostarono come se avessero toccato l'orlo d'un altare. (p. 49)

VMAF Erano, anzi eravamo, per gradi diversi, una setta religiosa. Ci è venuto a mancare il visibile idolo. (p. 56)

VMAF Remo sentiva dentro sciogliersi il cuore, intorno vanire quel gelo del tempo che lo inaridiva, e tutto il sangue nelle vene farsi chiaro, correre un'onda di tenera felicità: la mamma, Adria, Dio; Remo si sente bambino, [...] creatura di Dio, Remo è immerso nella luce, è tutto puro come un angelo. (p. 106)

Chi conosce *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* sa bene che il personaggio creato da Bontempelli esaurisce il suo ruolo nell'illusione di un'immunità fisica in lotta con il nemico naturale, il Tempo. La suggestione che dà l'avvio alla storia si può leggere ancora una volta tra le righe della narrazione dello scrittore inglese, dove l'iconografia della donna ideale paga il suo tributo ad un immaginario divenuto convenzionale, in cui la creatura toccata dalla grazia si discosta agli occhi del suo cantore dal comune destino umano:

LBD Il suo viso era giovine sebbene ella avesse tanta dignità, ma la giovinezza del viso aveva l'aspetto d'una sopravvivenza divina. Il Tempo l'ornava. (p. 42)

LBD Credo che gli anni scivolavano e non s'accumulavano sul suo spirito: il comune destino della caducità la rispettava, finché le mise appena il segno sui capelli [...]. (p. 43)

VMAF L'amore di Guarnerio, come ogni cosa di quel mondo, non aveva svolgimento; [...]. Quale era nato, tale passando i mesi e gli anni rimaneva e sarebbe rimasto per l'eternità; perché nel mondo di Adria non esisteva il tempo. (p. 9)

VMAF E davvero era nel suo viso qualche cosa di nuovo. Lo aveva sempre veduto uguale. I giorni non vi avevano portato mai alcuna alterazione" (p. 41)

---

<sup>26</sup> Si legge in EMILIO Cecchi, *Ospiti*, cit., p. 59: «I volumi di saggi: *On nothing, On something, Hills and the Sea*, etc, danno incontri più brevi, [...]; o scorci umoristici della nostra società [...], o infine veri e propri poemi in prosa [...], ne' quali Belloc ha fissato i suoi motivi e le sue figure fondamentali. "I could easily believe that not onely whole Countries, but particular persons have their Tutelary and Guardian Angels", aveva lasciato Thomas Browne. Nella *Buona donna* Belloc segnava appunto il ritratto di una di coteste creature tutelari».

Ancora più in luce appare la corrispondenza se si considera il seguente passaggio bontempelliano, nel quale il narratore fornisce un personale ragguaglio filosofico sulla dimensione temporale in relazione al mondo dei vivi e dei morti:

VMAF I morti stanno immobili, e il tempo passa intorno a loro e li avvolge ma non li trascina né li tocca, neppure li sfiora con la sua corrente infinita. Ma entro i vivi il tempo scorre; non intorno ma in essi, dentro la loro sostanza; esso è, che nelle vene dei vivi si fa sangue: questo muoversi del tempo nelle loro vene è la loro vita implacabile. Sola la morte vince il tempo del tutto. L'uomo si procura qualche volta, o riceve in destino, certi simulacri d'immobilità e di morte, i quali riescono false vittorie sul tempo; tale è la ebrezza, ma è troppo breve; tali l'abitudine e l'estasi, che possono avere una durata e un'illusione molto più lunga. Adria aveva vinto una prima volta il nemico foggiando la propria vita come una combinazione d'abitudine e d'estasi.  
[...]. Ma non intorno a Tullia il tempo scorre; creatura in pieno potere della vita, il tempo passa entro Tullia e la trasmuta». (p. 67)

Belloc descrive la buona donna come una figura ornata e non posseduta dallo scorrere del tempo, dall'apparenza divina, ultraterrena nel suo aspetto immutato attraverso gli anni<sup>27</sup>; similmente Adria, attraverso il miraggio seducente di un'immobilità emotiva, plasma la sua fragile illusione di poter impedire al tempo di entrare nella sua sfera biologica. Ma solo nel regno dei morti è possibile veder compiuto questo miracolo (è bene non tralasciare il fatto che il racconto rondista è *in memoriam*, rimpianto di una persona che non esiste più se non nella trasfigurazione del ricordo) e solo con il sacrificio supremo Adria realizzerà paradossalmente il suo desiderio di immortalità.

Stringenti nella comparazione sembrano infine, legati ai fattori fondamentali del Tempo e del culto ossessivo della propria venustà, due aspetti tipici della caratterizzazione di Adria, espressi con termini equivalenti ma, come già rilevato, in un'accezione ben diversa e altrimenti sviluppati ne *La buona donna*. Bontempelli sembra appropriarsi delle immagini concentrate nelle successive brevi pennellate tratte dal brano lirico e, immettendole nel flusso di una storia, vi costruisce intorno il tessuto narrativo.

Innanzitutto la volontà di sconfiggere ogni dolore, morale e fisico, foriero di caducità e di abbruttimento spirituale, rappresentato in Belloc come i «nemici che

---

<sup>27</sup> Negli stessi anni della traduzione italiana su «La Ronda» della *Buona donna*, Bontempelli scriveva in una novella dal titolo *Ultimo viaggio e scoperta suprema* (in MASSIMO BONTEMPELLI, *Viaggi e scoperte, ultime avventure*, 1919-1921, Firenze, Vallecchi, 1922); ora in MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti e romanzi*, Milano, Mondadori, 1961, p. 470): «Il pensiero dell'inesistenza Tempo m'accese di entusiasmo [...] tutti i concetti che immeditamente derivavano dal tempo dovrebbero decadere: tali la caducità, la vecchiezza, la paura, il pentimento [...] la liberazione più grande che la storia dell'uomo possa immaginarsi».

assediano l'uomo» e che nel romanzo bontempelliano diviene «il nemico» che scalfisce «le prime muraglie della fortezza» (quest'ultimo sintagma rimanda al medesimo codice linguistico del verbo “assediare”). In secondo luogo, di conseguenza, la decisione di negarsi al mondo esterno, di vivere nell'isolamento più assoluto, regina e prigioniera nella propria stanza, con il miraggio di sopravvivere alle regole del decorso naturale della vita.

LDB Ella sapeva scongiurare ogni male. I furiosi nemici che assediano l'uomo diventavano impotenti e silenziosi al suo accostarsi. Nessun'altra forza all'infuori della sua osava entrare nelle stanze dove ella viveva; e il suo spirito solo ora le abita. (p. 43)

VMAF Con la volontà che aveva sempre costruito ogni atto della sua vita [...], con quella si comandò di non cadere ammalata mai. (p. 61)

VMAF Adria aveva vinto una prima volta il nemico foggiando la propria vita come una combinazione d'abitudine e d'estasi. Quando s'accorse che colui aveva subdolamente scalfite le prime muraglie della fortezza, si rifugiò nella prigionia e nello allontanamento dagli uomini. (p. 67)

VMAF [A Roma] Due, o tre, stanze dietro quella porta, c'era. È certo. L'aria è diversa quando lei non è dentro. (p. 33)

VMAF [A Parigi] In secondo luogo, non solamente nessuno sarebbe venuto a trovarla, ma neppure la sua gente era ammessa a salire alle stanze di quel piano [...] (p. 60)

Per esigenza di brevità non si possono riportare tutti le ricorrenze intertestuali ma solamente, come già sottolineato, quelle che apparivano più evidenti e significanti al fine del nostro discorso. D'altra parte un puntiglioso raffronto testuale non sembra di troppa utilità (si preferisce tenere la comparazione solo su quegli aspetti che appaiono immediatamente illuminanti, per non incorrere nel rischio di forzare troppo il narrato bontempelliano entro una possibile fonte che nulla toglie all'originalità del suo testo), credendo comunque di aver mostrato una sorprendente, se non indubbia, vicinanza di contenuto e di stile tra il racconto di Belloc e il romanzo di Massimo Bontempelli.

Il distacco tra i due autori nel caratterizzare le due donne avviene invece, come già rilevato più volte, sotto l'aspetto connotativo nella sfera di valori che esse vogliono rappresentare: in Belloc, scrittore cattolico, la significazione profonda del manifestarsi della figura femminile segue dei binari più consueti, più pacificati nell'accettazione e nel richiamo ad una simbologia di tipo convenzionale, al crocevia tra una raffigurazione di tipo evangelico e quella preraffaellita; Bontempelli, accoglie evidentemente questi spunti, ma, in un'accezione tutta

personale, l'immagine angelica è trasformata nella storia da dispensatrice di promesse celesti a vettore di distruzione e dolore attraverso il disvalore dell'egoismo. È il "mito moderno" bontempelliano, svuotato di senso e reso puro involucro, ed è qui che si può riconoscere la vera originalità dello scrittore che riplasma il materiale altrui donandogli una nuova vita, re-interpretandolo secondo la propria iconografia e il proprio "sentimento del tempo" contemporaneo.

In uno scritto dell'agosto 1931, un anno dopo l'uscita di *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, l'autore ci illumina, con l'immane *vis polemica*, sul significato delle sue fonti e sul corretto uso che ne va fatto:

In generale lo scrittore difficilmente scopre in un testo altrui le cosiddette fonti, o plagi. Anche se conosce bene il testo A, e il testo B che ne è una imitazione, il plagio a lui scrittore sfugge, mentre salta subito agli occhi d'un lettore comune. Perché allo scrittore la elaborazione subita dal testo, anche se fatta di mutazioni minime, dà immediatamente un altro suono; cambiato il tono, cambia totalmente per lui il significato artistico; mentre al contrario per i più dei lettori il materiale greggio mantiene una prevalenza sulla avvenuta trasformazione poetica di esso. In generale gli abili scopritori di fonti e di plagi sono persone d'intelligenza e sensibilità piuttosto grossolane.<sup>28</sup>

Accogliamo volentieri la difesa di Bontempelli a beneficio della genuinità del suo atto creativo. La questione che sorge è invece un'altra: la vicinanza da parte sua ad un racconto chiaramente inserito, stilisticamente, nel discorso rondiano sulla "prosa d'arte" riapre forse il vecchio problema sul classicismo bontempelliano e la volontà, a partire dal programma novecentista, di rinnovare la forma del romanzo sotto specie di recupero delle strutture tradizionali (i risultati precedenti vicini all'avanguardia futurista vengono più o meno accantonati anche se non rinnegati)<sup>29</sup> in un'accezione che è sempre apparsa fortemente avversa a quella promossa sulle pagine de «La Ronda»; un recupero che doveva prevedere «la ricostruzione del tempo e dello spazio» così da ricollocarli al loro posto, «fuori dell'uomo»<sup>30</sup>, con l'intento filosofico di ripensare una realtà esteriore all'individuo (in dichiarata polemica con il «passionalismo», le «pezzerie intimiste» e lo «psicologismo ad ogni costo»<sup>31</sup>) da poter poi dunque dominare, sconvolgendone perfino le leggi, attraverso l'immaginazione e la creazione di miti. La conseguenza naturale di tale riacquisizione si rifletteva nell'idea di rimettere «al primo piano l'opera narrativa,

---

<sup>28</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 163.

<sup>29</sup> Si può leggere al riguardo l'articolo di ANTONIO SACCONI, «La trincea avanzata» e «la città dei conquistatori»: *Bontempelli e l'avanguardia futurista*, in CORRADO DONATI (a. c. di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., pp. 127-145.

<sup>30</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 9.

quella specialmente che si fonda sull'invenzione e sull'intreccio»<sup>32</sup>. L'accanimento sopra accennato contro i classicisti, i puristi e tutti coloro che vedevano la necessità di riallacciarsi sterilmente alla tradizione per superare la crisi in cui versava la prosa italiana del secondo dopoguerra è ben documentata anche in molti degli scritti raccolti nell'*Avventura novecentista*, e vede un primo ripensamento solo nel 1938 in un'articolo apparso sulla «Gazzetta del Popolo» intitolato piuttosto esplicitamente: *Dobbiamo ricostruire la torre eburnea?* In questa sede Bontempelli teneva a precisare la sua posizione, amareggiato dal fatto che le sue provocazioni (a favore dell'antistilismo, dell'anonimato e dell'oggettività nell'opera d'arte) erano state accolte troppo seriamente, mentre non bisogna dimenticare che la creazione novecentista dello scrittore in fin dei conti si è svolta inopinatamente sotto il segno di un'eleganza formale quasi convenzionale:

Lo so lo so c'ero anch'io, ho aiutato anch'io a scavare più d'una mina per metterci le cartucce di dinamite, quando s'è demolita la Torre Eburnea. Ora che dalle macerie mi guardo intorno, sarei quasi spinto a pentirmene. [...] lo scopo da raggiungere non era questo, di lasciare un deserto arido, e poi farlo correre dai lavapiatti. Perché avevo anche ben chiarito, quando aiutavo a far crollare la torre d'avorio, che il campo dello scrivere era tripartito: da una parte i cacastecchi, dalla parte opposta i lavapiatti, ma in mezzo gli scrittori veri, che sanno scrivere, e che hanno qualche cosa da dire. La torre eburnea era la rocca dei cacastecchi, ma se i lavapiatti han da ingombrare tutto, preferisco dare una mano ai cacastecchi per rifarsi quella rocca, che almeno era pulita.<sup>33</sup>

Questo brano ci fa riflettere su due aspetti: innanzitutto dimostra evidentemente quanto per Bontempelli fosse importante fondere stile e contenuto, anzi, quanto per lui fosse naturale non rinunciare a nessuno dei due termini tanto da portare avanti

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 14.

<sup>32</sup> Ibid., p. 16.

<sup>33</sup> Ibid., pp. 197 s. Lo scrittore era comunque già tornato più volte, in quanto si lamentava di essere spesso frainteso, sul significato da dare alla sua teoria delle tre zone e come dovessero essere interpretate le sue dichiarazioni contro lo stile puro. Così nel dicembre 1930: «Quelli che *scrivono bene* sono in generale tanto vuoti e sciocchi, che finiamo con raccomandare ai giovani di non scrivere bene. Ma è desolante quanto i giovani ci pigliano in parola» (Ibid., p. 149); ed alcuni anni dopo, luglio 1935: «Equivoco sullo scrivere per il pubblico. Molti hanno inteso, o han voluto intendere, che con questo si voglia dire “scrivere per le serve”, scrivere in modo grossolano perché anche persone di nessuna cultura possano capire. Intanto in questa interpretazione (anche se fosse la giusta, e non lo è) già sono due errori. Il primo è che scrivere per le serve voglia dire scrivere come le serve scriverebbero. [...] Invece l'arte ha appunto (ed è forse il suo carattere fondamentale) la virtù di parlare a uno un linguaggio ch'egli comprende mentre non potrebbe servirsene. Arte è magia, e nell'arte i segni (parola, suoni, forme) non hanno valori convenuti e precisabili a priori, servono solamente come strumenti di suggestione. L'altro errore di quella immaginata interpretazione sta nella parola “capire”; mentre il fenomeno per cui taluno gode di un'opera d'arte, non è un affatto di intelligenza, ma di sensibilità. [...] È anche da osservare che quando di si dice “scrivere per il pubblico” non si intende “per un pubblico qualunque”. [...] Scrivere per il pubblico vuol dire anzitutto non scrivere per i professionisti di quest'arte. Vuol dire non scrivere per essere “giudicati” ma sentiti » (Ibid., pp. 58-59).

una battaglia a favore del significato nel momento in cui la letteratura andava inclinando verso un formalismo vuoto e poco propositivo (sempre però convinto che tutto dovesse poi convergere implicitamente nel potere evocativo della parola); la conseguenza di tutto ciò, e arriviamo al secondo punto, dimostra ancora una volta che Bontempelli è uno scrittore sfuggente, di cui non ci si può fidare, amante della provocazione e del paradosso spesso condotto all'eccesso, che non ha paura di contraddirsi e di ricredersi quando il momento lo richiede<sup>34</sup>. E ne è dimostrazione il fatto che tra le affermazioni programmatiche lanciate dalle pagine della rivista «900» e la produzione artistica che ne segue le incongruenze tra teoria e pratica spesso non mancano, come hanno rilevato numerosi studi e come emerge anche da *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, un romanzo inscritto nel più raffinato linguaggio d'autore, che lascia al materiale narrativo tutto il gioco della fantasia e dell'immaginazione.

In questi racconti e romanzi tutto *diventa* esteriore, e lo spunto lirico si fa natura e storia. Il grado di verità dell'osservazione realistica o dell'analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il gioco 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 motori della dinamica delle favole.<sup>35</sup>

Nel romanzo di Adria lo spunto lirico è rappresentato dal racconto di Belloc che si veste di un *plot* e la cui semplicità e purezza frastica vengono usate come un tessuto sul quale ricamare una storia, un ambiente borghese, dei personaggi compiuti. È questo però che induce a riflettere: se l'intreccio è puro materiale narrativo, e in fin dei conti la storia di Adria condotta senza troppa ricerca introspettiva e tutto sommato piuttosto freddamente lo dimostra in pieno, dove pone lo scrittore l'innovazione personale nel rinnovare il genere romanzesco attraverso le favole? Entra a questo punto in causa l'elemento estraniante, il sentimento del magico nel presentare razionalmente un episodio forse inconsueto ma affatto possibile, non ascrivibile né al fantastico («niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più

---

<sup>34</sup> Cfr. LUIGI BALDACCI, *Introduzione a MASSIMO BONTEMPELLI, Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978

<sup>35</sup> MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 16. Si veda anche il seguente brano, a p. 161: «[...] l'errore fondamentale è quello di non capire che la rappresentazione dei costumi e delle passioni degli uomini non è un fine ma un mezzo. Il simile si dica della famosa, o famigerata "psicologia", ché essa pure non è che un mezzo. [...] il mezzo è totalmente assorbito e annullato quando l'opera vera è creata, e allora essa non è più rappresentazione di costume, non più psicologia: non è più altro che poesia».



quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo»<sup>36</sup>) né tantomeno al surreale vero e proprio:

È strano che anche persone molto intelligenti mi abbiano frainteso quando ho scritto che la facoltà su cui l'arte fonda il proprio imperio è lo stupore. Citano tutti la grossolana affermazione del Marino («è del poeta il fin la meraviglia»), citazione da seconda liceo. Non pensano a citare Platone nel *Teeteto*: «È davvero da filosofo questo sentimento: meravigliarsi; e non è altro che questo l'origine della filosofia». Oppure Leopardi nello *Zibaldone*: «La meraviglia, principale fonte di piacere nelle arti belle, poesia, ecc.». Quei miei contraddittori han confuso lo stupore con lo sbalordimento, lo stato d'animo che si può avere davanti a un prestigiatore con quello che si ha davanti al fenomeno d'una gemma che spunta dal ramo.<sup>37</sup>

Per Bontempelli dovere primo del narratore rimane dunque, riecheggiando la nota commedia di Calderón de la Barca, «raccontare il sogno come fosse realtà, e la realtà come se fosse sogno»<sup>38</sup>. Ma è soprattutto la realtà quella che all'autore interessa rappresentare in modo nuovo. E se le vicende raccontate sono puro strumento d'intreccio, materiale sul quale costruire i propri effetti narrativi, lo spazio che rimane alla realizzazione pratica di tali effetti "realistici magici" è preso tutto dalla parola, alla quale è affidato il compito di rivisitare il quotidiano in chiave favolistica. Non diversamente faceva uno scrittore come Cecchi nei *Pesci rossi*.

Baldacci, parlando di *Eva ultima*, dice che essa «non è un'opera novecentista: come invece lo sarà *Il figlio di due madri* o *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*; e non lo è proprio in grazia di quella *riscrittura* [di *Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam], che è linguaggio al quadrato, laddove il novecentismo insisterà su una scrittura pratica, igienica, sterilizzata, "senza stile"». <sup>39</sup> Ma alla luce della comparazione con il racconto di Belloc anche il romanzo del 1930 è una riscrittura e con uno stile ben preciso, almeno nella parte riguardante la figura di Adria (che già non appariva poi così privo di enfasi linguistica): quello di derivazione rondista.

Il verbo, ricollocato al proprio posto, prende le distanze dall'avanguardia che aveva avuto, nell'opinione di Bontempelli, un'utilità indiscussa nell'eliminare gli ultimi strascichi della letteratura ottocentesca (allo stesso tempo aveva ormai esaurito il suo compito) e accoglie in sé l'istanza classicista, il richiamo ad un restauro che in un primo momento era stato riconosciuto e salutato nel programma della rivista «La Ronda». Perché scopo dello scrittore non è più quello di

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 10.

<sup>37</sup> Ibid., p. 59. È da notare che il Leopardi citato in questo passaggio è quello di filtrazione rondista.

<sup>38</sup> Ibid., p. 161.

<sup>39</sup> LUIGI BALDACCÌ, *Introduzione* a MASSIMO BONTEMPELLI, *Opere scelte*, cit., pp. XXIX s.

distruggere (come aveva fatto provocatoriamente nella *Vita intensa*) ma di ricostruire il genere romanzesco e per farlo non può prescindere dalla tradizione.

Non si vuole chiaramente dire che Bontempelli condivida segretamente i presupposti rondisti o che solo per il piacere della battaglia polemica si sia schierato aspramente dalla parte dei “contenutisti”, ma forse in qualche modo il racconto di Belloc dà nuova luce all’idea di una scrittura bontempelliana divisa, rimanendo in ambito novecentista, tra moderno e classico, tra futurismo e rondismo.<sup>40</sup> Il rigore e l’equilibrio assunti dalla tradizione si fondono con l’esigenza di una nuova via spalancata sulla fantasia e sull’immaginazione. E questo punto di contatto con «La Ronda» sembra stabilirlo spesso proprio Cecchi, traduttore del brano lirico, il quale verrà chiamato in diverse occasioni da Bontempelli a collaborare, con i ricercati scritti prosastici che lo caratterizzano, alle sue operazioni editoriali: sul primo numero di «900» ricorre, tra le altre, anche la sua firma mentre sul secondo fascicolo un altro insigne rondista trova spazio ed è Bruno Barilli.<sup>41</sup> Tutto questo in evidente contraddizione con l’impostazione teorica e le polemiche novecentiste, ma con una giustificazione ben precisa se pensiamo al romanzo del 1930. Gianfranco

---

<sup>40</sup> Cfr. ad esempio LUIGI BALDACCI, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, pp. 91-99 e dello stesso autore *Introduzione a MASSIMO BONTEMPELLI, Opere scelte*, cit.; GIORGIO PULLINI, *Massimo Bontempelli*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, vol. I, p. 238 ss.; ANTONIO SACCONI, *Le allegre strade d'Italia: la macchina antropomorfa*, in *Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979.

Inoltre non appare insignificante il commento di Ferdinando Virdia in un articolo pubblicato su «La Fiera letteraria», XVI, 9 (1959), p.1 (da prendere chiaramente con cautela in quanto il direttore della rivista era, per dovere di cronaca, l'ex-rondista Cardarelli), in occasione della ristampa presso Bompiani di *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, il quale recita: «[...] il “novecentismo” bontempelliano, svuotato della sua immediata superstruttura polemica rivela nel suo fondo più vero la sua chiara impostazione classicistica (intesa questa espressione in senso goethiano), il suo sia pur intelligentissimo e modernissimo, allora, *rappel à l'ordre*, ché a nulla di diverso può significare l'invito agli scrittori della sua rivista di “*bâtir à nouveau le temps et l'espace*” anche se poi il tempo e lo spazio dovevano assumere una loro funzione metafisica. [...] Nell'anno 1934, passata da molti anni la stagione di 900, una stagione tutt'altro che ingloriosa per la nostra letteratura, chi scrive questa nota, poco più che ventenne, venne rimproverato da Bontempelli per aver stampato in un suo detestabile libretto [...] che il clima di 900 e della poetica bontempelliana non era che un prolungamento e un corollario di quello della *Ronda*. Per il Bontempelli 900 rappresentava invece l'anti-Ronda nel più esteso termine di questa parola. Credo a più di cinque lustri di distanza di poter riaffermare la sostanziale giustezza di quella osservazione. Comunque, l'antirondismo di Bontempelli in 900 non è un fatto epidermico [...] tuttavia, confluendo appunto in un nuovo classicismo (perché non proprio il classicismo “a doppio fondo” di cui aveva parlato Vincenzo Cardarelli nel primo numero della *Ronda* stessa?), e riprendendo, su un piano più europeistico, quella che era stata la polemica antiromantica della *Ronda*, esso, in certo senso ne riassumeva i motivi più validi, senza cadere tuttavia nelle strettoie di una sorta di ritardato purismo».

<sup>41</sup> Anche nel 1940, al momento di assumere la direzione della parte letterario-artistica della rivista «Domus», Bontempelli contatta Emilio Cecchi [la lettera si trova al Gabinetto Vieusseux nell'epistolario Bontempelli-Cecchi] chiedendo di fargli pervenire un racconto (l'intenzione è di pubblicare nel corso dell'anno dodici racconti di dodici autori diversi, fra i quali Alvaro, Moravia e Palazzeschi), «ma proprio narrativo»; aggiunge di non voler fare alcuna polemica sul genere

Contini diceva a proposito della prosa d'arte di Cecchi che essa gettava «luce, ora più velata ora più cruda, sulle zone buie e segrete del vivere quotidiano, esplorate da un'acerrima sensibilità magico-religiosa»<sup>42</sup> e per Langella, nella sua rilettura de «La Ronda», lo scrittore (distaccandosi in parte dalle prove delle altre presenze sulla rivista) «si adopera con ogni mezzo a rendere strano anche ciò che è comune»<sup>43</sup>. Non diversamente si esprimeva lo stesso Belloc in un saggio del 1909 dedicato al *Fantastic Book*, ritenendo che tra le tante tipologie del fantastico la più interessante fosse proprio quella che sceglieva la realtà presente e comune quale luogo privilegiato della fantasia:

It is not imagination, though imagination is a necessary spring to it: it is that faculty by which the mind travels, as it reads, whether through space or through time or through *quality*. A book is a Fantastic Book, though the time and the space be common place enough, though the time be today and the place Camberwell, if only the mind perpetually travels, seeing one after unexpected things in the consequence of human action or in the juxtaposition of emotions.<sup>44</sup>

La vicinanza intuibile tra *Vita e morte di adria e dei suoi figli* e *La buona donna* di Belloc, oltre la mera riscrittura bontempelliana, si può adducere allora forse in questa rivisitazione del dato estemporaneo sotto forma di sentimento magico, intriso di ironia e giocosità, una forma narrativa che vede quale tramite o meglio, diretto interlocutore, il Cecchi prosatore. Il limite che a Bontempelli fa prendere le distanze dai rondisti è invece la mancanza di una volontà precisa nel dare nuova linfa vitale al personaggio romanzesco e all'affabulazione nella narrativa, di creare delle storie. Una divergenza teorica che diverrà molto più acrimoniosa con coloro che accentueranno, tra gli anni '20 e '30, i caratteri più superficiali del progetto rondista, svuotandolo della componente ironico-giocosa in favore del puro esercizio di stile.

Forse in questo senso andrebbero rilette certe dichiarazioni dello scrittore novecentista, oltre le semplici suggestioni che si sono volute qui avanzare,<sup>45</sup> e

---

confrontandolo col “capitolo”, anche perché ritiene che «certi capitoli» di *America amara* (usciti presso Sansoni, Firenze, nel 1939) sono «vere e proprie narrazioni».

<sup>42</sup> GIANFRANCO CONTINI, *La letteratura italiana Otto-Novecento* [1974], Milano, Rizzoli, 1992, p. 319.

<sup>43</sup> GIUSEPPE LANGELLA, *Le favole della «Ronda»*, cit. p. 279.

<sup>44</sup> HILAIRE BELLOC, *On Fantastic Book*, in *On Everything*, London, Methuen & co., 1909, p. 240 s.

<sup>45</sup> Uno studio più approfondito sull'argomento di questo articolo si sta conducendo all'interno di un lavoro di dottorato che ha per tema le forme della narrativa italiana negli anni '20 analizzate attraverso la rilettura dei periodici letterari (in particolare «La Ronda», «900» e «Solaria»).

assumerebbe un diverso significato una fonte che in un primo momento poteva apparire solo casuale e priva di interesse oltre il semplice dato oggettivo.

**In «Otto/Novecento», a.XXIV, n.3, settembre/dicembre 2000, pp. 55-74**