

Gli scritti teorici di Massimo Bontempelli nei «*Cahiers du "900"*» e la ricostruzione mitica della realtà

Questo saggio si propone di trarre un abbozzo di poetica da una serie di testi sparsi nei cinque numeri¹ di una delle riviste più interessanti che furono ideate in Italia durante il periodo fascista.

Teniamo comunque a precisare che non abbiamo la pretesa di scoprire un teorico ignoto e misconosciuto in Massimo Bontempelli² che a partire dal 1926 diresse con Curzio Malaparte i «Quaderni del 900»³. Cercheremo soltanto di rendere

¹ In questo studio ci riferiamo costantemente ai cinque numeri dei «Quaderni del 900» pubblicati in francese col titolo «*Cahiers du "900"*», tra il 1926 e il 1927.

Le citazioni sono redatte nel francese approssimativo della traduzione originale, che conferisce ai testi quel carattere di «spaesamento» che gli autori della rivista avrebbero voluto ottenere con altri mezzi. Tra il 1928 e il 1929 la rivista diventò mensile e fu redatta in italiano. Nel volume *L'Avventura Novecentista* (1926-1938), Firenze, Vallecchi, 1938, Bontempelli fa il bilancio della sua attività di creatore e di teorico del mito. R. Jacobbi ha avuto il merito di riproporre al pubblico *L'Avventura Novecentista* in edizione quasi integrale (Firenze, Vallecchi, 1974).

I primi quattro quaderni dei «*Cahiers*» furono editi dalla casa editrice «La Voce» a Firenze. Col quinto quaderno subentrò l'Editrice «Sapientia» di Roma.

² I «*Cahiers du "900"*» si collocano, in un'ideale autobiografia bontempelliana, all'estremo limite della sua «nuova» giovinezza di intellettuale rigenerato dalla guerra, e alle soglie della sua attività di scrittore che egli considera più matura e più impegnativa. I dieci anni che vanno dal 1919 al 1929 costituiscono un periodo di ricerche e di tentativi: la rivista «900» rappresenta non solo un'apertura concreta verso la cultura europea, ma anche un bilancio di una sperimentazione che l'autore considera conclusa e il progetto di un futuro alieno da ogni inquietudine creativa ed esistenziale.

³ Riproduciamo qui la prima pagina del primo numero, redatto in francese, dei «*Cahiers*» «900» *Cahiers d'Italie et d'Europe*, I – *Cahiers d'automne* 1926.

Proses de Bontempelli, Mac Orlan, Barilli, Alvaro, Gomez de la Serna, Soupault, Kaiser, Emilio Cecchi, Aniante, Soleri, Joyce, Goll, Campanile, Spaini, Mouratoff, Frank, Alberto Cecchi, Dessins de Oppo, Conti, Lydis, Rosai.

La Voce società anonima editrice, Roma-Firenze.

Ecco come, in questo stesso primo numero, Bontempelli ricorda, a p.21, il lancio pubblicitario della rivista (I, p.173):

«Lorsque Curzio Malaparte Suckert, en sa qualité de directeur des éditions de la *Libreria della Voce*, a accepté avec enthousiasme ma proposition d'éditer ces cahiers, nous avons rédigé un communiqué qui nous paraissait tout à fait simple et inoffensif».

Le voici :

«La maison d'édition « la Voce » qui, renouvelée sous la direction de Curzio Malaparte Suckert, transférera son siège à Rome pour y commencer une nouvelle période d'activité, annonce parmi ses nouveautés rien moins que la parution d'une revue. Le peu de détails qu'on en connaît jusqu'ici inspire une grande curiosité. La revue sera dirigée par Massimo Bontempelli. Elle s'appellera « 900 ». Elle paraîtra quatre fois par an, à chaque début de saison. Elle sera redigée en français.

coerenti e leggibili alcuni frammenti di una visione «poetica» in senso lato, assai originale, interessante e problematica. E se tale ricostruzione può sembrare artificiosa, pure non crediamo che (dati i testi sui quali ci siamo basati) la si possa definire arbitraria.

Come quasi sempre accade nell'opera dell'autore della *Vita intensa*, anche nel campo da lui così frequentemente (benché non profondamente) esplorato del giornalismo, cultura e vita procedono di pari passo: e nei «Cahiers», il secondo termine del binomio sta a significare *presa di posizione esistenziale e culturale rispetto al regime politico*.

Da un lato infatti, come vedremo, l'ideologia sottintesa da «900» pretende di ignorare la realtà sociale, politica esistenziale dell'Italia nata dalla marcia su Roma (e in questo senso la rivista può rappresentare anche una coraggiosa opposizione alla chiusura culturale imposta con sempre maggior vigore dal fascismo). D'altra parte però, i «Cahiers» costituiscono un tentativo forse inconscio di fornire un alibi di civiltà all'universo politico che si stava rapidamente affermando⁴.

Nous ne savons rien de plus, et Bontempelli ne veut rien déclarer de plus à qui lui demande quelque indiscretion. Il dit seulement à quelques amis que la revue sera « horriblement tendancieuse » et que son premier numéro sortira le 21 septembre prochain. Ce communiqué paru dans presque tous les journaux italiens dans la seconde moitié d'avril, déclencha une tempête de discussions qui durèrent jusq'aux dernières chaleurs de l'été...».

⁴ Il giudizio di G. Luti (*La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972) sui «Quaderni del "900"» è estremamente severo. Presuppone da un lato da parte di Bontempelli una presa di posizione ideologica molto più chiara e matura di quel che fosse in realtà; dall'altro, ignora la caratteristica più positiva della rivista: cioè il suo effettivo «europeismo». «900» fu per l'Europa letteraria più direttamente impegnato di *Solaria*, per il fatto stesso che accolse gli scritti degli autori stranieri. E proprio quest'aspetto fornì alla redazione di «Antieuropa» l'occasione di un attacco contro Bontempelli, il quale rispose nel 1930 dalle colonne della «Gazzetta del Popolo» sconfessando proprio quanto vi era stato di più anticonformista e di più originale nei «Cahiers» ormai morti:

«Bravi, avete capito che il mio tanto deprecato "europeismo" era un sinonimo del vostro Antieuropa? Che è poi una cosa tanto antica e del nostro sangue che non so come siasi potuto confonderla con l'internazionalismo e il cosmopolitismo e poco ci manca con la società delle nazioni. Con nessuna di queste cose poteva confondersi il pensiero di Nietzsche quando parlava di europeismo e più che negli estremi raffinamenti della teoretica idealistica potrebbero trovarsi nell'empirismo lirico di Nietzsche certe radici filosofiche del Fascismo. Quando si dice Imperialismo (che è lo spirito di Antieuropa) si intende Europa e magari Universo. Europeismo è un' invenzione romana, universalismo è la traduzione di cattolicesimo. Era europeismo l'imperialismo di Dante (e credo che ognuno di voi, amici miei di Antieuropa, abbia sul suo tavolino da notte il *De Monarchia*...)» («Gazzetta del Popolo», 25-2-1930, *Due lettere*).

Non sarà inutile ricordare brevemente alcuni dati concernenti l'attività pubblica di Bontempelli, scrittore rappresentativo di un'epoca, diventato, dopo una lunghissima carriera letteraria, nel terzo decennio del secolo uno degli intellettuali ufficiali dell'Italia fascista.

E' vero che la sua adesione al regime, che risale quasi certamente⁵ al 1925, non si traduce in un'ortodossia totale: ma anziché attardarci sui momenti di rivolta⁶ dello scrittore preferiamo sottolineare il divario tra le prese di posizione di Bontempelli «uomo pubblico», cioè giornalista che celebra la marcia su Roma e l'uso del manganello, e il disimpegno culturale di cui fa prova nello scegliere i contenuti delle sue opere letterarie e dei suoi elzeviri. Questo programmatico tenersi al di sopra della mischia è forse più apparente che reale: non è escluso che un'analisi più accurata dei

Abbiamo riprodotto questo lungo brano di «lettera aperta» perché in esso è liquidata definitivamente – e non certo coraggiosamente – l'apertura tentata al di fuori degli ambienti governativi da Bontempelli non ancora completamente vittima di quella che G. Luti definisce «retrivo nazionalismo» (*op. cit.*, p.152) prima di affermare che:

«Già... nel preambolo I, aveva riconosciuto apertamente la dipendenza ufficiale dell'arte e della politica e aveva attribuito al suo foglio un preciso compito di fiancheggiamento...» (*op. cit.*, p.153). In realtà nulla è definitivo, preciso, organicamente programmatico in senso assoluto nei «Cahiers», che restano così – proprio per la loro mancanza di rigore – suscettibili di una lettura aperta. E' d'altronde significativo che nel primo numero dei «Cahiers», Bontempelli abbia omissis le espressioni compromettenti e impegnative contenute in uno scritto del 1925:

«Il secolo XIX finisce col 1915. Il XX comincia col 1922. Tutto il disordine mentale e pratico del 1919 e del 1920 fa parte dell'azione violenta che doveva compiere l'opera della guerra nell'ufficio di chiudere il secolo decimonono in modo reciso e irrevocabile. La guerra e il travaglio del 1919-1920 bruciarono fino alla cenere più impalpabile gli ultimi avanzi delle degenerazioni del romanticismo. Col 1922 incomincia una grande era antiromantica».

«Il 1922, quindi, l'anno della Marcia su Roma» sottolinea L. Mangoni citando questo brano a pagina 127 del suo libro *L'interventismo della cultura*, (Bari, Laterza, 1974). L'autrice aggiunge: «E Bontempelli non mancava di sottolineare il preciso rapporto esistente tra l'arte che egli si proponeva di perseguire e il fascismo, osservando nell'articolo *Justification*, appunto, che la pratica politica aveva preceduto l'arte e il pensiero, nell'iniziare il cammino del secolo nuovo». Ora, l'interesse dei «Cahiers» risiede in parte proprio nel fatto che l'autore ha voluto liberarsi delle contingenze di un riferimento inequivocabile al fascismo (Cfr. nota 15). D'altronde, anche L. Mangoni osserva che: «Il paragone (...) tra arte nuova e politica non era nella sostanza semplicemente un rinvio d'obbligo il fascismo al potere. Corrisponde invece a una reale necessità del discorso di Bontempelli derivante dall'aristocratica proposta di Savinio e volta alla considerazione dell'artista creatore di miti culturali, come il dittatore era creatore di miti politici». Osserviamo comunque che, quale che sia il paragone tra politica e arte, nei «Cahiers» non si parla di *miti* politici, ma di *miti* in senso assoluto.

⁵ Cfr. G. ZANGRANDI, *Lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1962, p.361.

romanzi e delle novelle composti nel decennio 1920-1930 riveli un'analogia strutturale tra la scrittura bontempelliana e il fascismo in ascesa. Allo stadio attuale delle nostre ricerche il disimpegno di Bontempelli romanziere, novellista, elzevirista sembra ancora autentico. Ci pare particolarmente interessante metterlo qui a confronto tanto con le caratteristiche globali della creatività bontempelliana, quanto proprio con l'abbozzo della teoria estetica formulata nei «Cahiers» e col modo in cui essa è stata messa in pratica. E' noto infatti che già prima (anche se soprattutto dopo) la breve esistenza dei «Quaderni» il loro direttore ha creato storie che si collocano accanto o al di fuori di quella che comunemente viene chiamata la «realtà». G. Luti parla a questo proposito di *divertissement*.

L'equivoco bontempelliano si giustifica con le sue mani, rivelando la sostanziale staticità del movimento, l'antitesi violenta in atto nella proposta di rinnovare il «presente concreto» con i mezzi classici della evasione metafisica. E d'altra parte lo stesso Bontempelli non esiterà a caratterizzare la perfetta corrispondenza della sua invenzione misterica («un atto di magia») con l'esasperazione della realtà – un esasperato *divertissement* al quale dovrà per forza di cose corrispondere l'«equilibrio fra il cielo e la terra»⁷.

Quale che sia la superficialità concettuale di Bontempelli, pure è forse eccessivo accusarlo di frivolezza là dove si trattava per lui di fingere a se stesso la funzione di demiurgo, fondando un realismo «non realistico» al quale applicava con disinvoltura di volta in volta gli attributi mistico⁸, magico⁹, metafisico¹⁰.

⁶ I tre avvenimenti della ribellione di Massimo Bontempelli contro il regime sono: la commedia *La Fame* (1934); la commemorazione di D'Annunzio (1938); il rifiuto di occupare la cattedra universitaria di Attilio somigliano, vittima delle leggi razziali.

⁷ *Op. cit.*, p.151.

⁸ «C'est un écrivain né après 1900 qui a défini mon art un réalisme mystique» (I, p.174) e anche : «Explication de la différence entre l'imagination, dans notre acception du mot, et le vieux fabuleux (antiorientalisme). Nature du merveilleux nouveau (réalisme mystique)» (III, p.164).

⁹ IV, p.9 «réalisme magique». III, p.8 il novecentismo «vit par le sens magique qu'il sait découvrir dans la vie quotidienne de la nature. Or, l'art de dominer la nature, c'est la magie. Et voilà explique certains caractères et certaines vellités magiques que l'on voit poindre dans cette atmosphère en formation, que je n'ai pas inventée [...] mais que «900» se flatte de représenter et de favoriser» (I, pp.8-19).

Questi aggettivi che paiono stranamente interscambiabili, sono caratteristici della terminologia di quella che con molta prudenza definiamo (dopo aver percorso i preamboli e le rubriche¹¹ di «900») l'estetica «in nuce» di Bontempelli. L'emergere di questa teoria che dovrebbe costituire il fondamento del rifiuto programmatico dello scrittore di aderire alla «realtà» tangibile e presente, è tanto più interessante, in quanto l'autore rifiuta esplicitamente la validità delle poetiche tradizionali¹². E' tipica la sua dichiarazione, secondo la quale egli avrebbe accettato di attribuirsi una poetica soltanto se il termine fosse stato preso nel suo significato etimologico. *Poiein* è il verbo che meglio di ogni altro definisce il processo mediante il quale tutto ciò che è arte si fa. Ecco che in una concezione siffatta, in cui senza approfondimenti di sorta, viene lanciata l'idea dell'essere perennemente *in fieri* dell'opera d'arte, *il mito* non può essere che *parola in atto*, o al massimo, *parola in divenire* e primo termine d'opposizione tradizionale e fondamentale *mythos-logos*. Inoltre, anche se non si può parlare di evidenza, è per lo meno intuibile alla lettura dei testi che le opinioni espresse nelle rubriche bontempelliane, le quali possono essere coordinate e orientate in funzione di una valutazione del *logos* (semplicemente inteso quale discorso organizzato secondo certi modelli e secondo certi artifici retorici), lungi dal conferirgli un carattere privilegiato tendono a metterlo tra parentesi, a trascurarlo o per lo meno a svalutarlo.

Col termine *logos* possiamo infatti indicare il discorso tradizionale ed esso dispiace, disturba, impedisce, secondo il Bontempelli di «900», il libero fiorire dell'atto poetico. L'opposizione tra linguaggio organizzato in base a regole logiche e linguaggio per così dire «spontaneo», non stupisce nelle pagine di uno scrittore della tradizione postromantica che, anche se cerca implicitamente di opporre una sorta di contro-estetica all'estetica di Croce, vive nella stessa temperie culturale del filosofo napoletano, animata dalla nuova lettura della *Scienza nuova*. Si tratta insomma di un

¹⁰ «on l'a appelée aussi (surtout en peinture) métaphysique, ce qui n'est pas du tout malavisé» (II, p.12).

¹¹ Le rubriche abituali dei «Cahiers» sono *Caravane immobile e Astérisques*.

¹² «Au contraire le novécéntisme ne peut avoir un «arte poétique» et est aussi opposé que possible à ce qu'on nomme école» (IV, p.11).

punto di vista affatto tradizionale, che pure ci permetterà di riordinare, conferendo loro una certa coerenza e indicandone l'originalità, le intuizioni e le osservazioni più o meno contraddittorie che emergono sporadicamente nei cinque numeri francesi dei «Cahiers».

E' interessante notare che la stessa presenza fisica della rivista (la scrittura, la stampa, la diffusione) obbedisce a una *volontà mitica* (e vedremo poi che l'accostamento di questi due termini che possono sembrare antitetici trova la sua giustificazione nelle pagine stesse del periodo. «900» si inserisce infatti, nella sua breve e intensa esperienza biennale, nello spazio di per sé in abituale costituito dalla Francia e dall'Italia¹³ da cui avrebbe dovuto irradiarsi nell'intero Europa. E il cuore del vecchio continente, che è il centro del mondo, è il Mediterraneo su cui, *caput mundi*, domina Roma¹⁴.

Avremo l'occasione di ritornare su questa duplice costruzione di spazi estremamente interessante: per ora ci preme soprattutto insistere sulla vocazione ad un tempo europea e romana dei «Cahiers», perché essa, lungi dal corrispondere a un mero desiderio di originalità è cosciente e significativa. A un livello superiore, infatti, l'intento di creare una corrente di cultura internazionale è accompagnato da un preciso, anche se mal espresso, disegno ideologico, simboleggiato appunto dalla prospettiva tendenziosa Roma Mediterraneo la quale significa un'evidente chiusura sul piano politico di segno contrario alla chiusura provinciale delle correnti culturali «strapaesane». D'altro canto, lo scopo meno evidente della molteplice redazione dei «Cahiers» offre un esempio interessante alla caratteristica globale della rivista: quale essa è concepita, non soltanto si vuole più o meno coscientemente

¹³ «Un des caractères que je crois nécessaire d'accentuer dans la littérature moderne est l'imagination créatrice, la faculté inventrice de créer des mythes, des fables, des personnages, assez vivants pour conserver leur consistance même racontés sous une autre forme. Une des pierres de touche d'une œuvre du XX^{ème} siècle est sa traductibilité. Aussi j'impose aux jeunes italiens qui seront avec moi dans cette tentative orgueilleuse, ce sacrifice et cette diminution : de se présenter sans le secours et sans l'avantage de leur idiome et quel idiome !» (I, p.175).

¹⁴ «La culture grecque [...] née en Méditerranée, trouve en Méditerranée ses instruments d'expansion et de domination : Rome [...]» (I, p.177). «La mission réservée au vingtième siècle est une reprise méditerranéenne. Sur les bords de la mer aux grenouilles on sent mûrir un travail

veicolo di certi valori, ma pretende di trascendere il semplice strumento di diffusione letteraria e ideologica per erigersi a *utopia culturale*. «900» vorrebbe così essere l'araldo di una nuova civiltà, la bibbia di una religione artistica, culturale, letteraria (e per ora solo surrettiziamente politica). Questa ambizione che traspare dagli scritti introduttivi e dai commenti conclusivi dei cinque numeri della rivista dei quali ci occupiamo, non riceve una formulazione programmatica esplicita e coerente. Essa emerge soltanto grazie a un paziente lavoro di approccio, che permette di scorgere i tre livelli sui quali si articola l'utopia bontempelliana.

La prima impressione che si trae dalla lettura dei «Cahiers» è che essi vogliono inaugurare una corrente *negativa* di letteratura¹⁵ di filosofia e di politica non teorica, bensì in atto, nella misura in cui si proclamano antiletterari, antifilosofici, antipolitici. Soltanto dopo essersi liberati da ogni scoria di intellettualismo tradizionale, i «Cahiers» si fanno gli araldi di un millenarismo per il quale non è forse inutile ricordare di nuovo anziché l'esempio teoricamente più calzante del gioachimismo medievale, la rinnovata voga della *Scienza Nova*¹⁶.

Dopo il 1918 è cominciata la terza era di civiltà dell'umanità; essa che, nel 1926, è quasi ancora all'inizio del suo fiorire, è l'epoca contraddistinta da una specie di *immaginazione costruttiva* giunta finalmente *al potere*. E' però anche l'epoca dell'azione per l'azione gratuita, dell'eroe che non si contempla, che non viene ripiegato su se stesso, ma che costruisce, come un architetto prodigioso, *il proprio spazio e il proprio tempo*. Quest'uomo nuovo ed energico vagheggiato da Bontempelli, fiorisce dopo che due correnti di civiltà han segnato la fine del Romanticismo il quale si era sostituito al Classicismo ai tempi di Cristo¹⁷.

profond qui préparera une nouvelle oscillation de la civilisation de ces bords vers les cercles les plus lointains» (I, p.178).

¹⁵ «J'ai désormais compris que l'un des dada de "900" est l'antilittérature» (V, p.131).

¹⁶ A proposito di questa filosofia assai rudimentale dei cicli, ricordiamo che Croce aveva pubblicato per la prima volta nel 1911 il suo studio su *La filosofia di G. B. Vico* (Bari, Laterza).

¹⁷ «C'est sur ce bûcher (la guerre) qu'expira la deuxième époque de la civilisation poétique: époque romantique (depuis le Christ jusqu'aux ballets russes) [...] quand éclate la guerre européenne, s'accomplit la poésie romantique, qui avait commencé avec le discours sur la montagne» (I, p.10).

I due movimenti culturali di transizione tra la seconda e la terza epoca dell'umanità sono il cubismo, definito *Iperrealismo razionale* e il futurismo, movimento fluido, di *élite* (e quindi non universale) il quale però ha avuto la funzione positiva di *scavare la trincea grazie alla cui protezione il XX secolo ha potuto nascere, svilupparsi e lanciare il suo messaggio non soltanto ad un esiguo numero di iniziati, ma alla totalità del popolo*¹⁸.

Questo schema profetico-fantastico di evoluzione storica è l'ossatura dell'utopia rappresentata da «900», grazie alla quale Bontempelli diventerebbe il teorico di un nuovo mondo, che – come tutti i mondi che l'hanno preceduto – avrebbe i suoi *miti*; miti nuovi, adatti alle caratteristiche della terza età dell'umanità per la quale lo scrittore deve avere la funzione che Omero ebbe per il mondo classico.

Vediamo così che, mediante un discorso intuitivo il quale spiega ciò che non può essere spiegato razionalmente ed è quindi un discorso *mitico* nel senso tradizionale del termine, viene proposta una prospettiva storica, nella quale all'intellettuale è devoluto il compito di provvedere gli esseri umani di miti ancestrali. L'arte è incaricata di costruire un tempo nuovo e un nuovo spazio sulle rovine del vecchio universo che era stato contaminato dalla democrazia e che è miseramente crollato tra il 1915 e il 1918.

Può sorprendere qui la presenza del termine che più di ogni altro simboleggia ciò che nella vita pubblica italiana tanti intellettuali dell'epoca, a cominciare da Pirandello, odiavano al punto di rivolgersi con entusiasmo a Mussolini nel quale scorgevano il salvatore dell'Italia dal disordine parlamentare. In realtà, la parola *democrazia* serve ad indicare proprio che lo spazio ed il tempo da inventarsi o da ritrovarsi intatti e vergini come fondamenti ontologici, premorali e prepolitici della nuova realtà sono di fatto strettamente vincolati al credo politico (o para-politico, o pseudo-politico) dell'autore.

¹⁸ «Peut-être qu'en ce moment nous sommes les enfants de l'antithèse entre l'esprit cubiste et l'esprit futuriste (voire entre le ultra-rationnel ou extra-solide, et l'ultra-illogique ou extrafluide)» (I, p.9).

Che l'apoliticità non sia che una maschera con cui si cela se non il pensiero per lo meno l'inquietudine – l'esistenzialità politica – di Bontempelli, è assai ben indicato dalla contraddizione (e non è la sola) in cui egli cade con molta disinvoltura quando afferma che la politica ha già fatto quello che l'arte dovrà già fare, negando così nel corpo del discorso, quanto aveva affermato in un abbozzo di teoria dell'arte:

avant que l'art ne reprenne le sens du monde extérieur et de la magie, la politique retrouve celui de la puissance et du contingent qu'elle avait perdu de long de la route démocratisante du XIXème siècle¹⁹.

Il brano più interessante però dal punto di vista del prevalere dell'urgenza antidemocratica sulla necessità teorica dell'invenzione di *miti di fondazione* è questo, tratto dal primo numero:

À l'Heure actuelle il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. À Moscou, le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. À Rome par des patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours²⁰.

E' molto istruttivo, anche se non del tutto originale per l'epoca, il parallelismo istituito nel brano tra la capitale d'Italia e Mosca, secondo luogo del mondo in cui è vigilato il cadavere del regime parlamentare. Il gemellaggio delle due città, reso comprensibile dalla confusione ideologica riscontrabile ancora in Europa tra il 1920 e il 1930 a proposito del comunismo e del fascismo, pure non può non stupire se si tiene presente che in Italia proprio negli anni in cui «900» è pubblicato, il regime va

¹⁹ E continua: «La pratique (politique) a précédé l'art et la pensée pure (ce qui est bien naturel) dans l'effort d'ouvrir les portes au vingtième siècle» (I, p.11).

²⁰ I, pp.11-12. Il brano si conclude così: «nous les nouveaux, nous sommes assoifés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que, dans l'instant même où nous nous efforçons d'être européens, nous nous sentons éperdument romains» (I, p.12).

svelando con ineluttabile rapidità il proprio volto di dittatura di estrema destra, che impone al paese quel carattere littorio che non si presta ad equivoci ideologici. Nel periodo infatti che va dal processo agli assassini di Matteotti e dagli attentati contro Mussolini alla formulazione dei nuovi codici e alla rapidissima repressione della libertà di stampa, il regime si rafforza e rinuncia alla propria maschera progressista. D'altro canto, anche se si può attribuire il parallelismo con Mosca a un temporaneo e passeggero sbandamento ideologico, malgrado tutto ancora ammissibile nel 1926 (non dimentichiamo che Ilya Ehrenburg e André Malraux²¹ collaborano a «900») pure vi è proprio nel primo numero un'immagine alla quale abbiamo già accennato e che si presta molto meno ad interpretazioni indulgenti o problematiche. *Roma cuore del Mediterraneo* è senza equivoci il segno dell'adozione implicita da parte della

²¹ I. Ehrenburg partecipa a «900» con un racconto in cui assai liberamente colloca dei sicari fascisti in una Venezia surreale (*Café Florian*, III, p.54 sgg.). Il contributo di A. Malraux invece si pone su di un piano totalmente fantastico consono appunto alla «realtà altra» auspicata da Bontempelli. Si tratta di *Écrit pour un ours en peluche*, IV, pp.114 ss.

Ci si può chiedere in qualche misura se lo scrittore accettasse le premesse ideologiche di Bontempelli: è interessante ricordare che nel 1927 Malraux esprimeva in un breve saggio (*D'une jeunesse européenne*) la sua idea di un'Europa intellettuale che, anche se non ha nulla in comune con il mitico spazio di Bontempelli, pure risponde ad un'analoga esigenza di concretezza. Il bisogno di ricostruire la realtà è sentito come problema europeo, partendo però da una visione del mondo diversa da quella, trionfale e millenaristica, del direttore dei «Cahiers». Occorre ritrovare in se stessi il mistero dell'Europa per superare il disordine in cui si è immersi. Ritrovare la stabilità al di là della *bizarre royauté* del possibile che si è impadronita del mondo dopo la guerra. «Il régime seul sur les arts plastiques de l'Europe orientale et presque seul sur la poésie de l'Occident tout entier. Les manifestations artistiques se démbondent vite, nous dit-on, et disparaissent. C'esa peut-être vrai [...] Le créature est ici à l'extrême limite de l'individualisme: dédaignant même son expression du monde, il nous propose ses visions [...] Mais l'art [...] pousse le spectateur à la plus subtile désagrégation [...]» Malraux non oppone uno spazio concreto alla *subtile désagrégation*: denuncia il provvisorio e fa della ricostruzione dell'io il compito primordiale di chi voglia superare l'inquietudine e il disordine dell'Europa sconvolta: «que devient un monde qui est ma représentation si je n'ai que peu d'interêt pour moi-même, et si je tiens pour essentiellement mensongère la volonté d'édifier cette représentation? [...] L'homme et le moi l'un après l'autre détruits, que peut une telle métaphysique contre les besoins de l'âme? Tenter de les faire disparaître, d'élever un domaine de l'esprit et de la sensibilité tout en mouvements, en changements, en rapports nouveaux et naissances nouvelles, auprès d'une vie à quoi tout ce qui ne peut se traduire en acts et en chiffres est devenu étranger. Faible image en face des vieilles nécessités humaines».

Le definizioni possibili della realtà altra (genericamente europea) da ricostruire sono negative. Il mondo *non* è l'allegorizzazione di una paziente costruzione dell'io. Nessuna proposta concreta è fatta per rispondere all'angoscioso interrogativo finale del saggio. «A quel destin est donc vouée cette jeunesse violente, merveilleusement armée contre elle-même, et délivrée de la basse vanité de nommer grandeur le dédain d'une vie à laquelle elle ne sait pas se lier?».

rivista dell'ideologia mediterranea che il regime ha ereditato dal vecchio nazionalismo²².

L'adesione ossequiosa più o meno cosciente di Bontempelli ad alcuni punti chiave del preteso pensiero fascista è tanto più derisoria in quanto il regime non si farà scrupolo di impadronirsi per così dire fisicamente della rivista. E questo accadrà assai presto già in occasione del quinto numero dei «Cahiers»²³: allora l'utopia bontempelliana del disimpegno letterario conoscerà in quanto tale uno scacco inequivocabile anche se soltanto relativo. La rivista cesserà di esistere quale era stata ideata nel 1926, cioè in lingua francese.

L'idea della costruzione di una realtà «diversa» sarà ormai chiara nell'opera dello scrittore il quale, possiamo annunciarlo fin d'ora, per descrivere la sua para-realtà, pretenderà di servirsi non già di forme tradizionali, ma di una nuova *mitografia*.

Ossequio più o meno palese all'ideologia ufficiale, tentativo dichiarato attraverso testi frammentari di fare un mondo nuovo senza etichette politiche, la cui unica definizione sia negativa (non democratico), programma letterario-filosofico fondato su una certa concezione del *realismo* e del *mito*: sono questi gli elementi eterogenei che sottintende la formulazione dell'utopia dei «Cahiers du “900”».

Il primo aspetto da essa assunto nella rivista può essere così presentato: si tratta di un *millenarismo volontaristico*, che finisce col coincidere col *millenarismo fascista*. In questa accezione si tratta di un' *utopia fondata sul tempo*.

²² Anzi, il testo che appare con il titolo *La mare aux grenouilles* nel 1° numero di «900» (pp.177-8, cfr., nota 12) sarebbe stato scritto in italiano già nel 1925. Si veda G.LUTI, *op. cit.*, p.152. «Il compito destinato del secolo ventesimo è la ripresa mediterranea. Sugli orli dello stagno dei ranocchi si sente maturare – nel profondo – un travaglio che preparerà una nuova oscillazione di civiltà da queste sponde verso i circoli più lontani. E' urgente che l'Italia, dopo un lungo riposo che parve un collasso e forse morte, si prepari a questo compito mettendosi rapidamente e coscientemente al corrente di tutte le maturazioni e gli sviluppi che il rimanente d'Europa ha per conto proprio compiuto» (*Lo stagno dei ranocchi*, dic. 1925; cfr. *L'Avventura Novecentista*, cit., p.124). Si veda anche la nota 4.

²³ E. BODRERO, *La statue ensevelie*, V, pp.11-18, cfr.: «Il y a enfin des mots plus complexes, nés au cours du 19ème siècle et qui ont une désinence plus pompeuse, la désinence en “isme”, come socialisme, communisme, nationalisme et fascisme, lequel est le dernier et le plus récent de tous, et a acquis en peu de temps une popularité immense et un écho vraiment mondial. Il me semble que personne n'a encore pensé sérieusement à la valeur étymologique de ce mot [...]» (V, p.12).

Ma abbiamo già citato un altro aspetto della rivista (non necessariamente vincolato al primo) in base al quale «900» è portatore anche di un'*utopia fondata sullo spazio*. Si tratta in questo caso della volontà dei «Cahiers» di essere europei, di richiedere la collaborazione di scrittori geograficamente e culturalmente assai lontani gli uni dagli altri²⁴. Va sottolineato inoltre un'altra volta che il senso di estraneità della rivista rispetto al chiuso mondo letterario italiano è assicurato dall'adozione della lingua francese che, tradizionalmente internazionale, ha la duplice funzione di permettere la diffusione dei nuovi miti presso un pubblico più vasto di quello della penisola e di abolire per gli scrittori italiani (ma questo è valido indirettamente anche per gli inglesi, gli spagnoli, i tedeschi, i russi) il primato della *parola sull'intreccio*²⁵.

Se da un lato si intravede un nuovo travestimento dell'opposizione tra *logos* in quanto parola organizzata e *mythos*, assunto provvisoriamente nel semplice senso di *parola*, possiamo osservare anche che il secondo livello dell'utopia in cui si profila un'*internazionale degli scritti novecentisti* (né realisti, né psicologisti) è strettamente connesso con un terzo livello, in cui l'utopia investe la scelta dei *mezzi d'espressione*.

L'ideale che evidentemente lo scrittore non potrà mai raggiungere sarebbe, al limite, la scrittura senza parole:

n'est ne pas écrivain qui à un certain moment, ne ressent pas une haine violente des mots. Elle commence par de la paresse à écrire: elle devient antipathie, aversion, dégoût de *Mots*. Enfin haine consciente et réfléchie. L'écrivain est dès lors prêt et confirmé. *Les mots ne sont pas beaux. La langue n'est pas belle*. Elle n'est qu'une boue sale [...]. Le mot engendre l'homme des lettres, *Pseudo-homme, Antipoète, La plus ridicule engeance que connaisse l'humanité*²⁶.

²⁴ Segnaliamo tra l'altro che proprio nel primo numero di «900» fu pubblicato un capitolo della prima traduzione francese dell'*Ulisse* di J. Joyce.

²⁵ «Il faut apprendre de nouveau à raconter, à combiner des mythes et des fables, à inventer des personnages et des intrigues; toutes choses qui doivent se tenir sans l'attrait physique de la langue. Plus nous contruisons pour des choses et non pour des mots, plus notre création demeurera reconnaissable à travers n'importe quelle forme de traduction, de réduction ou d'adaptation» (I, p.176).

²⁶ III, p.7.

Se l'abolizione totale del linguaggio articolato è un assurdo, visto che tale desiderio è ispirato all'abuso della parola non significativa, vacua, ornamentale di cui fanno uso gli scrittori di «belle pagine» (e qui è evidente quell'«antirondismo» anacronistico di cui parla il Luti commentando «900»²⁷), la rivista finisce con l'accontentarsi modestamente di condannare il linguaggio lirico in quanto linguaggio equivoco.

A questo punto, possiamo rischiare di affermare, come prudente ipotesi di lavoro, che Bontempelli si orienta (per lo meno, se prestiamo fede ad alcune delle sue affermazioni) verso la scelta, che in letteratura è paradossale, di un linguaggio *detonativo* privilegiato ed esaltato nei confronti di ogni tipo di linguaggio *connotativo*. Questo sarebbe in accordo con il disprezzo per la lingua, proclamato in modo inequivocabile:

Dans cette revue on ne discutera jamais de questions de langue, questions oiseuses et absurdes [...] ont seules de l'importance la pensée et l'imagination [...] les seules questions intéressantes sont celles qui regardent la pensée et l'imagination[...]²⁸.

Si direbbe quasi che l'autore aspiri a studiare *il pensiero e l'immaginazione* a prescindere dai loro mezzi d'espressione, partendo da un inconscio e salutare (per quanto assai strano, se si considera l'abbondanza straordinaria della produzione «verbale» di Bontempelli) rifiuto della parola inutile, della retorica intesa tanto nel senso letterario quanto nell'accezione più volgare.

* * *

²⁷ «Avanguardismo positivistico, antidealistico, antirondiano, ma che arriva sulla scena italiana quando ormai le somme sono state già fatte...» *op. cit.*, p.152.

²⁸ II, p.169.

I tre aspetti qui elencati dei «Cahiers», concernenti il tempo, lo spazio e il linguaggio, stanno ad indicare che, se è vero che si può attribuire un valore simbolico alla rivista, pure è innegabile che esso è prevalentemente negativo.

Infatti «900», che si pretende non impegnato nel tempo presente e non limitato nello spazio nazionale difende – ed è questo il punto che più di ogni altro ci interessa – una *non letteratura da farsi*. Nonostante ciò, i «Cahiers» hanno anche, come abbiamo visto, un programma positivo che, paradossalmente, mira alla costruzione di una nuova realtà.

In questo senso, lo scrittore è un demiurgo e «900» può precisare i propri rapporti con la politica alla quale appunto la rivista finisce con l'abbandonare quella che viene comunemente chiamata *realtà* per plasmarne un'altra da offrire alla stragrande maggioranza degli uomini.

Vi sono numerosi testi in appoggio a questa idea, o meglio, a questa intuizione pratico-poetica:

Nous en aurons fini lorsque nous aurons placé devant nous un nouveau monde solide. Alors notre occupation la plus alerte sera de l'explorer, d'y tailler de lourds blocs de pierre et de les mettre les uns sur les autres pour échafauder des bâtiments solides en édifiant sans cesse la croûte de la terre reconquise²⁹.

In tali modi che è difficile definire, ora paralleli, ora sotterranei, ora sovrapposti³⁰ all'universo banale dell'esperienza quotidiana, i quali sembrano,

²⁹ II, p.8.

³⁰ Preferiamo per ora evitare il termine *surrealtà*; è nota infatti la differenza professata da Bontempelli, per lo meno in teoria, nei riguardi del surrealismo (quali che siano state le sue tentazioni e le sue esperienze surrealistiche, soprattutto nell'intensa fase delle sperimentazioni letterarie degli anni 1919-1926). Si veda questo brano pubblicato nella «Gazzetta del popolo»: «Nato dalle ceneri del dadaismo là dove questo distrugge allegramente e senza preconcetti, questo volle creare un'estetica ed un'etica. Hegel e Freud erano alla base di tutto. Un nuovo romanticismo doveva nascere. Schizofrenia (sic), scrittura meccanica, allucinazione, dettatura del pensiero. E – da ultimo – Marx. Breton, il dittatore, per segnalare il contenuto politico della frazione di surrealismo che gli era rimasta volle iscriversi in una cellula del partito comunista [...]Ma la diagnosi del surrealismo è chiara: eccesso di vita interiore, incapacità di passare all'azione, anche come opera

durante i quattro primi numeri dell'effimera vita della rivista, voler sottrarsi (ignorandolo) al mito di costruzione del regime fascista, anziché una contro-mitologia (che implicherebbe un atteggiamento polemico nei confronti di fatti che invece finge di ignorare) Bontempelli vorrebbe collocare una mitologia che, per così dire, *corra in tempo* sulla mitologia ufficiale. E trascurando le sue prerogative tradizionali di archetipo, di motore iperscrutabile di azioni o di strumento di spiegazioni paralogiche, il *mito* sarebbe, in questa prospettiva, anzitutto *il fornitore di fantasmi necessari per abbellire la vita quotidiana*. A un livello superiore, diventerebbe anzi il fondamento di una *letteratura di consumo corrente e universale*.

Ecco infatti che cosa dice l'autore:

Les vrais poètes de même qu'ils créent des mythes et des fables inventent des types qui roulent ensuite dans les mémoires et le langage des hommes en vivant une existence parfaitement indépendante de l'oeuvre originale. Rocambole c'est un type, mais c'est aussi un mot du vocabulaire même pour ceux qui n'ont pas lu Ponson Du Terrail. C'est pour ce motif que Ponson Du Terrail, qui n'est pas du reste mentionné dans l'histoire littéraire, est un bien plus grand poète que A. Caro et V. Monti³¹.

Data la coesistenza di *noi* e degli *altri* (i personaggi letterari), il mondo in cui viviamo non è incompatibile con l'altro, cioè col mondo delle realtà mitiche. Anzi, Bontempelli, osserva che i passaggi dall'universo dell'immaginazione a quello della vita vissuta non solo sono possibili, ma addirittura sono indispensabili alla vitalità del *mito colto al livello del personaggio mitico*. Questo significa che è assolutamente necessario che ci siano delle serie di *epifanie di personaggi*, per garantire tanto la vitalità quanto, nello stesso tempo, la *validità letteraria* dell'opera in cui essi sono nati. Ecco che il criterio di giudizio per le opere letterarie (anzi per le opere d'arte in

d'arte intendo. Tutto si risolve in serie di dichiarazioni [...] Il surrealismo è finito. Qualche cosa in linea puramente teorica ne rimane negli spiriti dei dispersi, un certo anarchismo sentimentale vecchio quanto il mondo e un certo pessimismo nerissimo che spesso è volontario». *Scontri di generazioni*, in «Gazzetta del popolo», 5-4-1930.

³¹ I, pp.181-2.

senso lato), fondato sulla loro capacità di conservare una realtà mitica parallela alla nostra, è diverso e, per Bontempelli, più valido del criterio pedante basato sul concetto tradizionale del *capolavoro*. Dante, Dumas, Ponson, Du Terrail, Cervantes e Manzoni hanno lo stesso valore perché Paolo e Francesca, il visconte di Bargelonne, Rocambole, Renzo e Lucia, Don Chisciotte data la popolarità di cui godono tra di noi, fan parte tutti con pari diritto del mondo *diverso* che si trova al di là della pagina³².

Non solo la scala dei valori che la tradizione ha stabilita, ma anche la stessa tradizione quale è stata finora concepita vengono così più che reinterpretate o manipolate, addirittura negate. Il capolavoro e la stessa letteratura non devono più esistere per l'autore novecentista il quale dovrebbe proporsi di fare a meno delle parole al fine di diventare l'architetto della nuova età. L'artista costruttore dell'èvo che comincia deve quindi proporsi il compito preliminare di mettere in questione il bagaglio tradizionale degli strumenti che presiedono alla scrittura. La realtà nuova (volta a volta definita *altra, differente, immaginaria, profonda*) è una realtà glaciale la quale partecipa solo di rado del carattere inquietante di una letteratura problematica:

Ce que vous appelez extravagance n'est qu'une réalité exaspérée; c'est déplacer un coin de la surface de la réalité plus profonde; cela voudrait dire retrouver le sens du mystère et l'équilibre entre le ciel et la terre³³.

³² «La fonction première et fondamentale du Poète est d'inventer des mythes, des fables, des histoires qui s'éloignent ensuite de lui jusqu'à perdre tout lien avec sa personne, et deviennent ainsi le patrimoine commun de tous les hommes, et presque des choses naturelles. C'est ce que deviennent précisément les oeuvres d'architecture; souvent on ignore l'auteur des monuments les plus fameux et les plus naturellement fondus avec leur sol et leur climat» (III, p.11).

³³ Ecco la citazione completa: «Quelq'un à propos de "900" avait mis en grade les jeunes écrivains contre l'influence que mes contes pouvaient exercer. Je ne crois pas à cette influence; mais je feignis d'y croire et l'expliquai de cette manière: "Subir mon influence voudrà dire en finir avec tous les résidus du grand art du dix-neuvième siècle: résidus dans lesquels nous sommes encore depuis vingt-cinq ans à chercher désespérément un os à sucer; résidus putréfiés psychologique, du naturalisme, de l'esthétisme, du goût petit bourgeois, du sentimentalisme nauséabond et frauduleux qui prétend se donner pour un art humain. Cela voudra dire écrire d'une manière amusante, même quand le sujet aura ses racines dans la douleur; revêtir de sourire les choses les plus tristes et d'étonnement les choses les plus banales; faire de l'art un miracle au lieu d'un ennui, un acte de magie au lieu d'une pratique bureaucratique. Ce que vous appelez extravagance n'est qu'une réalité exaspérée; c'est déplacer un coin de la surface de la réalité plus profonde; cela voudrait dire

E se è evidente che quanto abbiamo detto fin qui estrapolando dagli scritti sparsi dei «Cahiers», risulta globalmente assai impreciso e mal definito, pure il problema più grave che la lettura di «900» ci invita a porci è soprattutto questo: si può dire che la *réalité diverse* di cui parla Bontempelli, la quale secondo la frase citata sembra sia soggiacente alla nostra realtà, abbia un fondamento ontologico? E anche se evitiamo di servirci di termini che possono sembrare inadeguati ai testi di una rivista letteraria degli anni 20, dobbiamo constatare che la realtà di cui parla «900» vuol essere *naturale* al punto di potere venire sottoposta all'azione della *magia*³⁴.

Si tratta di una realtà misteriosamente collocata nel tempo e nello spazio che la nuova epoca si propone di riconquistare. E' anche una realtà che deve essere guardata dal di fuori, senza l'ausilio imbarazzante dell'introspezione. E' poi, in definitiva, una realtà simile alla nostra pur senza esserne una copia fedele.

Di conseguenza, l'artista che la costruisce non imita esattamente il mondo banale che lo circonda: e il prototipo di tale creazione di realtà è fornito da una certa pittura fiorentina del secolo XV³⁵, che Bontempelli fa coincidere in modo assai disinvolto con l'insieme della pittura del Quattrocento.

retrouver le sens du mystère et l'équilibre entre le ciel et la terre. C'est un écrivain né après 1900 qui a défini mon art un 'réalisme mystique'. Les autres me croient, dans la meilleure hypothèse, un 'humoriste'! Mais ce n'est pas mon fait. Je ne suis pas intéressant pour moi-même, mais comme indice d'une 'atmosphère en formation'» (I, p.174).

³⁴ Cfr. nota 9.

³⁵ «Je ne vois pas s'annoncer une peinture novécéntiste avec cette clarté et cette abondance qui sont en train de très bien caractériser, après si peu de temps, notre art narratif. Pour le moment, les peintres qui attirent davantage nos goûts de novécéntistes et dont l'art correspond le mieux au nôtre, sont des peintres italiens du quinzième siècle: Masaccio, Mantegna, Pier della Francesca. Par leur réalisme exact, enveloppé d'une atmosphère de stupeur lucide, ils sont étrangement près de nous. Le peintre du seizième siècle s'intéressait en plein et exclusivement au monde réel qu'il peignait; par contre le peintre du quinzième avait laissé supposer un alibi inquiétant de son intérêt le plus secret. Plus il donnait de poids et solidité à sa matière et plus il tenait à nous suggérer que son amour le plus intense était pour autre chose qui se trouvait autour ou au-dessus. Plus grandes étaient la diligence et la perfection avec lesquelles sa main servait les trois dimensions, et davantage son esprit vibré dans l'Autre. Plus il se sentait fidèle et jaloux de la Nature, et mieux il parvenait à l'isoler en l'enveloppant de sa pensée figée dans le surnaturel. D'ou la *stupeur*, expression de magie, véritable protagoniste de la peinture du XVème siècle et d'ou cette atmosphère à haut courant, encore plus précises et vibrantes que les formes de la matière représentée [...]» (IV, pp.7-8).

Dans aucun autre art nous ne trouvons, dans le passé, des parentés si étroites, que dans la peinture dont nous avons parlé [...] Et chez ces peintres italiens du «quattrocento» bien plus utilement que chez tant d'écrivains cités de tout côté [...]»³⁶.

Va da sé che Bontempelli stesso fornisce esempi del modo in cui concepisce una realtà «accanto» alla nostra (simile e diversa ad un tempo) nella sua opera narrativa, prima ma soprattutto dopo l'esperienza dei «Cahiers du "900"». Basti ricordare qui due esempi assai diversi tra loro: *Il figlio di due madri*³⁷ è un romanzo nel quale un particolare assurdo simboleggia l'emergere di un universo in cui la nostra logica non significa più nulla, nel mondo normale e banale di tutti i giorni, il quale tenta di reagire in modo razionale all'irrazionale. Nel *Giro del sole*³⁸, invece, ci troviamo di fronte al recupero di personaggi tratti dalla tradizione mitica occidentale e inseriti in intrecci consoni alle loro caratteristiche leggendarie.

Ed è interessante notare che il fatto stesso che essi possano venire introdotti, in pieno secolo ventesimo, in storie diverse dalle loro vicende d'origine è, se facciamo nostro il criterio di Bontempelli, la prova tangibile del loro carattere autenticamente *mitico*. Infatti, se è vero che le creature del mito penetrano nella nostra realtà, è anche innegabile che la loro realtà è indifferente, cioè che non ha presa sul mondo del lettore. Di conseguenza, i *miti* così concepiti non sono forieri né di inquietudine né di messaggi: non trasmettono che la propria storia. Il lettore, quanto a lui, è invitato ad evadere nella realtà del mito in cui prova soltanto dei sentimenti vaghi: il che significa che i contatti per il tramite dei personaggi o per il tramite dei lettori tra *questo* mondo e l'universo del mito, sono alieni da ogni forma di affettività.

Ecco che il senso del termine *mito* (il quale è evidentemente il perno dell'ideologia di «900») si va precisando: esso è nello stesso tempo il creatore (il fondamento) di una realtà e il racconto che la descrive ed interpreta.

³⁶ *Ibid.*, p.9.

³⁷ *Il figlio di due madri*, Roma, «Sapientia», 1929.

A questo punto, è chiaro che non si può eludere il problema della legittimità dell'uso del termine *mito* scelto da Bontempelli per denotare la «sua» realtà esistenziale e culturale. E' possibile accettarlo dopo averlo confrontato con gli elementi che lo costituiscono il significato più universalmente ammesso?

In tre accezioni la nostra risposta può essere considerata positiva. Il *mito* tradizionale è anonimo, e Bontempelli vorrebbe che lo fosse anche la nuova letteratura. In secondo luogo, *mito* significa, come abbiamo già ricordato all'inizio, parola in formazione (parola e nello stesso tempo azione) e i «Cahiers» si propongono di realizzare discorsi creati da gesti di uomini, inseriti in intrecci visti dal di fuori, che diventano fonti di interesse e di piacere. In terzo luogo, il racconto moderno, che deve fornire il modello dell'arte della terza epoca dell'umanità, possiede (nell'intenzione del suo creatore) la caratteristica disponibilità tradizionale del mito grazie al quale è suscettibile di tutte le formulazioni e di tutte le manipolazioni.

Ecco quindi che Bontempelli, il quale non spinge la propria aspirazione al mito fino a supporre un popolo capace di *creare* come la natura, secondo la vecchia formula settecentesca, ipostatizza un «qualcuno» - un autore che deve restare anonimo - il quale produce il mito (lo costruisce e lo rivela) affidando così al pubblico una storia e dei personaggi di cui chiunque, in qualsiasi momento, può impadronirsi per servirsene nel modo che preferisce.

Ora, se tali osservazioni estrapolate dai testi permettono di comprendere entro quali limiti i miti bontempelliani possano pretendere legittimamente al nome che viene loro attribuito, è però indispensabile sottolineare a che punto l'ipotesi della costruzione volontaristica del mito sia inconciliabile con l'idea stessa della sua originalità. E' infatti pura illusione immaginare che si possa imporre la *spontaneità creatrice*. Inoltre, un altro aspetto del discorso di Bontempelli suscita una certa perplessità: l'identificazione disinvolta dei miti, delle favole e delle leggende, in base alla quale l'autore relega questi tre generi della letteratura fantastica al livello (al

³⁸ *Giro del Sole*, Milano, Mondadori, 1941.

quale abitualmente si situano soltanto le fiabe) dell'immaginazione pura e avulsa dalla vita vissuta, semplificando così e impoverendo al massimo quanto il termine *mito* tende invece a caricare di senso.

* * *

Abbiamo parlato finora del rapporto tra il mito e la realtà in quanto costruzione mitica. Il secondo punto di vista sul mito riguarda il rapporto tra di esso e il racconto mitografico che garantisce la sua diffusione e che, in quanto concerne la descrizione letteraria di una realtà alla quale il mito stesso ha offerto lo spazio, il tempo, i personaggi e gli intrecci, si presenta assai problematico. Abbiamo già ricordato che *mythos* si oppone qui implicitamente a una certa forma di *logos*. Il disprezzo per gli strumenti linguistici abituali, il quale al limite sembrerebbe volersi trasformare nel loro rifiuto, si traduce anzitutto nella scelta della lingua francese che, lungi dall'essere un atto di masochismo letterario, fornisce la dimostrazione dell'indifferenza della lingua in quanto veicolo delle «cose». Servirsi di un idioma straniero umiliando così la propria lingua costituisce il primo passo simbolico sulla via di un linguaggio fatto in un certo senso di funzioni espressive pure, che dovrebbero sostituire ultimamente le parole. (E come esempio di un modo di espressione purificato dalle scorie metaforiche del parlato tradizionale, Bontempelli cita, in modo assai inatteso ed arbitrario, il cinema muto)³⁹.

³⁹ A proposito del cinema si veda in I, pp.180-1: «Les gens du cinéma donnent aux gens de lettres une leçon qui devrait leur être salutaire: une leçon d'esthétique. Depuis quelque temps en effet les gens de cinéma justments déçus par les auteurs professionnels de scénarios, s'adressent avec une insistance courtoise et confiante, pour avoir des films, aux écrivains [...] probablement les gens de cinéma agissent par instinct et ne pensent pas à l'etymologie du mot "poète" qui veut dire auteur de faits. Ce qui revient à dire que la fonction première et essentielle du poète est d'inventer des mythes». II, pp.177-8: «L'art du cinéma est dans les meilleures conditions pour dominer le public le plus nombreux, le plus varié et complet; pour s'imposer comme l'art central de notre siècle, destiné même à renouveler tous les autres [...] Je souhaite que le cinéma puisse devenir pour le vingtième siècle ce que furent les arts du dessin pour la Renaissance et notre mélodrame pour le dix-huitième et la première moitié du dix-neuvième». III, p.8: «... L'art du cinéma est la quintessence de l'art d'écrire, que l'on peut définir: l'art de choisir les détails».

Giunti a questo punto, è lecito stabilire un primo bilancio delle possibilità offerte da «900» a una costruzione mitica della realtà e delle ipotesi di lavoro che se ne possono trarre.

Il realismo di Bontempelli tollera tanto l'attributo *mistico* quanto gli aggettivi *magico* e *metafisico*; riguarda un universo che ora è situato nello spazio al di là del quadro (dello schermo, della ribalta, dello specchio) ora è un mondo completamente diverso dal nostro al quale pure è inestricabilmente intrecciato. In questo ultimo caso le due realtà sono frammiste al punto che le creature dei romanzi, dei poemi, delle tragedie vivono tra di noi, simili alle presenze inquietanti che popolano un certo tipo di fantascienza.

E' interessante notare, anticipando i risultati di future ricerche, che, mentre Bontempelli redige i numeri di «900» è già in atto nella sua scrittura il processo mediante il quale la presenza del mondo mitico, sulla pagina del libro, si segnala sempre di più mediante l'uso di quelle che egli chiama «immagini». Esse si distinguono nettamente dalle «figure» tradizionali e la ricchezza metaforica del primo discorso bontempelliano cede a poco a poco alla chiarezza ingannatrice della descrizione oggettivante dell'universo del *mito*. Questo fa sì che un mondo doppio circonda l'uomo: ma se è vero che la natura è la realtà in cui noi viviamo e, nello stesso tempo, è anche il luogo in cui è installata la realtà magica, non è assurdo trarre da questa duplice asserzione la conclusione assai inattesa e paradossale che due linguaggi diversi, ma entrambi denotativi, servono a descrivere lo stesso mondo in cui coesistono due realtà differenti: il discorso scientifico tradizionale e il discorso mitico rigoroso, in cui ogni enunciato, preso nel suo senso letterale, deve potere riferire quanto accade tra noi e le «altre presenze».

In questo senso appunto il personaggio straordinario e non soltanto il perno di un intreccio, ma anche il punto di riferimento, tra di noi, di un mondo a due dimensioni nello stesso tempo analogo e differente dal nostro, capace di suscitare in noi lo stesso stupore che prova colui che contempla gli affreschi di Masaccio. I personaggi ideali di quell'universo che è ad un tempo parallelo e tangente al mondo

in cui viviamo, sarebbero al limite i manichini e le marionette che Bontempelli ha animati nel suo teatro e nei suoi romanzi sin dal 1918.

L'allusione agli automi e ai *robots* che chiarificherebbe il discorso bontempelliano non si ritrova però nelle pagine dei «Cahiers», dove ancora una volta l'autore di *Eva Ultima* e di *Siepe a Nord-Ovest*⁴⁰ volontariamente o inconsciamente si allinea con la mitologia banale *in fieri* del regime e afferma che l'eroe del mito dovrebbe essere la personificazione stessa della virilità, l'uomo d'azione di cui non importa affatto conoscere né i rapporti con la vita concretamente vissuta dall'artista, né le motivazioni psicologiche. Popolata di tali uomini, la realtà mitica deve avere lo spessore, la consistenza e il carattere anonimo attribuiti da Bontempelli in modo assai inatteso e categorico, a quella che considera l'arte esemplare, la più virile di tutte le arti, cioè l'architettura⁴¹. Infatti le «cose» con le quali è costituito lo spazio mitico, sono delle *masse* a tre dimensioni di cui Carrà offre esempi più probanti che non Picasso con il suo realismo puntiglioso o i cubisti, meticolosi e calcolatori⁴².

Proprio Carrà rende conto del fattore esistenziale di ogni realtà mitica; *l'atmosfera in formazione*. Quest'ultimo termine, il quale pone l'accento sull'idea del divenire, potrebbe far supporre che ci sia una specie di automatismo o di fatalità nella creazione dell'atmosfera mitica. Se così fosse, sarebbe forse possibile tentar di rispondere a una domanda (la realtà mitica deve esser cercata o inventata?) che ci riconduce al problema già posto all'inizio: siamo in presenza di un ontologismo? Ma

⁴⁰ In *Siepe a Nord-Ovest*, commedia scritta nel 1919, nello stesso spazio, mai ignorandosi a vicenda, agiscono uomini, burattini e marionette (in *Teatro*, Milano, Mondadori, 1947, vol. I). *Eva Ultima* è un romanzo scritto nel 1923 (Milano, Stock) in cui l'inquietante personaggio principale è una marionetta, Bululù, della quale si ignora la provenienza e non si conosce il marionettista. Per la compresenza nello stesso spazio di uomini e marionette che si ignorano, si veda anche la commedia di T. E. Marinetti, *Elettricità sessuale*, scritta nel 1919.

⁴¹ «L'aspiration féminine à la musique fait place aux lois viriles de l'architecture» (I, p.8), cfr. anche II, pp.10-11: «L'architecture devient très rapidement anonyme. L'architecture modèle à nouveau la surface du monde; elle se complète et se continue par les formes de la nature. La poésie doit faire de même, en façonnant des fables et des personnages qui puissent courir le monde comme des jeunes gens émancipés qui ont su oublier la maison où ils ont vu le jour et où ils ont atteint leur maturité».

⁴² Su Picasso, si veda anche l'articolo di G. OPPI (II, pp.32): «Picasso fait le contraire de ce que voulait faire Cézanne [...] la nature devant le musée; à lui, espagnol, mais imbu d'esprit français

quale che sia la realtà del mito, alcune sue caratteristiche paiono ormai fissate per Bontempelli: esso deve essere *discorso mitico* e descrivere quella che potremmo definire l'immagine speculare, e perciò stesso non identica, della realtà quotidiana.

Da un altro punto di vista invece, il *mito* non è parola ma azione.

Dato il carattere affatto particolare della realtà mitica, il linguaggio articolato in parole sembra troppo profondamente contaminato a causa delle abitudini dettate dal discorso tradizionale per poterla descrivere oggettivamente.

Abbiamo già parlato della preferenza assai sorprendente accordata da Bontempelli all'immagine direttamente rappresentata dal pittore e al gesto dell'attore cinematografico considerato come autosufficiente. Si tratta di due esempi significativi di quel che Bontempelli intende per *presa diretta sulla realtà* la quale deve essere prodotta e riprodotta non già da un letterato ma da un mitografo. Costui non solo dovrebbe assolvere la funzione immaginativa, attribuita un tempo alla coscienza collettiva, ma avrebbe anche la capacità di render vero un racconto mitico caratterizzato dalla sua disponibilità ad assumere forme diverse nel tempo e nello spazio.

* * *

Il lavoro intrapreso qui partendo da testi che Bontempelli ha redatto per l'edizione francese di «900» (e che ha ripreso, sviluppandoli o riproducendoli tali e quali in italiano nella «Gazzetta del Popolo» prima e poi nel volume citato dell'*Avventura Novecentista*) è consistito nell'estrapolazione spesso assai arrischiata di certe indicazioni che abbiamo situate in una specie di vuoto culturale creato artificialmente.

Infatti non abbiamo tenuto conto né delle altre correnti letterarie rispetto alle quali «900» rappresentava una risposta polemica, né dei motivi contingenti di talune delle prese di posizione di Bontempelli, al quale d'altronde abbiamo prestato talvolta una coerenza teorica di cui in realtà egli non fava prova. L'indagine abbozzata in

jusqu'aux moelles, il échoit ce qui est toujours arrivé aux peintres français, quand ils ont voulu

questo breve studio è stata soprattutto dal desiderio di ricostruire la cornice intellettuale della tendenza all'evasione che Bontempelli manifesta durante tutta la sua seconda giovinezza di scrittore.

La nozione più interessante nella quale ci siamo imbattuti è una concezione assai confusa e nebulosa del mito, di cui abbiamo cercato di organizzare in un disegno coerente le linee che, nella rivista, sono appena visibili.

I «Cahiers du "900"» favoriscono la nascita di una letteratura che vorrebbe essere al di sopra della mischia e priva di limitazioni nello spazio. Tutti possono partecipare a questa impresa esaltante, anche se le dichiarazioni forse involontariamente impegnate di Bontempelli sulla funzione di Roma e del Mediterraneo fanno intravedere il *mito* minaccioso che sarà tra poco il fondamento dell'imperialismo italiano.

L'Europa degli scrittori si presenta di conseguenza come uno spazio reale geografico al quale è sovrapposto uno spazio convenzionale: rispetto a questo spazio, in un certo senso doppio, la nuova cultura della terza età dell'umanità, deve costruire per il piacere disinteressato del pubblico un altro mondo, anzi, un'altra pluralità di mondi differenti.

Compiuta la missione di avviare il secolo verso il suo splendido destino, dotandolo di una realtà, di una letteratura, di una visione del mondo, la rivista avrebbe cessato spontaneamente di esistere, dopo aver offerto all'umanità oltre ai suoi articoli, trenta romanzi «magici» scritti da autori di nazionalità e di origine culturale diversa. Non poteva però sfuggire ai creatori di «900» che un incidente qualsiasi avrebbe potuto mettere in iscacco il periodico prima del 1928, data prevista per la sua fine spontanea.

E così accadde: malgrado le dichiarazioni implicitamente politiche di Bontempelli, su Roma *caput mundi* e sulla morte della democrazia, che avrebbero dovuto garantire il suo conformismo culturale, «900» dovette sottomettersi molto più

chiaramente al regime già nel 1927 quando uscì il quinto ed ultimo numero dell'edizione francese.

In questo fascicolo, dopo un'introduzione singolarmente breve in cui non vi è più nessun accenno alla realtà mitica, non troviamo la solita *Avventura* di Bontempelli ma una divagazione politico-filologica sulle parole fascio-fascismo-fascista e sulle trasformazioni della metafora *Fascio d'uomini*⁴³ in immagine: l'antico emblema della romanità classica diventa così il simbolo moderno di un mito politico fondato sulla potenza.

Bontempelli aveva affermato a più riprese che, pur rivolgendosi allo spazio europeo, la rivista era profondamente radicata a Roma: ecco che ormai è protetta dai simboli *romani* del nuovo regime.

Il mito di una para-realtà architettuale, antiletteraria, costruttiva al di sopra o al di là della volgare realtà quotidiana sembra così naufragare miseramente. E quando i «Cahiers» muoiono, Bontempelli continua solo, e fedele alla sua visione del mondo frammentaria e vaga, a costruire miti inseriti in realtà «diverse».

FULVIA AIROLDI NAMER

In «Studi novecenteschi», a. IV, n°12, novembre 1975, pp.249-270

⁴³ Cfr. la nota 23.