

Il realismo magico di Bontempelli

di PIETRO TARAVACCI

Uno degli intenti con cui spesso ci si è avvicinati a Bontempelli è stato quello di verifica della posizione dell'intellettuale nella storia tra le due guerre, cioè di fronte al fascismo, e si è legato il suo nome al novecentismo, definito nei *Cahiers* della rivista *900*, per inserirlo poi, in modo particolare, nella polemica fra stracciadini e strapaesani; quasi che gli si prestasse più di altri ad essere osservato dal di fuori e non attraverso i suoi scritti. Così ogni volta, piuttosto che un'analisi, si è tentato un bilancio sommario delle sue idee, operazione, questa, che le ultime polemiche hanno messo a punto o almeno risollevato come punta di diamante di un discorso sull'autore che rischia di diventare residuo di un altro male impostato¹.

Eppure i più grossi intoppi anche ad una valutazione generale si trovano su questa via, in modo particolare se si rimane legati all'atmosfera delle polemiche spicciole e delle diatribe letterarie di allora. Per parte nostra non abbiamo difficoltà a riconoscere, con il novecentista Spainì, che neppure tutti quanti i termini generali dell'opposizione tra Selvaggi e Novecentisti erano chiari. D'altra parte, invece, ci pare evidente l'esigenza di una rilettura accorta, di una critica che verifichi in profondità, cioè nel testo, prima di tutto il fatto artistico; esigenza salvaguardata dalla vivacità stessa e dalla maturità del rapporto tra filologia e storia letteraria e tanto più giustificabile, poi, in relazione all'idea di letteratura come mondo realizzato autonomamente, che Bontempelli sviluppa nel periodo centrale del suo *iter*, a cui in questa sede limiteremo la nostra indagine.

La proposta di una lettura il più possibile attenta al testo o comunque al fenomeno letterario, per un verso, e la posizione tuttavia ancora preliminare di queste note, per l'altro, spesso ci inducono a valutazioni generali ma basate più sui risultati

¹ Il più recente studio, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979, di F. AIROLDI NAMER, è forse la prima analisi che si prefigge di seguire lo scrittore sia nel confronto con le vicende storico-culturali, sia nell'evoluzione della sua coscienza letteraria.

che non sui programmi del Nostro. Perciò ad una attenzione particolare verso l'organizzazione interna all'opera di Bontempelli, si può essere guidati perché convinti di non passare per difetti o per pregi assoluti quelli che furono soltanto elementi caratterizzanti del novecentismo: ma fondamentalmente due fattori della «ratio poetica» dell'autore spingono in tale direzione. In primo luogo un innegabile diaframma posto tra l'arte e l'*ego*, tanto sentito da riflettersi anche nei personaggi dei racconti e dei romanzi, non tanto nella negazione di una loro coerenza psicologica a vantaggio di una meccanica irrazionale-fantastica, ma in una resa astratta di quella psicologia in quanto irrelata con tutto il resto. In secondo luogo il carattere «magico» e quindi non quotidiano delle vicende narrate. Perché, sebbene Bontempelli nelle considerazioni generali, maggiormente legate a problemi contingenti o storici o di costume, abbia affermato in modo indiretto che l'arte si giustifica e si realizza nella fitta rete di legami insolubili con la realtà e il pensiero di un'epoca, egli avverte quei rapporti tra il reale storico e la letteratura instaurati fra categorie astratte, non circostanziate. Tanto è vero che la storia passata è compendiata – secondo una concezione «millenaristica» della storia -² in due uniche categorie dello spirito umano; una pagana, giunta fino al cristianesimo, ed una romantico-cristiana comprendente anche la seconda guerra mondiale; mentre il presente si risolve in un'ipoteca a vantaggio di un futuro tutto idealmente novecentista.

E come avvertirà Bontempelli stesso nel suo bilancio del '33, posto a commento de *L'Avventura Novecentista*³, alcune connotazioni essenziali di questo progettato futuro erano già riscontrabili nella letteratura europea, nelle componenti essenziali di immaginazione e invenzione⁴. Nell'ottica del novecentismo, che in Bontempelli ha un'origine ben più precoce rispetto al reale periodo della rivista *900*, il romanzo, affrontato consapevolmente nella sua specificità di genere letterario,

² F. AIRNOLDI NAMER, op. cit., p.7.

³ M. BONTEMPELLI, *L'Avventura Novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1974, pp.347.353.

⁴ Ibid. p.352: «*Scoperta della realtà – invenzione della favola*. Nell'uno e nell'Altro caso entra in gioco lo stupore, da cui nasce l'incanto che chiamiamo arte, poesia. In altre parole ciò che è realtà, natura, per acquistare un valore d'arte, essere dominato dalla *immaginazione* (...). Ma che cosa è immaginazione? Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello; costruire sopra l'Acropoli il Partenone».

prende rilievo fin nelle opere accettate come prime, *La vita intensa* e *La vita operosa*⁵, nelle quali l'intento di demolire la costruzione complessa e organizzata del romanzo ottocentesco e sentimentale-naturalistica agisce ancora come contenuto evidente, addirittura come nodo tematico centrale nel personaggio che narra e ironizza sulla sua credibilità⁶.

Le prime linee significative del progetto di antiromanzo ci sono date dal discorso posto come «prefazione» programmatica al volume *La vita intensa*, dichiarazione esplicita della volontà di trasgressione del codice narrativo naturalistico, troppo semplice, o della narrazione come trascrizione del livello psicologico; ma questo atteggiamento non esclude tuttavia, e tanto meno in quella fase, la funzione del narratore né la sua interpretazione personale, ma afferma semmai una categoria del vero che è tale in quanto personale modo di «sentire» il reale. *«Racconto fatti veri, accaduti a me, nella città di Milano. Questa narrazione – la quale comprende tutte le avventure che mi sono occorse in una mattina, tra le 12 e le 12,30, andando da via San Paolo alla Galleria – potrà sembrare troppo complicata a quanti sono capaci di andare da casa alla trattoria senza incontrare nulla che sia degno di essere raccontato. Eppure questa è una storia vera. E io non la scrivo per quegli uomini troppo semplici. Per contro, essa sembrerà troppo semplice ai lettori dei divini romanzi di Dumas, i quali certo esigeranno che, andando da via San Paolo alla Galleria tra le 12 e le 12,30, io dovessi incontrare almeno tre o quattro duelli, come avvenne al compianto moschettiere d'Artagnan nel romanzo che prende il nome dagli altri due. E parrà insulsa addirittura agli ammiratori dei seccantissimi romanzi di Bourget, che per ogni mezz'ora di vita dei loro personaggi analizzano almeno venticinque movimenti psicologici principali e un*

⁵ *La vita intensa, Romanzo dei romanzi*, I edizione Vallecchi Firenze 1920; *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure*, I ed. Vallecchi Firenze 1921. Recentemente i due romanzi sono stati pubblicati in M. B., *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1978, a cura di Luigi Baldacci, da cui qui citiamo.

⁶ Una analisi a sé, impossibile nei limiti di queste pagine, meriterebbe la qualità dell'ironia nelle prime opere di Bontempelli. Ma si può dire che si hanno buone ragioni per credere che essa ha di mire le più accreditate tendenze letterarie del tempo, fino al secondo decennio del nostro secolo,

centinaio di vibrazioni psichiche accessorie. Eppure questa storia è vera così. E io non la scrivo per quegli uomini troppo complicati. E allora per chi e perché scrivo questo romanzo? Lo scrivo per i posteri. Lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo. Questa duplice dichiarazione non deve meravigliare. Uno che scrive un romanzo, e ci mette la prefazione non può assolutamente dichiarare meno di tanto»⁷.

Ma, al di fuori di ogni affermazione programmatica, si dovrà poi venire ad un riscontro, all'interno del testo, dei moduli narrativi in cui vediamo attuarsi questa precoce avversione ad una letteratura che si renda credibile in termini di verosimiglianza.

Bontempelli approfondisce qui, in *Romanzo dei romanzi*⁸, quindi all'interno dell'opera, la sua polemica; egli infatti recupera i personaggi incontrati precedentemente dal lettore, e attraverso di essi può recuperare anche la continuità con il tessuto tematico che ha inventato nei brevi romanzi, connotandoli ulteriormente attraverso una rilettura che li spoglia di ogni possibile residuo realismo e li investe di una libertà assolutamente metafisica. Per ciò stesso è impossibile leggere questa parte del libro separata dal resto, per la chiave di decodificazione di cui essa necessita e non rinvenibile, appunto, al di fuori del sistema di riferimenti con le vicende anteriori. L'occasione del recupero mediante il quale l'autore si riappropria dei suoi personaggi, appare del tutto casuale, ma nello stesso tempo l'autore prepara l'incontro divenendo, più chiaramente che negli altri episodi, creazione fantastica di se medesimo; e se da una parte sembra annullarsi ogni diaframma tra l'avventura rappresentata e il suo autore, d'altro canto è significativo il fatto che l'io narrante e protagonista finga di non riconoscere più le figure con cui ha vissuto fin lì; quasi come se Bontempelli ci rendesse qui con anticipo la sua idea, sviluppata più avanti, di una realtà viva che l'arte afferma come suo perenne acquisto, evolvendosi dall'esperienza reale. «*I due, cui Piero mi presentò, avevano lo stesso suo sguardo lontano: tuttavia con quello sguardo, quando fummo seduti tutti insieme,*

come ci induce a credere anche uno dei più riusciti fra i romanzi di *La vita intensa* (*Mio zio non era un futurista*) cit. pp. 92-106.

⁷ *La vita intensa*, cit. pp.7-8; il corsivo è nostro.

mi esaminavano. “E’ proprio lei?” disse uno. “Sì, sì” lo rassicurò l’altro; perché io naturalmente non avevo risposto ed ero rimasto imbarazzato, ...»⁹.

In queste pagine si vuole affermare la libertà dell’idea, dell’invenzione, da tutto, tanto dalla realtà in cui l’autore vive quanto dalle strettoie letterarie; cosicché un riferimento ai «coetanei» *Sei personaggi* risulterà più suggestivo che criticamente giustificato. E il gioco sarà presto fatto, all’insegna del *divertissement* e della letteratura, ad un livello di realizzazione che è stato definito comico; ma anche proseguendo negli anni il rapporto tra l’autore e i personaggi e tra questi e la realtà non maturerà come scontro fra entità pirandellianamente contrastanti, non raggiungerà una dialettica dolorosa, ma sarà invece un compromesso in cui tutto è finzione o ipotesi. «C’ero anch’io» interruppe l’altro personaggio. «Dove? In via dei Serpenti?» «No, nel sesto romanzo. Lei mi deve della gratitudine». «Le debbo?...»¹⁰. E ancora: «Un freddo furore mi sconquassò». «Perdio, che cos’è?» gridai «una congiura? Un agguato? Tutti siete venuti? Siete pazzi? o volete far impazzire me? Sarò o non sarò padrone di scrivere, per divertire il pubblico e così mantenere onestamente la mia famiglia, di scrivere quello che mi pare senza che i miei personaggi capitino un giorno a rompermi le scatole: tu, lei, lei, quei due là...»¹¹.

Sono risultati che si muovono su di un’area già spianata da Palazzeschi¹², e contemporaneamente battuta da Alberto Savinio¹³ o stranamente analoghi a quelli più tardi di un Gian Lùli¹⁴ magari per il rilievo dell’ironia e per l’ambientazione o per il modo in cui sono concatenate le avventure.

⁸ Ibid. pp.132-146.

⁹ Ibid. p.134.

¹⁰ Ibid.p.135.

¹¹ Ibid. p.136.

¹² Cfr. A. PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, Mondadori, Milano, 1974, con introduzione di Luciano De Maria.

¹³ Bontempelli ebbe frequenti scambi di idee con Savinio, Ungaretti e Carrà, nella Milano del primo dopoguerra, come risulta dal vol. di Alberto Savinio, *Sorte dell’Europa*, Adelphi, Milano, 1977, p.73. Ma più particolarmente indichiamo qui il libro di Savinio *Hermaphrodito* (pubblicato per la prima volta dalla Libreria della Voce nel 1918, e recentemente presso Einaudi), utile, ai nostri fini, per la resa antitradizionale dell’Io narrativo.

¹⁴ Si veda G. DAULI, *Cabala bianca*, ora nella collana «La biblioteca blu» Franco Maria Ricci editore, Parma Milano, 1973.

Anticipatrice della sospensione nel surreale e nel magico è piuttosto la realtà che appare nella favola *La scacchiera davanti allo specchio*, in cui è quasi visualizzato lo sdoppiamento fra le due esperienze, quella imponderabile e immaginaria e quella materiale e illimitata, rispettivamente al di là e al di qua dello specchio. Non ci è possibile, in queste pagine, focalizzare al periodo centrale dell'opera di Bontempelli, neppure tentare una analisi di quegli elementi che rivelano precocemente tutte le tendenze confluenti nel suo novecentismo cosciente, ma in aggiunta ai cenni già riportati sopra, possiamo rinvenire nel volume *Mia vita, morte e miracoli*, che riunisce racconti scritti tra il 1923 e il '29, quegli esempi che la Airoidi chiama «della doppia costruzione (...) di immagini e di figure», nella tipica organizzazione che in *Eva ultima* produce una rarefazione notevole di personaggi e un fantastico vissuto coscientemente da parte della protagonista¹⁵.

Successivamente, quando Bontempelli, attraverso la visione di volta in volta più critica dell'esperienza letteraria a lui precedente, delinearà la sua poetica ideale, allora gli aspetti più appariscenti di quella demolizione del romanzo lasceranno il posto ad opere indicate tranquillamente come romanzi, ma quel loro sottotitolo potrebbe essere ancora quasi una connotazione antifrastica messa lì appositamente per indicare ciò che quelle storie non sono, cioè romantiche, sentimentali, liriche, naturalistiche, e la loro immediata premessa è in parole come queste, certamente non infrequenti nella varia saggistica letteraria del nostro autore: «*basta con lo psicologismo, basta, col verismo, basta con le pezzenterie intimistiche, che non son se non ribiascature dell'ottocento esausto*». Ci accorgiamo qui di essere di fronte ad un fatto certamente non irrilevante, al solo considerare l'ampiezza di respiro con cui Bontempelli teorizzò questa sua poetica, e se non costituì una vera scuola – concetto peraltro così estraneo alla nostra esperienza letteraria contemporanea in cui, come in tutta la letteratura italiana Bontempelli stesso riscontrò un ultrapersonalismo

¹⁵ *Mia vita, morte e miracoli*, Stock, Roma, 1931, poi in *Miracoli*, Mondadori, Milano, 1938, ed ora in *Racconti e Romanzi*, Mondadori, Milano, 1961; *Eva ultima, romanzo*, Stock Roma 1923, ora anche in *Opere scelte* cit.

di fondo -¹⁶ essa favorì almeno quella circolazione di gusti narrativi riconducibili ad un unico denominatore, il quale ha inciso, in qualche misura, sulla narrativa seguente. Si tratta, in sintesi, del tipo di narrativa in cui più di un autore – ciascuno in misura e in proporzioni diverse – mitizza la realtà rappresentata, lontana dal travaglio creativo da cui sempre nasce. Ma non si tratta di una narrativa o di una scrittura che semplicemente vogliono essere obiettive, bensì della ricerca di un campo semantico affidato alla narrativa, ad essa richiesto nelle componenti non mai dissociate di un inconfondibile significante che sottende un suo, altrettanto «proprio», significato¹⁷.

Ora, all'interno della nostra narrativa, se non l'iniziatore, Bontempelli si può considerare un momento risolutivo di tale processo che appunto non ha origini italiane, ma non tanto per la competenza linguistica acquisita al romanzo, quanto perché egli avvertì molto precocemente – e anzi in maniera un poco esasperata e con gusto univoco, mai del tutto libero, in questo, dalla avanguardia – che la narrativa poteva realizzare una realtà autonoma, non bisognosa, per esistere, di verifiche con altre realtà, storiche, sociali o psicologiche, oppure di rendersi credibile o verosimile di fronte ad esse. Soprattutto una costante dovrà essere data per certa quando ci si mette a considerare l'attività bontempelliana a cavallo tra il secondo e il terzo decennio; e sarà il doppio impegno che da un lato, sul versante critico, trova espressione nei *Cahiers (d'Italia et d'Europe)* della rivista *900* e dall'altro, sul versante della narrativa, si realizza soprattutto nella serie di romanzi che vanno da *Il*

¹⁶ Si vedano, in proposito le considerazioni di Luigi Liemoz su «L'Interplanetario»: «a difesa di tutti gli ismi precedenti, il novecentismo è antiscuola; e basterebbe a provarlo la varietà di modi di espressione dei suoi collaboratori e l'affermazione che ogni opera d'arte deve avere la propria estetica... è un fatto indiscutibile che oggi in Italia, al di fuori dei novecentisti, non esistono scrittori che possano rappresentare la nuova mentalità italiana e la nuova arte che chiamerei d'esportazione, e il merito di Bontempelli è quello di aver saputo riunire intorno ad una rivista e ad una casa editrice tutti questi giovani costruttori» cfr. E. FALQUI, *Il Novecentismo*, ERI, Torino 1953, p.89.

¹⁷ Questo discorso necessiterebbe di una più ampia riconsiderazione delle peculiarità e delle tendenze con cui il romanzo si presenta all'inizio del nostro secolo. Ma qui più che alle articolate analisi di P. Pancrazi, o di G. Debenedetti, o di G. Pullini, si rimanda alle considerazioni premesse da Elio Vittorini all'edizione del 1948 del suo *Garofano Rosso* (cfr. l'edizione Mondadori, Milano 1973, pp.316-319) le quali esprimono la coscienza di uno *status* proprio della narrativa, come mondo organico interpretato da un linguaggio ad esso funzionale e non inficiato da elementi esterni. Una

figlio di due madri sino a *Gente nel tempo*¹⁸, secondo quel continuo passaggio, come già altri hanno osservato, «dalla riflessione teorica all'azione artistica»¹⁹. Un impegno, questo, realizzato in una porzione di tempo che si vuole considerare nella sua organicità e compiutezza. A questo punto, come s'è visto, dopo varie esperienze dal classicismo al futurismo e attraverso i riflessi di una avanguardia europea ancora viva²⁰, Bontempelli fa di tutto per costruire un'identità letteraria, non solo come poetica personale ma come acquisto contemporaneo, tanto è vero che, smesso l'artista prima maniera, candidamente caustico e distruttivo, come lo dipinge Baldacci²¹, egli si sforza di delineare una poetica se non assoluta (come quella tentata da Vigolo)²², almeno valida per tutto il nostro tempo. Nella progettazione di una poetica a venire era naturale decidere con maggiore chiarezza quello che non si vuole essere o non si è più, prima ancora di stabilire quello che si sarà; e il confronto instaurato tra passato e presente, accanto a caratteri specifici e funzionali alla letteratura, conserva nei suoi termini lati un'impronta idealistica nell'affidare il ruolo creativo e morale che il pensiero filosofico ha ormai depresso²³. Tant'è, questo novecentismo programmato e auspicato, in Bontempelli, diventa una vera e propria concezione della vita, una sorta di «coscienza plenaria del secolo XX»²⁴, espressa per lungo tempo in riflessioni desultorie ma sempre rivisitate, nelle quali si avverte la risposta alla provocazione e

strada che, nonostante sia percorsa con l'estrema coscienza del dato linguistico e storico, non è estranea del tutto all'insegnamento letterario bontempelliano.

¹⁸ *Il figlio di due madri*, Sapiientia (Edizioni di 900) Roma 1929; *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Bompiani, Milano 1930; *La famiglia del fabbro*, Mondadori, Milano 1932; 522. *Racconto di una giornata*, Mondadori, Milano 1932; *Gente nel tempo*, A. Barion, Sesto San Giovanni 1937.

¹⁹ E. Falqui, op. cit., p.122.

²⁰ Non ci sono attestazioni sufficienti per affermare rapporti effettivi tra Bontempelli e l'Espressionismo, ma facendo il nome di Georg Kaiser, come uno dei membri del comitato di redazione internazionale, si rende possibile, magari, qualche suggestione provenuta a Bontempelli dal «clima», come dice Ladislao Mittner, di quel movimento che come ogni altra «avanguardia» del novecento ebbe un'estrema coscienza dei propri strumenti. Per un utile confronto tra B. e il Surrealismo cfr. l'introduzione a *L'Avventura Novecentista*, op. cit.

²¹ Cfr. Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, cit. pp. XI-XLIII.

²² Cfr. Giorgio Vigolo, *Della poesia come fondamento – Istanza di una poetica assoluta – 1929*, pubblicato sul «Bollettino» del *Centro Studi di poesia italiana e straniera*, Anno I, n. 2-3, Roma marzo 1962.

²³ «Oggi più che alla filosofia (che nell'idealismo ha raggiunto il limite non oltrepassabile del suo cammino) sta all'arte il compito di trovare e rappresentare le verità superiori» cfr. *L'Avventura Novecentista*, cit. p.28.

magari all'accusa, o comunque la speranza generosa di poter sgomberare l'ideologia letteraria del tempo, anche quella ufficiale, da numerosi travisamenti²⁵.

La costante, il vero filo conduttore della teoria letteraria bontempelliana compare nel titolo stesso della sua rivista: *900*²⁶. E' l'idea maturata in chi ha identificato la propria epoca nello scarto, a tutti i livelli, con il passato e trasferisce quella sua fede anche nella letteratura. In Bontempelli la volontà di essere «nuovamente», di ricercare «spazio e tempo» nuovi è la fondamentale ipostasi e quindi l'originalità assoluta assunta al novecentismo. Esso, nel campo specifico della narrazione, consiste appunto in una capacità o tendenza delle cose e delle verità espresse di apparire come in modo primigenio, in relazioni, tra di loro o con se stesse, che certamente sfuggono ad una resa del costume e della psicologia per raggiungere un clima, un'atmosfera²⁷. Se quanto detta si attaglia tanto a Bontempelli quanto agli altri novecentisti, si potrà riconoscere che gli pertiene in modo più particolare la creazione di una sovrastruttura estetico-letteraria come realtà, s'è già accennato, autonoma; ed è come dire che la resa del tratto significante vuole essere *tout-court* significato. Questa impressione è avvallata da più di un fattore offerto dallo scrittore; non ultima la convinzione espressa di scorcio, magari parlando di fonti o di plagio²⁸, che il tono e quindi anche l'atmosfera, a cui si è accennato, creino il *significato artistico* che differenzia un'opera narrativa da un'altra.

Ora, a noi pare che il segno diacritico con cui Bontempelli si differenzia dagli altri sia affidato proprio al viaggio ogni volta diverso e originale che l'idea compie attraverso l'immagine. Il voluto distacco dal passato, poi, le caratteristiche di novità assoluta ricercate, in modo particolare, appunto in un'idea paradossale o surreale, e

²⁴ Cfr. Enrico Falqui, op. cit., p.82.

²⁵ Cfr. R. Jacobbi, Introduzione all'*Avventura Novecentista*, cit., pp. XII-XIII, in cui Bontempelli appare partecipe delle tensioni ideologico-culturali dell'Europa non marxista.

²⁶ Un punto essenziale per l'interpretazione degli atteggiamenti di fondo dei novecentisti ci è offerto dall'uso della lingua francese su cui si sono espresse opinioni contrastanti, nell'ambiente stesso dei novecentisti. Si rimanda all'analisi fatta da Falqui, *Il futurismo. Il Novecentismo*, op. cit.

²⁷ «In questo sopramondo, in questa sfera superiore, in questa serie di atmosfere generate nell'animo di colui che vede o sente, in questo solo va giudicata l'opera d'arte, qualunque opera d'arte» cfr. *L'Avventura novecentista*, cit. p.161.

²⁸ Ibid. p.163.

ancora, le soluzioni formali ed estetiche improntate all'essenzialità; tutti questi elementi rendono ragione del desiderio di mitizzare la realtà in una letteratura tutta in formazione; eppure tutte insieme non bastano a spiegare perché Bontempelli sin dalle sue prime dichiarazioni parli di *mito*, e perché non gli basti rinnovare e gli necessiti mitizzare, o meglio da cosa sia sospinto a credere che il rinnovo della letteratura debba passare attraverso il rinvenimento del *magico* (=mito) nella realtà. E se la domanda può apparire a qualcuno fin troppo insistente si consideri come Bontempelli abbia chiarito il suo pensiero per gradi, cioè per successivi e minimi accostamenti, raccolti nell'*Avventura*, il cui maggior pregio è offerto al lettore e al critico nell'infinita gamma di cromatismi improntati ad un unico gusto. Ma una qualche luce ci verrà se guarderemo al meccanismo ideologico che, attraverso una piena disponibilità all'inaugurale, al creativo, al nuovo (ricordiamo la presenza della tensione «didattica» d'avanguardia, mai smessa) vuole crearsi un suo tratto distintivo per imprimerlo in ogni aspetto della vita ed affidarlo ad ogni arte. Ma quando l'autore si mette a narrare i suoi «casi» mitici, i protagonisti rivelano la loro letterarietà e quindi il carattere fondamentalmente idealizzante del novecentismo da loro partecipato, se è vero, come è vero, che nell'ambiente in cui vivono è stato appianato qualsiasi rilievo psicologico reale: il contingente viene depresso, e rimane la testimonianza pura, la vita del protagonista che nella perseveranza del proselito inattaccabile agisce da isolato accanto agli altri e si rende noto al lettore.

Così pare che uno dei tratti distintivi essenziali del realismo magico sia l'incanto di un adamantino isolamento, da tutto il resto, dell'idea e del personaggio che la incarna, un tratto perseguito in essi – in ultima analisi dolorosamente perché sempre con l'ansia di un riconoscimento totale – sia fuori da imperativi psicologici che da imperativi oggettivi.

Eppure, anche dove quest'arte, così delineata e resa asettica, sembra rifiutare ogni giustificazione non intrinseca, è possibile scorgere quasi in trasparenza una

qualche lettura, magari inconscia della vita, una soluzione interpretativa magari non ricercata²⁹.

A questo punto ci si potrà domandare: una tale soluzione narrativa, non isolata, a ben guardare, ma piuttosto preponderante negli anni tra le due guerre, quale novità ha portato, a quali costanti ha dato inizio nei meccanismi interni all'arte? Forse l'esperimento di Novecento ha contribuito anche a stabilire un equilibrio tra il grado di spessore realistico e quello di idealizzazione (cioè di invenzione e di fantasia o comunque di astrazione da contesti reali), che è alla base di gran parte del romanzo contemporaneo; e può avere inciso addirittura nelle soluzioni più lontane da qualsiasi contatto col novecentismo; se non altro tramite il continuo riferimento alla letteratura europea, persino nella funzione ultima dei grandi di espressività addizionati da Gadda in un'unica struttura atta a sorreggere – in *La cognizione del dolore* – la materia così realmente sofferta, un mondo che ha orrore a conformarsi all'organismo sociale. Soprattutto, Bontempelli può aver preparato quella nudità nuova del personaggio, (che è anche di Vittorini)³⁰, quell'approccio indiretto al suo mondo personale, filtrato attraverso il vaglio della pietà, della speranza assolute, quindi riflesso nella capacità di inventarsi la vita, laddove allora è cantata e non subita, dove è creata oltre la sofferenza e le coscienza dell'offesa, in una resa, appunto, analogica del reale. E i riscontri potrebbero andare avanti, da Landolfi a Buzzati, da Alvaro a Moravia, da Angioletti alla Morante, da Calvino alla Manzini e magari a Sgorlon, cioè nella linea «inventiva» di quegli scrittori per i quali l'equivoco o la suggestione del «realismo magico» possono essere anche una premessa necessaria. Perciò siamo convinti che Bontempelli ebbe un ruolo importante nella formazione di *un'atmosfera* senza la quale quei risultati mancherebbero di una loro storia, e ugualmente possiamo affermare che il suo modernismo andò in cerca di un modo di ricostruire la realtà contemporanea che fosse il più peculiare e consentaneo possibile alla nostra età, ai mutamenti attuati già da tempo nella realtà europea e da tempo avvertiti dagli scrittori

²⁹ E' il caso di *Il figlio di due madri* e del capolavoro teatrale *Minnie la candida*; quest'ultima, più di ogni altra opera, cela dietro l'idea fissa un materiale di sentimenti umani universali.

³⁰ Ci riferiamo soprattutto a *Uomini e no* e a *Conversazione in Sicilia*.

d'Europa come scarto irreversibile dal passato e come agenti assolutamente modificatori sia dei rapporti fra il singolo e la società che delle prospettive culturali.

In questi termini, al Novecentismo – nei suoi caratteri specificatamente letterari e pur nell'ambito della vita concreta della rivista – spetta un rilievo non indifferente su di una linea ben sostanziale circa il modo di intendere l'arte.

Infatti esso non è estraneo all'intuizione della letteratura concepita da Mallarmé e da Valéry in poi, in modo antiromantico e antirealistico, cioè non come traduzione della realtà storica o sentimentale – o di qualsivoglia altra – ma come realtà essa stessa investita di una sua funzionalità autonoma. Si faccia attenzione, però, come nei due francesi quell'intuizione incida in maniera determinante, esclusiva, sul dato espressivo, sul linguaggio, il quale acquista quasi una funzione taumaturgica in difesa di ciò che la poesia è e non di ciò che dice o può dire; laddove nel Nostro quella stessa intuizione si concretizza piuttosto in un'ipotesi alquanto originale sull'arte, alla quale egli ha dato il nome di «realismo magico», regolata da due fattori precipui: una scelta contenutistica e una resa visiva tendente al sintetico³¹. Per cui anche chi vorrà vedere nella formula bontempelliana il punto di aggancio con la letteratura definita fantastica o anche con il surrealismo, dovrà tenere presenti almeno questi due fattori che trattengono Bontempelli sia da qualsiasi automatismo e da forti metaforizzazioni del linguaggio, sia dalla notomizzazione della realtà nel favolistico alla Hoffmann o alla Buzzati, o, come vuole lui stesso, da *Le Mille e una Notte*.

La definizione della poetica del realismo magico è fin troppo nota perché la si analizzi nei suoi lemmi teorici esposti in *900* e raccolti in *L'Avventura novecentista*, ma peraltro molto di essa rimane investito di dubbio quando si analizzano le opere, romanzi e racconti che quella poetica vogliono tradurre.

Tuttavia, in linea generale, alcuni chiarimenti risultano indispensabili per liquidare troppo facili fraintendimenti di quella formula. Non si capirebbe per

³¹ Tale precisazione è rivolta in modo particolare a Carlo Bo, il quale acutamente ha messo in rilievo in *Bontempelli* un processo di purificazione dell'immagine narrativa alla quale fa

esempio, come Bontempelli arrivi ad una poetica così particolare se non si considerasse che è il frutto di un disgusto per ogni tipo di rapporto affiorante sulla pagina tra l'autore e la sua opera, tra l'opera e la realtà, così rilevante in tutto l'ottocento, fino agli ultimi risultati, di poco precedenti, del futurismo e del dannunzianesimo, rapporto su cui, si è visto, egli ironizza fin dalle sue prime pagine.

Da quel rifiuto Bontempelli ricava una letteratura distaccata dall'autore e dalle emozioni, superiore ad esso ed alla cronaca, una letteratura *anonima*, vicina, in breve, alla nozione classica di *poema* : «*L'antica retorica per far bene intendere questa verità e necessità, si serviva, parlando di una poesia raggiunta col mezzo di narrazione d'umani eventi, della parola Poema. Vorrei che vi ritornassimo, e si scanserebbero molti equivoci. Il romanzo è poema. Bisogna giudicare un romanzo da questo, e non da altro: da quanto riesce ad essere un poema*»³².

La ricostruzione moderna di miti anonimi e resistenti come architetture, e, come queste, da lui concepite, aeree e semplici, è la vera aspirazione poetica di Bontempelli in quegli anni, e a suo avviso è anche il compito della letteratura. Tali nozioni sono molto chiare e fin troppo ribadite nei suoi scritti teorici; ma nelle opere, il mito, oltre che un obiettivo ricercato, è anche e soprattutto la *matrice* originaria, l'archetipo connotativo della sua narrativa, ciò che crea appunto il tono dell'opera; perché l'elemento mitico si pone alla base dei romanzi e dei racconti come momento d'ispirazione. E' un'intuizione, un'idea ricavata mediante il gioco della ragione dentro i fatti della vita reale, qualche volta quasi normale, e resa necessariamente un po' stereotipata, per essere poi direttamente³³ espressa in immagini che possono variare, al massimo, in un'avventura di immagini o di «quadri» successivi, dove il filo del racconto può anche svolgersi, conservandosi però la prima impronta logica che tipicizza ogni cosa al di sotto di sé. Esempi di questa «staticità» di cui risentono anche l'andamento narrativo, non mancheranno di certo nei romanzi *Il figlio di due*

corrispondere troppo direttamente una parallela decantazione della parola, in senso metaforico e ungarrettiano. Cfr. l'introduzione a *Racconti e romanzi*, cit.

³² *L'Avventura novecentista*, cit. p.161.

³³ Non le fa da supporto nella ricerca del momento magico la memoria di un'età prelogica, mitico-adolescenziale; da cui la sostanziale mancanza di rimpianto e di nostalgia.

madri, Vita e morte di Adria e dei suoi figli o in *La famiglia del fabbro*; , ma qui, per una considerazione ancora esterna alle singole opere, cioè in qualche modo panoramica, gioverà riconoscere che il realismo magico, alla ricerca della dimensione mitica assoluta nel mondo contemporaneo e mai raggiunta attraverso un'operazione mnemonica, esprime essenzialmente il bisogno di sfuggire alla presa della storia e quindi da ogni verosimiglianza. Istituito il diaframma in modo opposto al D'Annunzio, , l'autore si sottrae ad ogni possibile identificazione con i suoi personaggi e con il soprammondo creato; ma, fatto ben più significativo, evitando ogni equazione allegorica, il poema bontempelliano rinuncia alla velleità di surrogare qualsiasi realtà storica³⁴. Perché il realismo magico, espressione prima di 900, è piuttosto un'ipotesi d'interpretazione intellettualistica, il tentativo di ricreare tutto il reale dentro l'ottica di una *humanitas* particolarissima. Allora le opere che più ne risentono potranno conservare in sé una latente componente sperimentalistica, rivelata, da una parte, nella tensione del narratore – artefice onnisciente di esporre l'architettura del caso in cui i personaggi sono coinvolti (quasi che egli si preoccupasse di sciogliere tensioni e di facilitare lo svolgimento dei fatti ad ognuno, siano essi Dea, Arianna o Luciana, Adria o la famiglia del fabbro, oppure Nora o Lirce); e dall'altra, lo sperimentalismo è gratificato dalla concezione – propria di tutta la *ratio* bontempelliana e latente nella qualità avventurosa e immaginativa dell'opera – del novecentismo come forma di vita nuova e in formazione³⁵.

Tali caratteri del realismo magico si organizzano appunto attorno al mito così come Bontempelli mostra di volerlo, moderno a razionale, testimone di una gamma

³⁴ Moravia, senza dubbio lo scrittore più divergente da queste premesse, soprattutto per la perfetta adesione ai suoi personaggi, pubblicò tuttavia i primi racconti proprio nel '29 su 900 e figura anche nell'elenco in cui Bontempelli rendeva nota la collana di romanzi e commedie a cui la rivista dava inizio.

³⁵ L'idea del novecentismo come *costume, moda* e forma di vita, oltre ad essere dichiarata teoricamente nei *Cahiers*, compare, con una qualche facilità in alcuni racconti. Valga per tutti un solo esempio, quello cioè dell'appartamento di Vanessa (dell'«idillio» *Un dramma della notte*; cfr. *Donna nel sole e altri idilli*, in *Racconti e romanzi*, cit., pp.840-847) il quale, per adeguarsi al genio della creatura notturna è completamente nero. Qui ogni elemento della descrizione vuole essere funzionale alla sostanza più intrinseca anche in modo esteriore e facile. E' il riconoscimento, quasi rimbaldiano, di una logica interna alla realtà, dentro alla quale i rapporti psicologici normali creerebbero imprecisione e assoluta inaderenza a quello che la realtà esprime da sé.

infinita di volontà e di forme di esistere, la quale può sfiorare il relativismo pirandelliano ma senza addentrarvisi. Del mito classico, il mito bontempelliano mantiene forse il candore, la linearità interiore dei personaggi, o, con più precisione, il tratto della loro psicologia indeclinabile al di fuori del momento in cui essi agiscono materialmente e subiscono un destino che li coinvolge fisicamente³⁶. Ma, dove il mito classico esprime una serie conseguente di ossessioni o di speranze, insomma di sentimenti universali, nella sua struttura circolare, quindi allegorica, esprimendo perciò una diretta e verticale *sublimatio* di fondamentali sentimenti della vita. Il mito di Adria, per esempio, o quello precoce di dea, assieme agli altri, non bisognosi di una tale finalità estrinseca, mostrandosi privi di «imperativi» evidenti, sono pressoché intraducibili³⁷ in quanto non si prestano ad alcuna lettura allegorica o puramente poetica e restano aperti a mostrare il loro inquietante stato, giunti fino alla soglia estrema a cui l'autore li ha portati. Ma si badi che «aperto» non significa «non finito» bensì risolto miticamente, come Bontempelli vuole puntualizzare, a proposito del finale del romanzo *Il figlio di due madri*³⁸. Quello che in realtà la critica stentò ad accettare fu proprio il paradosso di quella realtà casualmente o soltanto razionalmente rovesciata (con più frequenza, a livello dell'atmosfera ambientale o della resa atipica della psicologia dei personaggi, nelle *Due storie di madri e figli* o a livello di un relativismo facilmente esasperato o del rilievo iperbolico, unico, di un destino tragico, rispettivamente in *La famiglia del fabbro* e in *Gente nel tempo*; ma con singolarità, nelle vesti antropomorfe date alla automobile 522, appunto, la dimensione reale si può ribaltare a livello di una surrealtà tutta estetica, diremmo quasi resa graficamente, che tenta esiti di meraviglia pura attraverso l'animazione di un oggetto inanimato). Paradosso che si attua senza quella precisa tragicità con cui Pirandello ribalta l'assetto naturale-borghese dell'esistenza contemporanea, nel suo tragico relativismo. Anche ne *Il fu Mattia Pascal* è rinvenibile un'idea aprioristica, cioè un'operazione vicina al mito bontempelliano, ma nello scrittore siciliano la vicenda si

³⁶ Tanto è vero che le vicende narrate possiedono sempre un *incipit* ed un *explicit*.

³⁷ Il termine è preso a prestito Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.

³⁸ *L'Avventura novecentista*, cit p.163.

sviluppa anche in moduli realistici in proporzione con l'approfondimento della psicologia, del dato sentimentale ed emozionale, cioè si drammatizza dall'interno rovesciando in modo doloroso l'ordine apparentemente logico dell'esistenza. In Bontempelli piuttosto, l'intuizione tematica resta tale, quindi legata alla sua matrice estetica, ed un possibile punto di interpretazione del ruolo affidato a quel paradosso è spostato all'esterno, nella riconsiderazione globale di ciò che si è rappresentato. Se, come sin qua si è voluto vedere, il soprammondo creato evita d'interagire con qualsiasi altro mondo, è indubbio che l'atteggiamento ancora lusinghiero di chi narra, sebbene non abbia più il rilievo preponderante occupato dalle prime opere, tuttavia non è mai negato, tanto che lo avvertiamo nella disponibilità continua al gioco intellettuale, a volte un po' passivo, a volte intuito quale vero e proprio modello di sensibilità, rilevabile comunque nelle commisure quanto nella creazione delle situazioni. Le caratteristiche di intraducibilità e la mancanza di un vero intento allegorico nel poema bontempelliano potrebbero indurci ad assimilarlo alla letteratura fantastica così come è definita da Todorov nella sua ipotesi-sistemazione del fantastico quale genere autonomo; ma, lontano dalla struttura del romanzo di genere puramente fantastico – di narrazione in cammino dal verosimile simulato all'irreale e all'incredibile – lo stato avventuroso ricercato da Bontempelli nei suoi romanzi rifiuta fondamentalmente il dato indispensabile di una crescente esitazione, la quale, nei termini in cui il critico la pone, è presente semmai nei racconti dello stesso periodo. Il racconto necessariamente risulta alieno, in qualche parte, dal concetto di narrazione come poema, per il suo spazio più limitato e maggiormente sensibile ad un'immediata fuga nel metafisico che, non a caso, arriva a coinvolgere l'io narrante ben presto trasferito «su un'altra probabilità di vita»³⁹; si osservi infatti come il racconto sia capace di creare nel lettore la meraviglia improvvisa quando passa dallo stato di normalità a quello della surrealtà nel giro ravvicinato di una struttura in cui la corrispondenza tra l'idea ispirativa e l'ambiente è meno mediata, cioè più ravvicinata e, se volgiamo, più facile. Infatti, nei termini generali del novecentismo, il

³⁹ Cfr. Carlo Bo, *Bontempelli*, Cedam, Padova 1943, pp.11.

raggiungimento della magia della realtà si attua sì in quello scarto che Maria Corti chiama «dalla comune grammatica della visione»⁴⁰, ma è scarto minimo, in cui lo stato razionale più ancora dell'inconscio gli ottiene «*la forme d'une presence entièrement satisfaisante*»⁴¹. Da una parte l'autore domina le sue creazioni, le fornisce di una componente di razionalità e di volontà relative, all'interno di una fede monocorde e indeclinata, funzionale al pensiero dell'autore; dall'altra, pare che sia l'immaginazione stessa a espellere dalla vita dei personaggi o dagli ambienti elementi incompleti, cioè non finalizzati alle loro ossessioni, alla loro magia. Sarebbe superfluo stabilire quale sia il personaggio tipico, interamente realizzato in questo senso, ma forse Adria più degli altri porta i segni del condizionamento del mito più rarefatto ed è il migliore esempio di quelle che abbiamo definite razionalità e volontà relative. Tutto ciò fa sì che il rapporto sostanziale tra l'opera bontempelliana e il lettore si attui, come messaggio peculiare, dopo il definitivo svolgimento del motivo centrale, anzi dopo l'*explicit* a cui l'autore anche in linea teorica non rinuncia mai. Si può dire che l'idea di mito anonimo diventa operante proprio nel momento in cui noi lettori, per riferirci ad uno di questi romanzi siamo portati ad evidenziarne il contenuto, insomma a ricordare la trama, piuttosto che altri elementi.

Non è qui il luogo per dare un giudizio di valore a queste risultanze ma ricordiamo che non solo esse erano state previste, ma che si auspicava altresì l'invenzione di storie le quali si imponessero per la bellezza e l'originalità dei fatti e si potessero raccontare anche in altro modo, magari con altre parole. Allora non sarà infondata l'impressione che il lettore si accosti ai tratti magici al di fuori del dettato narrativo, in una zona, quindi, di riconsiderazione di tutto il messaggio letterario, come se essi fossero avvertibili soltanto da lontano nella qualità di indistinte atmosfere, e come se il romanzo riuscisse ad attirare la nostra attenzione critica unicamente nella sua interezza, senza prima coinvolgerci, senza mostrare di volersi rendere credibile in termini reali neppure al nostro sentimento. Perché ci sono opere in cui la significazione, il tono, (per adoperare un termine usato da Bontempelli per

⁴⁰ Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.

ciò che vi è di irripetibile in ogni composizione letteraria), si realizzano nella singola parola, ovvero nel legame delle parole che sviluppa una semanticità assolutamente originale, secondo una tipica *combinaison des mots*; e in particolare vi sono opere di fantasia che affidano il messaggio della loro magia all'universo espressivo che sanno organizzare.

Altre raggiungono la loro peculiarità a livello di unità semiche più ampie, dell'episodio, per esempio, o dell'immagine o del ritmo stesso in cui la narrazione si va svolgendo oppure a livello dell'economia realizzata fra gli spazi dedicati alla descrizione, alla narrazione, al dialogo. E la tipizzazione potrebbe continuare a lungo. Il «proprio» dell'arte bontempelliana sembra risiedere in modo speciale in una *combinaison des choses*, apprezzabili nella loro totalità mitica, come dire rese in uno schema metafisico sintetico che può anche apparire poco articolato nelle singole strutture del romanzo. Siamo di fronte, così, ad un fenomeno che in prospettiva diacronica si differenzia tanto dalla fenomenologia letteraria romantica che dalla perfetta equazione naturalistica tra letteratura e realtà, e «aristotelicamente» si pone come recupero (o «imitazione», di qui la linearità narrativa) della qualità intrinseca, anche se relativa, del reale; cioè non di quello che *devono* ma di quello che *possono* essere le cose. Infatti lo «stato proprio» del mondo bontempelliano non è raggiunto attraverso lo spaccato dell'animo né tanto meno nella resa di un'interpretazione intimistica o lirica, né è ricercato in alcuna trasgressione della normalità verbale come soluzione poetica, ma sostanzialmente è rintracciabile in una «idea intensa» (Gargiulo) rivendicata dentro il tessuto dell'esistenza, in un *habitus* dato al pensiero logico e nella costante di un linguaggio classicamente perfetto che, restando inalterato, con stupore metafisico fa attrito con le creazioni di quel pensiero. Questo rapporto fra le tematiche e il piano formale in realtà realizza quella tensione tra entità diverse sconfinanti dalle loro competenze naturali, che costituisce una tra le soluzioni più tipiche della letteratura d'immaginazione. Infatti la realtà creata da questa letteratura oscilla coscientemente tra i poli opposti del credibile e dell'improbabile, e

⁴¹ Cfr. René Char, *Portage formel*, in *Pèmes et proses*, Paris, Gallimard 1957, p.215.

tale movimento potrà attuarsi tra una zona logica ed una metalogica, tra realismo espressivo e metalinguaggio oppure all'interno delle categorie spaziali (spesso si assiste alla fusione di una geografia reale con una immaginaria) o temporali e così di seguito, ma tenderà sempre ad esprimere in quell'itinerario una ipersegnificatività cosciente del messaggio, a dare una connotazione speciale a tutto quanto si rappresenta o si esprime. Più singolarmente, l'immaginario mondo del romanzo bontempelliano oscilla tra il linguaggio, appunto sostanzialmente tradizionale e logico (connotato in qualche parte da un andamento melodico), e il mondo tematico-contenutistico che, non possiamo negarlo, esorbita da tali misure. Pertanto siamo ad un punto che contravviene le più tipiche codificazioni della letteratura di invenzione o di fantasia, si dica pure del «genere fantastico» così come si è venuto formando nel nostro secolo, in specifiche interazioni di contenuti e rese formali.

Nel risultato bontempelliano si potrà vedere però una particolare interazione tra due moduli compositivi, linguaggio e mondo tematico, dove l'intuizione, per affermare la propria verità, plasma un personale mondo di visioni, suoi personaggi e suoi comportamenti, ma non necessita di una trasgressione parallela del linguaggio. Eppure si dovrà guardare a questo fenomeno non come ad una dicotomia negativa o ad un tentativo non risolto, bensì come ad una soluzione letteraria unica che, da un lato, si appoggia al desiderio dell'autore, cioè all'esigenza insita nell'idea di mito, di una letteratura che tende al *popolare* e quindi a conquistarsi una vasta zona di pubblico con una linearità che a ben guardare, già si è visto, è anche tematica; e dall'altro porta il risultato di uno stupore altrimenti impossibile, come d'altronde in De Chirico, se non all'interno dell'impianto formale classico. Ed inoltre, ad una prima impressione dell'inadeguatezza dell'uno livello rispetto all'altro, si dovrà sostituire la verifica di un ambito rappresentativo improntato alla razionalità, si badi bene, su entrambi i versanti.

Infatti la razionalità del dettato si riflette, ed agisce, nello stesso tempo, in una uguale razionalità del fantastico bontempelliano che si avvale di un netto inverosimile, senza molte sbavature, di un'azione metalogica per schematizzare

l'esistenza in modelli di possibilità, infine di una visualizzazione metafisica in senso dechirichiano. Se tuttavia ciò non toglie che il lettore avverta il tratto specifico del «codice» bontempelliano più nelle *choses* che nei *mots*, questo fatto, in ultima analisi, non si prenda come incapacità di entrare nella codificazione specifica del fantastico, bensì come segno di un genere personalissimo, il quale, al pari di ogni altro, porta con se, come osserva Maria Corti, «le sue restrizioni nel cogliere il reale e il verosimile, (...) cioè «una funzionalità selettiva e provocatoria».

PIETRO TARAVACCI

In «Trimestre», a. XIII, n° 2-3, 1980, pp. 217-237