

AGATA IRENE DE VILLI

«Noi repugniamo dall'atteggiamento lirico». Il contributo della poesia bontempelliana all'estetica novecentista

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[DATA CONSULTAZIONE: GG/MM/AAAA]

AGATA IRENE DE VILLI

«Noi repugniamo dall'atteggiamento lirico». Il contributo della poesia bontempelliana all'estetica novecentista

La 'renovatio' estetica promossa dalla rivista «900» abbracciava, com'è noto, diversi settori, spaziando dalla letteratura alla pittura, dall'architettura alla musica, senza disdegnare nemmeno l'arte cinematografica. Se in ambito letterario una funzione preminente fu affidata al genere narrativo, va detto, tuttavia, che la produzione poetica bontempelliana svolse un ruolo cruciale nella teorizzazione dell'estetica novecentista. Attraverso un confronto tra le liriche più significative del 'Purosangue' (1916) e alcuni degli articoli più rappresentativi de 'L'avventura novecentista', il presente intervento intende far luce sullo stretto legame che intercorre tra il nucleo teorico delle poesie bontempelliane del '16 e la successiva riflessione affidata alle pagine di «900».

Composte nel 1916 e pubblicate per la prima volta nel '19 per le edizioni Facchi,¹ nella collana «I libri di valore» diretta da Maria Crisi Ginanni, le poesie del *Purosangue* subirono un destino piuttosto contrastante. È noto come la bibliografia bontempelliana sia stata suddivisa dall'autore stesso in due grandi blocchi, il primo contenente le opere che Bontempelli rifiutò già a partire dal '19,² vietandone la ristampa, mentre il secondo abbracciava tutta la sua produzione riconosciuta. In verità questa prima ripartizione, la quale obbediva a una volontà di «liberarsi dalle ultime malattie di decadenza della Seconda Epoca» cristiano-romantica,³ la cui agonia si prolungò fino allo scoppio della Grande Guerra, fu col tempo modificata, molti giudizi furono smussati, e alcuni testi recuperati. Della sua produzione in versi Bontempelli salvò soltanto le due raccolte *Il purosangue* e *L'Ubrico, poesie della guerra*, risolvendosi nel '33 a ristamparle per le Edizioni La Prora,⁴ nella collana «I poeti italiani viventi» diretta da Giuseppe Villaroel. Se risulta dunque confermato il giudizio negativo per i testi scritti sino al 1910, diversa è la valutazione della produzione risalente al biennio '16-'18, recuperata non solo in quanto completamente opposta allo «spirito e al gusto» delle «poesie sfacciatamente ultraclassiciste» del primo periodo, ma soprattutto per la sua spinta anticipatrice di «motivi e modi fondamentali dell'opera più tarda», come intese precisare l'autore stesso nell'*Avvertenza* posta in apertura al volume del '33:

Rimettendo [...] le mani in quella mia vecchia produzione di due tempi, mi sono accorto che la prima non mi dice più niente, mentre nella seconda spuntano alcuni motivi e modi fondamentali della mia opera più tarda. Mi risolvo perciò a ripubblicare le poesie del 1916 – «Il purosangue» – e quelle del 1918 – «L'ubriaco» – (che tutte insieme erano uscite quattordici anni sono in una edizione di sole trecento copie, oggi introvabili) con poche omissioni e correzioni. Il volume presente è dunque tutto il mio bagaglio lirico riconosciuto⁵.

¹ M. BONTEMPELLI, *Il Purosangue / L'ubriaco*, Milano, Facchi, 1919, ma il retro del frontespizio reca l'indicazione: *Il Purosangue, del 1916. / L'ubriaco, poesie della guerra, del 1918*. Le citazioni saranno tratte da questa edizione salvo diversa indicazione.

² Nel 1930 sull'*Annuario della R. Accademia d'Italia* per gli anni 1929-1930 Bontempelli pubblicò, oltre a un profilo biografico, anche una bibliografia delle proprie opere ordinata secondo il criterio illustrato nella nota seguente: «Nel 1919 l'Autore rifiutò quasi tutta la sua produzione anteguerra. Nella presente bibliografia sono distinte, perciò, in due gruppi le opere riconosciute e le rifiutate». Questa ripartizione circolava, in verità, già a partire dal '24 nell'edizione della «Terza pagina» della *Donna de Nadir* (Roma 1924) in cui si legge: «(Gli altri libri – pubblicati tra il 1905 e il 1918 – sono rifiutati dall'autore, il quale vieta che si ristampino e desidera che non si leggano)», Ivi, p. 12. Il rifiuto della produzione giovanile viene ulteriormente ribadito nella II edizione dei *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi (Firenze, Vallecchi, 1925).

³ M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, 349-350.

⁴ L'edizione definitiva reca le seguenti indicazioni di copertina e di frontespizio: *Il Purosangue / Edizioni La Prora*, Milano. Il «finito di stampare» registra la data: 31 marzo 1933.

⁵ M. BONTEMPELLI, *Avvertenza*, in *Il purosangue*, Milano, La Prora, 1933.

La collocazione iniziale dell'opera in una collana che comprendeva anche i nomi di Settimelli, Ginna, Buzzi e altri, ha spesso indotto gli studiosi a inquadrare queste liriche nell'alveo della poesia futurista. In verità va ricordato come con la collana «I libri di valore», Ginanni intendesse promuovere opere non rigidamente incasellate nel movimento patrocinato da Marinetti, ma aperte a soluzioni meno estreme, nel solco di nuove sperimentazioni tra il magico e il metafisico.⁶ Lungi dall'omologarsi alla opzione marinettiana dello sbeffeggiamento e del rifiuto iconoclasta della tradizione, l'autore del *Purosangue* si adopera per promuoverne un rinnovamento attraverso l'introduzione impura e antilirica delle nuove idee che gli provenivano dallo studio di Nietzsche – «il malcompreso, il precursore della Terza epoca»⁷ – come verrà definito nelle pagine di «900», sulle cui colonne Bontempelli non perde occasione per evidenziare l'originalità del progetto novecentista rispetto alla poetica marinettiana, rimarcando tra le differenze che dividono i due movimenti come il novecentismo rifiutò l'atteggiamento «lirico e ultrasoggettivo»,⁸ privilegiando una parola poetica animata da una tensione speculativa e filosofica: «[...] il futurismo rifiutò ogni atteggiamento meditativo: il novecentismo ha nel suo fondo una tendenza speculativa e filosofica che ne costituisce la più sicura base e la più feconda riserva.»⁹

Ancorandosi a una razionalità ineludibile, che lo salva dagli slanci arbitrari di una immaginazione eslege e «senza fili», Bontempelli poeta non tenta di esorcizzare i minacciosi demoni del tempo e della merce attraverso l'elogio del mondo tecnologico, nella ottativa presunzione di una permanenza garantita dalla velocità di un purosangue meccanico, o dalla potenza di un'immagine verbale sincronica con l'evento, né tanto meno la sua coscienza della crisi ne esaurisce la volontà costruttiva, piegandola verso la via del frammento o del rifugio nel passato. Nell'economia semantica della raccolta l'attraversamento della crisi di senso e di ruolo che investe la figura dello scrittore, emblematicamente rappresentata nella prima sezione dell'opera, costituisce un punto di partenza obbligatorio, per spingere lo sguardo oltre la 'vergogna' di una poesia declinabile solo per negazione. Al ripiegamento intimistico e malinconico dei crepuscolari e all'agonismo performativo dei futuristi Bontempelli oppone una scrittura autoriflessa e cerebrale, che si interroga continuamente su sé stessa, nel tentativo di ridefinire una propria giurisdizione senza tuttavia mai dimettere l'*intentio* referenziale che la nutre. Declinata in forma poetica, una profonda tendenza speculativa percorre i componimenti del *Purosangue*, i quali si presentano come dei colloqui ideali con quei pensatori che hanno maggiormente segnato il cammino dell'autore, da Eraclito a Platone, la cui influenza risulta attestata anche nelle opere più tarde,¹⁰ sino ad arrivare a Nietzsche, la cui incidenza non è stata ancora adeguatamente indagata,¹¹ per quanto Bontempelli lo elegga a filosofo «precursore» di quella «Terza epoca»¹² della cultura occidentale, che, prendendo congedo dalla

⁶ Cfr. C. SALARIS, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma, 1985, 100; A. SOFFICI, A. MASI, *Zig zag: il romanzo futurista*, il Saggiatore, Milano, 1995, 20.

⁷ M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 14.

⁸ Ivi, 15.

⁹ Ivi, 25.

¹⁰ Cfr. F. AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979, 5-30; S. MICALI, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002, 90-108.

¹¹ All'influenza di Nietzsche sulla poetica novecentista dedica alcune pagine Simona Micali, la quale annovera Bontempelli «tra gli estimatori del filosofo tedesco». La studiosa, tuttavia, non riconosce al «creatore di '900'» un'attitudine «per la riflessione e la discussione filosofica»: S. MICALI, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002, 171.

¹² BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista ...*, 14.

civiltà classica e da quella cristiano-romantica, avrebbe inaugurato una svolta antimetafisica del sapere, una sorta di *renovatio* cognitiva caldamente auspicata fin dalle liriche del '16.

La storia dell'umanità civile di occidente ha percorso finora due grandi epoche. La prima è l'epoca classica, e va dai tempi preomerici fino a Cristo.

La seconda è l'epoca romantica, che va da Cristo alla Guerra Europea [...] al principio della seconda epoca [...] nascono quei miti *intimi, patetici, profondi*, del primo Cristianesimo [...]. Platone [...] è il precursore della Seconda Epoca [...] il cui pensiero accompagna il decadere della classicità sino alle soglie della rivoluzione cristiana. E badate che quelle brillanti scuole d'avanguardia, che han corso l'Europa nei trent'anni prima della guerra, non sono che un gran rogo sul quale l'Europa ha bruciato tutti gli ultimi relitti della decadenza romantica. Ecco dunque il compito preciso dell'arte del nostro secolo, anzi due compiti. Uno negativo e polemico: liberarsi dalle ultime malattie di decadenza della Seconda Epoca; uno positivo, per il quale è soprattutto da ricordare che noi siamo nella invidiabilissima situazione di primordiali di un'epoca. Per questo, la sola tendenza [...] legittima che noi riconosciamo è quella che tende a parlare per miti. L'arte ha oggi il compito di scoprire e creare i nuovi miti, le nuove favole, che nutriranno la giovinezza della Terza Epoca.¹³

Già nelle poesie del *Purosangue* il magistero nietzschiano agisce non come un semplice serbatoio di formule retoriche icastiche e accattivanti, ma, piuttosto, quale valido sostegno teorico per la definizione di un pensiero affrancato da istanze fondative e da ipoteche metafisiche¹⁴, le cui linee programmatiche il poeta già enuncia nel componimento introduttivo della raccolta, una sorta di poesia-manifesto prefigurante l'intera parabola lirica del *Purosangue*. Prendendo le distanze dal lirismo romantico, dall'«interiorismo impoverito»,¹⁵ tanto avversato anche nei *cahiers* di «900», Bontempelli modella questo primo componimento come una parabola evolutiva in tre fasi. La prima strofa annuncia l'aspirazione del poeta a farsi artefice di una palingenesi cognitiva, veicolando in forma di sintesi il fulcro concettuale attorno a cui ruota l'intera raccolta: «Voglio dare un coltello agli uomini /per troncare l'Eternità. /Questa eternità che li ha triti.»¹⁶ Condensato in quel «voglio» incipitario, l'io volitivo intende rinnovare l'umanità, donandole «il coltello» per sbarazzarsi dell'Immutabile supremo – del Dio «creatore» di tradizione platonico-cristiana –, nonché della dimensione stessa dell'immutabile, raffigurata in maniera emblematica dal regno acronico delle «idee eterne che stanno in cielo».¹⁷ Il coltello dispensato dall'io lirico sembra funzionare come il falchetto epuratore con cui il Dioniso nietzschiano alleggerisce le sue viti,¹⁸ come un'arma intessuta di profondi umori filosofici, con la quale il poeta si propone di emancipare l'uomo, svincolandolo dal peso dell'assoluto, per ricongiungerlo alla verità del divenire:

[...]

ma avranno imparato una volta

¹³ In una lezione del '33 – anno in cui viene ridato alle stampe *Il purasangue* –, pubblicata solo più tardi nel '38; BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 349-350.

¹⁴ Sull'influenza esercitata da Nietzsche relativamente alle poesie del *Purosangue* mi permetto di rimandare a A. I. DE VILLI, *Ludocronie. Il 'Purosangue' di Massimo Bontempelli*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2014.

¹⁵ Ivi, 15.

¹⁶ BONTEMPELLI, *Il Purosangue...*, 15

¹⁷ *ibidem*.

¹⁸ L'edizione italiana dello *Zarathustra*, che Bontempelli ha potuto con ogni probabilità consultare, è la seguente: F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Bocca, Torino, 1899. Le citazioni saranno tratte da questa edizione. («Della grande brama», Ivi, pp. 216-218). Sulla ricezione di Nietzsche in Italia si veda il puntuale studio condotto da D.M. FAZIO, *Il caso Nietzsche. La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940*, Milano, Marzorati, 1988.

che anche l'Eternità
è una mortale com'essi.

La maciullano a loro voglia
fanno del tempo un giocattolo
rimpastano con le mani
le idee eterne che stanno in cielo
soffiano sulla luce al creatore.

Come si divertiranno gli uomini
quando avranno un coltello
per tagliare l'Eternità.¹⁹

La palingenesi preannunciata nella prima strofa coincide col ritrovamento della soggettività quale luogo di produzione del senso, col recupero dell'*inventio* sempre rinnovantesi di un individuo non più giocattolo dell'«Eternità», ma giocatore del proprio tempo. «Soffian[d]o sulla luce al creatore» supremo, l'uomo ritrova la propria essenza creatrice, rappresentata dall'atto di «rimpasta[re] con le mani le idee immote che stanno in cielo».²⁰ Il poeta procede alla divinazione immanentistica dell'uomo, il quale, emancipatosi da Dio, potrà finalmente occupare il vuoto lasciato dalla scomparsa dei miti consolatori e trascendenti della «Seconda Epoca» cristiano-romantica,²¹ e dalla loro autorità oppressiva e debilitante, per affermarsi sull'immensità senza fine del tempo. Al «crepuscolo degli idoli», del «mito di Dio», succede l'aurora di quel «mito del Dio-uomo» che verrà delineato più tardi sulla rivista «900»:

[...]: l'uomo è il gran mito di se stesso; l'uomo non ha rinunciato al vecchio mito di Dio se non quando ha scoperto il mito del Dio-uomo.²²

E tuttavia nella lirica introduttiva l'uomo nuovo, che, emancipatosi dall'idea di un garante del senso, supera la propria impotenza, esercitando la propria creatività *sul* tempo e *nel* tempo, non costituisce ancora la realtà, ma piuttosto la speranza, il futuro dell'umanità («come si divertiranno»), il cui presente è invece rappresentato dall'uomo della *décadence* – nel senso nietzschiano del termine –, che il poeta si appresta a ritrarre nella prima sezione del *Purosangue*, con l'intento di realizzare una sorta di *Bildungsroman* in versi, le cui tappe sono scandite dalle sei sezioni che compongono la raccolta. Il modello che fa da sfondo all'architettura dell'opera è rintracciabile nello *Zarathustra*, da cui Bontempelli mutua la favola che fa da cornice. Al pari del profeta nietzschiano, il quale, per annunciare il suo messaggio, è destinato a «tramontare», a scendere presso gli «Ultimi uomini»,²³

¹⁹ BONTEMPELLI, *Il Purosangue...*, 15.

²⁰ «immota» è variante introdotta nella II edizione: cfr. M. BONTEMPELLI, *Il purosangue* (1933), in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2004, 899.

²¹ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 349.

²² Ivi, p. 185.

²³ NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, («La Prefazione di Zarathustra»), ..., 3-17.

presso coloro che, perduto ogni idealismo, rendono piccola ogni cosa,²⁴ consumandosi in un nichilismo passivo in cui la potenza creatrice dell'essenza umana è spenta,²⁵ anche il poeta liberatore dovrà calarsi tra i «Piccoli uccelli dell'Ovest»,²⁶ tra gli spiriti decadenti che ancora si schermano dietro le «vetrate»²⁷ di un sapere assoluto ormai attingibile solo per negazione, al fine di risvegliarne l'ebbrezza creativa, la grandezza dionisiaca della vita.

La prima sezione del *Purosangue* stride fortemente rispetto al furore antiteista profuso nel componimento incipitario. Se in quella sede l'io lirico celebrava la capacità creativa di una soggettività che, affrancatasi dal regno oltremondano delle «idee immote»²⁸, si radicava nell'eterno «di-vertere»²⁹ del tempo, manipolandolo incessantemente a guisa di «un giocattolo»³⁰, al contrario i «piccoli» poeti «dell'Ovest» vivono la perdita della trascendenza non come una liberazione, semmai come un'opprimente forma di prigionia, una «cornice di ferro rigida»³¹ che soffoca ogni loro slancio, rendendoli sterili a qualsiasi stimolo vitale.

Piccoli uccelli dell'Ovest
spinti dal fumigare delle rose
dentro un piovere di petali fitto,
di là dalla pioggia son veli di sole.

Ogni coda ha nove penne
ogni penna ha nove colori
gli uccelli dell'Ovest
sono novantamila.

Una penna è caduta su una zattera
un'altra posa sul fumo rosa
una naviga in mezzo alle viole
ma l'ultima penna serpeggia tra i primi veli di sole.

Pioggia obliqua delle violazzurre
volo obliquo dei piccoli uccelli
non la notte li scompiglia
nessun'alba li dissolve.³²

²⁴ «Che cosa è amore? Che cosa è creazione? Che cosa è brama? Che cosa è l'astro? – così chiese l'ultimo uomo ammiccando dell'occhio. La terra sarà allora divenuta piccina, e su di lei saltellerà l'uomo che impicciolisce tutto»: Ivi, 10.

²⁵ E. FINK, *La filosofia di Nietzsche*, con un saggio di Massimo Cacciari, Marsilio, Padova, 1973, 125.

²⁶ BONTEMPELLI, *Il purasangue...*, 19.

²⁷ Ivi, 17.

²⁸ BONTEMPELLI, *Il purasangue* (1933), in *Opere scelte...*, 899.

²⁹ BONTEMPELLI, *Il purasangue...*, 15

³⁰ *ibidem*.

³¹ Ivi, 15.

³² Ivi, 19.

Il riferimento alle penne, enfatizzato anche dal poliptoto, richiama, per metonimia, i poeti stessi, in special modo i ‘piccoli’ poeti occidentali che ancora si attardano sul ‘fumigare delle rose’, su un sentimentalismo intimistico e in via di dissoluzione. È chiaro come Bontempelli intenda alludere qui ai poeti crepuscolari, nei quali la simbologia botanica assurge a motivo fondamentale,³³ in particolare al «povero poeta solitario» Govoni, che «fece fra le sue ignote rose / voto d’eterna rinunziatura»,³⁴ o al «piccolo fanciullo che piange»,³⁵ alla sua predilezione per rose e rosai³⁶ e in genere per uno scenario in disfacimento. L’intento è chiaramente parodico.³⁷

Anche nella seconda lirica di *Vetrate* il giardiniere, proiezione topica dell’artista, è tratteggiato all’interno di uno spazio deserto, di un algido *hortus conclusus*, privo di ogni fecondità, senza cigni né fiori rari, senza gialli di limoni né viole, tutto intento a svuotare i vasi dal terriccio, per farne una pila ormai inservibile. La pila di vasi giace «stanca / si vergogna»³⁸, richiamando esplicitamente la stanchezza e la vergogna – di gozzaniana memoria – del poeta-giardiniere.

Il terzo componimento ripropone nell’*incipit* uno scenario simile a quello della lirica precedente. L’osservatore si trova nuovamente di fronte a un luogo di desolazione, a una «bottiglieria» senza avventori, consumata inutilmente dal tempo, la cui azione erosiva ha sbiadito anche l’insegna, trasformando l’azzurro prediletto dai poeti in un colore al diminutivo, nel tenue «celestino» di una poesia scialba, «bigia», decorata da «fregi gialli» anneriti di mosche, figure anch’esse di una vita in disfacimento, degradata, che a stento traluce sommersa da una «patina» di «fiati vecchi».³⁹

In celestino: “BOTTIGLIERIA”

fregi gialli, neri di mosche
e una patina lattea bigia
di fiati vecchi.

Si pulisce un po’? Si guarda.

Uno specchio con un velo
un annuncio dell’*Iris* per serata d’onore
il nastro rosso della ragazza al banco
una riga di bottiglie.⁴⁰

È interessante notare come un’idea simile Bontempelli l’avesse già espressa, pressappoco negli stessi termini, in un articolo del ‘14 apparso su «La Nazione»⁴¹ poi ricompreso nell’*Avventura novecentista*:

³³ F. MUZZOLI, *La demistificazione crepuscolare*, «Quadernos de Filologia Italiana», 1, 1994, 103-124.

³⁴ C. GOVONI, *Il paone bianco*, in *Le fiabe*, Milano, Garzanti, 1948, 52.

³⁵ S. CORAZZINI, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968, 117.

³⁶ Cfr. F. LIVI, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, IPL, Milano, 1986, p. 32; 44-45.

³⁷ Mi permetto di rimandare in merito a A.I. DE VILLI, «Piccoli uccelli dell’Ovest». *Parodie crepuscolari nel Purosangue di Massimo Bontempelli*, in Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti (a cura di), *La letteratura della letteratura*. Atti del Convegno MOD, 12-14 Giugno 2013, Pisa, ETS, 2016

³⁸ BONTEMPELLI, *Il purosangue...*, 21.

³⁹ *Ivi*, 22.

⁴⁰ *Ivi*, 22-23.

⁴¹ M. BONTEMPELLI, *Per i poveri letterati*, «La Nazione», Firenze, settembre 1914, poi in ID., *Meditazioni intorno alla guerra d’Italia e d’Europa*, Milano, Ist. Edit., 1917, infine come *Prefazione scritta nel 1914*, in ID., *L’avventura novecentista...*, 3-6.

Signori miei, bisogna chiudere.

Chiudere bottega. Mi dispiace, ma è così. E tirare giù i bandoni, traversare le stanghe, serrare i catenacci, perché *sarà per un pezzo*. Appiccate, se credete, un cartellino, sul quale potete scrivere un pretesto: «Chiuso per lutto» oppure «per viaggio», [...]. Si potrebbe anche scrivere la verità: «Chiuso per mancanza di clienti». Ma la cosa più economica e più saggia sarebbe non scriver nulla, risparmiare il cartello; [...]: dieci centesimi di risparmio, [...]. Vi serviranno per comperar due giornali, [...], e aiutarvi con essi a sentire un po' la vita, che per troppi anni avevate disconosciuta, disprezzata, ignorata, cacciata fuori dalla biblioteca muffa o dal salottino con alcova: i due termini in cui avevate racchiuso il vostro mondo e la vostra opera. Questo è il punto. Per questo, anche il cartellino è inutile. La gente non avrà nessuna curiosità di sapere perché avete chiuso bottega. [...] Passeranno davanti agli sporti serrati, senza neppur ricordarsi che lì dietro c'era fabbrica e spaccio di generi letterari. [...] Gli avevano detto, al buon pubblico, che la letteratura è la più alta espressione della vita di un paese, [...]. Vi credeva in teoria, ma non vedeva nulla di sé nell'opera vostra. [...] Proclamavate di aprire il secolo ventesimo, e in realtà continuavate a raccattar le briciole della letteratura che in Italia aveva rinnovato e concluso il secolo decimo nono. [...] No, no; chiudete bottega e pensate al poi. Andate. Imparate – impariamo – qualche altra cosa, [...]. E quel qualche cosa, [...], comincerà a essere «la letteratura italiana del secolo XX».⁴²

Ancora una volta lo scrittore comense polemizza contro un costume poetico che, ripiegato nella nostalgia di un passato perduto, dimentica il presente e con esso il pubblico, il quale «voleva essere divertito, interessato, scosso»⁴³, laddove i letterati «per la centesima volta rimpiangeva[no] [...] i ninnoli della vecchia zia sul marmo del cassetton»⁴⁴. La motivazione per cui chiude «lo spaccio di generi letterari»⁴⁵ risiede non solo nel fatto che «il pubblico [...] con la sovranità ebbe in dono dai tempi moderni anche l'ufficio del mecenatismo»⁴⁶, ma è altresì da ascrivere all'aridità dei venditori stessi, ormai refrattari alla vita, a cui tocca la stessa sorte del vino che empie le bottiglie del *Purosangue*, quella di essere «disconosciuta, disprezzata, ignorata, cacciata fuori dalla biblioteca muffa o dal salottino con alcova».⁴⁷ Lo «spaccio di generi letterari» dipinto su «La Nazione» non è dissimile dalla bottigliera desolata tratteggiata nel *Purosangue*, e in quella sede come in questa l'invito è ad andare oltre; «pensate al poi» ammonisce nell'articolo del '14, «Muta»⁴⁸, esorta il poeta, rivolgendosi al mesto giardiniere. Già nelle liriche del '16 Bontempelli prende, dunque, le distanze dalle «malattie di decadenza»⁴⁹ di quella «Seconda Epoca» cristiano-romantica⁵⁰, i cui più vistosi strascichi egli rintraccia sin d'ora nell'«anemica genia dei crepuscolari»⁵¹, in quella «poesia di sospiri parole mozzate e silenzi»,⁵² tanto osteggiata anche sui *cabiers* di «900» in quanto sintomo di declino e regresso creativo, nonché ultimo ostacolo al compiersi di quella «Terza epoca» del sapere di cui Nietzsche fu «precursore».⁵³

A ben vedere la riflessione sulle «Tre epoche» risulta già inscritta nelle poesie del *Purosangue*. La traiettoria tracciata dal volo decadente dei «piccoli uccelli dell'Ovest»⁵⁴ fino allo slancio dionisiaco

⁴² BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 3-6.

⁴³ Ivi, 4.

⁴⁴ *ibidem*.

⁴⁵ Ivi, 3.

⁴⁶ Ivi, 5.

⁴⁷ Ivi, 3.

⁴⁸ BONTEMPELLI, *Il purasangue...*, 20.

⁴⁹ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 350.

⁵⁰ Ivi, 349.

⁵¹ *ibidem*.

⁵² Ivi, 292.

⁵³ Ivi, 14.

⁵⁴ BONTEMPELLI, *Il purasangue...*, 19.

dell'aquila nell'ultima lirica disegna, infatti, una vera e propria parabola evolutiva, tratteggiando una sorta di nucleo simbolico originario della tesi novecentista.

[...]

Adoro la nuvola

che mi batte

adoro il sole

che mi strazia

adoro l'aria

che m'incendia

adoro l'azzurro che m'impazza.

adoro, Dio, te se mi farai morire

bruciata

battuta

ubriaca

lacerata

rotte

tutte le forze del cuore

scatenate ai venti del mondo.⁵⁵

Se a partire dal '16 Bontempelli respinge l'idea di una poesia che ritarda su se stessa, indulgiando sulla nostalgia e sullo «sfogo ultrasoggettivo»,⁵⁶ su «quei miti *intimi, patetici, profondi*»⁵⁷ tipicamente ottocenteschi, sulle pagine di «900» la polemica contro «la lassitudine», «la stanchezza» che inficiavano il genere lirico, si fa ancora più esplicita.

La riduzione più meschina dei traditori del proprio tempo è quella che ci dà i nostalgici. C'è una quantità di gente che per tutta la vita non fa altro che ripensare con sospiro alla propria fanciullezza. Nostalgia è insistere su posizioni esaurite, per pigrizia cioè impotenza a crearne di nuove. E c'è perfino un genere letterario fondato su questo bell'atteggiamento. Molti sono i generi fastidiosi, ma nessuno più fastidioso di questo⁵⁸.

Il desiderio di morire pervade tutta l'opera dei poeti lirici. O almeno una gran voglia di «riposare». Cioè la lirica è quasi tutta fatta di stanchezza. [...] -per poche vere sublimazioni dell'anima umana dalla vita a più in alto della vita, o più in profondo, quanta lassitudine, quanta rinuncia, quanta viltà fanno il panorama della poesia lirica! [...] Oggi fin l'ultima traccia di questa malattia (malattia anche se era posa) è scomparsa.

Oggi se domandate a un giovane, o a una giovane: «Quale è la cosa che amate sopra tutte?» vi rispondono: «Anzitutto, vivere». Questa è la sanità del nostro tempo, del tempo nuovo.⁵⁹

Fermamente convinto della necessità di rinnovare l'impianto della poesia lirica, il poeta del *Purosangue* prende congedo dal pessimismo romantico, da quello stato di atonia e di impotenza creativa, che pure aveva dovuto ripercorrere, come per esorcizzarlo definitivamente, e attraverso le

⁵⁵ Ivi, 94.

⁵⁶ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 188.

⁵⁷ Ivi, 350.

⁵⁸ Ivi, 113.

⁵⁹ Ivi, 106.

figure del canto, del ballo, del viaggio e del gioco⁶⁰ disegna una via della salute, tracciando un percorso di progressiva liberazione dai dettami ottocenteschi, culminante nell'ultima sezione intitolata *Prigioni*. Nel componimento che apre la sezione *Giocchi* – una delle più rappresentative dell'intera raccolta – il gioco delle marionette⁶¹ è assunto, per esempio, come metafora di un pensiero immaginativo di cui è custode il fanciullo, ma che nell'epoca moderna pare dileguarsi sotto i colpi del «verismo», il quale ne tradisce il senso più profondo, riducendone progressivamente il margine di finzione attraverso una rappresentazione «realista nel senso più sordo della parola», in quanto completamente schiacciata sull'ottica positivista: «[i]l verismo assoluto» – come scriverà in un articolo del '45 – rappresenta «la nozione di gioco tradita in pieno».⁶²

Nel componimento *Attacca, bimbo, quattro fili*⁶³ viene allestito uno spettacolo nel quale un'«anima sensitiva» stupisce per l'alto grado di perizia tecnica con cui imita le modalità meccaniche del movimento, disegnando «angoli – acuti / ottusi – puntuti», «apre[ndo] le braccia come fosse in croce», in tutto simile a una marionetta, ma talvolta simile a un vero «acrobata», in una continua oscillazione tra umano e meccanico, tra verità e finzione, obbediente a un gusto tutto ludico della metamorfosi. Lo spazio estetico è il luogo dell'inedito, di un'immaginazione perennemente rinnovantesi, attraverso cui l'arte sconvolge persino le proprie trame, sottraendosi alla tentazione di porsi come una nuova e stabile dimora di senso. «Ma è vera?», si chiede il poeta, «non importa»; si tratta soltanto di un'«anima matta», di una conoscenza folle che va oltre l'approccio dualistico-dicotomico della ragione metafisica, per assaporare il piacere plurale della libertà ludica, lasciando che gli accostamenti, i mescolamenti più disinibiti emergano liberamente. Il gioco e la marionetta veicolano una chiara istanza di poetica, in quanto figure di un radicale antinaturalismo, di un realismo parziale – precocemente «magico» potremmo dire –, il quale, lungi dal pretendere di offrire un affresco 'positivo' e risolto del reale, ne rispetta il mistero⁶⁴, lasciando la rappresentazione in residuo e offrendo in tal modo spazio di manovra alla fantasia.

Di fronte alle secche del naturalismo, «alle truffe dell'impressionismo»,⁶⁵ lo scrittore comense mira a rivalutare un'idea di arte intesa come *inventio*, come regno ludico che, proprio nella sua infedeltà a un reale già dato, riacquista la capacità di rappresentarlo nella sua essenza polimorfa e mutevole. Si tratta, pertanto, di una finzione non arbitraria ma euristica e conoscitiva:

E sia bene inteso che fantasiosa non vuol dire – come forse essi temono – né fiabesca né evasiva né oziosa né arbitraria⁶⁶. *Il fiabesco come arbitrario* (tipo *Mille e una notte*) è – anche questo nessun critico lo ha capito – appunto *al polo opposto del realismo magico*.⁶⁷

⁶⁰ La prima edizione del *Purosangue* si compone di sei sezioni intitolate rispettivamente *Vetrare, Balli, Cori, Giocchi, Viaggi e Prigioni*. Per una analisi più dettagliata della struttura e dei cambiamenti che essa subì nel corso degli anni, mi permetto di rimandare a DE VILLI, *Ladocronie. Il 'Purosangue' di Massimo Bontempelli...*

⁶¹ Sul significato della marionetta si vedano: F. C. GRECO, *Marionette*, in A. ATTISANI (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, 441-445; L. ALLEGRI, *La marionetta fra tradizione e utopia*, in R. Alonge e G.D. Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2003, 1075-1094; F. BARTOLI, *La marionetta grottesca: un topos del novecento*, in U. ARTIOLI, F. BARTOLI, (a cura di) *Il mito dell'automa*, Firenze, Artificio, 1991, 54-61; cfr. inoltre S. SINISI, *La marionetta e l'arte dell'avanguardia storica*, ivi, 62-66.

⁶² M. BONTEMPELLI, *Dignità dell'uomo* (1943-1946), Roma, Bompiani, 1946, 105.

⁶³ BONTEMPELLI, *Il purosangue...*, 57.

⁶⁴ «[...] lo sciocco è, per definizione, il negatore dei misteri; [...]. E la intelligenza non è altro che questo: riconoscimento e confessione del mistero, che è la sola realtà», in M. BONTEMPELLI, *Pirandello o del candore*, in ID. *Opere scelte...*, 810.

⁶⁵ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 10.

⁶⁶ BONTEMPELLI, *Dignità dell'uomo...*, 107.

Per restituire all'arte la propria identità di forma e di funzione – eclissata non solo dalla «deprecanda orgia di verismo documentario»,⁶⁸ da «forme di positivismo applicate all'arte»,⁶⁹ ma anche dal circolo di produzione e consumo –, a partire dal '16 il poeta del *Purosangue* pone le premesse per la costruzione di un nuovo regno estetico fondato sull'immaginazione. La vita per Bontempelli è casualità e l'arte è una gaia scienza intesa come iniziazione a un'esistenza spogliata da determinismi che le sono estranei, come un «continuo variare e allargarsi di orizzonti, aumento e progresso della nostra facoltà di vedere»,⁷⁰ perché se è vero – come scrive nella quarta lirica della sezione *Viaggi* –, che l'uomo «am[a] ritornare»

al mondo chiaro delle cose nitide

ai volti soliti
alle forme che ti salutano
per la dolcezza di ritrovarti

dove tutte l'acque sono liquide
tutte le pietre son dure al tocco
e il più piccolo sta dentro al più grande -

e passare il giorno così
in famiglia
tra vecchi amici
nel piccolo borgo uniforme
della vita reale⁷¹

è altrettanto vero che talvolta si è «stanch[i] di ridere / delle cose ridicole di piangere / dei casi melanconici e di contare per dozzine» e «rivuoi l'imprevisto l'assurdo l'impossibile / e t'addormenti lieto e riviaggi / alla Città mirifica». ⁷² Bontempelli sta tracciando qui i confini dello spazio del noto, il quale, lungi dal possedere la «mutevol[ezza] » e l'«infinit[à]» del mondo immaginario, si presenta come «un piccolo borgo uniforme», un luogo delimitato entro cui sentirsi a casa, «in famiglia / tra vecchi amici», dove «passare il giorno così», godendosi la tranquillità del dimorare nel senso. Ma questo stato di serenità non appaga l'animo dell'io creativo, la sua insaziabile sete di erranza. Se la familiarità dei territori del noto lo preserva dallo «spavento» dell'incerto, dalla paura del mistero, in essi, tuttavia, il soggetto viene assalito dalla noia, effetto della ripetizione dell'identico, da un sentimento di costrizione e di monotonia causato dal restar fermo presso gli stessi pensieri, a cui reagisce ricercando l'imprevisto. «La nuova arte», scrive Bontempelli nell'*Avventura novecentista*,

vuole essere un viaggio ininterrotto traverso la natura, o la vita, o l'animo umano – ma viaggio sempre, movimento, invenzione, e soprattutto coraggio; non contentarsi mai di quel che si è veduto o scoperto, non stagnare mai. [...] Il nostro [...] sarà il secolo dell'uomo come

⁶⁷ Ivi, 189.

⁶⁸ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 74.

⁶⁹ Ivi, 170.

⁷⁰ BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, a cura di S. Cigliana, Napoli, Guida, 95.

⁷¹ BONTEMPELLI, *Il purosangue...*, 78-80.

⁷² Ivi, 79.

immaginazione e come avventura [...] Immaginazione è modificare il mondo esteriore [...] secondo un nostro ritmo interiore. [...] Avventura vuol dire sforzarsi ogni giorno di uscire dal quotidiano: uscire dalla porta di Firenze per avviarsi al viaggio lungo l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Ora la grande avventura dell'uomo è il pensiero; è muovere il creato secondo la necessità del proprio spirito, è inventare il Fedone, o Zaratustra. Immaginazione è arte, avventura è filosofia: Omero e Pitagora.⁷³

Al dimorare, come metafora di un atteggiamento finalizzato a tracciare confini stabili, oggettivi e universali, succede il desiderio nietzschiano «del ricercare che dirige la vela verso ciò ch'è inesplorato»⁷⁴, il piacere del viaggiare come figura di un sapere che si traccia deterritorializzandosi continuamente. «Al mondo chiaro delle cose nitide»⁷⁵ il poeta comense contrappone quell'intelligenza candida intesa «come possibilità di continuo variare e allargarsi di orizzonti, aumento e progresso della nostra facoltà di vedere»⁷⁶. Il nomadismo del viandante scalza le cose dalla luce dell'abitudine per porle sotto quella dell'inusuale, che le riscatta alla meraviglia, riconducendole dal mondo cartesiano delle cose chiare e distinte alla «Città mirifica».⁷⁷

La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne. L'esercizio dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. [...] Tanti saluti ai bei comodi del realismo, alle truffe dell'impressionismo. [...] Siamo sempre sulla corda tesa, o sulla cresta di un flutto: e tuttavia, sorridi e accendi la pipa. [...] Ecco la regola di vita e d'arte per cent'anni ancora: *avventurarsi di minuto in minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita*.⁷⁸

L'artista è nella sua essenza un viandante, un creatore, capace di spostarsi continuamente dal regno del noto all'ignoto, come un messaggero del nuovo che «porta ogni giorno la posta / dalla vita d'un paese / alla vita dell'altro paese // Parla[ndo] a questi di quelli altri»⁷⁹, avvicinandosi e distanziandosi dalle cose, per scoprire che la verità è solo una prospettiva, che il reale non può che essere restituito attraverso la magia dello sguardo creativo.

Già prima della proposta novecentista di riconnettere l'arte al sapere narrativo riposto nel mito, a quella «*tendenza mediterranea [...] alla ricchezza fatta di mobilità perpetua*»,⁸⁰ Bontempelli prende, dunque, congedo dall'intimismo, dalla lirica ridotta a «sfogo ultrasoggettivo»,⁸¹ e apre la strada dei primordi, quando la «poesia coincide[va] [...] con la invenzione del mito e della favola»⁸², giacché,

Se [...] sentiamo piuttosto per «narrazioni» che non per «soggettive confessioni d'animo» (forse è questa la definizione di lirica?) in questo fatto non è da riconoscere un «esaurimento dell'ispirazione», ma la chiara sensazione di quella necessità del tempo.⁸³

⁷³ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 352.

⁷⁴ NIETZSCHE, *Così parlò Zaratustra* («I sette suggelli»)... 224.

⁷⁵ BONTEMPELLI, *Il purosangue...*, 79.

⁷⁶ BONTEMPELLI, *Il bianco e il nero...* 95.

⁷⁷ BONTEMPELLI, *Il purosangue...*, 79.

⁷⁸ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 10.

⁷⁹ BONTEMPELLI, *Il purosangue...*, 80.

⁸⁰ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 89.

⁸¹ Ivi, 89.

⁸² Ivi, 187.

⁸³ *Che cosa è «poesia»?*, ivi, 70.