

CINZIA GALLO

*I 'Miracoli' di Bontempelli fra narrativa, arte, teatro*

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&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CINZIA GALLO

## I 'Miracoli' di Bontempelli fra narrativa, arte, teatro

Ne *L'avventura novecentista*, alla voce *Analogie*, Bontempelli stabilisce una precisa corrispondenza tra pittura e narrativa tramite il concetto di stupore, centrale nei racconti riuniti in *Miracoli* e, in generale, nella fase del realismo magico. All'artista, del resto, cioè allo scrittore che ha ben chiari i legami fra letteratura ed arti figurative, legami che le statue presenti nei *Miracoli* dimostrano ulteriormente, Bontempelli assegna il compito di dare vita ad una nuova era, basata su una nuova concezione del tempo e dello spazio. È appunto questa la tipologia di scrittore delineata in *Miracoli*, che mostra anche, ben evidenti, i rapporti fra narrativa e teatro: in *Minnie la candida*, infatti, alcune parti sono riprese dal racconto *Giovine anima credula* e da *Mia vita morte e miracoli*. L'intervento si propone, perciò, di analizzare tali questioni.

Nelle pagine di «900», e poi de *L'avventura novecentista*, Bontempelli sottolinea i rapporti esistenti fra narrativa («l'arte espressiva del nostro secolo»)¹ e arti figurative. Individua infatti nella pittura del Quattrocento i «due termini [...] precisione realistica e atmosfera magica»² che contraddistinguono il novecentismo; i «pittori italiani del Quattrocento» - Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca -, possono essere perciò ritenuti «i veri precedenti e maestri di certa nostra prosa narrativa moderna», in quanto il loro realismo è «avvolto in una atmosfera di stupore, [...] espressione di magia»³, «facoltà su cui l'arte fonda il proprio impero».⁴ «In altre parole ciò che è realtà, natura, per acquistare un valore d'arte, deve essere dominato dalla *immaginazione* [...]».

Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. [...] Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. [...] Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. [...] (Immaginazione, fantasia: ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. 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 stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non esser mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco. Tanti saluti ai bei comodi del realismo, alle truffe dell'impressionismo. [...] 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.*)⁵

Il termine avventura⁶ appare allora varie volte nei ventuno racconti de *La donna dei miei sogni*, posti ad apertura di *Miracoli*, con cui Bontempelli comincia a sviluppare «sempre di più quella fantasia, originalità e stile del “realismo magico” che caratterizzeranno [...] la sua produzione letteraria più

¹ M. BONTEMPELLI, *Liricheria*, in *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, 105. L'importanza dell'arte narrativa è ribadita varie volte: «Son certo che al grande periodo figurativo e al grande periodo musicale deve seguire un grande periodo narrativo, [...]» (*Del mestiere*, in *L'avventura novecentista*, 47); «L'arte caratteristica del nostro tempo sarà l'arte narrativa (dieci o dodici anni fa ero solo a proclamare questo, oggi è diventato un luogo comune)» (*Del mestiere*, 48).

² BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. IV. Analogie*, in *L'avventura novecentista*, 22.

³ BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. IV. Analogie*, 21.

⁴ BONTEMPELLI, *Commenti ai preamboli. IV. Del mestiere*, 59.

⁵ BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. I. Giustificazione*, in *L'avventura novecentista*, 9-10.

⁶ «Questa è una piccola avventura misteriosa e patetica» (M, 16); «Tutto questo non importa niente alla mia avventura» (M, 67); «non importa niente all'avventura» (M, 77); «Ruminavamo la nostra vita dilaniata dall'avventura imbecille» (M, 105); «Avventure di terra e di mare» (M, 116); «un gesto simile, dal quale erano cominciate le mie disperse avventure» (M, 121); «il ciclo dell'assurda avventura stava per chiudersi» (M, 122); «de cose principali che ho fatte e viste – osservazioni e avventure – in quel giro» (M, 124); «Mi proponevo cavarne gran frutto di avventure e osservazioni» (M, 125). Tutte le citazioni si riferiscono a: M. BONTEMPELLI, *Miracoli*, Milano, Mondadori, 1938 (testo indicato con la lettera M).

matura».<sup>7</sup> La loro novità, in linea con la novità del realismo magico («Occorre riimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno di respirare»;<sup>8</sup> «Nessuna legge; ma ogni opera, ogni capitolo, ogni pagina, detterà a se stessa la propria ferrea legge unica, che non deve più servire un'altra volta»; l'«arte narrativa [...] dovrà inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi, [...]»)<sup>9</sup> è messa ben in rilievo; in vari racconti Bontempelli, infatti, si mostra consapevole di deludere le aspettative di un certo tipo di lettori,<sup>10</sup> a cui spesso si rivolge,<sup>11</sup> anticipando l'importanza che vi attribuirà l'estetica della ricezione, perché «Lo scrivere [...] è lo svolgersi di una avventura tra lo scrittore e il coro dei suoi lettori; avventura mescolata di abbracci e di bastonate e di tutti gli altri elementi e incidenti di ogni avventura».<sup>12</sup>

La letteratura tradizionale è, di conseguenza, sottoposta a critica. L'io narrante, protagonista di *Io in Africa*, preso dalla sua 'avventura', trascura la biografia di Ruggero Bonghi su cui aveva «fondato [...] molte speranze di gloria» (M, 145) e, addirittura, tornando in Italia, dimentica «in un cassetto dell'Africa, il manoscritto [...] e i documenti» (M, 147), raccolti durante i suoi viaggi, e necessari all'opera. La battuta finale («Un giorno o l'altro bisogna che torni a prenderli» [M, 147]) evidenzia, attraverso l'uso del presente contrapposto al passato della narrazione ulteriore, la distanza, evidente nei vari racconti, tra io narrante e io narrato. In particolare, in *Un'anima in un bar*, l'io narrante, presentandosi come «scrittore di racconti» (M, 151), sottolinea come luoghi, individui, aspetti della vita tradizionalmente intesa non abbiano più posto nella letteratura. Questa rappresenta, perciò, l'incapacità dello scrittore a raffigurare la vita nella sua totalità. Le quattro fanciulle, quasi delle marionette, si innamorano non dello scrittore ma dell'uomo col cappello. Costui non ha una vera e propria individualità, tanto che, alla fine, scompare dalla vista dell'io narrante, risucchiato dai «getti di vapore» (M, 153) che scaturiscono dalle macchine da caffè. Il paragone con i draghi («sibilando come draghi» [M, 153]), le metafore («burrascose nubi [...] nuvole orrende piene di fischi e stridi [...] rovente bufera» [M, 153-154]), pure unite ad una sinestesia («nelle viscere era piena di scrosci e dalla superficie lampeggiava scintille e piccole lingue di fuoco» [M, 154]) creano l'alone magico che l'io narrante protagonista subito dissolve, accendendo «a una di quelle lingue [...] una sigaretta» (M, 154). Metafore, espressioni figurate, sinestesie rappresentano quei legami fra arte, letteratura, musica che «900» e *L'avventura novecentista* pongono in primo piano. Lo scrittore è, così, ritenuto «un mestierante», alla pari dei «pittori del Rinascimento» e degli «operisti nel sette-ottocento».<sup>13</sup> Se, poi, suo compito è quello di «inventare miti, favole, storie, che [...] diventino patrimonio comune degli uomini», come «le opere dell'architettura»,<sup>14</sup> è grazie alle

<sup>7</sup> V. GIORDANO, *Dalle avventure ai Miracoli. Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, Leicester, Troubadour Publishing, 2009, 12.

<sup>8</sup> BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. I. Giustificazione*, 10.

<sup>9</sup> BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. IV. Analogie*, 23.

<sup>10</sup> Leggiamo, così, in *Miracoli*: «[...] Ma per i lettori mediocri che avessero la curiosità meschinissima di sapere com'è finito l'affare del mio debito di cento lire, dirò, che da ognuno dei paesi ove sono passato nel giro del mondo, io scrivevo al mio creditore chiedendogli scusa per la mia partenza: così alla fine lui s'è trovato una gran collezione di francobolli, l'ha venduta a un appassionato per trentasettemila lire, e m'ha restituito la cambiale» (M, 124); «(Chiunque abbia viaggiato molto, e aspettato molti treni in piccole stazioni all'alba, capisce queste cose. Chi non ha viaggiato farà meglio a non leggermi, mai)» (M, 127). «Io so che i lettori sarebbero contenti s'io raccontassi con maggiori particolari qualche episodio e incidente di gioco, perché si divertono a queste sciocchezze» (M, 144-145).

<sup>11</sup> Un altro esempio di metalessi dell'autore: «Torniamo a me» (M, 44).

<sup>12</sup> BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. III. Consigli*, in *L'avventura novecentista*, 18.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ivi*, 19.

«atmosfere interiori», generate nell' animo del lettore, che «ogni opera di poesia e d'arte è musica, [...] è architettura».<sup>15</sup> Le connessioni fra le varie arti, inoltre, fanno sì che «i criteri del giudizio sono unici, e i diritti dell' opera sono identici, si tratti di una narrazione o di una sinfonia, di una architettura o scultura o quadro o lirica o spettacolo».<sup>16</sup> Solo gli architetti, però, hanno avuto il coraggio di aprirsi al nuovo e, così, «hanno trovato una loro naturalezza, una loro verginità, una loro primordialità: tutte condizioni fondamentali per la creazione artistica».<sup>17</sup> In letteratura, tutto ciò si risolve nella «invenzione di nuovi miti, di favole fresche, da servire alla sete di immaginazione della nuova epoca: la Terza Epoca della umanità d'occidente».<sup>18</sup>

Si comprende, allora, come già nel primo racconto, *La donna dei miei sogni*, in cui appaiono sullo stesso piano sogno e realtà, dimensione oggettiva e dimensione magica, siano un «Treno magico» (M, 11) e uno specchio, ispirato dalla «malizia di un demonio» (M, 12) e tradizionale strumento con cui ci si allontana dalla realtà in favore di un mondo immaginario, «proiezione all'esterno di un mondo interiore»,<sup>19</sup> a determinare il trauma che, secondo Luperini,<sup>20</sup> caratterizza il racconto, e a rappresentare l'espressione figurata che, tra l'altro, secondo Todorov, introduce il fantastico. A questo va legato l'aggettivo «stupefatto»<sup>21</sup> (M, 14), ovvero pieno di stupore, dunque incerto, in uno stato di esitazione, come vuole, pure in questo caso, Todorov.<sup>22</sup>

Se, poi, tale stupore, differente da quello verghiano di *Jeli il pastore*, «nasce da un'intelligenza più profonda, immaginativa e squisitamente artistica: una intelligenza creatrice, di paradossi come di interrogativi metafisici»,<sup>23</sup> si comprende come Bontempelli riesca a colpire caratteristiche, aspetti, abitudini della società contemporanea. Suo obiettivo, del resto, è quello di «ammaestrare», non di «divertire» (M, 145). E, nuovamente, le sollecitazioni visive ed uditive hanno grande importanza. Ne *Il giro del mondo* sono queste («In quel momento non lo vedevo, ma udendo la voce capii subito ch'era lui. [...] Avrei capito ch'era la voce di lui, anche in mezzo a una folla. Era una voce impettita, una voce di cuoio finto» [M, 128]) a mostrare la mediocrità del signor impettito, e quindi a mettere in discussione il viaggio come fonte di piacere. Al progetto del giro del mondo si contrappone, allora, lo spazio ristretto della stazione di un piccolo paese, Caldiero. Le vere «avventure e osservazioni» (M, 125), in sostanza, non dipendono dalla vastità degli spazi ma dalle disposizioni mentali dei singoli.

<sup>15</sup> BONTEMPELLI, *Rapporti con l'avanguardia*, in *L'avventura novecentista*, 70.

<sup>16</sup> BONTEMPELLI, *Panorama letterario. Punti fermi*, in *L'avventura novecentista*, 161.

<sup>17</sup> BONTEMPELLI, *Panorama letterario. A motore spento*, in *L'avventura novecentista*, 219.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> GIORDANO, *Dalle avventure...*, 94. Uno specchio è pure al centro di *Quasi d'amore*, in cui i termini «sperimento», «esperienza» attestano il lato reale di un evento definito «soprannaturale» (M, 19). Bontempelli poi dirà, in *Mia vita morte e miracoli*: «Ma lo spazio oltre lo specchio, e quello invisibile onde rampolla la voce dell'eco, furono i primi squarci aperti alla mia anima e al mio spirito sulle regioni sconosciute di cui si nutre quella sete di mistero, che regge l'uomo tra le vicende più dure della sua vita mortale» (M, 312).

<sup>20</sup> R. LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, 163-176.

<sup>21</sup> Quest'aggettivo, oltre al termine stupore, appare varie volte (M, 14, 81, 131, 160, 214). Frequenti sono, pure, «stupii» (M, 71, 257), «stupefazione» (M, 82, 131, 221, 281), «stupita» (M, 85).

<sup>22</sup> Il concetto di esitazione, del resto, è anche al centro della definizione di realismo magico fornita da Seymour Menton: «Il realismo magico è la visione statica e precisa della realtà quotidiana, con alcuni inaspettati e imprevedibili elementi introdotti in un contesto di fatti reali o verosimili, che creano un effetto di strano o di spettrale, tale da lasciare lo spettatore o il lettore sconcertato, perplesso, stupito» (E. URGANI, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, 45).

<sup>23</sup> S. CIGLIANA, *Mitopoiesi e archetipi per la terza epoca*, «Italogramma», vol. 14 (2012), 117-129: 120. [italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkeket/letoltheto/pdf/Italogramma\\_sul%20fil\\_117-129\\_Cigliana.pdf](http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkeket/letoltheto/pdf/Italogramma_sul%20fil_117-129_Cigliana.pdf)

Da sottolineare è, ancora, il «ribaltamento della norma e delle proporzioni» ottenuto, pure qui, analogamente a quanto Saccone evidenzia nella *Vita operosa*, dando «informazioni dettagliate e minuziose, su temi assolutamente secondari e banali»<sup>24</sup> (le riflessioni sul ragno, la discussione con il signore impettito su chi doveva sedere accanto alla stufa, la precisazione che a Gibilterra ha comprato con una sterlina «un bel pigiama di seta grigia» [M, 130]) e confinando il resoconto del viaggio in poche righe. La dichiarazione finale dell'io narrante («Non m'è accaduto altro di memorabile, nel mio giro del mondo, all'infuori delle cose che ho raccontate» [M, 130]), garantendo la veridicità, dissolve poi qualsiasi esitazione del lettore.

Metafore ed espressioni figurate sono anche al centro de *Il buon vento*, in cui Bontempelli mette in guardia contro i rischi derivati dalle applicazioni pratiche della scienza che, come nel racconto precedente, attesta l'oggettività della vicenda narrata, mettendo alla prova l'esitazione dei lettori («voglio raccontare per vedere chi ci crede» [M, 58]). L'invenzione di una polverina capace di dare «una specie di ebbrezza», «la condizione intermedia, e come di contatto, tra la sensazione d'una realtà fisica e lo stato d'animo puramente immaginativo» (M, 58) ha, del resto, effetti deleteri su cinque persone, per cui, osserva l'io narrante / protagonista, scienziato-mago, «La mia invenzione è enorme. Ma occorre essere prudenti» (M, 65). Nella realtà, allo scienziato non è possibile affermarsi nella società: lo dimostra la conclusione del racconto. Mentre, difatti, il protagonista riflette sulle «possibili applicazioni industriali della» (M, 65) sua scoperta, «un caro vento spirò dalla terra, un dolce zefiro su mollemente sollevato» porta il signor Baldo «sopra ai prati, sopra alle siepi, sopra alle cime degli alberi» (M, 66). L'anafora e gli omoteleuti sottolineano il prodigio che, alla fine, immerge l'uomo nella natura:

Baldo elevavasi morbido sempre più in alto verso il placido etere; sopra le ali dello zefiro tepido lepido in pancioline se n'andava; fin che il fumo del suo avana si confuse tra le nuvolette, e il fiore sbocciato del suo volto sfumò tra le rose del cielo (M, 66).

L'immersione dell'uomo nella natura è poi al centro di due racconti, posti, in posizione di rilievo, al centro della raccolta, *Guardare nel sole* e *Clemenza del mare*, che rispondono all'obiettivo, indicato ne *L'avventura novecentista*, di ricostituire le «realtà esterna e [...] individuale» attraverso «la ricostruzione del tempo e dello spazio».<sup>25</sup> Un ruolo di primo piano, in questo, svolge l'intellettuale, l'artista: «Tale compito sarà affidato all'arte».<sup>26</sup> Non caso, infatti, nel primo racconto, giustamente definito da Roselena Glielmo «di estremo nitore stilistico e di grande densità simbolica»,<sup>27</sup> Bontempelli prende il protagonista che legge Platone come punto di riferimento per spiegare il concetto di stupore:

È strano che anche persone molto intelligenti mi abbiano frainteso quando ho scritto che la facoltà su cui l'arte fonda il proprio imperio è lo stupore. Citano tutti la grossolana affermazione del Marino («è del poeta il fin la meraviglia»), citazione da seconda liceo. Non pensano a citare Platone nel *Teeteto*: «È davvero da filosofo questo sentimento: meravigliarsi; e non è altro che questo l'origine della filosofia». Oppure Leopardi nello Zibaldone: «La meraviglia, principale fonte di piacere nelle arti belle, poesia, ecc.»<sup>28</sup>

<sup>24</sup> A. SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori editore, 1979, 50.

<sup>25</sup> BONTEMPELLI, *I quattro preamboli. I. Giustificazione*, 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> R. GLIELMO, *La traversata dell'ironia: studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, Alfredo Guida editore, 1994, 126, nota 26.

<sup>28</sup> BONTEMPELLI, *Commenti ai preamboli. IV. Del mestiere*, 59.

Ed è questo concetto di meraviglia che potrebbe accostare Bontempelli, ma solo esteriormente, al surrealismo. Nel nostro racconto, quindi, il protagonista, «leggendo i dialoghi di Platone», viaggia «nel sole» (M, 85), ha cioè il compito di ricreare il mondo, secondo quanto asserito nell'*Avventura novecentista*, mentre il comportamento dell'aquila e del sole (si allontanano alla ricerca di «altri soli», quando questo è coperto da una tempesta) è in linea con quanto asserito da Platone, «ove spiega che il Tempo è un'immagine mobile dell' Eternità» (M, 91). Il tempo, cioè, nato nella terza epoca sarebbe eterno.

L'io narrato che si riconcilia con il mare rappresenta ugualmente, in *Clemenza del mare*, l'uomo che rifonda il mondo: «il sole è l'aperto sguardo del mare» (M, 93). Troviamo, del resto, nei «Quaderni del 900», «le prime impronte di un antropocentrico Mediterraneo che dovrà educare gli uomini a riscrivere la Storia e a vivere una nuova era».29 Se il Sole rappresentava l'eternità, il mare, allora, corrisponde all' infinito:

Il mare [...] era infinito e tranquillo. / Era azzurro infinito, e nel lontano grandi strisce d'argento lo imbiancavano lunghe fino agli estremi orizzonti. La luce saliva dal mare, scendeva dal cielo, brillava nell'aria. Il mare era quieto e sicuro, solo un tremante margine di spuma sul lido tradiva il suo piacere di vivere. Azzurro e luce volavano sopra la terra. Il mare e il cielo respiravano luce e calore e ne inondavano il mondo (M, 93-94).

Le note coloristiche, testimonianza della grande suggestione che su Bontempelli esercita la pittura, - come attestano il suo avvicinamento a De Chirico, alla metafisica, gli scritti teorici compresi negli *Sconfinamenti* - si fondono poi con delle suggestioni uditive, dando vita, anche qui, a vere e proprie sinestesie: «Pure io andavo avanti, e più il mare moltiplicava il fracasso, e a ogni mio passo vedevo le onde più immani e schiumose: [...] Il mare era azzurro infinito, ma qua e là nell'infinito s'increspava di sorrisi di luce e pallidi mormorii» (M, 96-97). L'io narrante / personaggio mostra di avere la capacità, «di cui alcuni (pochi) individui sono dotati, 'di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo inesauribile miracolo'»,30 mostra cioè di essere un'«anima candida, che è una forza elementare, va facilmente al fondo delle cose [...] è piena di senso del mistero [...] e se ne fa custode per gli altri uomini».31 Vive quindi una condizione privilegiata rispetto agli altri individui. Valgono allora le osservazioni formulate da Saccone a proposito del romanzo *Vita operosa*: «Iscrivere il potere dell'affabulazione nel circuito della qualità magica significa risvoltare il reale dalla sua parte di contingenza. [...] Tutto l'articolato progetto bontempelliano finisce col teorizzare e sublimare ideologicamente i nodi contraddittori stretti dal rilancio della qualità epifanica del Valore dell'arte, di un nuovo spazio di autonomia e di funzione».32 Assistiamo a un «recupero» della «dimensione positiva del letterato nello scatto ambiguamente misterico e tuttavia pacificante dell'operazione scritturale, nell'arcano del vaticinio artistico».33 È, questo, punto di approdo della situazione di precarietà, propria dello scrittore, descritta da Bontempelli in *Mia vita morte e miracoli*.

<sup>29</sup> G. LA ROSA, *Le costellazioni nei neri letti dell'orizzonte*, «Sinestesiaonline», 11, (marzo 2015), 9-17: 10.

<sup>30</sup> N. PASQUALICCHIO, *Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento*, «Brumal», II, 2 (otoño/autumn 2014), 29.

<sup>31</sup> BONTEMPELLI, *Pirandello o del candore*, in *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1987, 812-813.

<sup>32</sup> SACCONI, *Massimo Bontempelli...*, 100-101.

<sup>33</sup> SACCONI, *Massimo Bontempelli...*, 101.

Non ci sorprende, perciò, che l'io narrato, ne *Le mie statue*, sia in grado di «esercitare qualche influsso sul [...] modo di comportarsi» delle statue, «a seconda della luce che concedo loro» (M, 80).

Nel corso di un'altra delle sue avventure (*Avventure di terra e di mare*), poi, diventa un sovrano. Trovatosi infatti

in una reggia, nella sala del trovo. [...] mi installai magnificamente. Ogni mattina venivano a chiedermi gli ordini di governo [...]: davo una quantità di disposizioni, naturalmente in italiano. Non so come le intendessero; certo è che se ne andavano soddisfattissimi, e che il paese, in séguito a quei miei dettami politici, rapidamente prosperò avviandosi a una superiore civiltà (M, 120).

Egli scrive anche «un nuovo sistema di filosofia fondato sui rapporti tra lo Spazio e il Tempo», incarnando così l'artista delineato ne *L'avventura novecentista*. Che lo 'Spazio' sia «come Dio» mentre il Tempo «come il Diavolo» (M, 120) giustifica il fatto che «de evasioni 'magiche' avvengano in luoghi predestinati dalla geografia, dai luoghi comuni, dalle mode culturali a un certo tipo di avventure». <sup>34</sup> Grande importanza hanno pure gli oggetti, in questo racconto: la bottiglia, lo specchio - oggetti comuni, tradizionalmente usati in letteratura - acquistano adesso nuova valenza, grazie all'immaginazione, testimoniando come il nuovo mondo non rinneghi il passato (in antitesi ai futuristi). <sup>35</sup>

Analogamente, in *Sopra una locomotiva*, la fantasia trasforma una locomotiva a vapore in un mostro («gola infiammata», «faucè di un drago» [p.131]). Il percorso che compie, grazie a questa, l'io narrato, si trasforma allora in un iter di formazione sulla relatività della vita, in cui, nuovamente, vista e udito svolgono un ruolo rilevante:

Ebbi subito la sensazione fosse il silenzio del mio compagno a generare la infinita pianura e tenerla così in perpetuo distesa avanti e intorno a noi (M, 132);

Ed ecco, verso la parte destra, udivo spuntare, e come spremersi fuori del silenzio, un rumore; [...] suono impreciso ma continuo, e forse inafferrabile, ma certo; debole, implacabile: quasi un sussurro, o un rotolio, come un parallelo correre, correre di rote, che forse cresceva. [...] e intorno era un accidentato paesaggio di vespero, anzi case, molte case, squarcio di città, una strada, da cui vedevo a destra a sinistra interni di dimore d'uomini con lumi accesi sopra tavole candide e figure di donne affacciandosi a chiudere le imposte, [...] (M, 138-139).

La conclusione («Che cosa vuole che sia? Questo treno, non è altro che un treno, come tutti i treni» [M, 139]), con l'iterazione della parola «treno», crea, come in altri casi, un effetto di sorpresa che avvalora le dichiarazioni di Bontempelli: «Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta», <sup>36</sup> anche se poi tutto torna alla normalità. È questo il potere della letteratura: arricchire il mondo reale. È, cioè, come se l'uomo avesse bisogno, nella vita quotidiana, di una componente magica: non a caso, ne *La cura comodissima*, l'avvicinamento della magia alla medicina, diversamente che in Svevo, <sup>37</sup> è

<sup>34</sup> F. AIROLDI NAMER, *Il personaggio, l'attore, lo spettatore da 'Si gira' a 'La Mia morte civile' e a 'La Rosa purpurea del Cairo': Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Woody Allen*, in *Théâtre; civilisation contemporaine*, «Mélanges offerts à Janne Menat - Genty» ed. Marie - Hélène Caspar, Paris, CRIX, septembre 2004, 119-136:129, nota 15.

<sup>35</sup> Bontempelli precisa in *Analogie* i rapporti fra realismo magico e futurismo (*L'avventura novecentista*, 22-25).

<sup>36</sup> BONTEMPELLI, *Riassunto*, in *L'avventura novecentista*, 351.

<sup>37</sup> Bontempelli sembra però ricordare il ruolo terapeutico che Svevo assegna alla letteratura quando asserisce: «So che da quel giorno ho abbandonato Praga e ho abbandonato la medicina. So che un orroroso

considerato positivamente, e una sensazione di orrore assale l'io narrato quando si accorge che la statua si è sciolta e che Libussa è sparita. La narrazione è, allora, «demiurgia» (M, 178) e l'io narrato un «mago» (M, 177) che, in *Cataclisma*, può descrivere un'«inondazione infinita, silenziosa come un sepolcro, fatta d'onde di luce» (M, 179), a suggellare l'importanza del collegamento fra vista e udito («luci sconfiniate gorgogliavano» [M, 178], per esempio), che travolge interamente la «Protometropoli del Mondo» (M, 173), simbolo di tutte le città, così che «le ultime voci della vita lontana erano sepolte sotto la brillante piena» (M, 179). E luci e suoni sottolineano, come abbiamo in parte già visto, il rilievo dato in «900» e ne *L'avventura novecentista*, all'architettura.<sup>38</sup> A questa Bontempelli riconosce il merito di saper forgiare «a suo modo la superficie del mondo: sa continuarsi e compiersi con le forme della natura», rappresentando un modello per la poesia. Si giustifica, così, questa descrizione:

I quartieri della città apparivano squadrate masse di tenebra dura, dappertutto rotta di linee angoli rettangoli frecce e volumi di luci rosse e turchine; e i pezzi di tenebra e i pezzi di luce non sconfinavano uno nell'altro, ma rimanevano contigue forme, geometriche e rigide: la luce non vinceva la tenebra e la tenebra non era negazione di luce, l'una e l'altra avevano forma e peso, come due nature opposte e precise; guardandole poté parermi dopo qualche momento che fosse rossa e azzurra la tenebra, e nera la luce (M, 174-175).

Distrutto il mondo, può ricominciare la ricostruzione, su basi reali, tant'è che l'io narrante personaggio raggiunge «dopo qualche tempo novamente le rive dei miei paesi e della mia vita d'ogni giorno» (M, 179).

La funzione rigenerante dell'esperienza fantastica emerge molto chiaramente nell'*Avventura deserta ovvero l'ultimo dei romantici*, primo brano della raccolta *Donna nel sole e altri idilli*. L'io narrato, solo in un deserto, in preda ad un profondo stupore, incontra un arcangelo che, mettendogli «una mano sopra la [...] spalla» (M, 185), lo immerge nel flusso vitale della natura, in cui l'uomo non ha una posizione di privilegio. Il «cielo [...] bianchissimo» (M, 185), il «giallo ondosso della sabbia», la «colonna d'argento» (M, 186), a cui è paragonato l'arcangelo, testimoniano il persistente influsso delle arti figurative.<sup>39</sup> Nel 1935, del resto, Bontempelli afferma: «A me pare [...] che il primo incentivo al pittore sia esprimere la vita di una certa quantità e di certi atteggiamenti d'immaginate masse di colore».<sup>40</sup>

L'io narrato sembra corrispondere all'«uomo solo» presentato nel discorso su Leopardi: «Solo di fronte alla natura, e solo in mezzo agli uomini»,<sup>41</sup> «si sente tutto della natura e nella natura».<sup>42</sup> La sua anima, «piena di luce e di malinconia» (M, 187), spiega, poi, come in quasi tutti i racconti seguenti si

raccapriccio mi ha ossesso per lungo tempo, mentre ho cambiato città, professioni, tenori di vita; e a nessuno ho raccontato mai i miei terrori e i miei dubbi. Solo dopo alcuni anni mi calmai; ma ancora ogni tanto, a tratti, tra lunghi intervalli, mi riassale la memoria atroce di quell'avventura. Questa è la prima volta che mi avviene di raccontarla, forse spero con ciò di liberarmene come per confessione» (M, 39-40).

<sup>38</sup> All'architettura Bontempelli dedicherà anche un articolo degli *Sconfinamenti*.

<sup>39</sup> Si giustificano, in tal modo, le notazioni coloristiche contenute in questa descrizione: «Probabilmente navigavamo ora nell'etere puro. Ella voltò con un largo giro; si volse un momento a vedere se l'avevo seguita, onde i suoi sguardi mi ribaleno neri traversando lo spolverio d'oro che agitava il biancore candente dell'aria. Certo eravamo ai confini del creato. Ella cominciò a scendere dolcemente. Seguivo le sue ruote nello spazio. Ritrovammo le nubi, poi una pioggia di viole ci avvolse; traversammo veli di tenerissimo verde; rivedemmo la terra. E raggiungemmo il limite ove arriva il canto delle cicale ubriache. Di là si vede che la terra è pezzata di colori diversi, corsa da fiumi» (M, 193).

<sup>40</sup> BONTEMPELLI, *Sconfinamenti*, in *L'avventura novecentista*, 316.

<sup>41</sup> BONTEMPELLI, *Leopardi l' "uomo solo"*, in *Opere scelte...*, 832.

<sup>42</sup> Ivi, 847.

oltrepassi la sfera terrestre per arrivare in luoghi dominati dalla luce,<sup>43</sup> simbolo della volontà di ricreare il mondo ed elemento fondamentale delle arti figurative.

Per questo motivo, in quasi tutti<sup>44</sup> i racconti di questa raccolta la geografia è assolutamente indeterminata. A guidare queste 'avventure' nel cosmo sono adesso le donne, «anime candide»,<sup>45</sup> secondo la definizione che Bontempelli fornisce in *Pirandello o del candore*.<sup>46</sup> «anima ingenua» (M, 232) è allora detta Aminta, a cui l'io narrante si accosta «con tremore» (M, 232) e davanti a cui trema «in una estasi» (M, 231): è il «tremore», l'«estasi»<sup>47</sup> citati a proposito di Leopardi. Pure Aminta, colpita dalla luce, sembra fondersi con la natura, mentre perdurano le notazioni coloristiche:

Aminta era in piedi in mezzo alla stanza; il roseo, nella luce che pioveva giù dagli occhi di Aminta, cangiava di minuto in minuto in mille riflessi di madreperla; il verde del fregio pareva un volo di cetonie dorate traverso un tramonto. / Il candore delle braccia e delle gambe in mezzo a quell'effluvio di colori teneri impallidiva. I piedi scomparivano in due scarpette di raso verde. Ora Aminta rideva di allegrezza con tutte le carmi morbide, con tutto il costume verde e rosato; rideva e si scrollava come una pianta nel giardino: e la stanza era piena di profumo di paradiso (M, 231).

Anche l'io narrante 'personaggio' partecipa dello stesso stato d'animo, per cui, «estatico», ancora una volta abbinando sensazioni uditive e visive, guarda lei, ascolta il mare che, per prodigio, ha invaso la loro stanza, preceduto da «un tremolio di luce» (M, 233).

«Una creatura semplice» (M, 239) è Barbara, davanti a cui l'io narrato prova un grande stupore («La mia anima lo ascoltava con delirio, ma il cervello era fermo di stupore» [M, 238]): concetto che potremmo paragonare all'estasi del racconto precedente. I due, al cinema, vedono un film in cui «La persona umana era [...] diventata elemento del cosmo, d'una natura di cui tutti i congegni si stessero rapidamente scaricando nel vuoto»<sup>48</sup> (M, 239). Ne *La mia morte civile*, invece, il cinema,

---

<sup>43</sup> In *Un dramma nella notte*, questa, connotata negativamente, è messa in fuga dalla luce. «la stanza era piena di luce e tutto tranquillo su noi», leggiamo in *Potenza dell'abitudine* (M, 218).

<sup>44</sup> *La spiaggia miracolosa* si svolge a Roma, come *Porto rosso*. In *Ritorno dall'Atlantico ovvero Medicina delle passioni* vengono menzionati vari luoghi dell'Africa e, inoltre, Lisbona, Gibilterra.

<sup>45</sup> BONTEMPELLI, *Pirandello o del candore*, 812.

<sup>46</sup> «Le anime candide sono poche. / Sono quelle che per gran privilegio possiedono, di nascita, la naturalezza semplice che altre non raggiungeranno se non per una attenta elaborazione di tutta la vita. / La prima qualità delle anime candide è la incapacità di accettare i giudizi altrui e farli propri. [...] E l'effetto immediato del candore è la sincerità. [...] Il candido, essendo all'opposto dell'ipocrita, è lontano quanto è possibile dal formalismo e dal cerimoniale, [...]» (BONTEMPELLI, *Pirandello o del candore*, 812-813).

<sup>47</sup> BONTEMPELLI, *Leopardi l'uomo solo*, 846.

<sup>48</sup> E, nell'*Idillio finito bene*, la protagonista si confonde nell'universo: «E Adelina si voltò a me. Il viso bianco già appariva come un polverio stellare; da quello ella mi volse uno sguardo, ch'era fatto di luce pura di stella. Poi si rigirò al cielo. / Io non potevo parlare, né muovermi; potei seguire il suo sguardo. E tutto il cielo si mosse, tutte le costellazioni si piegarono come in un ondulamento di ballo. / [...] S'alzò nell'aria davanti ai miei occhi, un alone di luce la circondò. / Allora la notte subito assorbì il nero della veste, e non rimase che quella larva di luce diffusa; saliva; nella nuvoletta di perla fulgeva la cintura di lei che saliva. / Ora vidi che così continuando a salire ella si voltò, si voltò verso di me, d'un tratto brillarono gli occhi, salendo continuava a guardarmi. Rapidamente ascendeva; in breve toccò la regione del cielo; leggera passò sulla Via Lattea, raggiunse lo Zenit, [...] Le costellazioni agitate le facevano lago, ella scivolava tra gli astri pianamente senza toccarli: scese la volta nerissima, si diresse a uno spazio libero tra l'Orsa Maggiore e Boote. / Tutte le stelle si fermarono. E là vidi posarsi la nuvola pallida e subito sciogliersi annullata entro il nero del cielo: rimasero cinque luci vivide, perché la cintura d'argento si scisse in tre piccole stelle; sopra esse brillavano due luci più grandi, ch'erano gli occhi di Adelina. Tutto ora scintillava tranquillamente nel firmamento» (M, 201-202).

accusato, nel 1922, di «impigrire, isterilire, uccidere del tutto l'immaginazione»,<sup>49</sup> determina una dissociazione della persona, sottolineata da paragoni e da espressioni figurate:

Da principio non m'interessava; ma appena [...] fu apparso sullo schermo Corrado, io sentii me stesso ribalzare fuori dalla scolorata atonia in cui ero rimasto immerso da quando era finito il lavoro sino a quel punto. Fui come uno svenuto che rinvenga tutt'a un tratto; o come una sostanza che d'improvviso a un gesto divino trabalza dal nulla nell'essere. Tutto questo fu in un istante: l'istante in cui vidi l'immagine di Corrado, cioè la mia, ch'era sua, tranquillamente seduta davanti a un cavalletto in mezzo alla campagna. Ma similmente in un successivo istante, un lampo, mi resi conto che quel mio risentirmi esistente non era in me, era in lui, in colui, che ora guardava Rosalia con radiosa ammirazione; la quale si esprimeva nello sguardo della figura, ma io la sentivo in me tutta: ora mi sorpresi a tendere le braccia nel buio della sala con l'impeto della nostra anima innamorata (M, 53).

L'io narrante mostra subito, allora, l'esitazione tipica del fantastico: «Fatti meravigliosi, 'Incredibili', forse. Certo se qualcuno me li raccontasse stenterei a crederli. Ma devo ben credere a me stesso» (M, 52).

Diverso il caso del teatro, «la voce nel mondo»<sup>50</sup> di una nazione, anche se «Raramente il teatro odierno dipinge la vita contemporanea».<sup>51</sup> Esso è uno dei mezzi di cui dispone l'intellettuale per influenzare i comportamenti umani. Lo vediamo in *Incidenti in Danimarca*:

Non parlo di questo dramma per vanità d'autore, ma per necessità di narratore. Era un dramma semistorico. [...] producendo l'effetto che tutto il pubblico si trovasse a essere in certo modo incorporato alla rappresentazione, si identificasse col popolo stambulese della finzione scenica (effetto che poi è stato imitato nel *Kean*, e più tardi da altri, ma allora era una novità). [...] oh potere della parola e dell'arte! (M, 43-47).

E così Minnie, che, in *Giovine anima credula*, è «facile allo stupore, [...] incapace d'incredulità» (M, 99), nella versione teatrale è definita «incantevole», aggettivo che, come osserva giustamente Luigi Fontanella, deriva da 'in-cantare', cioè «recitare parole o formule magiche, ossia possedere l'arte magica».<sup>52</sup> Se, perciò, «il mago è per eccellenza l'unico che resta lucido per tutta la durata di una rappresentazione magica», Minnie è «l'unica vera e lucida» mentre tutti gli altri personaggi sono «dei finti».<sup>53</sup> Il suo suicidio, quindi, corrisponde al rifiuto della società massificata. Bontempelli crede dunque che il mondo, raggiunta la decadenza, possa riprendersi, che il candore si possa imparare; ecco il compito della sua arte: insegnare come recuperare questo candore, questa semplicità.

In *Mia vita morte e miracoli* si precisa meglio come questo ruolo sia una prerogativa dello scrittore, e, in particolare, dell'io narrato, in questa parte ancora meglio distinto dall'io narrante. Egli, intanto, si rivede «vagante in un etere fuori del tempo e dello spazio, come volontà pura» (M, 302) e ricorda fra i momenti più importanti dell'infanzia quello in cui, avvertendo l'eco, si è sentito «in comunione con la terra e con l'aria», immerso «nel sublime» (M, 309): ne ha ricavato una profonda «commozione» (M, 308), la consapevolezza «della invisibilità, della intangibilità, della incollocabilità di Dio» (M, 310). Il carattere formativo di questa esperienza è, per Bontempelli, molto chiaro: essa soddisfa «quella sete di mistero, che regge l'uomo tra le vicende più dure della sua vita mortale» (M,

<sup>49</sup> BONTEMPELLI, *Il nuovo spettacolo*, in *L'avventura novecentista*, 271.

<sup>50</sup> Ivi, 252.

<sup>51</sup> Ivi, 247.

<sup>52</sup> L. FONTANELLA, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo Editore, 1997, 60.

<sup>53</sup> FONTANELLA, *Storia di Bontempelli...*, 60.

312). Il mistero può essere ricreato attraverso degli eventi prodigiosi, cioè dei miracoli, come quelli raccontati da Bontempelli che, non a caso, nelle ultime pagine di *Mia vita morte e miracoli*, insiste sul suo «potere miracoloso» (M, 375), sulle sue «facoltà miracolose» (M, 376). Se, poi, si considera che egli esorta i suoi lettori, «vecchi, [...] nuovi» (M, 301), a prestargli fede in quanto sta esponendo «la pura, la semplice, la naturale verità» (M, 301), «una confessione» (M, 386), la rivalutazione del ruolo dell'intellettuale, di cui abbiamo parlato, appare in modo lampante. Ed infatti, con questo potere della parola, l'io narrante, cioè lo scrittore che possiede «una sola qualità: quella di saper essere candidi, di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo inesauribile miracolo»,<sup>54</sup> può concludere la sua biografia immaginando che, alle sue nozze, «una foresta miracolosa» si diffonda per «tutta la terra, mentre le costellazioni scotevano le gran chiome nere e spalancavano gli occhi per la meraviglia» (M, 392).

---

<sup>54</sup> BONTEMPELLI, *Riassunto*, 353.