

a cura di  
**Anna Dolfi**

# Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità



MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA  
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO  
Marco Ariani – Università di Roma III  
Enza Biagini – Università di Firenze  
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII  
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin  
Gianni Venturi – Università di Firenze

# Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità

a cura di  
Anna Dolfi

Firenze University Press  
2013

Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità / a cura di  
Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2013.  
(Moderna/Compatata ; 2)

<http://digital.casalini.it/9788866553809>

ISBN 978-88-6655-379-3 (print)

ISBN 978-88-6655-380-9 (online PDF)

ISBN 978-88-6655-381-6 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc  
In copertina: Giuseppe Dessì, *Barche a vela e grattacieli* (schizzo a tempera su carta, anni 50 [particolare]  
– Villacidro, Fondazione Dessì).

Volume pubblicato con il contributo di  
Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giuseppe Dessì  
con il patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione Generale per i beni  
librari e gli istituti culturali  
Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato alla Cultura e P.I.  
Fondazione Giuseppe Dessì  
Fondazione Banco di Sardegna



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



DGBL  
DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI,  
GLI ISTITUTI CULTURALI ED IL DIRITTO D'AUTORE



Fondazione  
Giuseppe  
Dessì



Fondazione Banco di Sardegna

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2013 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com>  
Printed in Italy

## INDICE

PREMESSA, <i>di Anna Dolfi</i>	11
--------------------------------	----

### RIFLESSIONE TEORICA E PERCORSI A TEMA

«IDEE DA ROMANZO» E TEORIA DELLA LETTERATURA	19
--	----

*Enza Biagini*

1. Le «idee da romanzo»	20
2. Il pensiero sul romanzo e il «miraggio essenzialista della narratologia»	25
3. Coscienza e romanzo	31
4. «Il pensiero del romanzo»	37
5. Analizzare il romanzo filosoficamente	41
6. I mondi del «Mondo di Sofia» (Sofie Verden)	50
7. Romanzo filosofico e teoria del romanzo. Ancora Sofie Verden («Il mondo di Sofia»)	53

ROMANZO E FILOSOFIA	61
---------------------	----

*Gilles Philippe*

1. Il significato storico-filosofico del romanzo	61
2. Il romanzo e il campo della filosofia	64
3. La nozione di «roman philosophique»	66
4. I due modi di relazione del discorso narrativo all'argomentatività	69
5. Della dimostrazione come racconto e della finzione come euristica	72

CANDIDO: DA VOLTAIRE A SCIASCIA	73
---------------------------------	----

*Paolo Orvieto*

ANIMALI FILOSOFICI	107
--------------------	-----

*Alberto Cadioli*

### FILOSOFIA E SCRITTURA

L'APPRENDISTATO AL ROMANZO FILOSOFICO DEL «FU MATTIA PASCAL», PERDENTE DI TALENTO	123
---	-----

*Pier Paolo Argiolas*

LE SIGARETTE DI BONTEMPELLI, NEOSOFISTA TRA CROCE E SAVINIO	135
<i>Beatrice Sica</i>	
1. «Scusi, le dà noia il fumo?»	136
2. Farsi le sigarette da sé	138
3. L'«uomo filosofo»	140
4. Rissa in Galleria	142
5. «Intanto, se permette, fumo una sigaretta»	147
6. Lo «scrittore-filosofo»	149
7. Gli eroici pudori	152
TRA WITTGENSTEIN E VICO. PER UNA TEORIA DEL LINGUAGGIO IN «FINNEGANS WAKE»	157
<i>Simone Reborà</i>	
«AUTRE CHOSE QUE DU REEL». LE CONCEPT D'IMAGINATION DANS LA PREMIERE PRODUCTION ROMANESQUE DE SARTRE	173
<i>Riccardo Barontini</i>	
1. Aux origines du roman philosophique sartrien	173
2. Le concept d'imagination dans la trame romanesque: le cas du «Mur et de La Nausée»	176
3. Entre réel et irréel: les ambiguïtés d'une esthétique romanesque	184
FILOSOFIA DELLA VISIONE E L'OCCHIO PALINDROMICO IN «FILM» DI SAMUEL BECKETT	189
<i>Luigi Ferri</i>	
1. Beckett e il residuo filosofico	189
2. Lettura e Visione: volti di un'opera bifronte	191
3. George Berkeley	193
4. Beckett-Berkeley: un confronto	196
5. Filosofia della visione	197
6. L'Occhio Palindromico e lo sguardo insostenibile dell'Io	207
7. Il Palindromo e il Palindromico	208
8. Lo sguardo insostenibile dell'Io	209
9. Dall'essere vivente all'essere vedente	210
10. L'essere vedente come Trinità decaduta	215
IL DEMONE E L'EROE. ALTRE OSSERVAZIONI SU PAVESE E VICO	217
<i>Tommaso Tarani</i>	
DESSIANA	
GIUSEPPE DESSÍ. «IL CAPRIFOGLIO» <i>a cura di Nicola Turi</i>	247

«SAN SILVANO». UN ROMANZO 'FILOSOFICO'	261
<i>Anna Dolfi</i>	
1. The portrait of the artist as a young man	261
2. Un classico moderno	263
3. I luoghi del romanzo	264

### TEMPO E PENSIERO

«LA CLIENTE DEL PIANO DI SOTTO» DI BONTEMPELLI. IL RACCONTO COME MOTTO DI SPIRITO	271
<i>Marco Favero</i>	
1. La storia	271
2. Disumanizzazione dei personaggi	274
3. Teatralità della vita	275
4. Applicazione del motto di spirito	277
5. Teoria del motto di spirito	280
L'INSIGNIFICANZA SIGNIFICANTE DES ROMANS DE NATALIA GINZBURG	287
<i>Vanina Palmieri</i>	
LA CAPRIA: UNA SCRITTURA FILOSOFICO-AUTOBIOGRAFICA	307
<i>Nives Trentini</i>	
SERVE IL PASSATO A RIEMPIRE IL VUOTO DEL PRESENTE? GARCÍA MARQUEZ E «LA HOJARASCA»	323
<i>Pierre Sorlin</i>	

### TRITTICO PER CALVINO

VIAGGIO INQUIETO E INQUIETANTE VERSO UN «CONTE PHILOSOPHIQUE» IN FORMA DI EMBLEMI: «LE CITTÀ INVISIBILI»	333
<i>Giorgio Bertone</i>	
1. Dove si racconta per sommi capi quanto sia lungo il viaggio del «conte philosophique» e quanto arduo e meraviglioso il suo cammino fino ad oggi	333
2. Dove si accenna alla vita immortale di due personaggi chiamati Candide e Jacques, ma anche con altri nomi	335
3. Sulle vie attraverso le quali la letteratura si vendica della filosofia	338
4. Dove si va alla ricerca di una particolare definizione di «conte philosophique» per mano del nostro autore	339
5. Come il viaggio del «conte philosophique» comporti una metamorfosi meravigliosa e inquietante	342
6. Dove si parla, per congettura di un Candide invisibile	343

7. Dove si apprende quanto il «conte philosophique» si arricchisca nell'incontro con i lettori e con la realtà contemporanea	346
8. Dove s'introducono altri personaggi necessari perché il viaggio acquisti un senso	349
9. Dove si discute su come possa continuare il viaggio e il dialogo anche quando la parola è muta	351
10. Dove si giunge, bene o male, a una conclusione del viaggio	353
CALVINO E IL CODICE MITICO: CATABASI E RISCATTO DI ORFEO <i>Gabriele Pasquini</i>	355
CALVINO: L'INCROCIO DEI DESTINI E LA RICERCA DELL'IDENTITÀ <i>Virna Brigatti</i>	369

### SEMIOTICA E PROCESSI INTERPRETATIVI

UMBERTO ECO E IL ROMANZO FILOSOFICO. DA «IL NOME DELLA ROSA» A «L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA» <i>Ulla Musarra-Schroeder</i>	397
1. Semiotica generale: tra semiosi illimitata ed enciclopedia	397
2. Processi di semiosi tra dizionario ed enciclopedia: dal «Nome della rosa» a «Il pendolo di Foucault»	403
3. «L'isola del giorno prima»: filosofia in bilico tra barocco e modernità	411
4. Per concludere	418
«ASTERIOS POLYP». SULLE TRACCE DEL 'ROMAN PHILOSOPHIQUE' NEL GRAPHIC NOVEL <i>Marica Romolini</i>	421
INDICE DEI NOMI	445

LE SIGARETTE DI BONTEMPELLI,  
NEOSOFISTA TRA CROCE E SAVINIO

Beatrice Sica

Tra le incarnazioni novecentesche del romanzo filosofico si trovano alcune opere di Massimo Bontempelli: sono i libri che precedono la teorizzazione del realismo magico, quei romanzi dell'immediato primo dopoguerra, *La vita intensa* e *La vita operosa*, che Luigi Baldacci considerava i più riusciti<sup>1</sup>, e i *Colloqui col Neosofista*, culmine di quel processo di travaglio e mutazione in cui l'autore cambia pelle per il suo «début retardé» che lo porta ad abbandonare del tutto la veste dei «vagues littérateurs qui réduisent l'art à un simple métier», come sosteneva Alberto Savinio su «La Vraie Italie»<sup>2</sup>. Si tratta di romanzi filosofici *sui generis*, dove la filosofia viene usata in maniera molto personale. Nei primi due l'autore, più che enunciare delle verità, è alla ricerca di se stesso, di una nuova identità di scrittore e di una nuova forma di scrittura romanzesca: mentre si rivela e si nasconde al lettore in un gioco di doppi e rispecchiamenti, usa la filosofia abbassandola di tono e facendone, soprattutto nel primo libro, uno dei tanti ingredienti di una sarabanda di sapore futurista dove nulla è risparmiato. Invece l'importanza della filosofia per la letteratura o nella letteratura, e il suo significato ultimo per lo scrittore Bontempelli, si chiariscono a partire dal secondo libro e poi pienamente nei *Colloqui col Neosofista*, dove, come si vedrà, filosofia va intesa come forma di superiore lucidità che calandosi nella letteratura si riveste di ironia. Forse quello che può descrivere meglio questo significato ultimo della filosofia per il romanzo nella poetica bontempelliana, più che una definizione vera e propria è un'immagine, che l'autore usa ripetutamente in punti chiave della sua scrittura: è l'immagine di accendersi una sigaretta osservando la scena da una certa distanza, restando padroni di sé e imperturbabili anche di fronte agli sconvolgimenti e al crollo del mondo circostante. Da un libro all'altro l'immagine è sviluppata per gradi, poi assunta implicitamente dal personag-

<sup>1</sup> Cfr. Luigi Baldacci, *Introduzione* a Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, pp. XI-XLIII, e in particolare p. XII.

<sup>2</sup> Alberto Savinio, *Massimo Bontempelli*, in «La Vraie Italie», I, 8, settembre 1919, rispettivamente pp. 249 e 248.

gio del Neosofista. Vediamo dunque come avvengono questi diversi incontri tra filosofia, romanzo e sigaretta.

### 1. «*Scusi, le dà noia il fumo?*»

*La vita intensa* si compone di dieci mini-romanzi «d'avventure» pubblicati per la prima volta nel corso del 1919 su «Ardita», la rivista de «Il Popolo d'Italia» diretta da Arnaldo Mussolini, e raccolti in volume nel 1920. Il secondo di questi mini-romanzi, *Il caso di forza maggiore*, si apre con un capitolo intitolato *Preliminari filosofici*, in cui l'autore fa il verso ai trattati di filosofia:

Il presente romanzo è di fondamento prettamente filosofico. È dunque indispensabile premettervi un capitolo di pura teoria. Il quale potrà servire a ogni lettore, sia per l'intelligenza del romanzo stesso, sia in molti e varii casi della vita<sup>3</sup>.

In realtà, come ha notato Fulvia Airoidi Namer, «*La Vita intensa* non è un romanzo didattico e il rapporto vita-letteratura si stabilisce in una sola direzione: la letteratura è un fine in sé, un assoluto, uno specchio al di là del quale tutto è differente, tutto è incomunicabile»<sup>4</sup>. Anche gli oggetti del mondo che vi compaiono non rimandano veramente al mondo reale, ma a un gioco con gli universi della scrittura. In questo senso proponiamo qui di leggere anche, nel complesso delle sue occorrenze, l'immagine della sigaretta.

Più avanti il narratore-protagonista si appresta a uscire di casa per recarsi a un misterioso appuntamento al quale l'ha invitato il suo amico Piero con un sibillino biglietto recapitato la sera prima. A questo punto l'io narrante si sofferma sulla mancanza di sigarette:

Mentre stavo per uscire di casa, non trovai subito le sigarette. Per non tardare di cinque minuti non mi indugiai a cercarle. Scesi dal tabaccaio, il quale le aveva fatalmente esaurite. Mi misi sull'angolo ad aspettare il tranvai, che passa proprio davanti a casa mia. / L'affare delle sigarette mi aveva messo in quello stato di mite rassegnazione alle privazioni della vita, che è il più deleterio per quando occorre essere pronti all'azione<sup>5</sup>.

È noto come il semplice atto di fumarsi una sigaretta assumesse per i soldati in guerra significati molto ampi: continuamente sottoposti ai pericoli esterni e agli

<sup>3</sup> Massimo Bontempelli, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, Milano, Mondadori, 1933<sup>4</sup>, p. 22.

<sup>4</sup> Fulvia Airoidi Namer, «*La vita intensa* di Bontempelli, ovvero l'invenzione di Massimo, attore narrato e narrante», contributo pubblicato in formato pdf sulla URL <<http://italogramma.elte.hu>>, p. 23.

<sup>5</sup> M. Bontempelli, *La vita intensa* cit., p. 25.

ordini dei superiori, i soldati accendendosi una sigaretta compivano un gesto di per sé inutile ma che li aiutava a scaricare i nervi e a raccogliere le forze per prepararsi allo scontro, oppure a rilassarsi dopo la tensione del combattimento. La mancanza di una sigaretta poteva avere, perciò, risonanze vaste: non era solo rinunciare a un piacere, ma privarsi di qualcosa di veramente vitale. Si ha la tentazione di pensare che dietro l'ironia del narratore bontempelliano, che descrive lo stato di rassegnazione per mancanza di sigarette come «il più deleterio per quando occorre essere pronti all'azione», ci sia la suggestione dell'esperienza dell'autore di combattente nella prima guerra mondiale, che era appena terminata. E però, come si diceva citando Airoldi Namer, l'universo della letteratura era per Bontempelli un assoluto, un fine in sé, qualcosa di nettamente separato dalla vita, tanto più da un'esperienza così forte come il primo conflitto mondiale. Così, nel «romanzo d'avventura» che il letterato reduce dal fronte scrive nel 1919, l'azione non è certo quella di guerra, ma diventa un'azione amorosa, che si sdipana nei capitoli successivi.

Più avanti ancora il narratore-protagonista, salito sul bus per recarsi al misterioso appuntamento, vede una fanciulla e se ne invaghisce immediatamente. La reazione è senza controllo, irriflessa:

Come ebbi i miei occhi dritti sulla stessa linea degli occhi della signorina, sentii un irrefrenabile bisogno di parlarle. Io non mi resi conto di questo bisogno. Alla necessità seguì l'atto, senza trapasso di coscienza. Fu probabilmente per questo che le sei parole che pronunziai riuscirono un ineffabile monumento alla cretineria. / Perché le pronunziai? Quelle e non altre? Non ricordavo, certo, più con esattezza dove mi trovavo. [...] Tutta una diuturna serie di esperienze mie e altrui riflù inconsciamente nelle mie parole [...] Non ricordando altro, e invasato soltanto da quella voglia invincibile, mi chinai verso di lei e le domandai: / - Scusi, le dà noia il fumo?<sup>6</sup>

Pronunciate queste parole, il narratore-protagonista si sente precipitare in un abisso di imbecillità, non solo perché in realtà non aveva con sé neanche una sigaretta, come ci aveva appena raccontato, ma per il fatto che sul «tranvai» è ben visibile il cartello con la scritta «VIETATO FUMARE»<sup>7</sup>. Prima che l'io narrante abbia il tempo di risolversi a qualunque cosa, la donna scende alla sua fermata. Il protagonista resta immobile e non la segue; e d'altra parte si accorge ben presto di essere arrivato, senza rendersene conto, al capolinea della corsa, dunque di aver anche mancato all'appuntamento misterioso. Preso il tram dalla parte opposta, in linea contraria, fa ritorno a casa, dove il portinaio gli consegna la posta:

- Ecco la sua posta, signor Massimo. Non c'era che questo giornale. / [...] Era il n. 2 della *Vraie Italie*. E [...] mi tornò alla memoria un dialoghetto che avevo

<sup>6</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>7</sup> Ivi, p. 30.

avuto giorni innanzi col mio bambino, quando gli era caduto sott'occhio il primo numero di quel giornale. Mi aveva domandato: /- Che cosa vuol dire *La vraie Italie*? /- Vuol dire «La vera Italia». /- To'; e la vera Italia è scritta in francese? /- No, Mino; fino a qualche anno fa la vera Italia era scritta metà in francese e metà in tedesco. Ora cercheremo di scriverla anche in italiano<sup>8</sup>.

Il secondo numero de «La Vraie Italie» era quello del marzo 1919 (sul quale comparve, tra l'altro, un articolo su Giorgio de Chirico<sup>9</sup>): era l'ultimo numero effettivamente uscito nel momento in cui Bontempelli stava componendo il suo «romanzo d'avventura» *Il caso di forza maggiore*, stampato su «Ardita» in aprile. In questo «romanzo d'avventura» Bontempelli dice dunque cose importanti sotto la copertura dell'ironia: che dove ci sono l'amore e la donna, là ci sono il bisogno irrefrenabile, la mancanza di controllo, l'atto incosciente – e non c'è la sigaretta; e poi che c'era bisogno di riformare le lettere italiane, se non l'immagine dell'Italia tutta.

## 2. *Farsi le sigarette da sé*

Il mini-«romanzo d'avventure» *Il dramma del 31 aprile, ovvero Delitto e castigo*, quarto della serie de *La vita intensa*, narra dello scherzo ordito dal narratore-protagonista ai danni di una bisbetica tabaccaia. Si tratta di una caricatura della scrittura tragica, in cui per vedersi cambiata la scritta «levata il martedì», che campeggia su un cartello affisso nel suo spaccio di Sali e Tabacchi, in «lavata il martedì», la tabaccaia si suicida. Tutto il quadro è paradossale, a partire dal titolo e dall'indicazione di tempo della storia, che contiene una data impossibile, non contemplata dal calendario. E però abbiamo già visto quanto, all'interno di questo universo dello scherzo e del paradosso, le sigarette contino: nel secondo mini-romanzo della serie la loro mancanza provocava lo sperdimento del protagonista, l'ingestibilità del desiderio amoroso, e infine la rinuncia all'appuntamento misterioso, cioè all'avventura; qui invece l'azione è generata dalla penuria di sigarette: contro la crudele tabaccaia che non ha voluto fornirgli tutti i pacchetti di *Macedonia* che le aveva chiesto, il narratore-protagonista si vendica cambiando quella fatidica E in A.

Nel capitolo terzo di questo stesso mini-romanzo si espone il sotterfugio del fare il giro di diversi tabaccai della città chiedendo in ognuno la razione massima di due pacchetti, in modo da aumentare la provvista totale della settimana fino alla levata successiva; nel capitolo quarto, invece, intitolato *Teorica*, Bontempelli fa un elogio del farsi le sigarette da sé:

<sup>8</sup> Ivi, p. 38.

<sup>9</sup> Cfr. Anonimo, *Giorgio de Chirico*, in «La Vraie Italie», I, 2, marzo 1919, pp. 56-57. Nel volume «*La Vraie Italie*» di G. Papini, a cura di Stefania De Carlis, introduzione di S. Zoppi, Roma, Bulzoni, 1988, l'articolo non compare nello spoglio generale della rivista, mentre nell'*Indice per argomenti* a p. 123 viene segnalato erroneamente come facente parte del n. 3 della rivista.

Il farsi le sigarette da sé costituisce una grande risorsa, per molte e varie ragioni, le quali sono più numerose, forti e sottili di quanto si possa scorgere a prima vista. E da quell'autore moralista che mi vanto di essere, sdegnoso della concezione puramente egoistica ed edonistica dell'arte, non potrei in coscienza trascurare questa occasione di dare alcuni utili insegnamenti ai miei simili. /Dico dunque, e sostengo, che a farsi da sé una parte della necessaria razione di sigarette, si ottengono molti vantaggi<sup>10</sup>.

Segue l'enumerazione di questi vantaggi in numero di cinque; al quinto punto, «che risparmiate il 50 per 100 di sigarette», è dedicato poi il capitolo successivo, per una più ampia delucidazione. Il risparmio, come viene spiegato, deriva dal fatto che al fumatore che si fabbrichi le sigarette da sé e si trovi in mezzo a una compagnia, gli altri, vedendolo prepararsi a rollare la sua sigaretta, offriranno sicuramente una delle loro già confezionate, che non sarà possibile rifiutare dopo ripetuti inviti: in questo modo, calcolando di passare almeno la metà del proprio tempo in compagnia, il suddetto fumatore è sicuro di risparmiare il 50% delle sue sigarette, non fumando quella metà delle sue che, da solo, si sarebbe fatto e avrebbe acceso. Al di là di questa trovata, che gioca sul ragionamento matematico protrato ironicamente, quello che interessa qui è la descrizione dei preparativi per rollare la sigaretta:

Tutti sono seduti, per esempio, intorno a un tavolino di caffè o nelle poltrone di un salotto ospitale: voi cavate la vostra *blague*, borsa, tabacchiera, scatoletta o semplice involtino, e l'appoggiate in bilico sopra un ginocchio (un'occhiata intorno). Poi con altrettanta calma estraete il *papier* Satin, Job, Griffon, Regno d'Italia, o altro a piacere: staccate una cartina soffiando con minuzia contro il taglio per assicurarvi che non sia doppia: riponete in tasca la bustina e la borsa e appoggiate delicatamente sul secondo ginocchio (altra occhiata intorno)<sup>11</sup>.

In questa descrizione si evidenziano già alcuni caratteri importanti: chi si fabbrica da sé la sigaretta è solo, soggetto unico e in qualche modo divergente rispetto al resto del gruppo; tutta l'operazione di chi si rolla la sigaretta si svolge «in bilico», ma l'attitudine è di estrema calma, sia con se stessi sia rispetto al circostante: maneggiando con sicurezza e cura diversi tipi possibili di contenitori e di cartine e operando su entrambe le ginocchia, prima da una parte, poi dall'altra, il fumatore si premura di guardare non una, ma due volte intorno, insomma è vigile e tiene, per così dire, tutto sotto controllo. Sono importanti anche le righe che seguono questa descrizione:

Allora cominciate a fabbricare la sigaretta. Io affermo che le sigarette si fanno arrotolando la carta all'insù e in dentro, verso il corpo dell'autore; Savinio inve-

<sup>10</sup> M. Bontempelli, *La vita intensa* cit., p. 73.

<sup>11</sup> Ivi, p. 75.

ce sostiene che si fanno arrotolandola in giù e in fuori, con una vaga direzione verso il corpo dell'interlocutore<sup>12</sup>.

Dunque Savinio, che pochi mesi dopo avrebbe presentato Bontempelli ai lettori de «La Vraie Italie», ha la sua parte in questo affare di sigarette: è l'altro a cui Bontempelli concede l'immagine di speciale lucidità e destrezza che distingue dalla massa; un *alter ego* fumatore certamente importante che, se ora occorre lasciare un momento da parte, ritroveremo poi alla fine.

Il quinto capitolo del mini-romanzo contiene, infine, anche una descrizione più generale della differenza tra «sigarettisti» e «auto-sigarettisti»:

La crisi dei tabacchi non ha ancora persuaso più di trenta fumatori su cento, della necessità e della voluttà di farsi le sigarette da sé. Gli altri settanta sono sigarettisti nervosi e impazienti, che non soltanto non tollerano di non trovarsi subito in tasca la solida rotondità d'una sigaretta da palpare un momento e subito accendere brutalmente, ma neppure sopportano di vedere in altri quei calmi indugi e quella placidità spirituale che sono necessari all'auto-sigarettista. Soffre nevrasticamente, l'altro, [...] soprattutto, nel profondo del suo incosciente, del contrasto tra la riflessiva tranquillità dell'operazione e l'espressione di vibratile inquietudine che lo spirito moderno ha compendiata e sublimata nell'uso della sigaretta<sup>13</sup>.

Se dunque la sigaretta compendia e sublima «lo spirito moderno» nella sua «vibratile inquietudine», Bontempelli lancia un messaggio, o piuttosto tenta un'altra via: dopo la crisi dei tabacchi è anche possibile, pur continuando a fumare, assumere un atteggiamento di «riflessiva tranquillità», imboccare una strada di più «calmi indugi», non abbandonare una certa «placidità spirituale» che pare in minoranza ma non è detto non offra piaceri paragonabili a quelli dei moderni accaniti. Par di leggere in queste immagini una dichiarazione di poetica: di un classicista che la guerra ha trasformato, di uno che è passato al futurismo ma a cui il futurismo non basta più, di uno scrittore che ora vuole continuare a essere moderno ma trovando altre vie; insomma, di Bontempelli.

### 3. L'«uomo filosofo»

Alle avventure de *La vita intensa* fanno seguito quelle de *La vita operosa*, che si collega al primo libro piuttosto strettamente. Come lì si domandava e rispondeva «per chi e perché scrivo questo romanzo? / Lo scrivo per i posteri – lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo»<sup>14</sup>, così qui, a colloquio con il «pescecane»

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 8.

Valacarda, il narratore ci racconta: «scrivo per i posteri – dissi cercando di fargli credere che celiavo»<sup>15</sup>. *La vita operosa* contiene «nuovi racconti d'avventure» stampati per la prima volta da settembre a novembre del 1920 sulla rivista «I.I.I.» (Industrie Italiane Illustrate), in volume nel 1921. Bontempelli è ancora alla ricerca di una sua identità di romanziere e letterato, ma intanto si chiariscono, pur presentati ancora dietro il velo dello scherzo, la volontà dell'autore, il posto da assegnare alla letteratura, il ruolo che può e deve avere la filosofia per le lettere; e con essi, anche l'immagine della sigaretta.

Come ha scritto ancora Airoidi Namer, *La vita intensa* è «la storia di un personaggio disponibile e attivissimo a vuoto in un dopoguerra vago e irrealista, [...] una sorta di Candide frettoloso e svagato alle prese con le alterne vicende della vita borghese»<sup>16</sup>. Ne *La vita operosa* a questo Candide letterato che dichiara e finge di volersi immergere nella vita moderna e nel fermento produttivo della grande metropoli dopo il conflitto, si accompagna un Dàimone, *alter ego* dell'autore e custode di scetticismo di fronte ai miti produttivistici della modernità borghese, con scambi che oscillano tra il dialogo filosofico e le battute e ripicche di una coppia di vecchia data. La ragione sotterranea del libro è il tentativo di superare la dicotomia tra mondo reale e mondo ideale, tra azione e pensiero, o, per usare le parole del narratore-protagonista, tra corpo e anima:

[...] io ero tornato dall'esercizio del corpo a quello dell'anima, dalla quadrupedante e arcadica vita militare al cerebrosa turbine della metropoli. [...] all'ordine imperioso delle nuove necessità, io, per molti anni dedicato allo studio e poi per breve parentesi alla milizia, m'ero d'improvviso riplasmato uomo d'affari<sup>17</sup>.

Ma il tentativo di rinnovarsi come uomo d'affari è chiaramente votato al fallimento, per la svagatezza solo apparentemente candida del protagonista, che non ci crede affatto e al Dàimone affida tutti i suoi dubbi. Così alla fine del libro si sana la dicotomia tra i «due diversi pensieri» in cui si dibatte il narratore: l'uno, «facile fino alla volgarità»: che impegnandosi veramente, avrebbe potuto ottenere un «solenne, invidiato ed esemplare collocamento nel mondo sociale»; l'altro, «che gli si oppone, è più fino, e ha del metafisico»:

Ognuno fa ciò verso cui è nato, e niente altro. E questa non è già la sua predestinazione, ma la forma soggettiva della sua felicità. / Il che vale a dire: - Io non sono nato per collocarmi solennemente, invidiabilmente ed esemplarmente nel mondo sociale. Perciò, [...] quel mio sforzo, rimasto sterile, non si sarebbe inserito in alcun modo nella mia biografia [...]. / E s'io ricordo qui – nelle pagine

<sup>15</sup> M. Bontempelli, *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 65.

<sup>16</sup> F. Airoidi Namer, «*La vita intensa* di Bontempelli cit., p. 17.

<sup>17</sup> M. Bontempelli, *La vita operosa* cit., pp. 149-150.

estreme e conclusive del libro della mia vita d'azione – quella vicenda [...] [del primo tentativo mancato di farmi una posizione], si è per placare in una nota di calma l'appassionato turbinio in cui ho dovuto trascinare il lettore traverso l'incalzare di troppo operose avventure. / Forse, così narrando l'ultima di esse, le sopprimerò tutte interamente dal mio ricordo, e dalla loro stessa esistenza. Allora non mi avverrà più di sentirmi oscillare tra i due pensieri che ho esposti, e si concluderà in me ogni dissidio tra l'uomo comune e l'uomo filosofo. Placato in tal modo ogni superstita interessamento verso gli aspetti episodici della vita, potrò intraprendere, come da tempo è mio desiderio, la descrizione di avvenimenti di ben più durevole e vasta portata e fecondità<sup>18</sup>.

Nel sistema del narratore-protagonista bontempelliano si trovano dunque da una parte la vita dell'uomo comune – e cioè la vita borghese, «facile fino alla volgarità», per riprendere i termini dell'autore – dove contano la posizione sociale, gli affari, il guadagno; dall'altra il mondo dell'uomo filosofo, fatto di idee e di pensiero. Alla fine del libro Bontempelli ci dice che è questo secondo, a ben guardare, il suo universo, e che è inutile illudersi di poter assumere una forma diversa da quella che ci è profondamente propria. La scrittura del libro, di tutte quelle operose e comiche avventure nella città di Milano, è servita dunque a questo: a fare i conti con il mondo dell'uomo comune, a tentare di narrarlo, per infine, verificata l'impossibilità di assumerlo fino in fondo, sopprimerlo. È stato, insomma, per citare ancora una volta Airoidi Namer, «l'avvio verso una letteratura che accetterà sempre meno di comprometersi col mondo»<sup>19</sup>. La quale, è quasi superfluo notarlo, impone un ritmo diverso alle cose, invitando a «placare in una nota di calma l'appassionato turbinio». Lo stesso effetto, insomma, di una sigaretta<sup>20</sup>.

#### 4. *Rissa in Galleria*

Il capitolo sesto de *La vita operosa*, intitolato *L'isola di Irene*, si potrebbe definire il capitolo del disimpegno politico. Il protagonista-narratore ostenta un'indifferenza al limite del qualunquismo verso le parti in lotta allora sulla scena politica, fascisti e comunisti, e manifesta soltanto il desiderio che i tumulti sociali che agitano il paese nell'immediato dopoguerra abbiano un termine, non im-

<sup>18</sup> Ivi, pp. 191-192.

<sup>19</sup> F. Airoidi Namer, «La vita intensa» di Bontempelli cit., p. 27.

<sup>20</sup> Il libro si conclude con un Idillio che spazza via ogni residuo dubbio e ricompone la diade in unità: «Pure, c'era un'ombra ancora in fondo al mio cuore. Qualcosa in me aveva bisogno di un conforto. / Per confortarmi, pensai: / - Sarà contento il mio Dàimone. / Infatti la sua voce risuonò subito sul mio capo, ilare e definitiva, come non l'avevo più sentita da un pezzo: / - Sì – disse – solo ora sono veramente contento, anzi orgoglioso di te. E da questo momento innanzi, lo sento, non sarò più quasi un altro essere al tuo fianco, ma sarò te stesso, e tu me, fusi in una sostanza unica indissolubilmente» (M. Bontempelli, *La vita operosa* cit., pp. 201-202).

porta sotto quale bandiera<sup>21</sup>. Prima di rifrangere ironicamente questa posizione di distacco e rifugio dal mondo nella descrizione dell'«isola di Irene», la bizzarra pensione i cui pensionanti si sono fatti la regola di non parlare di politica e attualità – pena il pagamento, ad ogni infrazione, di una bottiglia di vino da bere per tutti – il capitolo narra un episodio molto importante: un tumulto nei pressi della Galleria Vittorio Emanuele a Milano. Gli scontri sono generati dal fatto che fascisti e comunisti hanno bruciato gli uni la bandiera degli altri. Per sedare i disordini, in rinforzo dei soldati già presenti sulla scena a sbarrare l'ingresso alla Galleria, sopraggiunge un'autopompa; spinta dal getto d'acqua, la folla vociferante accalcata in piazza della Scala si disperde disordinatamente, trascinando anche il narratore-protagonista che si trovava a passare di là:

[...] al primo lampeggiare dell'acqua fui travolto improvvisamente da una fuga rovinosa. Mi sentii come trainato e sommerso in una corrente, sbattuto contro un muro, sollevato a mezz'aria e infine precipitato in un vano. Solo allora potei sciogliermi, sollevare il capo, guardarmi attorno. Eravamo, otto o dieci, nell'atrio di una casa, e due de' miei accidentali compagni stavano precipitosamente serrendo e sprangendo il portone. / Come fummo separati dal rimanente universo, tendemmo l'orecchio. / Fuori il fragore dei marosi politici si andava qua e là punteggiando di spari secchi [...]. Uno dei due che avevan chiuso [...] ruggì: / - Mascalzoni! / Non appurai se l'apostrofe fosse diretta all'una, oppure all'altra, delle fazioni dimostranti, o ai pompieri, o a tutta insieme l'umanità tumultuante nelle piazze e nelle vie a preparare l'età nuova: non approfondii questo punto, perché in quell'istante mi occupò un altro problema. Il mio primo movimento – appena il mio corpo si trovò sciolto dall'amalgama umano e rifatto individuo – il mio primo affettuoso movimento era stato di correr con le mani alla tasca e cercarvi il pacchetto delle sigarette. / Ma esso era tutto miserevolmente schiacciato. / Di sigarette non n'era rimasta intera e fruibile neppur una. / Esclamai: / - Questo sì mi dispiace. / Il duro sbarrator di portoni mi gettò un'occhiata sprezzante. / Ma un terzo, che doveva aver assistito al mio dramma, si fece avanti con un sorriso e portasigarette aperto e ricolmo, e mi porse l'uno e l'altro invitandomi: / - La prego, si serva. / Intanto il rumore delle strade pareva allontanarsi. Io m'ero seduto sul primo gradino d'una scala che metteva in quell'atrio. Gli spari cessarono del tutto. Qualcuno dei più curiosi propose di aprire il portone, ma l'arrabbiato non volle. L'uomo tranquillo che mi aveva offerto una sigaretta, venne a sedere, anch'egli fumando, accanto a me sul gradino, e mi disse con grande serenità: / -

<sup>21</sup> «Trattavasi d'una questione di bandiere. [...] quel giorno era avvenuto che i fascisti avessero bruciato una bandiera rossa, e similmente i rivoluzionari avessero bruciato una bandiera tricolore [fascista]. Tuttavia né gli uni né gli altri erano paghi dell'equilibrio così stabilito. Di qui il tumulto. Perché in quell'epoca storica [...] tali gare pittoresche furono il segno più visibile del travaglio politico dell'epoca [...]. I cittadini d'Italia – cioè coloro che non avevano una fede assoluta in alcuna delle tesi politiche in contrasto – erano mossi da un solo spassionato desiderio: il desiderio che una qualunque delle due bandiere – oppure una terza, o una quarta, o una ennesima – riuscisse a bruciare tutte le altre e imporsi amabilmente sul paese, che appariva abbandonato a se stesso e alla malfida signoria del dio Caso» (ivi, pp. 120-121).

Da otto giorni non piove, per questo fa tanto freddo. / Questa superiorità ci affratellò, improvvisamente ci distinse e separò dal gruppo dei curiosi e degli affannati. Assaporammo l'inattesa fratellanza fumando per un poco in silenzio. / Fu riaperto il portone. Uscimmo tutti. Il tumulto era finito. La piazza era un lago<sup>22</sup>.

Tutto l'episodio è costruito su elementi oppositivi giocati a diversi livelli: da un lato, fuori, il movimento, la folla, il disordine, il rumore, l'acqua; dall'altro, dentro, la calma, i singoli individui, l'ordine, il silenzio, il fumo della sigaretta. Il trapasso dall'uno all'altro «universo», o meglio il possibile incontro tra i due, la reintegrazione dell'uno nell'altro, avviene proprio attraverso la sigaretta: è l'atto del fumare che permette ai due mondi di tornare a contatto.

Si parte con la descrizione del movimento disordinato della folla: dato che in questo caso è un'autopompa a causare il disperdersi scomposto di chi sostava in piazza della Scala nei pressi della Galleria, le immagini scelte da Bontempelli richiamano l'acqua: è una «corrente» di persone, da cui il narratore-protagonista si trova «trainato», «sommerso» e «sollevato»; sono «marosi» causati dalle passioni politiche. La descrizione bontempelliana è in linea con la percezione che della folla si aveva tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento: una massa indistinta di persone, preda degli istinti e potenzialmente violenta, che agisce inconsciamente e si agita senza regola, e nella quale l'individuo perde pericolosamente la sua identità di singolo. Nel 1895 Gustave Le Bon aveva pubblicato in Francia un libro, *Psychologie des foules*, che aveva avuto molto successo e aveva influenzato, tra gli altri, anche Marinetti. In esso Le Bon constatava «l'extrême infériorité mentale des foules» e scriveva tra l'altro:

L'action inconsciente des foules se substituant à l'activité consciente des individus est une des principales caractéristiques de l'âge actuel [...]. Observées dans la plupart de leurs actes, les foules font preuve le plus souvent d'une mentalité singulièrement inférieure; mais il est d'autres actes aussi où elles paraissent guidées par ces forces mystérieuses [...] dont nous ne saurions méconnaître la puissance, bien que nous ignorions leur essence [...]. Les foules, sans doute, sont toujours inconscientes; mais cette inconscience même est peut-être un des secrets de leur force<sup>23</sup>.

Come ha mostrato Christine Poggi, il futurismo – a cui Bontempelli si affianca brevemente proprio con la Grande Guerra – aveva recepito questo tema della folla elaborandolo in maniera ambivalente, ora subendo la fascinazione della violenza e della forza che la massa poteva generare, ora con il senso di dominio su una massa indistinta e femminilizzata, non razionale, guidata solo dalle forze

<sup>22</sup> Ivi, pp. 122-124.

<sup>23</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895, con numerosissime ristampe. Qui abbiamo citato dalla «deuxième édition, revue» del 1896, dalle pp. I-II e V-VI.

di un inconscio incontrollato<sup>24</sup>. Il tema della folla in tumulto nella grande metropoli di Milano era particolarmente caro ai futuristi, che in più di un'occasione avevano scelto proprio la Galleria Vittorio Emanuele nella capitale lombarda come ambientazione privilegiata. C'è un famoso quadro del 1910 di Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, oggi alla Pinacoteca di Brera, dove nello spazio della Galleria illuminato dai lampioni elettrici il movimento della massa di borghesi è ritratto con pennellate che seguono movimenti ondulatori contrastanti, dipingendo varie correnti in urto tra loro. E ancora prima, nel 1900, Marinetti aveva descritto su «La Revue Blanche» *Les Émeutes milanaises de 1898*, giocando sul contrasto tra i moti disordinati della folla e l'immagine di Milano come città ordinata, identificata con la precisione burocratizzata e tecnologicamente avanzata della metropoli moderna. Secondo Marinetti rispetto ad altri luoghi, particolarmente del sud Italia, dove lo scoppio dei tumulti si spiegava con la carestia, il clima, e certi «atavismes», «Milan semblait en dehors. Milan, la ville prospère, la ville d'équilibre mathématique et de bien-être, ne se prêtait pas aux suppositions pessimistes»<sup>25</sup>. Tanto più sconvolgenti, dunque, i moti del 1898, le cui prime avvisaglie si avvertono proprio nella zona della Galleria la sera del 4 maggio:

Vers huit heures du soir, sur la vaste place du Dôme, toute incendiée de petites lunes *électriques*, une marée humaine, hérissée de poings brandis et de clameurs, déferlait. Des rangs de fantassins, baïonnettes au clair, barraient le porche lumineux et profond de la Galerie Victor-Emmanuel. [...] Mais voici que le cordon de fantassins plie sous la poussée de la foule qui veut pénétrer dans la Galleria. On appelle des renforts. Mais trop tarde. La populace rompt les files et se rue en torrent.<sup>26</sup>

Se si escludono le «lune elettriche» che incendiano la piazza, cioè i lampioni, che diventeranno una sorta di marchio futurista (e viene alla mente qui il quadro del 1909 di Giacomo Balla, *Luce elettrica*, oggi al MoMA di New York, dove l'alone di luce artificiale di un lampione copre e ingloba anche la luna sul sottofondo), si vede come la descrizione di questa «plebaglia» tumultuante in piazza Duomo sia giocata sulle stesse metafore acquatiche: è una «marea umana» che

<sup>24</sup> Christine Poggi, *Folla/Follia: Futurism and the Crowd*, in «Critical Inquiry», XXVIII, 3, Spring 2002, p. 711: «the figure of *la folla* – the crowd – occupies a central place within the constellation of futurist topoi. Simultaneously flattered and reviled, desired and feared, the crowd is the necessary addressee of futurist rhetoric and the locus of its political and cultural aspirations. Indeed, futurism's fascination with *la folla* was deeply ambivalent [...]. Conflated with “the people” or even the Italian race, these masses at times became synonymous with the nation. As such they were said to embody positive characteristics such as intuitive vitality, elasticity, heroism, and even genius. Conflated with the mob, *la folla* degenerated in a spontaneous, unruly collectivity, dangerous in its proclivity for crime, but thrilling as a potential agent of violent political revolt».

<sup>25</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Les Émeutes milanaises de mai 1898. Paysages et silhouettes*, in «La Revue Blanche», tome XXII, mai-août 1900, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp. 564-565.

<sup>26</sup> Ivi, p. 567.

«si infrange» e irrompe come un «torrente». Qui non ci sono autopompe, eppure l'acqua arriva anche qui, e per davvero, non solo metaforicamente, quando al mare della folla in tumulto si unisce il diluvio del cielo. Ecco come Marinetti continua poco dopo il suo racconto, in un *crescendo* a effetto:

Ordre est donné d'attaquer la foule. Les bersagliers, au pas de charge, débloquent l'énorme corridor lumineux de la Galleria. La foule tourbillonne, en remous hurlants, sur la place San-Fedele et se tasse entre la Municipalité et le théâtre Manzoni. Le ciel, étoffé de nuages, promet une averse. [...] Le ciel, comme un vieil ivrogne attendri, commença à pleurer de grosses larmes. La foule, à la dérive, se jeta vers le théâtre de la Scala. Mais le ciel pleurait de plus en plus, par sanglots. C'était là un sentimentalisme encombrant. Les cordons de fantassins s'ouvrirent à ce moment et la foule trempée traversa la Galleria et se déversa sur la place du Dôme. Alors, une averse diluvienne éclata. Et ce fut un sauve-qui-peut général [...]<sup>27</sup>.

Alla carica dei bersaglieri, la folla, come nell'acqua di un fiume, «forma dei vortici», gli stessi che Boccioni dipinge nel suo quadro; alcuni «mulinelli urlanti» spingono in direzione della piazza di San Fedele<sup>28</sup>, mentre il grosso della moltitudine va ad accalcarsi dalla parte opposta nello spazio tra il teatro Manzoni e la municipalità, lungo la via Alessandro Manzoni e in piazza della Scala<sup>29</sup>. Dopo una minaccia di pioggia, dal cielo cominciano a cadere effettivamente dei goccioloni. La folla «alla deriva» preme verso il teatro della Scala. Continua a piovere sempre più forte. I fanti rompono le righe e la folla «inzuppata» attraversa di nuovo la Galleria e si riversa, come un fiume, sulla piazza del Duomo. A questo punto cade il diluvio dal cielo, e le due masse d'acqua, quella metaforica della folla e quella reale che cade dall'alto, sono una cosa sola. Il caos è completo.

Se torniamo a considerare Bontempelli, si nota il diverso atteggiamento del narratore sugli stessi materiali e sullo stesso campo metaforico di riferimento. Mentre in Marinetti si sente la fascinazione della folla, e la marea montante, nella sua violenza incontrollata, rompe finalmente il «sentimentalismo ingombrante» del cielo, forzando i suoi caratteri estremi, in Bontempelli la massa non offre nessuno sbocco, non c'è alcun desiderio di fusione con essa; la cosiddetta

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. M. Bontempelli, *La vita operosa* cit., pp. 121-122: «Dalla parte di San Fedele – crescendo il vocio e moltiplicandosi qua e là per la piazza episodi personali e violenti – cominciarono a scaturire gruppi di militi, meno sorridenti di quelli che chiudevano il passo alla Galleria: e a ognuno di quegli arrivi nascevano d'improvviso sussultori impeti entro la folla, nei quali sussulti qualche fianco s'ammaccava e qualche gola tramutava il grido di parte in imprecazione di dolore».

<sup>29</sup> «vedevo gente gesticolare, e gridavano moderatamente. Qualcuno, dopo aver gridato, usciva dalla Galleria e veniva a mescolarsi con la folla di piazza della Scala, ov'io ero. | Anche qui c'era gente che gridava, ma più forte; e molti, così vociferando, guardavano verso quel palazzo che nel maturo Rinascimento l'operoso genovese Tomaso Marino si fe costruire per propria dimora; ma nel tempo di cui parlo era, ed è oggi ancora, sede della municipalità di Milano» (ivi, p. 119).

«età nuova», di cui la folla tumultuante rappresenta uno dei segni più ineludibili, è guardata anzi con distaccata ironia; il narratore deve isolarsi per ritrovare se stesso, ed è solo dopo che si è «sciolto dall'amalgama umano e [si è] rifatto individuo» che può tornare a guardare fuori. In questo quadro, la sigaretta è l'oggetto che segna questo distacco dalla massa, l'elemento distintivo di questa superiore contemplazione a distanza.

Se il movimento del testo marinettiano era un *crescendo*, quello di Bontempelli è un *diminuendo*, che fa perno appunto sull'atto di fumare. Rifugiarsi nel portone, al riparo dalla folla, non basta: anzi, dopo che il gruppo ristretto ha sprangato il portone, il «fragore dei marosi politici» si punteggia anche «di spari secchi». Soltanto dopo che lo sconosciuto solidale offre la sigaretta al narratore-protagonista «il rumore delle strade par[e] allontanarsi»; e dopo che il narratore si siede sul primo gradino della scala, segnalando così una maggiore stabilità attraverso tutto il corpo, «Gli spari cess[ano] del tutto». Lo sconosciuto provvisto di portasigarette pronuncia anch'egli una frase che si sottrae del tutto all'urgenza della situazione, ai tumulti sociali e politici che premono. E su questa convergenza, sancita dal fumo della sigaretta, si stabilisce il senso di fratellanza fra i due individui: «Questa superiorità ci affratellò, improvvisamente ci distinse e separò dal gruppo [...]. Assaporammo l'inattesa fratellanza fumando per un poco in silenzio». Se non fosse che nell'economia dell'episodio questo fratello inatteso ha da essere uno sconosciuto, incontrato per caso proprio grazie alla sigaretta, ci vedremmo bene Savinio a fumare accanto a Bontempelli, sulla scala di quell'atrio del palazzo vicino a piazza della Scala a Milano.

##### 5. «Intanto, se permette, fumo una sigaretta»

La sigaretta però non è soltanto il segnale di un distacco del soggetto dal mondo, di una posizione contemplativa in opposizione alla vita attiva. In verità, diventa l'immagine oggettivata di una poetica, di un modo di narrare, di cui l'autore Bontempelli è evidentemente, in questo giro di anni, alla ricerca. Ne *La vita operosa*, nello stesso capitolo dove si racconta l'episodio della Galleria, il protagonista-narratore fuma un'altra sigaretta poco dopo, quando parla con donna Irene delle storie della gente:

Lei non può immaginare quanto io ascolti. Tutti, di giorno e di notte, d'estate e d'inverno, e anche nelle stagioni intermedie, mi narrano, e io ascolto. Mi narrano la loro vita le loro speranze i loro affanni le loro crisi le loro perversioni spirituali sessuali cerebrali, e io ascolto ascolto tutto, tutti, tutte: idioti e sapienti, infanti e decrepiti, uomini donne invertiti, cortigiane fanciulle seminfanciulle, mogli, avole, vedove semplici, vedove rimaritate. Se lei, signora, appartiene a una di queste categorie, mi parli di sé e io la ascolterò. Se appartiene a una categoria diversa, ch'io abbia dimenticata o mi sia ancora ignota, racconti racconti,

e io avrò una sottospecie di più da aggiungere alla varietà delle persone che mi hanno raccontato i fatti loro. Intanto, se permette, fumo una sigaretta<sup>30</sup>.

Non sono tutte queste storie della gente infine la materia grezza della letteratura? La scrittura può contenere tutto, e l'autore si pone con uguale disponibilità di fronte ai diversi aspetti della realtà; ma mentre ascolta, fuma, cioè la partecipazione che l'ascolto porta con sé deve rimanere implicita, non deve emergere: chi narra, nella poetica bontempelliana, non può sbilanciarsi in quello che Marinetti avrebbe definito «sentimentalisme encombrant». La sigaretta dunque non rispecchia tanto la posizione di un intellettuale chiuso nella torre d'avorio, ma piuttosto quella di un narratore che al mondo si avvicina asciugando gli aspetti troppo bruti della realtà.

L'enuclearsi della poetica bontempelliana emerge più avanti nel libro, quando il narratore è a colloquio con Bruno, inventore dello «specchio allocatoptotrico»<sup>31</sup>, una sorta di schermo dove si proietta l'immagine di una persona che è distante, e con la quale è possibile comunicare tramite delle cuffie sonore (un po' come permettono di fare oggi le videochiamate di Skype). Qui il narratore espone il fondamento della sua «creazione fantastica» rispetto alla realtà del mondo circostante:

[...] vorrei operare su questa materia, come se l'amassi, senza amarla, e creando giovarle senza intenzione ne' suoi piaceri o ne' suoi ozi: ma la mia sostanza sentirsene estranea e lontana, più là o più qua, sola<sup>32</sup>.

Questo è anche il senso ultimo dell'episodio della Galleria, con le sue boccate di fumo al riparo dalla folla. Quell'episodio è un momento molto importante nello sviluppo di Bontempelli narratore; si potrebbe dire che rappresenta per via figurata il nocciolo della poetica bontempelliana nella sua più delicata fase di ricerca. È solo attraverso un filtro, oggettivato lì nell'immagine della sigaretta, che il narratore trova una sua collocazione rispetto al mondo, riconosce

<sup>30</sup> M. Bontempelli, *la vita operosa* cit., p. 129.

<sup>31</sup> Ivi, p. 156.

<sup>32</sup> Ivi, p. 163. Si veda più ampiamente lo scambio con l'inventore Bruno alla stessa pagina: «← Rieccoci in piena vita moderna. Non pensavo che lei amasse tutte le cose che qui ora ci vediamo intorno. / – Non le amo – rispose. – Mi servono. Io vivo, per mio conto, nel secolo ventesimo, come fossi un uomo di dieci secoli prima o di dieci secoli più tardi. Il mio spirito e la mia consuetudine sono perfettamente soli. Qualche volta penso che questi uomini e queste donne non mi vedano neppure, tanto mi sento fatto d'una diversa sostanza. Ma me ne valgo. Questa ansia verso la velocità – soppressione del tempo e della lontananza – che è il carattere primo dell'epoca, è il materiale bruto della mia creazione. Perciò costoro mi servono, e senza intenzione forse io creando li servo. / – Così! – esclamai. – Sento in queste sue parole uno spirito fraterno. Lei ha definito esattamente, mi perdoni se parlo un momento di me, quello ch'io vorrei essere, se fossi un artista: sol che la mia creazione sarebbe fantastica, mentre la sua è pratica. Anch'io vorrei operare su questa materia, come se l'amassi, senza amarla, e creando giovarle senza intenzione ne' suoi piaceri o ne' suoi ozi: ma la mia sostanza sentirsene estranea e lontana, più là o più qua, sola».

le sue coordinate. Ciò è vero anche rispetto al racconto vero e proprio: quell'episodio, infatti, rimane legato nella memoria involontaria del protagonista proprio alla sigaretta e a tutto ciò che essa, come abbiamo visto, significa. Ecco cosa gli succede infatti in presenza di donna Irene dopo aver pronunciato la frase «se permette, fumo una sigaretta»:

Così dicendo, mi ricordai che n'ero sprovvisto. Prima però che rivelassi alla donna questa difficoltà all'attuazione del mio proposito, ella me ne aveva già porta una scatola colma. Ma frattanto l'incidente, richiamando improvviso al mio pensiero la scena di mezz'ora prima, sotto il portone, dopo i tumulti politici di piazza della Scala, mi fece sentire d'un tratto ch'io non sapevo dove fossi, neppure in qual via o quartiere della città, né per che scopo gli dèi mi avessero posto di fronte a donna Irene. Mi sentii fuori del tempo e del mondo<sup>33</sup>.

Per un momento, al pensiero di non avere la sigaretta, il protagonista si sente perduto, e la sua memoria lo riporta al primo spaesamento della Galleria. Quell'episodio si conferma come fondamentale.

*La vita operosa* è il libro dove la ricerca di una nuova poetica, condotta attraverso la forma del romanzo filosofico ironizzato, si oggettiva ancora più chiaramente nell'immagine della sigaretta che si era già affacciata ne *La vita intensa*. Bontempelli sceglie questa immagine per raccontarci l'intuizione della sua nuova strada di narratore: è solo filtrato, come il tabacco di una *Macedonia*, che il mondo potrà essere di nuovo finalmente raccontato.

## 6. Lo «scrittore-filosofo»

Nei *Colloqui col Neosofista* non ci sono sigarette, non si sente nessun odore di fumo. Eppure, per il lettore che abbia seguito Bontempelli fin lì, se ne trova vivissimo il ricordo. Nelle primissime pagine il narratore presenta così il Neosofista:

La prima volta che ebbi occasione di trattenermi un po' a lungo con lui, ci trovavamo nella Galleria, la quale, come fu Delfo dell'antica Grecia, è oggi l'ombelico della Italia moderna. Vi eravamo rimasti prigionieri, perché gl'ingressi principali n'erano stati bloccati da due dimostrazioni contrarie: l'una in piazza della Scala, intorno a un tricolore [quello dei fascisti]; l'altra in piazza del Duomo intorno a un vessillo vermiglio, o diciamo pure coraggiosamente una bandiera rossa. A tratti rifluivano fino al nostro malcerto rifugio le ondate estreme delle due maree. Finalmente l'una e l'altra marea si placò. / Il Neosofista – in verità con scarsa discrezione – mi domandò quale delle due bandiere prediligessi<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Ivi, p. 129.

<sup>34</sup> M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 26-27.

L'episodio ha subito una evidente trasformazione. Se ne *La vita operosa* il soggetto narrante era dapprima in piazza della Scala e poi veniva da lì trascinato dentro il portone di un palazzo vicino, adesso non si trova più all'esterno della Galleria, ma al suo esatto interno, dove rimane; inoltre la questione delle bandiere, che veniva esposta nell'altro libro con fare ironicamente distaccato e slegato da ogni riferimento spaziale, qui viene presentata con dei precisi legami alla geografia della città: in piazza della Scala sono i fascisti, in piazza Duomo i comunisti. Nella Galleria rifluiscono le estremità dei due gruppi, cosicché il narratore e il Neosofista si trovano esattamente, addirittura geometricamente, tra i due fuochi, per così dire. Eppure i due personaggi non vengono veramente toccati dai tumulti: per quanto «malcerto» sia il loro rifugio, la «marea» di fascisti e quella di comunisti si ritirano qui da sole e senza conseguenze. Non c'è neanche bisogno di accendersi una sigaretta. È a questo punto che il Neosofista prende la parola.

Dov'è finito il fumo che aveva affratellato il narratore e l'ignoto passante nell'atrio di quel palazzo nelle vicinanze della Galleria, e che aveva prima scandito il placarsi dei tumulti che si udivano fuori dal portone, e poi permesso al gruppo di scampati di riaffacciarsi sulla piazza, tornata al silenzio ma ancora allagata dopo il diluvio dell'autopompa? Si potrebbe dire che tutto quello che era rappresentato dalle sigarette ne *La vita intensa* e ne *La vita operosa* viene trasferito qui nella figura del Neosofista, il quale vaticina nella moderna città di Milano allo stesso modo in cui nell'antica Delfi la Pizia traeva gli oracoli dai vapori che si sprigionavano all'interno del suo santuario.

La figura del Neosofista è una figura molto complessa, a cui Bontempelli affida una riflessione filosofica a vasto raggio sui temi della politica e della letteratura. Non è possibile qui enucleare tutti i suoi significati, anche perché per quanto riguarda la posizione politica di Bontempelli è necessario, prima di pronunciare un giudizio storico complessivo, avere a disposizione maggiori elementi, al di là delle dichiarazioni dei suoi personaggi letterari. L'argomento ha cominciato a essere oggetto di alcuni contributi di critica bontempelliana<sup>35</sup>, ma si attende uno studio che affianchi alle indicazioni presenti in questi romanzi gli scritti di Bontempelli di stretta materia politica, o comunque non unicamente letteraria, di questo periodo, i quali sono ancora tutti da recensire e raccogliere. Qui ci concentreremo sul ruolo della filosofia nel romanzo in questione e più in generale in relazione alla letteratura, restando aderenti all'argomento del volume.

I *Colloqui col Neosofista* sono il libro più filosofico, strettamente parlando, dei tre affrontati qui. Sono organizzati come dei veri e propri dialoghi sul modello platonico. Il narratore, per quanto in controllo della cornice del libro, non è più anche protagonista, ma è ridotto a figura secondaria la cui unica funzione è

<sup>35</sup> Si vedano Simona Cigliana, *Bontempelli, un intellectuel sous le régime fasciste*, in *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, textes recueillis et présentés par Jacqueline Spaccini et Viviana Agostini-Ouafi, in «Transalpina», Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 19-35; e F. Airoldi Namer, *Images thériomorphes de l'espace et du temps: «Viaggi e scoperte»*, ivi, pp. 73-74.

quella di porre brevi domande al Neosofista, il quale si espande sui vari temi divenendo in ultima analisi il vero personaggio centrale del libro. Nell'ultimo capitolo il narratore riprende brevemente il controllo di fronte al lettore esautorando la sua guida («Decisamente, quel Neosofista è un letterato. Quando parla di politica, finisce sempre col perdere l'aderenza ai fatti più importanti della giornata [...]. È un uomo che vive fuori del suo tempo»<sup>36</sup>); poi il Neosofista torna di nuovo al centro della scena e si concentra sullo stato della letteratura presente. L'assunto di partenza è che «i punti centrali e culminanti dello svolgersi della nostra storia spirituale sono tutti prettamente filosofici»<sup>37</sup>, e che una «rieducazione [...] di natura filosofica»<sup>38</sup> è in atto fin dall'inizio del secolo, ma con un carattere paradossale: che, partita dalla filosofia ma svolta soprattutto «attraverso la critica: critica letteraria, anzi culturale in genere», tale rieducazione ha portato «a separare nettamente il valore logico dal valore estetico, il pensiero puro dall'espressione pura», e quindi «a favorire attorno alle cose dell'arte la considerazione più antifilosofica che possa immaginarsi»:

In pratica, essa annebbiò il senso della costruzione, distrusse le prospettive storiche in cui l'effetto d'arte s'inquadra e si compie, eliminò ogni gioco di piani: sminuzzò la costruita espressione in tutti i suoi elementi parziali, dando a ognun d'essi valore compiuto e per sé stante<sup>39</sup>.

Non è difficile leggere in queste parole una critica all'estetica crociana. A Croce Bontempelli aveva già alluso scherzosamente ne *La vita intensa*, in quell'importante settimo mini-romanzo intitolato *Mio zio non era futurista*, dove ritraeva ironicamente, attraverso la figura dello zio e il controcanto del nipote, il suo stesso percorso letterario:

Io lo convinsi ch'egli era un neoclassico, e che la sua scuola sarebbe stata il vero e solo rimedio alla decadenza della lirica segnata dall'imperante dannunzianesimo. [...] Capii l'errore suo e mio, quando lessi, un po' in ritardo ma sempre a tempo, l'*Estetica* di Benedetto Croce. Allora la feci rilegare in pergamena, col titolo in rosso e oro, e la regalai a mio zio per il suo onomastico<sup>40</sup>.

Nei *Colloqui col Neosofista* Croce non viene mai nominato direttamente, eppure il suo sistema estetico domina la visione del Neosofista. In effetti, più che essere anticrociano, questi tenta di essere postcrociano, come avrebbe detto Gianfranco Contini. Il Neosofista è contro la degenerazione della filosofia

<sup>36</sup> M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti* cit., p. 119.

<sup>37</sup> Ivi, p. 121.

<sup>38</sup> Ivi, p. 120.

<sup>39</sup> Ivi, p. 122.

<sup>40</sup> M. Bontempelli, *La vita intensa* cit., pp. 134-135.

in formalismo astratto e del lirismo in impressionismo<sup>41</sup>, e guarda con simpatia alla «crisi di serietà» che vede nel suo tempo: essa – dice – «ci ricondurrà forse a un'arte di pensiero, quale è nel nostro vero temperamento nazionale. È certo che allora noi avremo uno scrittore italiano, quando riavremo lo scrittore-filosofo»<sup>42</sup>. Il punto di partenza del ragionamento del Neosofista rimane sempre Croce:

La filosofia ci ha persuaso che lirismo è il fondo e la vita vera e ultima di ogni attuazione artistica; che ogni creazione d'arte è poesia e che ogni poesia è lirica. [...] Ora l'arte è, sì, pura lirica; ma nello stesso tempo la sua creazione si compie soltanto col pieno distacco del creato dal creatore, con la possibilità, nell'opera e in ogni suo elemento, di avere una vita compiutamente autonoma e piena. In altre parole, l'arte è tutta soggetto, ma è, anche, tutta oggetto. [...] In altre parole ancora, più empiriche, l'arte, che è tutta e nient'altro se non lirica, è insieme tutta e nient'altro se non narrazione. Solo ponendoci in un campo che comprenda queste due unità e condizioni, avremo veramente l'opera d'arte. / Per questa ragione oggi ci ridecidiamo a narrare; non più, come già s'è fatto, per il gusto mediocre d'inventare certe più o meno ingegnose macchine di azioni, ma per avviarci ad avvivare della nostra liricità oggetti autonomi<sup>43</sup>.

Il Neosofista dunque cerca una correzione al sistema di Croce; parte dalle stesse categorie ma auspica un controcanto alla pura liricità attraverso un'oggettivazione dell'espressione. Per il letterato, questo significa abbandonare la lirica e abbracciare l'arte di narrare, per tradurre le ragioni soggettive in oggetti autonomi infine staccati dall'autore.

### 7. *Gli eroici pudori*

Una volta individuata la forma narrativa come via di oggettivazione della liricità, rimane a Bontempelli da definire meglio il tipo di narrazione a cui affidare il suo progetto letterario. Anche qui è attraverso un movimento dialettico che viene indicata la via da seguire. Se la soluzione non può essere quella di «ingegnose macchine di azioni», neppure il realismo sembra praticabile *sic et simpliciter*. Bontempelli su «'900» parlerà di «novécentisme» pur, qui *réfuse le réa-*

<sup>41</sup> Cfr. M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti* cit., p. 123: «La buona origine filosofica era degenerata in quello ch'è il pericolo maggiore d'ogni filosofia: il formalismo astratto. [...] La critica vive ancora in quella visione puerilmente semplificata dell'opera d'arte, legittima purché pura, anche se vacua perché espressiva d'una limitata realtà; il che conduce direttamente all'impressionismo».

<sup>42</sup> Ivi, pp. 123-124.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 124-126.

lisme de même que la fantaisie pour la fantaisie»<sup>44</sup>; qui il Neosofista spiega le ragioni filosofiche che stanno alla base di quel progetto futuro:

Il realismo è in sé tutto quanto può esservi di opposto all'arte. Perché l'arte è lirismo. Ma poiché, come abbiamo assodato, l'arte è risolvimento della dualità soggetto-oggetto, le reazioni realistiche sono gli espedienti storici per ricondurci, quando occorre, al senso della necessità della vita oggettiva dell'opera d'arte. / Ora la decadenza impressionistica da cui usciamo era appunto, in certo modo, il cumulo di tutti i detriti e di tutte le stanchezze del romanticismo. E avrebbe potuto produrre una reazione di realismo. Poiché ne abbiamo coscienza, ce ne guardiamo. Questa è la ragione della cura d'ironia che dobbiamo intraprendere: la più indicata per noi e per il momento che traversiamo. Uscendo da un periodo dispersivo, di passionalismo balordo e di nevrasenica impressionabilità, di sentimentalismo morbido e di enfasi artefatta – periodo eminentemente impudico, – tendiamo a una cura purificatrice e insieme cerchiamo veli da porre sopra i nostri nudi abbandoni, per potere affrontare con animo austero la durezza delle realtà e delle universalità da esprimere. / Così avviene che un bisogno di natura quasi pratica, più culturale che creativo forse, un istinto di rieducazione e in certo modo di conservazione, ci guida a quello spirito – lo spirito dell'Ironia – che d'altra parte è, per se stesso, il più propizio per appressarci all'ideale di creazione poetico-filosofica [...]. / Perché l'ironia – questo è l'aspetto fondamentale della cosa – l'ironia è il punto subdolo, il nucleo, la giuntura, per cui il pensiero puro può innestarsi nell'espressione pura.<sup>45</sup>

Qui siamo nel nucleo della rivoluzione culturale pensata da Bontempelli attraverso la filosofia; siamo al cuore del progetto letterario che, una volta spogliatosi di riferimenti così diretti alla situazione di partenza italiana – come quelli che abbiamo visto a Croce – si farà pienamente europeo qualche anno più tardi, su «900»<sup>46</sup>; siamo, infine, dove tutte quelle sigarette intendevano portarci: in una posizione di distacco ironico dal mondo che permette di osservare il circostante senza cedimenti o abbandoni e «affrontare con animo austero la durezza delle realtà e delle universalità da esprimere». Insomma, il letterato Bontempelli non rinuncia in fondo alla sua educazione classica e filosofica<sup>47</sup>, ma invece di continuare a scrivere versi carducciani per contrastare il dannunzianesimo «impudico», dopo i furori della guerra e la breve parentesi futurista trova il modo

<sup>44</sup> M. Bontempelli, *Analogies*, in «900». Cahiers d'Italie et d'Europe», 4, cahier d'été 1927, p. 8.

<sup>45</sup> M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti* cit., pp. 127-129.

<sup>46</sup> Cfr. M. Bontempelli, *Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de «900»*, in «900». Cahiers d'Italie et d'Europe», I, cahier d'automne 1926, pp. 175-176: «Nous sommes à peine sortis d'une période de dispersion inquiète, aride, appauvrissante; c'étaient les dernier restes des derniers morceaux du grand art romantique. Les formes de ces restes du romantisme furent l'amour de l'impression, du frisson passager, du fragment suggestif, de la minute lyrique. Contre cette anémie, une cure d'imagination s'impose; aujourd'hui, par réaction et par nécessité de reconstruction, les qualités inventives doivent passer au premier plan. Il faut apprendre de nouveau à raconter [...]».

<sup>47</sup> All'università di Torino, oltre che in Giurisprudenza il 10 luglio 1899, Bontempelli si laureò in Filosofia il 20 dicembre 1901 e in Lettere il 16 luglio 1902.

di continuare a scrivere per via di eroici pudori, intraprendendo una «cura purificatrice» e insieme cercando «veli» con cui celare la sua più intima natura.

Bontempelli chiama questo «un bisogno di natura quasi pratica, più culturale che creativo, forse». È arduo stabilire in che misura le due componenti abbiano influito sul suo progetto culturale. Certo è che, se lo presenta come un bisogno essenzialmente pratico e generale, era anche qualcosa che agiva a livello creativo più personale. Insomma, è l'incontro di un'esigenza soggettiva trasportata su un piano oggettivo: ritrovando attraverso la narrativa «il senso della costruzione» e di una trasposizione velata di sé, Bontempelli scrittore riacquista anche il senso delle «prospettive storiche in cui l'effetto d'arte si inquadra e si compie», per riprendere le categorie del Neosofista.

Si è visto come Croce costituisca il punto di partenza del ragionamento filosofico bontempelliano intorno alle cose d'arte. Ora, il superamento definitivo di Croce avviene nella teorizzazione del Neosofista grazie a Savinio, che avevamo già incontrato come *alter ego* di Bontempelli *agens* nel primo romanzo, *La vita intensa*, a proposito del farsi le sigarette da sé. Neanche Savinio è nominato esplicitamente nei *Colloqui col Neosofista*, eppure la sua impronta si avverte chiaramente nell'ultimo capitolo già dal titolo: *Il nostro pudore*. In un pezzo intitolato «*Anadioménon*». *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, pubblicato nel maggio 1919 su «ValoriPlastici», Savinio scriveva:

Ironia. / Eraclito, in un frammento [...], dice, per la Natura, ch'essa ama nascondersi. / Questo frammento si sfiora in una varietà di interpretazioni: / Che la Natura ami celarsi a sé – per un fenomeno di auto-pudore – ragione etica racchiusa. Poi, che questo pudore nasca dai rapporti della Natura con l'uomo. Mi fermo a questa posizione: vi scopro la ragione prima che genera l'ironia. / In fondo, non è che una ragione di nudità – per conseguenza di morale. / Nella pittura, l'ironia tiene una parte importantissima allorché la coscienza dell'artista raggiunge un punto massimo di chiarezza; che percepisce nettamente allora la precisione originale della Natura, la quale precisione, riflessa nell'uomo e, pel tramite di questo destinata ad esternarsi in una ulteriore rappresentazione, produce una reazione sottilissima, ma elementare e umana che, ripeto, si può chiamare pudore. È questa ragione che induce l'artista, sé malgrado, a deformare in qualche modo, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari che egli percepisce<sup>48</sup>.

Ecco la fonte di quei concetti di ironia, nudità, pudore, che Bontempelli presenta nel suo libro attraverso le parole del Neosofista. Mentre Savinio applicava questi concetti all'arte contemporanea, Bontempelli li trasferiva alla letteratura: tornare a narrare la realtà, ma una realtà percepita attraverso lo schermo dell'ironia, con una deformazione che la renda ancora più nitida, che la veli per via di estrema chiarezza.

<sup>48</sup> A. Savinio, «*Anadioménon*». *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in «Valori Plastici», I, 4-5 aprile-maggio 1919, p. 14.

Da Savinio venivano a Bontempelli non soltanto spunti e ispirazione, ma anche avallo e riconoscimento: si è visto che Savinio presentò Bontempelli su «La Vraie Italie»; e in effetti in quel profilo parlava in termini elogiativi del mutamento radicale subito dallo scrittore, di cui apprezzava la personale rivoluzione in campo sia teatrale che romanzesco<sup>49</sup>. Per quanto riguarda in particolare quest'ultimo, Savinio descriveva così il lavoro di Bontempelli svolto con i mini-romanzi usciti su «Ardita», poi confluiti nel volume de *La vita intensa*:

Il trace des scènes de la vie courante, en les déformant légèrement. Mais, à travers ce voile de légèreté, nous touchons à des bases humaines – passions, sentiments, dramatisation de situations – bref nous retrouvons tous les éléments qui informent le meilleur roman sérieux<sup>50</sup>.

Deformazione, velo: sono parole e idee che Bontempelli applicherà a se stesso poco più di un anno dopo. Ecco dunque dove dovevano portare tutte quelle sigarette, che lui e Savinio si rollavano chi in una direzione, chi nell'altra. Bontempelli l'aveva detto ne *La vita intensa*: «Il farsi le sigarette da sé costituisce una grande risorsa, per molte e varie ragioni, le quali sono più numerose, forti e sottili di quanto si possa scorgere a prima vista». Molte di quelle ragioni si chiariranno più tardi, ne *La vita operosa* e soprattutto nei *Colloqui col Neosofista*. È molto significativa, a pensarci bene, la vicenda editoriale di quest'ultimo libro, non solo in relazione al Bontempelli politico, come è stato osservato<sup>51</sup>, ma anche al letterato: scritto nel 1920, in concomitanza con *La vita operosa*, viene dotato di una prefazione e annotato dall'autore nel 1926, l'anno in cui inizia l'avventura di «900», e poi

<sup>49</sup> Si veda quanto Savinio scriveva a proposito di *Siepe a Nord Ovest*: «*Siepe a Nord Ovest* [...] est une pièce qui réussit à réunir les deux qualités qui, selon Nietzsche, sont les éléments fondamentaux de l'œuvre d'art: légère et profonde. [...] Il n'est plus question ici de réalisme ni de surréalisme. La réalité y est peinte non pas dans ses volumes grossièrement visibles, mais dans ses aspects les plus multiples et variés; elle ressort et se présente dans ses facettes les plus inusitées qui, à première vue, peuvent paraître mystérieuses, bizarres, étranges, mais qui, en tout cas, ne sont ni voulues ni artificielles, car elles sont foncièrement vraies» (A. Savinio, *Massimo Bontempelli* cit., p. 249). Si veda anche quanto Savinio scriveva a proposito de *La vita intensa*: «Depuis une année, il publie tous les mois, sur la revue *L'Ardita*, des romans humoristiques très brefs. Il nous a donné ainsi douze romans lilliputiens sur douze sujets différents. [...] Nous pourrions dire que Massimo Bontempelli, dans sa série de romans en miniature, fait, avec grâce et désinvolture, ce que Balzac fit, avec ampleur et gravité, en ses romans cycliques. Même que, chez le premier, par l'abandon dans lequel se laisse aller l'écrivain, il en résulte des situations telles où la fatalité de la vie se révèle dans ses aspects les plus surprenants. Avec tout ça, les petits romans de Bontempelli sont divertissants à l'excès et constituent une forme littéraire qui, précédemment, n'avait été tentée par personne, en Italie» (ivi, pp. 249-250). Savinio parla di dodici mini-romanzi bontempelliani; in realtà ne uscirono tecnicamente soltanto nove, da marzo a dicembre, con *Morte e trasfigurazione* suddiviso in due parti uscite rispettivamente in luglio e agosto.

<sup>50</sup> Ivi, p. 250.

<sup>51</sup> Cfr. S. Cigliana, *Bontempelli, un intellettuale sous le régime fasciste* cit., in particolare le pp. 21-22; e F. Airoidi Namer, *Images thériomorphes de l'espace et du temps: «Viaggi e scoperte»* cit., pp. 73-74.

pubblicato nel 1929, l'anno in cui quell'avventura è definitivamente tramontata. Bontempelli evidentemente lo sentiva come un punto a cui ritornare non solo nel momento in cui si affacciava sulla scena culturale europea con il progetto della rivista francese, ma anche dopo, quando quel progetto era fallito ma non erano evidentemente esaurite, agli occhi dello scrittore, le sue ragioni prime, espresse per la prima volta in maniera filosoficamente compiuta dal Neosofista.

L'immediato primo dopoguerra è una fucina importantissima per Bontempelli, e i suoi segni restano visibili anche più tardi. È appena il caso di ricordare, con un'ultima citazione, come tutto quello che abbiamo visto si ritrova in «'900»:

Plutôt que de la féerie, c'est de l'aventure qu'on a soif; de la vie, même la plus quotidienne et la plus banale, vue comme une aventure miraculeuse, comme un risque perpétuel, et comme une trouvaille continue d'héroïsme et de ruse pour s'en dégager. / L'exercice même de l'art devient un risque continu. N'être jamais sûr de son effet. Craindre toujours que l'inspiration ne soit qu'un artifice. C'est en finir avec la commodité du réalisme ou la duperie de l'impressionisme. [...] Être toujours sur une corde tendue, ou sur le sommet d'une vague; et pourtant sourire et allumer sa pipe<sup>52</sup>.

Tutto ritorna in «'900»: le avventure nella realtà, anche la più banale; l'animo austero ed eroico; l'equilibrio tra la facilità del puro realismo e gli inganni dell'impressionismo. Tutto, ma senza rivelare le fonti – qui abbiamo evidenziato Croce e Savinio –, per presentarsi all'Europa quasi senza padri<sup>53</sup>. Bontempelli l'aveva detto: «scrivo per rinnovare il romanzo europeo». «'900» è il suo passaporto per l'Europa, il tentativo di cambiare ancora una volta pelle e iniziare una nuova avventura conservando però quel senso di essere «in bilico» – eppure sempre in pieno controllo – che si ha a rollarsi una sigaretta sulle ginocchia. È un altro esperimento letterario condotto ancora sul filo di un equilibrismo dialettico: provare a stare come su una corda tesa, con una sensazione di rischio continuo, tenendo in mano questa volta una pipa mentre si sorride sospesi sull'abisso.

<sup>52</sup> M. Bontempelli, *Justification*, in «'900». Cahiers d'Italie et d'Europe», I, cahier d'automne 1926, p. 9.

<sup>53</sup> «Bien sûr, chacun voudrait n'être le fils de personne : mais ce n'est pas toujours possible. On est de temps en temps le produit de quelque accouplement, c'est-à-dire de quelque lutte. Peut-être en ce moment nous sommes les enfants de l'antithèse entre l'esprit cubiste et l'esprit futuriste (voire entre l'ultra-rationnel ou extra-solide, et l'ultra-illogique ou ultra-fluide). Ou plutôt d'un effort de réaction contre les deux. (Toute formation, les individus eux-mêmes, est le résultat d'un effort contre les tendances reçues: on naît d'un choc entre un père et une mère; on se forme en s'efforçant de se dégager de l'un et de l'autre)» (ivi, pp. 10-11).

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzione e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri (in corso di stampa).
5. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì: storia e genesi dell'opera* (in corso di stampa).
6. *Non dimenticarsi di Proust. La declinazione di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
7. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

# Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità

Leopardi nelle prime pagine dello *Zibaldone* aveva osservato che l'«amore dei lumi» induce la passione per la filosofia, facendone un elemento fondante della cultura moderna. Nessun dubbio che in questa prospettiva un posto di rilievo spetti allora al *Candide* di Voltaire, o al Rousseau che unisce pensar filosofico, istanze educative, passione politica e schermata autobiografia. Ma per passare dal *conte* al romanzo, dall'apologo e dai trattati a personaggi complessi che pure mantengono una forte *allure* speculativa, bisognava lasciare il Settecento, sperimentare il Romanticismo, nutrire nel secolo successivo le *rêveries* dei nuovi *promeneurs solitaires* con l'inquietudine e gli interrogativi di Dostoevskij, Kafka, Sartre, Camus, e di Pirandello, Proust, Musil..., di quanti hanno accompagnato la passione per il racconto con lo smascheramento di ogni ingannevole teodicea. Riconducendo il romanzo, a partire dall'ironica pensosità cervantina, ai borgesiani intrecci, alle ansie esistenziali. Ma, in assenza di dichiarazioni, dove trovare la prova della presenza del *philosophique* nel romanzo, o come individuare testi a cui si addica la definizione di *roman philosophique*? Questo libro, progettato e curato da Anna Dolfi, non solo pone il problema, ma tenta di rispondervi, mentre intreccia le idee del/da romanzo con le teorie costruttive, e attiva il confronto tra insignificante e significanza, emblemi e codici mitici, semiosi e destino, osservando come il linguaggio, nello sfilare degli autori, modifichi se stesso fino ad arrivare alla figuratività del *graphic-novel*. Punto estremo d'arrivo per un percorso che – per campioni – fissa significativi frammenti nel caleidoscopio per altri versi infinito del narrare.

Anna Dolfi

insegna all'Università di Firenze Letteratura italiana moderna e contemporanea. Tra i suoi lavori, che uniscono al rigore della filologia l'attenzione per la storia delle idee e l'ermeneutica del testo, da ricordare almeno gli studi leopardiani; le ricerche su narrativa e poesia tra fine Ottocento e terza generazione; i libri su scrittori sensibili alla fenomenologia della temporalità (Dessi, Bassani, Tabucchi...). Studiosa di malinconia, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne. A sua cura due volumi su *Letteratura&fotografia* (2005-2007) e una raccolta sulla *Saggistica degli scrittori* (2012).

€ 18,90

In copertina: Giuseppe Dessì, *Barche a vela e grattacieli* (schizzo a tempera su carta, anni 50 [particolare] - Villacidro, Fondazione Dessì).

