

***La Vita intensa*¹ di Bontempelli, ovvero l'invenzione di Massimo, attore narrato e narrante.**

Nella presentazione del saggio *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*¹, scritto e pubblicato nel 1977 da Marinella Mascia Galateria, si legge:

La **Vita intensa** e la **Vita operosa** costituiscono due delle esperienze più originali del primo Bontempelli, uno scrittore che merita molta attenzione nel quadro degli interessi per le avanguardie novecentesche e per una trasformazione radicale dell'uso della letteratura.

E', questa, una delle testimonianze più originali dell'interesse per lo scrittore comasco (e in particolare per la *Vita intensa* e la *Vita operosa*) che aveva suscitato in Italia Luigi Baldacci quando egli aveva pubblicato, nel 1966, il suo *Massimo Bontempelli*. Nel quasi mezzo secolo trascorso dalla monografia di Baldacci – e soprattutto negli ultimi anni – in Italia, Francia, Stati Uniti, Canada numerosi studiosi hanno affrontato molteplici aspetti dell'opera bontempelliana, interessando una cerchia assai ampia di lettori, ma senza conquistare per lo scrittore comasco un'autentica popolarità. Si tratta comunque di saggi di grande interesse, nei quali un vasto spazio

¹ *La vita intensa* è il titolo del primo di dieci micro-romanzi pubblicati nel 1919, da marzo a dicembre, su «Ardita», il supplemento letterario de «Il popolo d'Italia», diretto da Arnaldo Mussolini. Ciascuno di primi nove episodi ha il sottotitolo «romanzo d'avventure», che manca invece al decimo episodio, *Romanzo dei romanzi*. Quando nel 1920 i dieci racconti furono pubblicati insieme (Firenze, Vallecchi, 1920), Bontempelli volle presentarli come «un» romanzo, aggiungendo al titolo *La vita intensa* il sottotitolo *Romanzo dei romanzi*. Nel 1920 Bontempelli pubblicò a puntate, ma su un'altra rivista, «I.I.I.», *La vita operosa* e *Viaggi e scoperte*. Ci sono state moltissime riedizioni de *La vita intensa*, sia in *Racconti e romanzi*, Milano, Mondadori, 1961, sia in *Bontempelli, opere scelte*, Milano, Mondadori, 1991, ma soprattutto in singoli volumi assieme a *La vita operosa*. Le nostre citazioni sono tratte da *La vita intensa. La vita operosa*, Milano Mondadori, 1970 (i numeri delle pagine sono riportati tra parentesi).

¹ Ho citato qui L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1966, M. Mascia Galateria, *Tattica della sorpresa*, Roma, Bulzoni, 1977 e V. Giordano, *Dalle avventure ai miracoli*, Leicester, Troubadour ed., 2010, e si potrebbero elencare molti altri studi più o meno recenti, anche su settori particolari della scrittura bontempelliana (arti figurative teatro...), oltre ai tre volumi riguardanti altrettanti convegni (AAVV, *Il teatro di Bontempelli*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», Anno IV, n. 13, sett. 1979; *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, ed. Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1991; *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, in «Transalpina» Presses Universitaires de Caen, 2008; ad esempio, L. Fontanella, *Storia di Bontempelli*, Ravenna, Longo, 1997, U. Piscopo, *Massimo Bontempelli, per una modernità a pareti lisce*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001 e soprattutto, a cura di Simona Cigliana, «Il Caffè illustrato», n°19-20, 2004; e i due numeri speciali della rivista «L'Illuminista» a cura di S. Cigliana, 2005 e 2006.

è consacrato alle due *Vite*, e in particolare alla prima di esse. E' il caso in particolare del recentissimo libro di Vita Giordano, una studiosa australiana, *Dalle avventure ai miracoli, Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*, in cui il secondo capitolo (pp. 29-88) riguarda il rapporto narratore-attore e l'intertestualità nella *Vita intensa*, analizzato con i più moderni strumenti di ricerca. Invece, scritto una quarantina di anni fa, il mio saggio – inedito – che presento qui ora per la prima volta si fonda su reazioni immediate ed “ingenue” alla lettura, che è stata un'autentica scoperta, dei dieci “romanzi” di cui consta il “romanzo dei romanzi” la *Vita intensa*.² In quegli anni era ancora viva (malgrado la rivisitazione di Baldacci) la diffidenza di editori, lettori recalcitranti e critici distratti verso colui che era stato sì Accademico d'Italia, segretario del sindacato fascista degli scrittori e soprattutto convinto "mussoliniano" nel 1919, ma la cui scrittura aveva rivelato già nell'immediato dopoguerra – nelle sue strutture e nelle sue tematiche – un "disimpegno" dal vissuto contingente che, inaugurato appunto nella *Vita intensa*, da ironico e sfumato si sarebbe poi fatto sempre più aristocratico e filosoficamente profondo.

E' vero che nel 1926³ Bontempelli pubblicando una delle sue opere più interessanti di quegli anni, *Il Neosofista*, inseriva nella PREFAZIONE DI OGGI (1926) A UN LIBRO DI IERI (1920) un testo già pubblicato da lui nel 1924 nel "Popolo d'Italia" a proposito dei “precedenti” e della “preparazione della sua adesione appassionata al fascismo”. Egli dava in quell'occasione un'interpretazione in chiave pratica e psicologica dei primi due romanzi della splendida sua “rinascita” di scrittore, inserendo la *Vita intensa* e la *Vita operosa* in una sorta di itinerario autobiografico. Scriveva infatti:

Il '19 fu l'adolescenza di tutti i ritornati: volevamo solamente respirare, veder tutto allegro e vivo dappertutto, divertirci rapidamente di tutto, anche degli imbecilli, anche dei vigliacchi, anche dei profittatori: sapevamo che da quel caos postbellico, ostico ai vecchi moralisti, doveva venir fuori un secolo nuovo. Qua e là si apriva un buco verso un mistero: passavamo oltre, rimandavamo a domani. Era lo stato d'animo dell'"anti-pedantismo" e "anti-fanatismo" assoluti. Era *La vita intensa*: la vita del 1919; Poi ci parve che che il caos durasse troppo: dirò meglio, esso sembrava assumere un ordine, un principio di

²Ho poi elaborato le osservazioni fatte durante la lettura de *La vita intensa* nella redazione del mio saggio *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979; ho accennato a *La vita intensa* anche in altre occasioni, come per esempio nell'articolo *Scrivere in francese, Massimo Bontempelli e i “Cahiers du '900”*, in *Ecrivains italiens en langue française, de Marco Polo à Savinio*, Paris, Presses universitaires de Paris IV, 2002. Cf. anche la nota 9. Un mio saggio sulla *Vita operosa*, Massimo Bontempelli, *una vita intensamente inoperosa*, è stato pubblicato negli Atti del convegno AISLI, *Letteratura e industria*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 681-706.

³Il 1926 è l'anno del primo numero dei «Cahiers du '900», (1926-1929) la rivista che con alterne vicende Bontempelli pubblica, lanciando il suo programma di rinnovo culturale e ontologico, il «realismo magico», l'idea della Terza Età del mondo.

solidificazione, in un senso troppo opposto alle nostre speranze. Pure alcuni pochi trovarono in sé un fanatismo che li salvo' subito e li spinse fin da allora con sicurezza verso il futuro: voi fascisti. Altri, dei primi credenti, non sapendo essere fanatico d'illusione, si salvo' dalla delusione accorata mediante una specie amara e ricca di solitudine tra la folla (e questo fu il secondo mio libro, *La Vita operosa*, che è perfettamente "1920") o, ancora più lontano, nella immaginazione: ed ecco il terzo libro, *Viaggi e scoperte*, che la critica subito definiva "la fuga attraverso la quarta dimensione."⁴

E', questa, una pagina in cui il tempo scende a spirale dal 1929 della pubblicazione de *Il Neosofista ed altri scritti* (e dal al 1928 del copyright mondadoriano), al 1926 della *Prefazione* e da qui al 1924 dell'intervista in cui si parla del 1920 e del 1919. E il nostro interesse è attirato soprattutto dalle allusioni al 1919 e al proposito del neo-giovane quarantenne di "ricominciare da capo": – a teatro dopo *Guardia alla luna* nel 1916⁵, con *Siepe a Nord-ovest* nel 1918, nella narrativa, con la *Vita intensa*, nel 1919. Autore già di saggi, articoli, commedie, racconti, poesie, Bontempelli si cimenta qui per la prima volta con il *romanzo*: basta però percorrere l'indice della *Vita intensa* perché il carattere problematico oltre che nuovo e stimolante della sua definizione "romanzo" si imponga al lettore. Di primo acchito essa pare inadeguata: ciascuno dei dieci episodi accomunati dal termine complessivo "romanzo" pretende infatti a sua volta di essere un "romanzo". E la giustificazione dell'appellativo globale dell'opera è affidata all'ultimo dei suoi episodi il cui titolo – *Romanzo dei romanzi* – simboleggia in un certo senso la problematica ricerca di una collocazione nel vasto campo della narrativa novecentesca, delle storie inventate con estro diseguale da Bontempelli, le quali a un primo approccio dei singoli testi possono anche parere soltanto futili pretesti di prodezze verbali. Solo successive letture permettono di supporre che quando si è proposto di chiamare "romanzo" la *Vita intensa*, lo scrittore abbia voluto sottoporre il genere a una sorta di *révision déchirante*, tale da indurlo a giustapporre dei micro-racconti nello spazio artificiale della pagina di una rivista e, in un secondo tempo, di un libro. Proprio per una sorta di capovolgimento dei significati il frammentario succedersi di episodi slegati fra loro fa capo al titolo super-concentrato *Romanzo dei romanzi*; l'effetto di sovrabbondanza che produce la ripetizione della parola mira a sua volta, con l'urto quasi visivo che provoca, a mettere a problema il genere tradizionale. Non è indifferente che non vi siano fasi intermedie tra l'eccessivo spezzettamento dei primi nove episodi e l'eccessiva densità dell'ultimo, in cui si scatena un'incontrollata sarabanda di presenze e di gesti. I dieci *romanzi* del *romanzo* vengono così sottoposti a rallentamenti e ad

⁴*Il Neosofista e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 10-13.

⁵Ora in Massimo Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1989.

accelerazioni che costituiscono il legame ritmico del libro in cui si scorgono tracce di un dinamismo più o meno vigoroso, di stampo futurista. L'accento a tale discontinua continuità non deve però far dimenticare che l'espressione "romanzo dei romanzi" vale anche in quanto formula lessicale, tale da suggerire un'altra dimensione inquietante del decimo racconto della *Vita intensa*. Essa simboleggia infatti il contrasto tra la decomposizione dell'opera in elementi formali e il loro improvviso sintetizzarsi, ritrovandosi e subordinandosi alla fine del libro. A questo livello però bisogna osservare che se innegabilmente ci troviamo di fronte all'uso dissacrante del termine "romanzo", pure esso non viene né rifiutato né accantonato, bensì accuratamente conservato e per così dire "riciclato" da Bontempelli, anche se egli lo applica a forme minori e degradate di racconto che, fino al 1919, non avevano mai ambito a tale prestigiosa denominazione. Accade cioè che volendo sacrificare alla tradizione e nello stesso tempo essere in armonia con le contraddittorie rivoluzioni culturali in atto o in potenza, Bontempelli, pur smontando con falso candore i meccanismi del romanzo tradizionale, non lo rinnega, e dimostra una certa tendenza a contaminare l'eversione e compromesso. Egli pretende sì di cercare nuove strade, ma non assume appieno la crisi delle forme narrative di fronte a un pubblico che svia e disorienta più di quanto non lo illumini con le sue dichiarazioni di principio e, soprattutto, con le sue citazioni di autori e le sue allusioni letterarie ed artistiche.

1. I travestimenti culturali dell'autore

Fin dal primo capitolo del primo romanzo il gusto letterario è assunto come criterio culturale ed esistenziale, in quell'ottica ambivalente che è tipica, nel primo dopoguerra, dell'opera bontempelliana nella quale vanno di pari passo *giudizi letterari* e *scelte di comportamento*. Infatti, soltanto i lettori che rifiutano i due giudizi antitetici "la vita è troppo semplice" e "la vita è troppo complicata" sarebbero all'altezza tanto dei tempi moderni quanto di una nuova letteratura. Bontempelli, cioè, si presenta come colui che rifiuta ogni tipo di eccesso, nella sua ardua ricerca di una regione media e rassicurante del quotidiano, che pure si propone poi di decomporre in fatti che chiama "avventure", grazie alla sua onnipotenza di autore-demiurgo.

Ora, questa scomposizione irrealistica del reale vuol essere anche il fondamento di una poetica sperimentale, tale da proporre al lettore che sa vivere tra il troppo semplice e il troppo complesso, un prodotto letterario ambivalente, semplice e complesso ad un tempo.⁶

⁶ «Questa narrazione [...] potrà sembrare troppo complicata a quanti sono capaci di andare da casa alla trattoria senza incontrare nulla che sia degno di essere raccontato [...] Per contro, essa sembrerà troppo semplice ai lettori dei divini romanzi di Dumas [...]» (19)

Il rifiuto dell'eccessiva complessità del vissuto (che dovrebbe far capo a una visione del mondo ottimistica per l'uomo del primo dopoguerra) è di fatto la risultante di una scelta deliberata da parte dell'intellettuale che rifuggendo dagli intoppi più vistosi del quotidiano, ingrandisce a bella posta eventi banali per farne gli elementi di base della narrazione. Come gli eventi derisori della vita sono promossi al rango di avventure straordinarie, i racconti che le riferiscono ostentano l'etichetta insolita di "romanzi": la *Vita intensa* viene annessa così in un modo di cui appunto bisogna vagliare la legittimità a un genere letterario svuotato dei suoi contenuti. abituali adattando a significati insignificanti strutture logorate da secoli di scrittura. Bontempelli evita però il confronto diretto ed organico coi suoi concorrenti contemporanei e con i suoi predecessori, pur atteggiandosi rispettivamente a loro legittimo rivale ed erede. Il suo libro è come sospeso in un vuoto letterario artificiale, in cui vanno alla deriva bizzarre costellazioni di disparate "autorità", aggruppate secondo i criteri dissacranti di una sorta di contro-cultura *ante litteram*. Il lettore infatti è sottoposto all'ingannevole pressione di allusioni falsamente serie, che per così dire incorniciano e avvolgono l'ambigua serietà della rivoluzione letteraria che Bontempelli pretende di voler attuare.

L'atteggiamento esistenziale adottato dall'autore, che egli vorrebbe veder condiviso da coloro che leggono, è ad un tempo la causa e l'effetto di certi interessi culturali condizionati e condizionanti rispetto a certe scelte di vita. Il saper leggere degli autentici lettori della *Vita intensa* dipende, come abbiamo visto, dalla loro capacità di dosare, nella vita, la semplicità e la complessità: coloro che peccano per eccesso in un senso o nell'altro, devono limitarsi a leggere o le complicatissime avventure di Dumas, o i "barbosi" romanzi di Bourget, la cui assoluta semplicità nasce dalla totale mancanza di azione. Tra questi due esempi, scelti con tendenziosa malafede, Bontempelli colloca il "suo" tipo di romanzo breve, costellato di citazioni e di esempi tratti dalle opere più disparate per stupire, disorientare, provocare. Si tratta in genere di inserti scelti con apparente superficialità per disseminare la *Vita intensa* di frammenti di una cultura dalle pretese sopranazionali: non a caso sono francesi entrambi gli scrittori rispetto ai quali Bontempelli comincia col definirsi negativamente, contestando la validità del loro esser romanzieri. Il "narratore" della *Vita intensa* porge così ai lettori la prima chiave che dovrebbe permetter loro di penetrarne le intenzioni: Dumas e Bourget diventano gli eterogenei supporti negativi rifiutando i quali Bontempelli si orienta verso posizioni che vorrebbe nuovissime nel vasto (e da lui qui parzialmente ignorato) panorama del romanzo italiano, pur ostentando a volte

simpatie di dubbio gusto per un tipo di narrativa "di consumo", di qualità assai spesso scadente. E', anzi, questa la maschera più vistosa dietro la quale si cela il raffinato intellettuale, il critico letterario che, scrivendo la *Vita intensa*, scopre anzitutto le molteplici risorse del racconto in prima persona.

Fin dalle prime pagine Bontempelli distingue implicitamente l'"io" che sceglie le forme e gli orientamenti del libro da colui che (accortamente guidato dall' "autore") racconta al lettore gli avvenimenti che costituiscono le avventure dell' "io"-attore. Ora, il narratore e l'attore partecipano – a differenza dell'autore – della stessa cultura superficiale che viene loro attribuita da Bontempelli. Il primo riferisce con maggiore o minore malafede i micro-fatti che il secondo vive in quanto protagonista desideroso di trasformarli in avvenimenti straordinari, tali da sfiorare le frontiere di una realtà diversa. Anzi, al limite, le avventure dell'attore possono essere dei non-fatti a partire dai quali il narratore, dopo aver proclamato

Racconto fatti veri, accaduti a me, nella città di Milano. (19)

colloca sullo stesso piano di indifferenza il suo omonimo agente e tutti gli altri che, nei diversi episodi, non sono quasi mai personaggi nel senso più convenzionale del termine. Di loro parleremo più avanti: essi sono comunque gli interlocutori, gli oppositori o i semplici pretesti delle avventure dell'"io" attore. Bontempelli che, per il tramite del narratore, gli attribuisce una cultura frammentaria, fa di lui un essere privo di spessore psicologico che pure a tratti sembra voler atteggiarsi a demiurgo maldestro e pigro della vita microscopica e anodina di un certo ambiente marginale, al limite dell'astrazione. Massimo-attore inventato da Massimo-scrittore è una sorta di Buster Keaton attivissimo a vuoto che manipola goffamente i fatti e gli oggetti per fare di essi degli eventi sotto lo sguardo falsamente ingenuo di Massimo-narratore. Costui nasconde o presenta al lettore dei dati scelti con l'intenzione ora d'informarlo, ora di adularlo, ora di ingannarlo, ora di distrarlo grazie ad un eterogeneo coacervo di informazioni di ogni genere. Abbiamo già accennato al fatto che proprio mediante le tendenziose informazioni letterarie ed artistiche che dà su di sé, lo scrittore si maschera da narratore: e i travestimenti culturali di Bontempelli nella *Vita intensa* sono tanto più suggestivi per la conoscenza dell'"io" autore quanto più sono complessi ed eterogenei. Questo è valido soprattutto nel caso del settimo romanzo-racconto – *Mio zio non era futurista* – e cioè dell'episodio più interessante dal punto di vista dell'informazione culturale, perché il narratore colloca se stesso-attore in un passato che gli

sconvolgimenti della Grande Guerra rendono remotissimo, e cioè nel 1912, attribuendogli anche una giovinezza dalla quale a quella data Bontempelli era già ben lontano e mettendogli accanto uno zio decrepito il cui bagaglio culturale corrispondeva a quello della maturità dello scrittore. Questo suo originale sdoppiarsi in due personaggi, nessuno dei quali coincide cronologicamente con il suo autentico passato biografico, crea una tensione dinamica all'interno del romanzo, in cui si oppongono un elemento iperattivo a vuoto e un elemento pesantemente inerte. Il frenetico agitarsi dell'uno e la resistenza che l'altro oppone al movimento (all'azione) sono i due principi opposti che, con lo scopo apparente di esaltare un fatto letterario e culturale (il futurismo) lo bloccano e lo demistificano. Per ora, però, quale che sia la sua struttura di meccanismo funzionante a vuoto, l'episodio ci interessa soprattutto nella misura in cui permette di tracciare il ritratto di Massimo, narratore in prima persona. Da questo punto di vista infatti il settimo romanzo è ricchissimo di allusioni precise e coerenti al declino dell'universo culturale nel quale Bontempelli si era formato e realizzato per una trentina d'anni e alle altisonanti promesse di quel movimento di arte e di pensiero che si voleva rivoluzionario e che la storia (secondo il Bontempelli dei "Cahiers du '900") avrebbe poi superato. Si tratta di una specie di *Bildungsroman* ironico in cui il giovane eroe vuol trasformare culturalmente un vecchio agendo secondo le regole del più elementare comportamentismo. L'adesione ostinata, appassionata, dinamica dell'"io"-attore giovanissimo alle correnti letterarie che si susseguono con vertiginosa velocità ora lo inducono a spiare Papini al caffè delle "Giubbe Rosse," ora gli suggeriscono di comperare l'*Estetica* di Croce, per poi spingerlo verso Marinetti e gli altri futuristi.

Ma il dinamismo che rende possibile tale frenetica mobilità culturale non riesce a trasformarsi in azione: anche se è vero che "io" giovane e privo di scrupoli vuota in un batter d'occhio la casa-museo-del-passato dello zio incartapecorito per farne il tempio del rumore e della policromia⁷ pure, nonostante il nuovo ambiente in cui dalle cose si sprigiona un fluido magnetico, il vecchio carducciano non riesce a trasformarsi e a scrivere perché la macchina del suo genio è inceppata dall'avvenimento degli avvenimenti – la guerra mondiale.

Lo zio non si rinnova, ma non coinvolge neppure, di riflesso, in una rivoluzione letteraria il giovane nipote, il quale giustifica in tal modo il fatto di esser diventato, nel 1919, l'"io"-attore al quale nei primo sei e negli ultimi tre romanzi della *Vita intensa* il narratore non accorda che una

⁷«Mi pareva che i colori ballassero rumorosamente nella stanza, le linee cantassero, i quadri scivolassero dalle pareti [...)]»(123)

cultura ingannevole e problematica.

Mio zio non era futurista, che è la storia di un'iniziazione incompiuta, permette anche di capire meglio il reciproco condizionamento della vita e della letteratura di cui abbiamo parlato a proposito della prima pagina del racconto iniziale del libro. La scelta tra Dumas e Bourget, proposta nel 1919 come unica alternativa (prima che la *Vita intensa* offrisse un modello nuovo) a coloro che avessero voluto scrivere romanzi, appare alla luce del settimo racconto-romanzo come la conseguenza del ridimensionamento della cultura italiana che prima del conflitto si era esaltata artificialmente e parossisticamente in un gran fracasso di rumori e di parole. Tale rivoluzione culturale mancata è appunto lo sfondo sul quale si agitano a vuoto i personaggi della *Vita intensa*, vittime di una civiltà frammentaria e logora di cui Bontempelli esagera polemicamente l'incoerenza e il frazionamento. Le briciole giustapposte di una storia letteraria fatta di geni tradizionali e di falsi geni da rotocalchi fanno "dimenticare" al narratore la solida, massiccia, monolitica cultura dello zio.

Il futurismo veniva in urto con tradizioni che avevano una loro logica interna, mentre il giovane nipote del 1912 è diventato nel 1919 un romanziere che non si trova più davanti, per combatterle, le strutture di un mondo sicuro di sé. Tale vuoto è simboleggiato appunto dagli sparsi ricordi di epoche ormai finite che costituiscono la cultura di base del narratore. Scrittori, poeti, artisti di ogni genere e di ogni orizzonte culturale citati alla rinfusa, isolati o aggruppati, vengono a volte livellati verso il basso da battute di dubbio gusto. In altri casi, i giochi di parole di Bontempelli non sono che goliardici residui di sillogismi che alternano, secondo quella tecnica orizzontale che è una delle costanti dell'autore, con sequenze narrative o con divagazioni estranee all'argomento trattato. D'altro canto, anche nella sua forma eversiva e distorta, il ragionamento di tipo scolastico rivela quella nostalgia dell'unità che abbiamo già notato sottolineando, al di là della dispersione del libro, il voluto superamento della sua frammentarietà, simboleggiato proprio dal titolo dell'ultimo capitolo: *Romanzo dei romanzi*. Una sorta di scalata leggibile nero su bianco nell'indice permetterebbe così a Bontempelli di superare lo spezzettamento della *Vita intensa*, a cui corrisponde tra l'altro l'ironica accozzaglia di autori citati come rappresentanti della tendenza al ciclo della letteratura occidentale: Emile Zola, Romain Rolland, Honoré de Balzac son abbassati con disinvoltura sullo stesso piano di Salvator Gotta⁸. Sono costoro i patroni disparati

⁸«Tutt'insieme fanno dunque [...] un «ciclo», secondo il sistema di Emilio Zola, Salvator Gotta, Romano Rolland, Onorato di Balzac, e simili...» (29)

del romanzo a puntate che l'autore dichiara fin dall'inizio pronto nella “ biblioteca del suo cervello”. E' interessante notare che, quale che sia la loro appartenenza culturale e nazionale, gli scrittori la cui presenza nella pagine della *Vita intensa* dovrebbe legittimarne la validità, rappresentano ciascuno a suo modo forme di cultura popolare e tradizionale: allegando indifferentemente l'uno o l'altro di essi, Bontempelli ostenta di scendere, con simulata modestia, verso un pubblico medio del quale inventa la fedele puntualità durante i dieci mesi della sua collaborazione alla rivista di Arnaldo Mussolini. Lo scrittore cioè tenta di accattivarsi dei lettori mediante il già osservato livellamento verso il basso del personaggio-narratore che non esita ad aggiungere alla schiera dei suoi numi tutelari alcuni tipici rappresentati della sottocultura napoletana e milanese. Ciò non toglie che in alcuni punti l'autore improvvisamente cessi di voler suscitare la complicità del pubblico e lo metta in iscacco, come accade nel settimo racconto-romanzo in cui l'“io” scelto da Bontempelli per raccontare la storia dello zio e del nipote immagina il pubblico incapace di risolvere l'enigma culturale che gli viene proposto.

L'atteggiamento di Bontempelli in quanto autore della *Vita intensa* rispetto alla cultura del suo tempo pare, alla luce di queste rapide osservazioni, vincolata alla sua visione globale del mondo e degli uomini oltre che, soprattutto, alla sua volontà di imporre al pubblico un'immagine di sé assai vaga e imprecisa, presentandosi come un intellettuale proteiforme che appare e scompare tra gli strati più eterogenei della cultura europea. Egli non esita a farsi accusare di incoerenza quando dichiara di aver ereditato nientemeno che da Balzac l'idea di un “ciclo” poco dopo aver rifiutato sdegnosamente la concezione classica del romanzo fondato su di uno schema del tipo: “la marchesa è uscita alle cinque”. L'atteggiamento critico dell'autore della *Vita intensa* nei confronti delle strutture narrative tradizionali gli impedisce di collocare nei suoi romanzi personaggi per così dire “a tutto tondo” o magari un solo personaggio autonomo, tale da conferire agli “altri” l'apparenza di una vita individuale, calcata sulla vita reale. Bontempelli invece inventa un “Massimo” semi-artificiale che vede, simula, interpreta, uccide ombre più o meno consistenti di esseri fittizi. Tale “narratore”, portavoce dell'autore che maschera deformandolo è appunto colui che comunica fin dall'inizio al lettore che non conosce ancora e che cerca, collocandolo al livello socio-culturale della classe media, il progetto di “rinnovare il romanzo europeo”.

2) La finalità e i destinatari della *Vita Intesa*

Quando Bontempelli scrive:

Allora per chi e perché scrivo questo romanzo? Lo scrivo per i posteri. Lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo. Uno che scrive un romanzo e ci mette la prefazione, non può assolutamente dichiarare meno di tanto." (19-20)

annuncia un programma che, doppiamente ambizioso, è però anche fondamentalmente oscuro. In primo luogo non è chiaro se l'intenzione di "rinnovare il romanzo europeo" sia da attribuirsi al narratore o allo stesso autore il quale ha dotato il suo *alter ego* narrante di una personalità culturale assai discontinua. Da un lato infatti egli pretende di trasformare il mondo letterario (che tende sempre più a identificare col mondo in generale) dall'altro, come si è visto, Massimo – narratore ha scelto di disseminare i dieci romanzi del romanzo di allusioni ad una cultura (e ad una sottocultura) affatto tradizionali, dopo lo scacco (rappresentato dal settimo episodio) del futurismo che avrebbe potuto ringiovanire e sconvolgere arte, letteratura e vita.

Colui che vorrebbe trasformare radicalmente il romanzo in generale non esita cioè a costituirsi da un capo all'altro del libro una bizzarra famiglia fondata su riferimenti ad una cultura affatto tradizionale, in cui Dante, Aristotele, Platone alternano con Dostoevskij e Sant'Agostino. Singolare sincretismo al servizio di una intenzionale contro-cultura destinata a suscitare lo scandalo dei benpensanti ai quali Bontempelli offre di tanto in tanto rassicuranti campioni dei più solidi e banali luoghi comuni. Inoltre, il narratore della *Vita intensa* fa sfoggio a volte di una pseudo-metafisica che lascia presagire la futura creazione di una letteratura "magica" all'italiana. E' vero che per ora Bontempelli si accontenta di esumare dalla tradizione occidentale un "gran metafisico", oggetto di ironiche invocazioni, e soprattutto il socratico "daimone" che conoscerà poi una fortunata carriera nella *Vita operosa*. Per il momento però tali apparizioni più o meno soprannaturali ci interessano meno delle deformazioni culturali e intellettuali a cui vengono sottoposti uomini famosi per i motivi più diversi, citati da un capo all'altro del libro e uniti tra loro dal filo di episodi dissacranti. Abbiamo già sottolineato il carattere funzionale delle spiritosaggini, spesso di dubbio gusto, di Bontempelli il quale se ne serve per liquidare tradizionali "autorità", invocate con lo stesso sarcasmo che i futuristi riservavano globalmente a tutta la cultura occidentale. Ed è significativo che nel coacervo di nomi di cui è frettolosamente disseminata la *Vita intensa* non si trovino tracce di quegli autori italiani e stranieri che già da qualche tempo rinnovavano, ciascuno a suo modo, il romanzo europeo. Bontempelli cioè crea artificialmente il vuoto nella cultura del suo tempo per rivendicare il progetto assoluto e originale

della palingenesi della narrativa. Ora, la credibilità di tale scopo è condizionata dall'attendibilità del personaggio-narratore (scettico, disincantato, mediocre) che lo assume. Enunciato da lui, il progetto rivoluzionario non sembra a volte che il pretesto serio addotto per giustificare l'audacia apparente di una frase provocatoria. In tal caso, perderebbe credibilità l'ambiziosa pretesa della *Vita intensa* di costituire una svolta nella cultura italiana del primo dopoguerra. Se invece si accetta di leggere nella prefazione del primo romanzo il progetto di un rinnovamento voluto non già dal "narratore" in quanto personaggio, bensì dallo stesso Bontempelli-autore, come riconoscere poi nel corpo del libro linee di evoluzione interamente o per lo meno intenzionalmente nuove? Solo una lettura a più livelli ci permetterà forse di seguire le oscillazioni del senso del termine "romanzo", grazie alle quali certe vie sono state per così dire socchiuse e immediatamente abbandonate da Bontempelli nella sua ricerca di elementi costitutivi per una rinnovata forma di narrazione romanzesca. A questo fine dovremo scavare oltre l'accidentata superficie del libro, sulla quale si accumulano a tratti le briciole di una cultura intenzionalmente impoverita. Si tratta di grumi di parole, di nomi e di aneddoti che si addensano intorno all'impalcatura fragile e asimmetrica costituita dal casuale o intenzionale aggrupparsi di dieci schemi narrativi. E colui che ha voluto tale romanzo si è attribuito (sotto un'identità ora parallela, ora coincidente con la propria) un bagaglio culturale eteroclito. Per il tramite di tale personaggio che parla in prima persona e al quale egli presta il proprio nome, Bontempelli affronta, e nel contempo subdolamente elude, il pubblico. Ostenta, tra l'altro, pur rivolgendosi ai lettori del supplemento letterario del "Popolo d'Italia", una neutralità politica che non corrisponde appieno ai suoi impegni e alle sue dichiarazioni di pubblicista: cioè, pur collocandosi nel presente storico del 1919, la *Vita intensa* riflette quella stessa volontà di disimpegno o per lo meno di allontanamento dal reale che nel 1918 aveva spinto l'autore a comporre la favola teatrale futuristico-espressionista *Siepe a Nord-Ovest* proprio mentre redigeva un rapporto ufficiale sulla sconfitta di Caporetto. Le due scritture si ignoravano a vicenda, anche se si può rintracciare un intento polemico nel lavoro teatrale in cui campeggia un'emblematica figura di eroe disonesto.

Se *Siepe a Nord-Ovest* è un'interessante e personalissima illustrazione di certe tendenze della drammaturgia degli anni che precedono e immediatamente seguono il primo conflitto mondiale, la *Vita intensa* è in un certo senso un *unicum*, benché quanto vi è di più originale nel libro venga quasi sempre soffocato dalle divagazioni del narratore, tese a far abortire le intenzioni strutturalmente più interessanti dell'autore. Si profila così uno scrittore "nuovo" messo in iscacco

dai suoi stessi eccessi verbali, mimetizzato da disordinati ricordi culturali che fanno di lui quel personaggio-narratore a cui spetta la responsabilità se non proprio della scrittura, almeno dei suoi orientamenti. E' bene ricordare infatti che se colui che scrive è Bontempelli, pure egli delega ad un "io" di sostituzione la funzione di raccontare a modo suo le avventure di quell'"io"-personaggio che agisce o subisce ad un terzo livello, anti-eroe in un mondo tendenziosamente avulso da quello reale.

Gli episodi della *Vita intensa* (come pure i tre atti di *Siepe a Nord-Ovest*) sono i rivelatori della volontà di un "autore nascosto" di ridurre il vissuto a un livello di inconsistenza derisoria e disimpegnata. Gli avvenimenti seri e drammatici del dopoguerra sono o eliminati o goffamente ridotti a fatti curiosi. Su questo sfondo semi-artificiale, in cui la topografia di Milano è singolarmente schematizzata, il narratore della *Vita intensa* "si" inventa in quanto letterato dai gusti incoerenti e crea un Massimo-personaggio agente di cui sceglie maliziosamente di raccontare gesta incompiute e avventure meschine, paradossalmente destinate a formare la trama di una narrazione con cui "rinnovare il romanzo europeo"...

Questo programma letterario, ambizioso e contraddittorio, viene proposto a lettori non solo disorientati da proposte culturali beffardamente disparate, ma resi necessariamente perplessi da una dichiarazione nella quale essi si sono imbattuti fin dalla prima pagina: **scrivo per i posteri**. L'abbonato di "Ardita" è stato quindi negato a priori in quanto destinatario del messaggio contenuto nella proposizione che in apparenza ne sollecita la complicità. Cioè, mentre il rinnovo del romanzo esige la partecipazione di un numero limitato e costante di lettori uniti per compiere un'impresa esaltante, l'ipotesi della collaborazione scrittore-pubblico è negata dall'affermazione dello stesso autore, il quale rifiuta di riconoscere la legittimità di quegli stessi gruppi di lettori che egli apparentemente cerca di ingraziarsi collocandosi ai loro diversi livelli culturali mediante la scelta di svariati modelli di riferimenti letterari. **Scrivo per i posteri**: questa dichiarazione della prima pagina della *Vita intensa* la definisce illeggibile per i contemporanei e corrisponde a quell'atteggiamento alternativo nei confronti del pubblico che emerge quando cessano le ricerche di complicità negli strati medi dei lettori e, per esempio, il settimo romanzo vien dichiarato incomprensibile per chi non sia dotato di una cultura d'avanguardia. E' vero che l'appello ai posteri (quale che sia naturalmente la sua credibilità) lanciato all'inizio del libro e poi immediatamente sommerso da contraddittorie indicazioni miranti a costruire attorno al romanzo una rete di complicità tessuta barando col lettore, potrebbe non essere che un monito, una messa

in guardia per chi volesse addentrarsi oltre il primo livello della lettura, senza trasformarsi attivamente da semplice leggente in autentico lettore. E' vero però che rifiutando anche i *venticinque lettori* di manzoniana memoria, Bontempelli sembra volersi chiudere paradossalmente in un solipsismo che contrasta con il programma intensamente attivo offerto agli abbonati di "Ardita".

Con queste osservazioni non pretendiamo certo di dissipare il disagio da cui è colto il pubblico di fronte all'apparente superficialità del *discontinuum* bontempelliano, ma desideriamo soltanto affermare che malgrado la sua apparenza frivola e a volte irritante, il primo libro che si vuole romanzo scritto dal futuro autore di *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* viene da lui collocato volontariamente sotto il segno di una problematica assai complessa: in che direzione il neo-romanziero si avvierà per evitare lo schema "la marchesa è uscita alle cinque"? e come andranno configurandosi i suoi rapporti con i lettori di storie che egli pretende tragiche e che essi troveranno buffe e divertenti?

3 Le forme dei romanzi

Gli intrecci dei dieci "romanzi nel romanzo" possono riassumersi in poche righe: 1. *La Vita Intensa*. Massimo e Piero escono a mezzogiorno per andare al ristorante. Vi giungono alla mezza, dopo aver incontrato tre personaggi insignificanti. 2. *Il Caso di forza maggiore*. Pietro dà un appuntamento misterioso a Massimo che apparentemente vuole obbedirgli. Dimentica però di scendere dal tram e si ritrova al punto di partenza. 3. *La donna dai capelli tinti con l'"henné"*. La signora Calabieri affida a Massimo tre capelli perché egli ritrovi la donna che li ha persi. L'inchiesta però è inutile dal momento che i capelli sono caduti proprio dalla testa di colei che ha promosso l'inchiesta. 4. *Il dramma del 31 aprile*. Un sabato Massimo fa la coda per comprare delle sigarette. La tabaccaia gli ispira una beffa crudele – egli cambia la "e" di un cartello affisso nel negozio con una "a": si legge così che la donna si è "lavata il martedì" (e ora si è di sabato). Umiliata ella si suicida. 5. *Morte e trasfigurazione* (prima parte). Massimo racconta la "sua" giovinezza: è stato correttore di bozze e professore di albanese parlato. 6. *Morte e trasfigurazione* (seconda parte). Massimo fa successivamente il professore di pianoforte, il consigliere di moda, il domatore di gatti, l'imbalsamatore di uccelli, il drammaturgo. Gli viene offerta la possibilità di diventare giornalista: un banale incidente lo spinge al suicidio. Rinasce romanziero e si sposa. 7.

*Mio zio non era futurista.*⁹ Massimo giovanissimo ha uno zio vecchissimo, fedele alla tradizione letteraria. Il nipote vuol convertirlo al futurismo, ma scoppia la guerra e impedisce al nuovo genio di rivelarsi e di scrivere il poema *La chincaglia dello scimpanzé*. 8. *Florestano e le chiavi*. Florestano dà un incarico a Massimo: consegnare a Bartoletti, che deve arrivare alla stazione di Milano, le chiavi di casa. Massimo lo cerca coscienziosamente, ma non può “riconoscerlo” perché non lo ha mai visto. 9. *Il demone del gioco*. Massimo gioca a poker con gli amici, ma non sapremo mai quanto ha perduto. Il narratore infatti rifiuta di finire il romanzo. 10. *Romanzo dei romanzi*. Tutti i personaggi della *Vita intensa* (compreso Massimo-attore) si rivoltano contro Massimo-narratore. Lo zio del settimo episodio e la tabaccaia del quarto giocano a scacchi in uno spazio immaginario.

Col passare dei mesi i capitoli-romanzi si fanno sempre più complessi, e l'arricchimento formale degli episodi è ad un tempo condizionato e stimolato dal carattere ciclico della pubblicazione mensile, che impone ritmi temporali all'ispirazione. Non è indifferente, d'altronde, che essa sia subordinata anche al plauso, alla perplessità, all'incomprensione dei lettori (meglio, dei leggenti) che si manifestano immediatamente, ad ogni puntata, dalle colonne stesse del periodico e che costituiscono quindi un pubblico col quale il contatto – fecondo o irritante – è sempre reale. Da un lato quindi Bontempelli ha la certezza che l'opera con cui vuol “riformare il romanzo europeo” viene letta da qualcuno, dall'altro egli esita a definire autenticamente “lettori” gli abbonati di “Ardita” a cui pure ha sottoposto, fin dalla prima pagina del primo racconto, il progetto innovatore della sua scrittura. Nulla lascia supporre, leggendo i primi nove episodi via via pubblicati, che tra di essi possa esistere una qualche forma di unità: essa sarà poi garantita soltanto dal decimo *Romanzo dei Romanzi*, una sorprendente prodezza narrativa, che giustificherà in modo affatto originale l'etichetta globale “romanzo di avventure” imposta, quando sarà pubblicata in volume, a una serie di racconti legati in origine quasi sempre soltanto dalla presenza del narratore e del suo omonimo attore.

Infatti, nei primi nove mesi del contratto editoriale con “Ardita” la *forma* della *Vita intensa* è caratterizzata dalla sua frammentarietà e dalla sua discontinuità. Una parvenza di unità pare affidata alla generica definizione “avventure” attribuita a narrazioni dai contenuti più

⁹Su Bontempelli e il futurismo, si vedano anche i miei: *Le vieil oncle et la jeune déesse. Bontempelli et le futurisme*, in *Actes du colloque Le futurisme et les avant-gardes littéraires*, a cura di K. Cardini et S. Contarini, Nantes, ed. CRINI ; et *Massimo Bontempelli, l'avventura futurista*, in «L'Illuminista», sett.-dic. 2009, numero dedicato a *Futurismo e letteratura*, pp. 343-345.

diversi. Termine banale, applicato qui a storie esilissime che ne mettono a problema il significato. Si assiste così a tutta una serie di slittamenti semantici che fanno capo ora all'annientamento del racconto, ora alla sua iper-esaltazione. Le storie raccontate dal narratore nei primissimi episodi non sono che beffardi pretesti di intrecci che coprono di parole spazi privi di senso. Diventano poi, a mano a mano che l'autore scopre le risorse e le sfumature di una scrittura che via via si fa più complessa, sempre più inquietanti e quasi audaci per quel che riguarda le strutture narrative.

Attraverso “i” romanzi “del” romanzo viene delineandosi il personaggio del narrante, falso demiurgo, presunta e presuntuosa divinità che abbozza miserevoli creature e dilata a dimensioni macroscopiche i particolari della loro vita quotidiana, le loro manie, l'assurdo di certi comportamenti fino a farne gli elementi di un *epos* derisorio. D'altronde, proprio l'idea di un romanzo a mezza via tra le avventure straordinarie di Dumas e lo psicologismo di Bourget suggerisce un tipo di racconto in cui i fatti sono semplici e la tecnica narrativa si limita spesso alla descrizione di certi comportamenti. Il primo romanzo – *La Vita intensa* – scaturisce appunto dalla descrizione – che il narrante in prima persona pretende affatto disinteressata – di una serie di comportamenti dell'“io”-attore il quale cammina, parla e, pronunciando frasi semplicissime, abbozza a sua volta frammenti di esistenza di altri personaggi. Si tratta di schizzi tracciati dall'immaginazione unidimensionale dell'attore-creatore, il quale evita accuratamente di esplorare le intime motivazioni degli esseri che fa esistere per poi beffarsi crudelmente di loro lasciando agire le parole sulle cose, i simboli su di una realtà mal definita. Quando si tratta – come appunto nel primo romanzo della serie – di uno schema per così dire “itinerante”, il narrante riferisce casuali incontri in luoghi “neutri” della città (scale, strade, incroci) dove un “fatto” – una presenza – viene interpretato da brevi frasi e da semplici parole dell'“io”-agente: divagando a parole sulla silhouette appena intravista di una donna con una modesta pelliccia, la trasforma a parole ne deduce un romanzo. L'episodio successivo – *Un caso di forza maggiore* – ha una specie di introduzione negativa: prima di scriverlo l'autore ha esplicitamente scartato la tentazione della “bella pagina”, cioè del “romanzo d'arte”. Il racconto si sviluppa poi secondo un piano circolare (nulla accade dopo un viaggio completo di andata e ritorno in tram). L'avventura che non ha avuto luogo è avviata da un messaggio che trasmette un ordine: mentre obbedisce, “io” cerca di sottrarsi ad esso con una serie di atti mancati (l'attore che, pur facendo, non vuol fare, riesce a non fare perché, mentre fa, si sbaglia). Il terzo romanzo – *La donna dai capelli tinti con l'henné* – somiglia al secondo, ma è appesantito da citazioni e sottotitoli: l'attore indaga coscienzosamente

in tutti i luoghi del centro cittadino su di un fatto che non è mai esistito. Anche qui, le parole dominano l'azione nella solenne forma del sillogismo, cioè di un ricordo di scuola che dovrebbe trasformarsi in elemento di stile.

In questi primi tre romanzi il tema dominante è quello della "disattenzione" creatrice di situazioni false in cui l'avventura coincide con il rifiuto immediato e spontaneo delle possibili avventure nella città, della quale il narratore esplora con una sorta di ingenua voluttà la realtà negativa, ingrandendo a dismisura futili particolari e indagando sull'inesistente. La logica deduttiva è una sorta di macchina inutile che funziona a vuoto sotto il segno di una cultura raccogliatrice, tale da seminare il dubbio e disorientare il lettore. Poi, col passare dei mesi, le puntate si fanno più complesse, ricche di raffinate sorprese. Il quarto romanzo, per esempio, riferisce un episodio che non dovrebbe esistere e che offre al lettore fin dal titolo (*Il dramma del 31 aprile*) la chiave della propria impossibilità. Per chi non si accorge in tempo dell'assurdo cronologico dell'episodio, l'"avventura" di Massimo è un dramma che finisce con una fosca conclusione sanguinosa¹¹ facendo capo così alla prima "catastrofe" del ciclo, in cui in capo a intrecci a volte strutturalmente analoghi l'autore sperimenta esiti spesso inattesi.

Egli sorprende anche inserendo dopo la quarta puntata la doppia parentesi cronologica in cui si costruisce il passato di Massimo-attore. Si tratta del quinto e del sesto romanzo, intitolati entrambi *Morte e trasfigurazione* – in cui con stile caricaturalmente picaresco, si narra la preistoria di "io"-attore e si racconta come egli si sia liberato delle altre sue possibili personalità mediante fughe significative e grazie a una nuova "catastrofe" posta sotto il segno solenne e canzonatorio della musica di Richard Strauss. *Morte e Trasfigurazione* si trova a metà della *Vita intensa* e si colloca in una serie di tempi diversi dalla contemporaneità di sette degli altri otto romanzi: qui, la memoria potrebbe assolvere una funzione essenziale se in veste di narratore, lo scrittore non evitasse la tentazione della confessione intima inventando per e sé e per la propria scrittura un nuovissimo principio etico ed estetico:

se raccontassi minutamente il seguito della storia del mio primo stipendio scriverei un romanzo di 350 pagine, cosa indegna di una persona per bene.(86)

¹¹«Due avventori avevano letto il cartello beffardo e lo avevano fatto osservare alla vittima. Questa li aveva insultati. Il quella era entrato nella bottega il fidanzato (ahimé, sì, aveva un fidanzato, è indispensabile). Il fidanzato aveva preso le parti di lei, e i tre avevano finito col fare a coltellate. Mentre essi boccheggiavano al suolo in un lago di triplice sangue, la donna [...] s'era gettata dalla finestra...» (77)

Oltre al rifiuto dello sfogo autobiografico (il personaggio di cui viene narrata la vita è l'attore, dietro al quale Bontempelli va sopprimendo se stesso-personaggio storico a mano a mano che il passato artificiale di Massimo narratore si arricchisce di episodi) vediamo qui l'abbozzo di una poetica di cui "io" rivendica la paternità. Il romanzo "di avventure", che deve essere breve e selettivo, riferisce non già avvenimenti fondamentali e reali della vita di Massimo Bontempelli, bensì eventi fittizi di cui si ritroveranno poi tracce riconoscibili nelle opere successive dello scrittore redatte in prima persona. L'autore-narratore si costruisce così una personalità di ricambio, un "rifugio autobiografico" fatto di falsi ricordi.

Lo scopo apparente della *Vita intensa*, che è la storia di un personaggio disponibile e attivissimo a vuoto in un dopoguerra vago e irreale, dovrebbe essere il trionfo di un imperturbabile ottimismo: "io" è una sorta di Candide frettoloso e svagato alle prese con le alterne vicende della vita borghese di cui pretende di rifiutare le convenzioni, ricorrendo proprio a quell'irrazionale fantastico che il narratore sembra voler evitare:

(solo la teosofia potrebbe darmene un'accettata spiegazione: io non racconto che fatti) (86)

Nell'economia generale della *Vita intensa* le due parti di *Morte e trasfigurazione*, in cui i "fatti" non sono che altrettanti assurdi possibili, formano eccezionalmente una sorta di unità, legate come sono l'una all'altra dalla formula tipica dei romanzi a puntate: "continua". L'insieme comunque non è omogeneo, caratterizzato nella prima parte da una sorta di "favola doppia", affatto lineare mentre nella seconda nessun motivo di struttura, nessuna esigenza di leggibilità giustificano l'ordine e l'esistenza stessa degli episodi, giustapposti e collegati da acrobazie verbali e spiritosaggini di vari tipi. Eppure, secondo l'autore, si tratta di

misteriose rappresentazioni della tragica vita contemporanea. (97)

che il narrante è indotto a raccontare spinto da

un demoniaco bisogno di sincerità (98)

E "sincerità" è una parola che sorprende da parte di chi – narratore o personaggio – fa appello a quello stesso demone per affermare:

il mio demone, forse quello stesso demone che oggi mi suggerisce finti romanzi allo scopo di pigliare in giro i lettori di "Ardita", allora mi suggerì un romanzo vivo... (98)

Quale che sia il valore dell'avventura banale introdotta da questa frase misteriosa e solenne, è interessante notare l'intersecarsi dei piani del racconto e del progetto di vita che il narrante attribuisce a se stesso, giocando sul doppio senso del termine "romanzo". Un tempo egli ha creduto di poter "vivere" un romanzo (sposare un'ereditiera), ora egli "racconta" un falso romanzo, meno falso comunque (per quanto di un diverso grado di falsità) del "romanzo" che avrebbe consacrato, con un matrimonio di convenienza, la riuscita di un'avventura borghese. E l'autore/narratore che scivola abilmente dall'uno all'altro senso dei termini "romanzo" e "falso" ritiene di far parte di un'aristocrazia culturale la quale appunto "si cerca" mediante il romanzo in quanto "forma" da rinnovare.

E' interessante comunque che la serie di avventure che costituiscono i capitoli quinto e sesto della *Vita intensa* faccia capo a quel "dato di fatto" su cui è costruita la possibilità stessa di esistere del romanzo in quanto tale: le passate "avventure" han fatto sì che "io" sia diventato uno scrittore. Il che giustifica con il superamento di una fittizia serie di erranze giovanili l'esistenza stessa del narratore/attore, impegnato fin dalle prime parole del primo romanzo-racconto della serie pubblicata da "Ardita" a **rinnovare il romanzo europeo**.

Ora, è interessante notare che il settimo romanzo – *Mio zio non era futurista* – il quale tipograficamente segue, nel volume in cui sono raccolte a posteriori le puntate di "Ardita", il quinto e il sesto, dal punto di vista della fittizia biografia di "io-attore/letterato", in un certo senso ne è il coronamento, consacrando la vocazione letteraria di colui che alla fine di *Morte e Trasfigurazione* era diventato uno scrittore e che si misura qui con un "romanzo storico di ambiente letterario" proiettandosi dodicenne alla vigilia della Prima Guerra Mondiale.

sotto specie di romanzo d'avventure, questo è anche, e soprattutto, un esempio di romanzo storico di ambiente letterario (112)

L'"io" liceale che vuol convertire al futurismo uno zio ultra-classico e il vecchio rappresentante di una cultura libresca e sorpassata, sono in un certo senso le estremizzazioni spinte all'assurdo delle opposte tentazioni culturali dell'autore, tra il classicismo degli esordi e l'attrazione per il futurismo – che si sdoppia in due "candidi" rappresentanti di temporalità estreme. Che l'impossibile esito del racconto sia dovuto allo scoppio della guerra, fa sì che l'elaboratissimo

meccanismo della struttura narrativa sia bloccato da una soluzione venuta dall'esterno. L'effetto stimolante di macchine ispirate all'intuonarumori di Russolo ¹² sull'ispirazione de *La chincaglia dello scimpanzé* è annullato dal fracasso metaforico dello scoppio della guerra mondiale, annunciato dalla locuzione temporale.

Proprio in quel momento (118)

E' questa una formula che adotterà più tardi Dino Buzzati: un magico potere orienta gli eventi e fa sì che segmenti eterogenei di vite individuali e collettive si incontrino per far fallire sia la scrittura poetica dello zio neo-futurista, sia la scrittura narrativa del nipote che avrebbe dovuto celebrare la conversione del vecchio e che non ci riesce *per un caso di forza maggiore*.

L'impossibilità dell'azione individuale a due livelli (del personaggio e dell'autore) è qui provocata da un evento mondiale, mentre nel quarto romanzo la vicenda (il suicidio della tabaccaia beffata) non avrebbe potuto avere in nessun caso uno sviluppo plausibile perché era stata collocata in un tempo inesistente.

Se ora consideriamo globalmente i sette romanzi di cui abbiamo indicato schematicamente alcuni meccanismi essenziali, notiamo che nella *Vita intensa* in quanto progressione di romanzi miranti a non essere che un solo romanzo, lungo le tappe rappresentate dalla pubblicazione periodica del mensile, si precisa e si acuisce il carattere eversivo e negatore del narrante, alla ricerca di mezzi sempre nuovi per far fallire tanto dall'interno, quanto mediante artifici o avvenimenti esterni, il romanzo stesso. Arricchimento negativo, evoluzione distruttrice che sono tanto più evidenti nell'ottavo episodio (*Florestano e le chiavi*). Il personaggio "io" passeggia per le vie di Milano quando un non meglio precisato Florestano ¹³ gli impartisce un ordine mediante la lettura di un telegramma. L'attore che – nel racconto del narratore – rifiuta a parole di obbedire, nello stesso tempo si mette in cammino per obbedire. Anche questo come i primi quattro romanzi della *Vita intensa* ha un intreccio "itinerante", nel quale io-personaggio, che agisce proprio mentre contesta la legittimità e l'utilità della propria azione, finisce con il constatare il necessario fallimento dell'azione stessa. In *Florestano e le chiavi* il carattere assoluto dello scacco dipende dalla novità della "catastrofe" con cui la vicenda "non" si conclude: essa è la

¹²«Invece nella sala che veniva dopo lo studio radunai gli strumenti teatrali rumorosi, aconciamente raccolti intorno all'ululatore medio.» (125)

¹³Per l'identificazione dei personaggi di cui nella *Vita intensa* non compaiono che i nomi senza i cognomi, cf. i saggi di Simona Cigliana nei numeri citati de « L'Illuminista » e del « Caffè »

conseguenza di un'impossibilità assoluta derivante dalla maligna onnipotenza del narratore (o dell'autore stesso?) che ha "dimenticato" di provvedere l'attore di un certo numero di conoscenze quando lo ha inserito nell'antefatto della storia. Infatti, in questo caso particolare, il romanzo d'avventura è condizionato da tre frasi di Florestano, il quale solo alla fine rivela il "significante" del messaggio in cui la parola-simbolo è "chiave". Termine ironico che connota nello stesso tempo un oggetto e un'informazione la cui mancanza ne rende totalmente impossibile l'uso.

Quale che sia la complessità strutturale di *Florestano e le chiavi*, il lettore (o il leggente?) non ha bisogno di esser provvisto di conoscenze particolari per afferrare il senso del romanzo, il quale riferisce soltanto abbozzi di avventure in una cornice caotica, la stazione di Milano. Vi sono invece altri racconti per la cui comprensione viene richiesta a colui che legge una certa preparazione: letteraria, come abbiamo visto, nel settimo romanzo, mondana e in un certo senso "tecnica" nel nono, *Il demone del gioco*:

Chi non sa giocare a poker non può leggere questo romanzo. Se ciò, come penso, gli dà troppo dolore, ha un mese di tempo per imparare il gioco, e leggere a ogni modo questo prima che esca il romanzo successivo.(53)

Ma, dopo l'inchiesta poliziesca, dopo il romanzo di formazione, dopo le avventure itineranti, non avremo qui nulla che somigli al *Giocatore* di Dostoevskij. L'autore russo – che pure altrove è citato – non è neppure menzionato in questo romanzo, dove si addensano le “autorità” più disparate (Dante, Tommaseo, Grossi, Fogazzaro, Verlaine). Infatti, le variazioni sul gioco non sono altro che abili pretesti per introdurre subdolamente nel ciclo un nuovo tipo di “catastrofe”: il fallimento del romanzo a causa del rifiuto dell'autore di portarlo a termine. All'inizio, il racconto sembrava collocarsi sotto il segno ironico di due nuove potenze, estranee finora tanto all'attore quanto al narratore – il destino e il Maligno. In realtà al centro della narrazione c'è la ribellione del narratore che rifiuta di assecondare sia l'autore nel suo progetto di scrivere un romanzo, sia l'attore, la cui avventura resta incompiuta, sia il lettore che non conoscerà l'esito della storia.

Siamo nel cuore del problema sollevato all'inizio della *Vita intensa* dalla singolare dichiarazione di Bontempelli “Scrivo per i posteri” ed è proprio qui, del nono romanzo, che si intravede il motivo (o uno dei motivi) per cui Bontempelli aveva fatto appello all'inizio della sua collaborazione ad “Ardita” a una futura generazione di lettori: accusa infatti i suoi contemporanei di pigrizia e di passività, auspicando l'avvento di nuovi “leggenti”, complici futuri di narratori e

romanzieri. E l'autore prende la parola, con singolare veemenza, collocandosi in un rapporto più che conflittuale col suo pubblico.

4. L'autore e il pubblico

Scriva Bontempelli:

Vorrei che il lettore si guardasse in uno specchio in questo momento, che si vedesse quant'è brutto in questa sua volgare curiosità [...] e se non ha modo di trovar subito uno specchio, si passi la mano sulla faccia [...] sentirà con quella mano quanto è brutto, in questo momento in cui lo sconvolge la curiosità di sapere se io avevo perduto 7 e 50 o millecinquecento lire. Vorrei che potesse capire quanto una tale curiosità è malsana, meschina, fetida, antiestetica, bestiale [...] Il lettore ignora il vero fine e la vera efficacia dell'arte. Il lettore non sa leggere. Egli non si rende conto che portandolo maestrevolmente, con il racconto di un fatto in sé insipido, superficiale e banalissimo, traverso una serie di sensazioni e vibrazioni sapienti che gli hanno esagitato lo spirito durante la lettura di queste pagine, io ho del tutto assolto il mio compito di narratore e creatore di mosse fantasime. [...] Ma il lettore è fatto così. Il lettore non sa leggere. Legge i romanzi e ascolta i drammi con lo stesso animo piccino con cui legge gli incidenti di cronaca nera [...] s'interessa agli episodi bruti, non alla lirica delle creazioni che ne emanano. E noi scrittori ci obblighiamo a servirlo e [...] dobbiamo nascondere tra le pieghe di quei fatti bruti qualche favilla di misterioso lirismo e di eterna verità [...] mentre io vo tracciando il quadro della realtà umana nel suo tragico più travaglioso, egli lettore crede beatamente che io gli stia raccontando tante cose divertenti (150-152).

Questa tirata ci induce a impostare in termini nuovi il problema dei rapporti tra da un lato i tre “io” (autore, narratore, attore) e dall'altro i lettori, come se per un attimo qui Bontempelli scoprisse che coloro che lo “leggono” non sono dei “lettori” e che quindi egli non scrive per nessuno. Senza per altro che questa serie di riflessioni sulla forma, sullo scopo, sulla struttura del romanzo faccia capo a una prematura constatazione di incomunicabilità, resta comunque vero che il pubblico, del quale da un capo all'altro della *Vita intensa* Bontempelli cerca di tracciare una specie di *identikit* culturale qui, nel nono romanzo consacrato al *Demone del gioco*, lo irrita profondamente.

Pur avendo indicato, all'inizio del ciclo di “Ardita”, che solo i “posterì” sarebbero stati i suoi lettori ideali, Massimo aveva cercato lungo gli otto primi romanzi la complicità del pubblico, stimolandone la curiosità, ponendogli degli enigmi: ecco che ora, improvvisamente, quasi alla fine del contratto editoriale che lo lega al periodico, egli dà libero corso a una breve ma violenta serie di accuse. Il lettore cercato con paziente sollecitudine, del quale però già nel settimo romanzo era malignamente sottolineata l'incompetenza culturale, non è capace di cogliere il senso del “romanzo” in quanto creazione aperta e non dogmatica di fantasmi e di situazioni che egli stesso dovrebbe coordinare e concludere. L'autore si ribella contro il lettore, contro la sua tirannide e la sua pigrizia, contro la sua fastidiosa tendenza a dominare, insieme passivo e

possessivo: come indurre chi legge a cogliere in un testo aperto, incompiuto, il “misterioso lirismo, l’eterna verità” a cui confessa di aspirare il narrante liberandosi per un attimo della sua problematica e ironica personalità e accostandosi così, forse, allo scrittore? Lo sfogo chiaroveggente del nono romanzo pare dettato dalla collera bizzarra e fulminea dell'autore, il quale impedisce al narratore di offrire al pubblico la soluzione che egli aveva escogitato per l'enigma proposto dal *Demone del gioco*. Resta vero comunque che Bontempelli ha voluto contestare aggredendoli di sorpresa, dei lettori che, dopo l'avvertimento della prima pagina, aveva ora sollecitati, ora teleguidati, ora adulati, ora vezzeggiati. Improvvisamente, pretende di scuoterli dalla loro passività con una violenta scrollata verbale per indurli ad agire al posto suo, a completare il romanzo con l'ausilio della loro logica e della loro immaginazione. E l'avventura banale di una serata tra amici tende a diventare il significante di innumerevoli significati.

Indipendentemente dal progetto del narratore, il racconto suggerisce una nuova funzione per i singoli lettori, sfidati a completare la pagina che si sono accinti a leggere, indifesi ed ignari delle trappole tese da un autore fino ad allora insospettabile.

Però, se è vero che gli ultimi paragrafi del nono romanzo-racconto rappresentano una beffa per il lettore, pure esse gli aprono anche una doppia prospettiva di liberazione, tanto sul piano pratico quanto sul piano teorico: egli può sfuggire all'onniscienza del narratore il quale, tradizionalmente, impone la conoscenza dei dati che ritiene necessari per realizzarsi in quanto creatore. Da questo punto di vista, il lettore de *Il demone del gioco* non è frustrato, ma invitato a esercitare la sua libertà d'intervento e di azione. Si potrebbe vedere qui l'abbozzo di una doppia liberazione: dello scrittore che rifiuta gli imperativi del “leggente”, del lettore al quale il narratore, lungi dall'imporre una storia, propone gli elementi di una riflessione personale – le “faville” da cui deve scaturire la creatività di chi legge.

E appunto, uno dei fili conduttori tra i disparati racconti-romanzi della *Vita intensa*, potrebbe essere la complessa problematicità del rapporto tra scrittore e lettori, preannunciata già nella prima puntata della serie, in cui Bontempelli accennava alla ricerca di un nuovo “io” e un nuovo “pubblico”. Quando comincia a collaborare a “Ardita”, lo scrittore si rivolge ai lettori proponendo loro una narrazione che comincia col definire negativamente (non psicologica, non realista) e presentandosi come un duplice “io” (quello che racconta e quello che agisce) che per l'ambiguità della sua non azione susciterà curiosità e diffidenza. La collaborazione attiva del pubblico è già chiaramente sollecitata nel quarto romanzo dove mentre l’“io”-attore è

caratterizzato dalla disattenzione, il racconto è fondato sulla *memoria di colui che legge*, al quale vengono costantemente ricordati fatti enunciati in precedenza. In altri casi certe allusioni culturali richiedono uno sforzo mentale del destinatario del racconto, la cui attenzione può anche fondarsi sulla complicità che lega i membri dello stesso gruppo:

Qui il lettore di “Ardita”, che come tale è un degno e forte fumatore, si meraviglia che 200 sigarette possano bastare per quattro giorni. (67)

La specializzazione nella vita pubblica (professione, vizio, costume) sembra a volte necessaria perché il narratore possa trasmetterci il messaggio che spiega certe situazioni al lettore, senza per questo pretendere di indottrinarlo. 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. Gli oggetti di questo mondo penetrano oltre la cornice e vi creano un universo a volte allucinante e bizzarro, che non agisce mai sulla realtà quotidiana. Di conseguenza, il racconto che non è “istruitivo” (che non altera in nulla lo scomporsi e il ricomporsi della realtà quotidiana) sfrutta tendenze, conoscenze e perfino gesti familiari a chi legge. In questo senso si può stabilire un legame tra l'autore che cerca un lettore a sua immagine e somiglianza, e il concreto leggente;

E ora voi avete non già accettato la cortesia del suo cuore, ma subito l'imposizione dei suoi nervi; prendete la sigaretta... (70)

Quel “voi” plurale e perentorio che stabilisce un contatto tra lo scrittore e il lettore, è il segno tangibile del predominio che il narratore vorrebbe esercitare su di una realtà rispetto alla quale si prospetta l'ipotesi di una possibile utilizzazione pratica della letteratura (l'esempio scelto mostra però in che modo grottesco un tale impatto sulla realtà venga qui demistificato)

Calcolando che passiate in compagnia la metà delle ore della vostra giornata, la lettura di questo capitolo vi procurerà un beneficio esatto di 50 per 100 sul capitolo del fumo del vostro bilancio ... (71)

E', questo, un esempio assai eccezionale e intenzionalmente marginale di una situazione in cui il rapporto narratore-lettore è caratterizzato da una sorta di complice benevolenza, la quale si esercita però a proposito di un'attività assolutamente futile.

Di solito, tra l'autore e il suo pubblico i mediatori si moltiplicano: nello stesso quarto

romanzo da cui son tratte le precedenti citazioni, l'io-narrante descrive l'io-agente nell'atto di cambiare una lettera in una tabella destinata a essere letta dai clienti di una tabaccheria. Essi rappresentano la massa di coloro che vedono le conseguenze del gesto con cui si modifica la fittizia realtà del romanzo. I loro movimenti, le loro reazioni sono descritti dal narratore che ne informa i lettori, così come racconta loro le conseguenze della lettura (da parte di compratori di sigarette) del cartello modificato dall'attore. Qui "io" è il creatore di un fatto, il quale può esistere soltanto grazie all'intervento di un pubblico capace di interpretare il gesto del personaggio che ha fatto l'azione di scrivere. La catastrofe finale viene così resa comprensibile, oltre che possibile, da una duplice lettura: dalla lettura fittizia degli avventori della tabaccheria, dalla lettura del lettore di "Ardita" che legge tanto la riproduzione grafica dello scritto modificato, quanto la descrizione delle reazioni del pubblico, le quali provocherebbe un mutamento della situazione iniziale, se l'avventura non fosse impossibile. Cioè, se il 31 aprile fosse una data plausibile, sarebbe successo questo:

Due avventori avevano letto forte il cartello beffardo e lo avevano fatto osservare alla vittima. Questa li aveva insultati. In quella era entrato nella bottega il fidanzato [...] aveva preso le parti di lei, e i tre avevano finito con fare a coltellate [...] la donna [...] s'era gettata dalla finestra...(76-77)

Un esempio analogo di doppia lettura di un grafismo riprodotto nelle pagine del libro esisteva già nel secondo romanzo, dove il narratore raccontava le conseguenze della disattenzione di "io"-attore, in quale assorto in un costante fantasticare, rivolgeva ad una ragazza, seduta davanti a lui nel tram, la domanda convenzionale

"Le dà noia il fumo?" (36)

trascurando di ricordarsi di non aver sigarette e soprattutto di notare i cartelli del tram sul quale si trovava, che trasmettevano indiscriminatamente messaggi-informazione e messaggi-ingiunzione:

Posti 16 - 361 - Vietato fumare.

Solo quando il narratore gli accorda la possibilità di fissare la propria attenzione, l'attore è capace di scegliere, in accordo col lettore, nell'insieme di parole e di cifre allineate, l'ordine che lo concerne.

In un altro caso (nel quinto romanzo) il narratore è il mediatore tra il lettore e il personaggio, suggerendo maliziosamente a quest'ultimo di leggere alla rovescia una certa serie di

lettere che, percorse da sinistra a destra, hanno un significato neutro, mentre decifrate in senso contrario diventano un insulto. Qui, la capacità del lettore di interpretare in modo non convenzionale un segno verbale gli permette di intervenire nello scioglimento di una situazione, collaborando alla metamorfosi dell'attore che quasi senza volerlo diventa l'autore di una beffa. Nel gioco delle parti della triade degli "io" l'autore, il quale ha scelto fin dall'inizio le lettere che si prestano alla duplice lettura:

IOVELLI CEBMI (IMBECILLE VOI) (91)

Affidando al narratore il compito di continuare la sua opera, suggerisce all'attore (la cui azione in questo caso è la lettura) due possibili significati, attribuibili a una serie apparentemente anodina di lettere (che però forse il lettore di "Ardita" aveva già letto attivamente, precedendo così l'azione destinata, dal narratore, all'attore).

Abbiamo citato qui tre esempi di personaggi che leggono contemporaneamente ai lettori e, quindi, di altrettante possibilità per i lettori di leggere assieme ai personaggi: i due gruppi sono coinvolti in tal modo nella lettura del narratore, che li disorienta e li mette fuori strada nella sua originale e nuova funzione di falso complice. Per documentare il gioco sottile del rapporto tra il personaggio in prima persona e gli altri, citiamo ancora *Il dramma del 31 aprile*, ossia il quarto romanzo in cui l'autore-narratore finge di voler captare direttamente la complicità del lettore, ponendolo sin dall'inizio, grazie al titolo del racconto – *Il dramma del 31 aprile* – davanti a un messaggio assurdo che l'attore (non leggendo egli steso i titoli dei romanzi in cui si parla di lui) necessariamente ignora. Cioè, la chiave dell'impossibilità del racconto viene offerta a chi legge prima ancora che la lettura cominci e il narratore punta qui sulla disattenzione non più dell'attore come nel secondo romanzo, bensì del lettore, implicitamente sfidato a cogliere l'assurdità del *31 aprile*, ossia di una data assurda presentata con noncurante candore e ricordata poi con singolare accortezza mediante una specie di *trompe l'oeil* verbale all'inizio del romanzo. Qui, colui che legge viene tratto in inganno dalla banale e puntigliosa esattezza del primo segmento del messaggio (*ore 11 del mattino*) e sollecitato poi dall'enigma culturale dell'ultima parte (674 *Olimpiade*) in modo che gli elementi essenziali per la vanificazione del racconto (il mese e il giorno) gli sfuggano. Il *31 aprile* è inserito così tra un'informazione anodina e un riferimento colto: la prima rassicura, il secondo impegna a fondo l'attenzione del lettore, che trascura l'essenziale del messaggio. Bontempelli sfrutta qui il carattere lineare della scrittura, mentre negli

altri esempi sfidava il lettore giocando coi bianchi e coi neri di certi grafismi più o meno significativi.

Abbiamo già visto che la data inesistente – il 31 aprile – prima ancora di venir inserita tra due indicazioni temporali di valore differente, presentava fin dal titolo la chiave dell'inganno su cui il quarto romanzo è fondato. E affinché la disattenzione del lettore prevalga sulla sua attenzione, evitando che egli colga l'assurdo dell'accostamento cifra-mese, il narratore ha fatto sì che il sottotitolo del racconto attraesse l'occhio del leggente, incuriosito da un enigmatico e promettente *Delitto e castigo*. E tutta una serie di dichiarazioni del narratore serve poi a mascherare la sua intenzione di prendersi gioco del lettore, orientandone l'attenzione verso il (presunto) carattere tragico dell'episodio:

non da commedia, ma da tragedia; ci tengo ad avvertirne i lettori fin d'ora, perché non risentano un urto troppo violento dall'incontro inaspettato con il drammatico di cui questo romanzo è impregnato. Sì, drammatico; chi ha giudicato troppo frivolo il primo romanzo, troppo filosofico il secondo, troppo poliziescamente avventuroso e fantastico il terzo, e troppo sorridenti tutti e tre, avrà la soddisfazione e la sorpresa di trovarsi qui di fronte alla serietà crudele della vita. (65)

Questa dichiarazione di intenti sul carattere tragico del quarto romanzo, dettata in funzione di un piano di sviluppo della narrazione stessa, serve ad orientare il modo di leggere del lettore a cui intende affiancarsi, vigile, protettore e possessivo, il narratore. “Io ” che qui non si colloca più sullo stesso piano dell'autore, vuole essere per il suo pubblico, una sorta di demiurgo. Anzi, “io” e il lettore dovrebbero collocarsi sullo stesso piano di parità, dal momento che il narrante pretende di non conoscere il seguito degli avvenimenti in cui pure afferma di essere stato anche l'attore. In nome di questa ingannevole complicità tra il lettore e il narratore (il quale sembra qui volersi isolare rispetto tanto all'attore quanto all'autore), il romanzo di avventure cessa di essere il racconto di fatti che stupiscono e meravigliano un lettore medio, per diventare il breviario di una vita ironicamente intensa. In un'altra pagina, invece, la manipolazione (camuffata da complicità) del lettore da parte del del narratore, assume un significato molto più profondo, almeno per quanto concerne i futuri rapporti tra il letterato Bontempelli e il mondo (che egli vorrebbe forgiare a immagine e somiglianza di quel se stesso che a poco a poco va costruendosi):

Alcune esperienze dei tempi andati mi hanno chiaramente dimostrato come tra difficoltà varissime che ognuno incontra nel proprio cammino, ia assai arduo scegliere quell i contro cui è più ragionevole abbattersi. Forse per questa diffilcoltà il mio animo ha preso l'abitudine di astenersi. (78)

Il narratore propone al lettore un modello di comportamento (l'astensione) tale da fare di lui un semplice spettatore delle cose del mondo, professando una chiara vocazione alla neutralità di fronte a scelte di ogni tipo, storiche o quotidiane. E l'astensione è il mezzo con cui si possono livellare piani eterogenei delle vite concretamente vissute.

Ci imbattemmo ancora, più avanti, nel disimpegno del narratore: qui, dal punto di vista della struttura del romanzo, esso rappresenta l'avvio verso una letteratura che accetterà sempre meno di compromettersi col mondo. Ora complice attivo, ora creatore mediante la lettura di situazioni che si fanno sotto i suoi stessi occhi, di volta in volta sollecitato o ingannato, il lettore si trova invischiato nella realtà artificiale del romanzo al quale gli si chiede a tratti di collaborare con la sua testimonianza, mescolando così vita e letteratura:

Molti ricordano certamente come in quel tempo (79)

Il lettore che appartiene al mondo del quotidiano dovrebbe così trovare nei propri ricordi per così dire preletterari il presunto supporto dell'azione romanzesca. L'atteggiamento del narratore verso il pubblico è comunque discontinuo: ora ne esige la collaborazione, ora lo respinge inesorabilmente nell'universo anonimo della vita vissuta che la letteratura non si degnava di prendere in considerazione.

Via via che le puntate di "Ardita" si succedono, i rapporti complessi tra chi scrive e chi legge non migliorano, anzi, fino a sfociare nelle già citate accuse di incompetenza e di ignoranza del settimo romanzo:

Mi si perdoni questa piccola nota di storia letteraria, necessario preliminare a un romanzo di questo genere. E so, purtroppo che esso interesserà solo una scarsa parte dei miei lettori, cioè quelli che si occupano di cose letterarie. Ma non potevo trascurare questa casta, né poteva mancare un tal genere nella mia serie. Compenserò me stesso e il mio pubblico preparando per qualcuno dei numeri venturi qualcosa di solidamente, vastamente, incontrovertibilmente analfabeta. (112)

Pare quasi che qui, in uno slancio finale di finta modestia, il narratore accetti di abbassarsi al livello dei suoi lettori più incolti. Di fatto, umiliando se stesso narratore, intende mettere in risalto le conoscenze e le virtù del se stesso attore, il quale nel settimo romanzo compensa con una giovinezza biograficamente improbabile la decrepitezza attribuita polemicamente allo zio. In questo episodio quindi non solo le indicazioni biografiche e culturali sono tanto più preziose in quanto sono accuratamente camuffate, ma anche si stabiliscono molteplici rapporti tra il narratore e il pubblico proprio in funzione dei ritratti caricaturali di due intellettuali antitetici ed estremizzati dei primi vent'anni del ventesimo secolo. Il narratore, cioè, racconta ai lettori quanto un altro pubblico ha detto del suo *alter ego* agente, proiettato in una preistoria favolosa – l'anteguerra. (72)

Questo lo dicono parecchi: uomini di fine intelletto e perfetti imbecilli. (113)

L'inchiesta sullo zio carducciano è comunicata a lettori quasi tutti incapaci di cogliere la portata intellettuale dell'avventura della quale scorgono soltanto i dati esterni. Per esempio, il narratore presta malignamente al pubblico il desiderio di conoscere il ritratto dello zio, in nome di una facoltà che caratterizza il lettore incapace di cogliere l'autentica realtà delle cose: “la libidine immaginativa” Essa spinge gli abbonati di “Ardita”

a figurarselo in chissà quali strane forme, e quanto lontano dal vero. Sono al tutto inafferrabili le relazioni e associazioni secondo le quali i lettori immaginano le fisionomie degli scrittori. (118)

Uno dei vantaggi dello scrittore di romanzi a puntate è che egli conosce bene il suo pubblico, rispetto al quale può sostenere la parte del demiurgo generoso, concedendogli il tempo necessario per acquisire la cultura indispensabile alla comprensione del romanzo che gli ha appena proposto, durante tutto il mese che precede la prossima pubblicazione. Questo è possibile se il racconto esige conoscenze soltanto tecniche (simboleggiate dalle regole del poker), mentre è più difficile che colui che legge impari a diventare un autentico lettore.

Se ora, alla luce delle riflessioni ispirate dalle intrusioni dell'autore nel testo del nono romanzo, rileggiamo una delle frasi cruciali della *Prefazione* del primo di essi, ci rendiamo conto che la conclusione de *Il demone del gioco* si ricollega, saldando così i nove primi romanzi della *Vita intensa*, in un cerchio ideale e concluso, alla frase già più volte citata **scrivo per i posteri**.

L'exasperazione del narratore, il quale scende dal suo Olimpo pseudofilosofico su cui pretendeva di restare al di sopra della mischia, scaturisce dalla consapevolezza delle manchevolezze del suo pubblico

E' incredibile la specie e la somma delle domande ammirative e balorde che questo romanzi mi hanno procurato da marzo ad oggi. (151)

Però la rivolta contro la massa dei lettori, la quale fa capo al rifiuto di scrivere la fine del *Demone del gioco*, non induce il narratore a persistere in questo atteggiamento di futuristica provocazione: anzi, con un improvviso e sorprendente capovolgimento stilistico e strutturale, nel decimo e ultimo episodio della serie, egli si accanisce a sommergere il lettore di informazioni, portando a termine con pignola accuratezza ogni singola vicenda anche se appena abbozzata nel corso della *Vita intensa*. Il *Romanzo dei romanzi* offre al pubblico un bizzarro viluppo di fatti in cui tutti i

personaggi, magari soltanto nominati, concludono le loro vite immaginarie: il racconto è una sorta di paradossale palinodia offerta ai lettori disorientati del *Demone del gioco*. Anche se poi Bontempelli non insisterà nel suo approfondimento dei rapporti conflittuali tra scrittore e pubblico, il rifiuto della passività del lettore è un'intuizione interessante, di ispirazione futurista, come pure è degno di nota che nel *Romanzo dei romanzi* venga proposta ai lettori la cronaca di una delle prime rivolte di personaggi contro il loro autore ¹⁴. Il carattere di questa insurrezione comparata all'atteggiamento dei (futuri) *Sei personaggi* di Pirandello, è assai originale: qui, essi non chiedono all'autore di farli esistere, bensì reclamano la libertà di vivere a modo loro indipendentemente dalla volontà del narratore. Anzitutto essi, alleati anche con "io"-attore contro "io"-scrittore, contestano la necessità stessa di "fare" qualcosa, mentre aggruppandosi in modi bizzarri, suggeriscono che dai loro incontri imprevedibili possano scaturire avventure sempre diverse. In tal modo, nel *Romanzo dei romanzi* si passa, rispetto al nono romanzo, da un estremo all'altro: dal rifiuto della soluzione dell'intercizio all'iperbolico accumulo di elementi conclusivi. Qui, l'autore (il narratore?) sembra voler accattivarsi il favore di un pubblico che pure aveva giudicato illegittimo assecondandone la congenita pigrizia al di là della logica e dell'immaginazione. Così facendo, per scongiurare il disamore dei leggenti offesi, l'autore finge che il narrante si sopprima, lasciando liberi i narrati di inserirsi in trame insensate, di vivere cioè "a soggetto". E sono loro – i cosiddetti "personaggi" – che alla fine della *Vita intensa* mettono a problema il progetto dell'autore il quale all'inizio della prima puntata di "Ardita" aveva dichiarato di voler citare solo dei "fatti" interpretati come altrettante "avventure"

L'autodeterminarsi dei personaggi nel *Romanzo dei romanzi* provoca la rottura dei loro rapporti col narratore, che lo scrittore stesso dirige, isolando in tal modo il suo mediatore nella triade autore, narratore, attore. Quella che i personaggi (e tra di essi, "io"-agente) rifiutano, è la dittatura del narratore: da un capo all'altro dei primi nove episodi egli è stato il manipolatore di simboli e segni, apparenze e nomi ai quali è concesso, nel decimo romanzo, di realizzare destini e connubi a volte mostruosi. Viene contestata così la capacità del narratore di narrare, il suo diritto di disporre di quegli "altri" che inventa per divertire i lettori e

per mantenere onestamente una famiglia scrivendo quel che gli piace (77)

¹⁴E' vero che Pirandello aveva pubblicato già nel 1915 i suoi *Colloqui con i personaggi*. Ma soltanto nel 1921 immagina i rapporti conflittuali tra l'autore e i personaggi.

L'io narrante che sembra presentarsi qui al pubblico sotto le mentite e modeste spoglie di un personaggio che gli somiglia, rinuncia però a tale mansueta visione di sé quando afferma il suo desiderio di lavorare

senza che i personaggi capitino un giorno a rompermi le scatole

Se nel nono romanzo, *Il demone del gioco* – i peggiori nemici del narratore sembravano essere i lettori importuni, ignoranti ed esigenti, nel decimo – il *Romanzo dei romanzi* – gli avversari di colui che assume la responsabilità della scrittura sono gli stessi personaggi. Massimo-narratore, che è ad un tempo l'*alter ego* di Bontempelli (e in questo senso lo rappresenta e lo maschera) a cui si sostituisce diventando il "candido" protagonista immaginario di un'autobiografia di ricambio, viene contestato proprio quando, dopo aver invocato invano la collaborazione dei lettori nel nono romanzo, si lascia sorprendere nel decimo dalla ribellione dei personaggi, che impongono alle singole avventure le loro capricciose iper-conclusioni. Massimo-narrante, non "narra" ma registra "fatti" che si organizzano in "avventure" la cui articolazione gli sfugge.

Alla fine della *Vita intensa*, assumendo la personalità di Massimo-autore-narratore, Bontempelli apre due prospettive di rapporto scrittore-scrittura, ossia da un lato tra il narrante e il "consumatore" della narrazione e dall'altro tra lo scrittore e gli elementi tradizionali della strutture narrative.

(CONTINUA)

I prossimi capitoli saranno: 5. I personaggi, 6. Il tempo e lo spazio, 7. La città-personaggio e la folla, 8. L'autore nascosto (forme narrative e visione del mondo).

Fulvia Airoidi Namer