

**La Vita intensa di Massimo Bontempelli , ovvero l'invenzione di Massimo attore narrato e narrante
(seconda parte)**

(Ricordiamo che la *Vita intensa* - pubblicata per la prima volta nel 1920 a Milano da Vallecchi, - è divisa nei seguenti dieci “romanzi” usciti sul periodico “Ardita” dal marzo al dicembre del 1919 : I. *La vita intensa*; II. *Il caso di forza maggiore*; III. *La donna dai capelli tinti con l'”Henné”*; IV. *Il dramma del 31 aprile, ovvero Delitto e castigo*; V. *Morte e trasfigurazione. Parte prima*; VI. *Morte e trasfigurazione Parte seconda*; VII *Mio zio non era futurista*; VIII. *Florestano e le chiavi*; IX. *Il demone del giuoco*; X. *Romanzo dei romanzi*. Le citazioni sono tratte da *La vita intensa, La vita operosa*, a cura di Luigi Baldacci , Milano, Mondadori, 1970)

5. I personaggi

Dopo aver indicato certe linee di sviluppo dei rapporti tra il narratore e i lettori (cioè, dopo aver scoperto un duplice conflitto imperniato sul personaggio dello scrittore che contesta il suo pubblico ed è contestato dalle proprie creature) cercheremo di seguire gli itinerari dei protagonisti e delle semplici comparse della *Vita intensa* negli episodi che precedono la sovversione dell'ultimo romanzo. Tra di essi campeggia naturalmente colui che dice “io” e che non è il tradizionale autore onnisciente: infatti, “Massimo” è un nome che corrisponde a tre personaggi, quasi sempre nettamente distinti. Nella fittizia ricostruzione che “io” fa del proprio passato vi sono soltanto esilissime tracce di quelle scarse notizie che Massimo fa trapelare della propria privata autobiografia. Anzi, come abbiamo già notato, proprio a partire dalla *Vita intensa* lo scrittore va forgiandosi una fittizia e nuova storia personale , sulla quale per un certo periodo modellerà

la propria personalità di narratore in prima persona. Questo “io narrante” che si costruisce è il primo personaggio del libro: e cioè lo scrittore ora pacato ora collerico che solo sporadicamente aderisce alla personalità contingente dell'autore (il quale è “personaggio” al livello superiore dell'organizzazione del romanzo). L'uomo Bontempelli è celato dalla controfigura bidimensionale che si è scelto in dieci micro-romanzi in cui lunghe digressioni si alternano con episodi costituiti da avventure di un genere affatto particolare. Si tratta infatti anzitutto di “avventure” della parola, la quale suscita e fa agire esseri che si possono convenzionalmente definire tutti dei “personaggi”, anche se essi differiscono per il grado di esistenza e di rilievo letterario. Nascono e scompaiono a seconda dell'umore e della malafede di tutti coloro che nella *Vita intensa* si atteggiavano a soggetti del racconto e dell'azione. Tra “il” creatore (“i” creatori) e le creature del romanzo, tra queste ultime e i lettori ci sono rapporti difficili anche nei momenti più sereni che precedono il *Romanzo dei romanzi* dove tutti si ritrovano. Il più delle volte non si tratta che di apparizioni istantanee, le quali assumono la propria autonomia soltanto quando il narratore accetta di presentarle indipendentemente dallo sguardo e dai gesti di “io”-attore. E' appunto quello che accade nel decimo romanzo dove, grazie alla loro rivolta, coloro che pretendono di essere “personaggi” stabiliscono finalmente dei rapporti con il triplice loro creatore – l'attore, il narratore, l'autore.

Le situazioni sono molto più complesse nei nove primi romanzi dove il narratore, l'attore tutti gli altri (a partire da colui che non ha che un nome o da quello la cui effimera esistenza si esaurisce in un gesto) si incontrano in schemi o semplicissimi (l'autore crea gli altri e li distrugge con semplici formule verbali) o abbastanza complessi perché il loro contatto metta in moto sequenze che finiscono con l'annientarsi. Questo accade quando certe presenze o certe situazioni minacciose vengono eliminate da catastrofi liberatrici: per esempio, il narratore che rischia di far carriera (cioè di imborghesirsi) e si suicida (ma rinasce) alla fine del sesto romanzo, oppure la sgradevole tabaccaia del quarto episodio che si sopprime dopo una serie affatto improbabile di eventi sanguinosi.

E' rarissimo che i sedicenti personaggi della *Vita intensa* siano dotati di una parvenza di presenza fisica. Spesso si tratta soltanto di vestiti che si muovono e la creazione permanente del personaggio mediante gli abiti che ritroveremo poi nel dramma *Nostra dea* è forse anticipata nel ritratto senza volto della “donnina” per primo romanzo, il cui titolo (*La vita intensa*) diventa poi quello del futuro romanzo:

Intanto la donnina s'era ristretta, inverosimilmente: pareva un piccolo vestito con una piccola pellicetta che

cercasse di scivolare magicamente verso la strada . Ella aveva aperto l'uscio vetrato davanti alla portineria. L'uscio aveva fatto squillare il campanello a scatto che c'era sopra. Il vestito e la pelliccetta avevano sussultato a quello squillo [...]. Io non avevo mai visto arrossire un vestito grigio e una pelliccetta nera, specialmente visti per di dietro. (22)

La donna, disumanizzata, non è più che una “cosa”: un manichino senza volto che agisce mossa dalla voce dell'attore il quale qui, è il creatore immobile di una situazione. Una frase scherzosa pronunciata dall'amico di Piero (o suggerita dal diavolo ...) disorienta i passi della donnina che , turbata dalle insinuazioni dei due compari sul suo modo di essere personaggio, viene improvvisamente bloccata da un muro simbolico che le impedisce di camminare e quindi di esistere nel romanzo. D'altronde questo primo racconto non è il solo in cui lo sguardo analitico dell'attore scopre le donne in quanto contenuti di vestiti. La ragazza dalla gonna color mammola (nota 82) del secondo romanzo viene analizzata e presentata a partire dai piedi (scelti tra altri piedi) . Lo sguardo sale lungo le calze fino agli occhi, passando dall'orlo della gonna.

Al di sopra di quei venticinque centimetri di oblio spumeggiava la balza inquieta della gonna color mammola, e non osava interrompere bruscamente la visione , ma come la estrema onda di un mare tranquillo sulla rena , o come una nuvola mobile sull'orlo della luna, nascondeva e rivelava , prometteva e negava , in una perpetua inquietudine , inquietudine ahimé assai comunicativa. (35)

La donna desiderabile è la gonna e le calze: la tendenza di “io” all'analisi gli impedisce di completare i suoi ritratti così come lo priva della capacità di realizzare l'avventura (seguire la ragazza quando scende dal tram) perché gli impone di scomporre la realtà in modo da ridurla in una miriade di frammenti .

Scarpe-capelli-occhi sono anche i soli elementi riconoscibili della ragazza che Massimo nel sesto romanzo *non* ha sposato. Egli aveva ammirato il corpo flessuosi, la chioma d'oro, il collo di giglio, le spalle gracili, la cintura, la sottana, le caviglie, i piccoli piedi, ma poi era stato deluso vedendo che

quei piccoli piedi avevano le scarpe rotte, le scarpe rotte di dietro (102)

Nel *Romanzo dei Romanzi*, la sorpresa di una voce nasale e di un accento inequivocabilmente napoletano distrugge l'immagine idillica e patetica della piccola Cenerentola di *Morte e trasfigurazione* che "io" aveva creduto fosse una ricca ereditiera¹. Nel terzo romanzo, anche se la signora Calabieri non è descritta (è solo una delle donne che, essendo oneste "non sono piacevoli") è proprio un particolare fisico – cinque dei suoi capelli – che reca all'inchiesta poliziesca una soluzione tale da distruggere lo stesso intreccio. Vi è quindi un modo frammentario di presentare i personaggi più rudimentali dal punto di vista narrativo, la cui vita è fatta soprattutto di gesti attribuiti loro dal narratore perché l'attore li interpreti, orientando così l'attenzione del lettore. L'avventura nell'avventura del secondo romanzo – *Un caso di forza maggiore* – fa capo ad un atto mancato grazie a due mutamenti d'espressione della ragazza dalla gonna color mammola: il suo primo sorriso ne fa una donna angelicata ("Ella mi aveva perdonato"), mentre il secondo la trasforma in invitante "cutrettola". La sua candida malafede fa sì che il narratore possa attribuire all'attore tali rapidissimi mutamenti d'opinione che esigono da parte dei lettori un'attenzione sempre vigile.

Con i suoi umori incostanti, il narratore tende a teleguidare il pubblico: ironico, beffardo, superficiale, qualche volta perfino volgare, Massimo che racconta obbedisce solo di rado a un sentimento. Ora, proprio una passione violenta – l'odio – gli ispira un ritratto espressionista e cubista ad un tempo (un disegno dinamico bidimensionale): quello della tabaccaia del quarto romanzo:

Cachetica e acida, zitella magra e olivastria, con gengive gialle mostrate sempre in un ghigno d'odio verso l'umanità in generale e la mascolinità fumante in particolare.[...] Stava seduta sempre su uno sgabello alto alquanto scostato dal banco, e s'appoggiava, con la schiena e con la testa un po' piegata di fianco, agli scaffali. Quella testa acidula rimaneva là impassibile e mefistofelica, incorniciata a sinistra da un grande mazzo di lacci neri da scarpe, e a destra dal cartello beffardo, scritto malamente in una scrittura incolta: LEVATA IL MARTEDÌ[...]. Cachetica e odiosa. Faceva bene a stare così sprezzantemente lontana dal banco e dal pubblico: probabilmente puzzava. (72-73)

Quando poi descrive lo stesso personaggio in movimento, il narratore dà prova di una crudeltà ancora più sottile:

Ella aveva risposto con un'occhiata che pareva uno sputo. Ma sentir parlare a quello sgorbio con la stessa

1 "Fuggirono, scomparvero [...] quei capelli biondi e quegli occhi azzurri con le scarpe rotte di dietro, che certo non erano né figli né sorelli dell'oro accumulato al terzo piano" (102)

cretineria con cui si suole parlare alle donne carine, me l'aveva fatta più ripugnante del solito. La avevo sempre trovata repellente [...]mi riuscì odiosa come riescono tutti i tipi troppo velenosi custodi delle limitazioni imposte dalle leggi alla libera facilità della vita.(73)

Quest'ultima frase lungi dall'esprimere un improbabile atteggiamento globale di contestazione (è solo la risibile ribellione del fumatore incallito in crisi di astinenza perché privo di di tabacco) è da leggersi nel contesto della creazione dinamica di un automa dai lineamenti deformati secondo la tecnica più che futurista, cubista . I gesti della donna si concretano in linee che incontrandosi formano degli angoli:

S'alzò con una serie di rapidi angoli acuti dal suo scanno, si voltò e salì per una scaletta di legno che aveva a portata di mano e di piedi. (74)

Per questa sgraziata marionetta Bontempelli sfoggia da virtuoso la sua abilità di manipolatore della lingua e delle sue ambiguità quando aggiunge:

Il suo labbro sinistro si piegò a un sorriso di disprezzo (74)

Eppure, anche a questo personaggio maledetto il narratore attribuisce nel *Romanzo dei romanzi* una nuova vita, facendola scaturire proprio dalla sua ribellione contro di lui , aguzzino e assassino. Mentre infatti il narratore aveva condannato a morte la tabaccaia nel quarto romanzo, l'"io"-voyeur del *Romanzo dei romanzi* deve riconoscere che, in uno spazio inesistente ella gioca pacificamente a scacchi con l'unico personaggio maschile al quale l'autore- narratore ha conferito un'esistenza autonoma (anche se si potrebbe proprio trattare soltanto dell'estremizzazione del passato dello stesso autore) : “mio zio” . E' vero che la vita del vecchio letterato del settimo romanzo si identificava con una cultura che andava esaurendosi da una pagina all'altra. Carducciano attivo, all'inizio legge e scrive; poi, progressivamente rinuncia alla lettura e sembra assorbire grazie al contatto fisico coi libri nuovi e le nuove immagini , una cultura diversa che finisce però coll'agire violentemente contro di lui nella baraonda futurista che gli si scatena intorno . Svuotato dapprima di ogni significato autonomo , simbolo vivente del grado zero della letteratura in genere , era sembrato , nell'ultimo capitolo del settimo romanzo, che lo zio stesse per evolvere sorprendendo il lettore (informato come sempre dal nipote) con un progetto poetico con cui avrebbe rimodellato la propria personalità. Aveva dimostrato infatti di voler produrre pagine ispirate alla nuova letteratura, scrivendo il titolo misterioso e promettente di un ipotetico poema:

Ma la trasfigurazione dello zio dopo la sua rinuncia alla tradizione classica non avverrà perché al dinamismo rigenerante del futurismo succede il folle dinamismo distruttore della guerra. Il romanzo non si conclude quindi con la promettente scrittura di una poesia dal titolo bizzarro, bensì con la catastrofe del conflitto mondiale, a cui fa capo senza nessun rinnovamento la progressiva degradazione dello “zio”, personaggio *à rebours* che, dotato all'inizio di vita autonoma, finisce col raggiungere anche lui il livello di non esistenza delle altre sagome soprattutto (ma non soltanto) maschili della *Vita intensa*. Si tratta in genere di parvenze livellate verso il basso e la stessa ironia scanzonata investe sia Jovelli o Marinetti, sia tutte le altre più o meno fugaci presenze evocate, travisate, dimenticate, eluse da "io"-attore al quale l' "io"-narratore delega a tratti le sue ambizioni di indispensabile demiurgo. Tale atteggiamento è documentato da due casi limite, dall'evocazione cioè di due personaggi - la Zolfanelli (nel primo romanzo) e Bartoletti (nell'ottavo). La prima non è che un nome udito per strada

Un caso improvviso e imprevisto della vita ci portava d'un tratto la conoscenza di una realtà: la Zolfanelli.”(27)

Un semplice cognome però non basta qui perché ci sia un'avventura. Se ci fosse anche il nome

avremmo potuto crearci un'immagine, diversa secondo il nome, ma sempre aderente a una possibilità femminile di seduzione, di piacevolezza, di desiderio.(27)

Il narratore finisce così col constatare

la potenza dei nomi sulle cose, dei simboli sulle realtà (27)

in questa sua prima opera di neo-romanziera, in cui colloca il suo doppio agente in certe situazioni perché da esse egli faccia scaturire dei personaggi: una di esse è appunto il semplice accenno a una non meglio definita “Zolfanelli”, che non basta per creare una situazione narrativa.

La Zolfanelli a cui il narratore rifiuta così l'esistenza nel primo romanzo finisce malgrado tutto coll'imporsi a lui come come autentica per quanto effimera presenza nel *Romanzo dei romanzi*, là dove si realizzano appieno tutte le possibilità implicite nelle singole apparizioni più o meno evanescenti che il narratore dice di aver incontrato per le vie delle città in cui si svolgono le sue peregrinazioni. E nel

decimo romanzo ritroviamo anche - diventato finalmente personaggio – qualcuno che , nel capitolo ottavo, era stato indicato soltanto con un cognome : Bartoletti.

E' vero però che tra il primo e l'ottavo racconto/capitolo della *Vita intensa* il narratore aveva affinato la propria tecnica narrativa in modo da poter creare peripezie sempre più elaborate anche intorno a un personaggio per così dire “inesistente”: ne è un esempio proprio *Florestano e le chiavi* , costruito sul modello del racconto- itinerante, in cui il discorso sulla necessità del viaggio intrapreso ne smentisce l'opportunità . Proprio mentre l'attore cammina , abbozza verbalmente possibili avventure che attribuisce volubilmente al cognome Bartoletti, riempiendo così quello che è un semplice *flatus vocis* con tutta una serie di vite possibili. E il fallimento della diligente ricerca di un singolo viaggiatore da riconoscere tra la folla multiforme della stazione di Milano affidata a Massimo-attore è rivelato dall'ultima battuta che il narratore gli presta:

guardai con la desolata rassegnazione delle cose compiute senza possibile pentimento o rimedio; perché in quel momento, solo in quel momento , m'ero ricordato che che Bartoletti io non lo avevo visto né conosciuto mai.
(137)

Bartoletti, invece , è ben vivo nel *Romanzo dei romanzi* in cui il narratore è per così dire tradito dall'autore: Bontempelli si sostituisce al suo doppio narrante per regolare con esiti convenzionali l'esistenza anche di personaggi mai nati o solo parzialmente abbozzati.

Si sperimenta, nella *Vita intensa*, un tipo originale di romanzo in prima persona, in cui tra una folla eterogenea di “altri” “io” si scinde in un narrante e un attore , ora connessi ora opposti , ora conciliati , dall' autore, occulto e a volte dispettoso *deus ex machina* , che costituisce l'unico filo conduttore tra i dieci “romanzi” del romanzo. L’”io” che contempla alla fine de decimo episodio la partita a scacchi tra lo zio non-futurista e la “cachetica” tabaccaia e a cui il romanziere delega la responsabilità di normalizzare in spazi a volte surreali le vicende, emerge solo a tratti alla superficie del racconto. Egli acquisisce via via uno spessore spazio/temporale anche se gli episodi in cui si manifesta non sono in ordine convenzionalmente cronologico . L’”io” agente di cui l'autore presenta la genesi di narratore-romanziere nelle due puntate di *Morte e trasfigurazione*, sempre meno ingenuo , diventa circospetto e addirittura cinico

E' facile immaginare l'effetto che mi fecero allora quelle lacrime. Me ne fanno meno oggi , ripensandole. (92)

Improbabile *alter ego* di Bontempelli-autore, Massimo narratore pretende di aver voluto, nella sua adolescenziale protostoria, scrivere un romanzo realista dal titolo volgare *La porca vita*, ispirato a un “lavapiattismo bolscevoide” che avrebbe poi rinnegato il raffinato Massimo adulto. Intellettuale simpatizzante, nel 1919, nella vita pubblica e nel giornalismo, del nascente partito fascista fondato sulla violenza rivoluzionaria e antiborghese, Massimo Bontempelli che vuol rinnovare nell'immediato dopoguerra il romanzo europeo, non rinuncia mai ai valori formali e al decoro verbale di quella che è pur sempre la sua classe sociale, anche se egli ne rifiuta il conformismo, simboleggiato dalla ricerca di un impiego e di una situazione stabile, a cui Massimo-personaggio .in formazione rinuncia nella seconda parte di *Morte e trasfigurazione* mettendo in moto tutto un meccanismo di autodifesa culminante nella perdita dell'ultima sigaretta, che lo precipita nel nulla.²

Proprio qui, alla fine del sesto romanzo, l'attore, raccontato dal narratore, dietro cui si cela l'autore, muore pessimista e rinasce provvisto di un' apparentemente ostinata e attivissima placidità, che sembra miri a un'ironica armonia cosmica .

Prima del suicidio, “io” non era filosofo; risorto e trasfigurato, ha imparato dagli stoici ad astenersi dall'azione pur dando l'impressione di agire diligentemente. Ora, questo attore abilissimo nell'opporre i suoi lapsus e i suoi atti mancati al raggiungimento di mete imposte da altri, aveva provocato un bagno di sangue alla fine del *Dramma del 31 aprile*

i tre [...] boccheggiavano al suolo in un lago di triplice sangue, la donna [...] si era gettata dalla finestra sfracellandosi orribilmente sul marciapiede. (77)

Ma la credibilità di questa conseguenza spettacolare di uno sgradevole gioco di parole era annullata in anticipo dal narrante che abilmente e surretiziamente aveva messo in guardia il lettore capace (a differenza

2 “Mi chinai di nuovo verso la pozzanghera : la sigaretta si sfaceva dolorosamente nel fango.[...] Allora io che avevo sopportato per anni miserie fame freddi umiliazioni delusioni [...] non seppi sopportare il pensiero della disavventura presente e l'aspettazione di un domani da cui mi separavano poche ore notturne [...] tratta una rivoltella mi sparai tre colpi alla tempia, rimanendo sull'istante cadavere [...] Solo parecchi anni dopo ho preso moglie e mi son messo a fare il romanziere : due condizioni oltremodo favorevoli al ritrovamento e e al mantenimento della perfetta serenità .” (110-111) Anche il passante che ha fatto cadere nella pozzanghera fatale l'ultima sigaretta di Massimo si trova nel decimo romanzo.

del personaggio agente che se ne accorgerà solo alla fine del decimo romanzo) di cogliere il significato della trappola verbale inserita nel titolo del quarto romanzo: il 31 aprile non c'è nel calendario, il giorno del presunto dramma non è mai esistito.

Il quarto e il quinto romanzo (le due parti di *Morte e trasfigurazione*) scavano per così dire nella preistoria dell'io attore-narratore, attento nel rifiutare qualsiasi definizione-limitazione pronunciata da altri, che mirasse a imprigionarlo in una gabbia di parole: come per esempio la frase

“Tu che non hai niente da fare, accompagnami alla stazione. Arriva Bartoletti” (128)

seguita dalla protesta di Massimo contro quell'

appellativo specificativo della mia persona, non della mia condizione momentanea [...] mi offende [...] il che a sua volta mi impedisce di accompagnarti alla stazione, atto che importa una certa affettuosa e reciproca comprensione (129)

.

Ora, il discorso con cui Massimo rifiuta sia la definizione di Florestano, sia la sua ingiunzione ("accompagnami alla stazione") è parallelo all'azione di quello stesso Massimo che mentre verbalmente si ribella, obbedisce e cammina. Si instaura un rapporto dominante-dominato, in cui Florestano che ha dato la definizione e l'ordine, suscita la ribellione (alle parole) e l'obbedienza (all'ingiunzione) da parte dell'io-agente. Costui nel medesimo tempo manifesta originalità e autonomia con divagazioni verbali su comportamenti possibili, e aderisce meccanicamente al movimento dell'altro, verso una meta a lui sconosciuta

A questo “io”-personaggio ribelle e docile che fisicamente si definisce solo in modo negativo (non è biondo, non porta gli occhiali, non è grande) il narratore fornisce dati biografici tendenziosamente (ma non sempre) ingannevoli rispetto al Massimo Bontempelli “anagrafico”: ben inserito nella vita cittadina, anche se sposato, vive da celibe (ma ha un figlio,) frequenta caffè letterari, senza un'occupazione ben definita, gira instancabilmente per Milano a piedi o in tram. Fumatore impenitente, giocatore di poker, letterato né tradizionale né rivoluzionario, intenditore di musica, sensibile al fascino femminile, evita però per malafede o scelte deliberate facili avventure galanti, incline piuttosto alla mondanità dei flirt di salotto. Si sottrae così sia agli amori ancillari del sesto romanzo, sia all'imborghesimento di un mestiere stabile e di

un matrimonio convenzionale.

L'evocazione della “formazione” di Massimo dalla fase di “nipote futurista” (settimo romanzo) a quella di suicida resuscitato (sesto romanzo), occupa i tre racconti della parte centrale della *Vita intensa*, nel cui primo capitolo-romanzo il narrante/attore era rappresentato già come più che adulto aspirante autore di romanzi di un tipo nuovo, né estetizzante né psicologico, né convenzionale né volgare. Il doppio di cui si è dotato Massimo Bontempelli in quella circostanza è animato da una curiosità sempre all'erta e da un inconscio e diligente bisogno di agire, anche quando la volontà rifiuta l'azione, che fa capo a volte a situazioni analoghe al funzionamento a vuoto di meccanismi inutili.

Gli itinerari e le soste urbane del vagabondaggio di io-attore alla ricerca della propria identità non sono che allusivamente ³sovrapponibili alle vicende biografiche del Bontempelli “storico”: l'uomo timido che diventa assassino, il fatalista che si suicida non potrebbero essere che improbabili *alter ego* di un Massimo che si potesse già ora mirarsi in uno degli specchi deformanti delle sue (future) novelle più celebri.

Nei primi tre romanzi sono delineati i tratti schematici della personalità in fieri di “io” attore: nel terzo gioca all'investigatore in un'inchiesta in cui gli indizi dapprima comicamente fatui (cinque capelli tinti con l'henné) si rivelano poi inesistenti come prove di un tradimento e la vanità dell'indagine può simboleggiare una realtà in cui si intrecciano e si ingarbugliano le linee tracciate dai gesti inutili di coloro che cercano invano di lasciarvi una pur labile traccia della propria personalità.

Di fatto, l'attore non solo agisce dando l'impressione di non volerlo fare, ma soprattutto lo fa con lo scopo inconfessato ma candidamente trasparente di far fallire l'azione intrapresa. Questo agire coscienziosamente a vuoto del personaggio per definizione “agente”, è in sintonia con la precisione iperrealistica del narratore del nono romanzo che, dopo pagine e pagine di lirica ed accurata evocazione di una partita a poker, pur rispettando in apparenza il contratto editoriale con “Ardita”, si rifiuta di concludere il racconto. Come l'attore indotto ad agire dall'ordine (o magari anche da un invito) impartito da qualcun altro, fa sì che la sua azione sia vana, così il narratore, formalmente fedele all'impegno preso con il periodico a cui collabora, fornendogli un romanzo-racconto, afferma anche lui la sua libertà negativa, rifiutando di concluderlo.

Il lettore arde, palpita, frigge per la curiosità di sapere che cosa stava scritto nel biglietto fatale [...]. Vorrei che potesse capire quanto tale curiosità è malsana, meschina, fetida, antiartistica, bestiale [...]. Il lettore non sa leggere

3 Massimo professore di pianoforte o di albanese parlato, potrebbe alludere alla breve carriera di Bontempelli insegnante di scuola media ...

[...] non si rende conto [...] che col rivelargli il contenuto del biglietto [...] io nulla aggiungerei all'efficacia delle sensazioni che gli ho fatto provare.[...] Ora basta. (150-152)

La funzione del narratore è essenziale: è lui che assolve il compito di collocare il suo omonimo agente (accompagnato a volte dal suo daimone) in vari contesti urbani. Questo “io” superiore all'attore, ma sottoposto all'autore, che si atteggia a volte a demiurgo, traccia limiti precisi alle erranze degli altri personaggi nell'intento apparente ma ingannevole di collocare con precisione gli episodi nel tempo e nello spazio. L'abile manipolazione, falsamente ingenua, delle due coordinate contribuisce a fare del narratore il mediatore tra l'autore e io-attore il quale trasmette sia ai personaggi più o meno embrionali che evoca sia ai lettori il grado di esistenza e di informazione che lo scrittore destina agli uni e agli altri.

“Io” in quanto personaggio/narratore è infatti colui che indica a Massimo/attore la pista che potrebbe dirigerlo verso la conoscenza degli altri e alla trasformazione di semplici fatti in avventure.

Accade a volte che il narrante si compari a Dio: sarebbe più corretto vedere in lui uno stregone che racconta le gesta di un suo apprendista a cui egli avesse dimenticato – o trascurato – di fornire i mezzi con cui attuare i suoi progetti. Capita così spesso che lo scrittore rifiuti, tramite il suo doppio /narratore, di dare informazioni al lettore, come nel caso dello zio Carducciano

[...] molti lettori sentiranno un certo disagio di fronte a questo personaggio “mio zio” di cui non descrivo alcun carattere fisico [...] (117)

Oppure egli evita di rinchiudere entro definizioni troppo precise un “io”-attore che deve restare multiforme e plasmabile. In tal caso gli accade di attribuire la responsabilità della sua omissione a una potenza magica -il daimone – che però, come si è visto, può al contrario essere anche l'emblema di un'eccessiva sincerità.

Tuttavia, quale che sia la funzione del narratore nell'identificazione di “io”-personaggio agente, la sua funzione di mediatore è affidata soprattutto al modo in cui gli è dato di organizzare il tempo e lo spazio, ossia l'epoca, il luogo, la durata di ogni singolo capitolo.

6) Il tempo e lo spazio

Nei dieci romanzi brevi della *Vita intensa*, la vita quotidiana è ritmata da indicazioni di ore e di giorni la cui esattezza spesso ingannevole sembrerebbe denotare una virtuosa/ipocrita aspirazione alla credibilità.

Il tempo della storia, invece, è scandito in due grandi epoche, miticamente iper-remota l'una (l'anteguerra), uniforme e grigia l'altra (il primo anno del dopoguerra). Il narrante, pur situando la prima avventura della *Vita intensa* nei mesi successivi alla fine del conflitto, lo ignora quasi del tutto e il tempo degli avvenimenti evocati e/o narrati si distingue in due segmenti qualitativamente differenti, tra i quali la guerra mondiale, è una sorta di parentesi parzialmente ignorata. Nelle due grandi zone della vita che la precedono e seguono immediatamente, il narratore colloca i suoi dieci romanzi-nel-romanzo dagli intrecci apparentemente superficiali e insignificanti, i cui legami con quanto è avvenuto tra il 1915 e il 1918 è per lo più sottaciuto. Prevalgono comunque le trame situate nel "primo anno del dopoguerra" che mirano al livellamento verso il basso di esseri umani appartenenti a una classe mediocrementemente "media", inserita nell'universo dell'Italia post-bellica di cui si ignora l'inquietante drammaticità. E' quindi un livellatore subdolo e sornione quell'io narrante che interpreta a volte con ossessiva minuzia i gesti, le parole, i silenzi del suo *alter ego* non-eroe, personaggio distratto, dalle strane dimenticanze da cui potrebbero magari anche trapelare le rimozioni dell'inconscio. E proprio per rapporto allo sporadico affiorare di intimi fantasmi è possibile scorgere un altro legame tra io-attore (i suoi lapsus, la sua malafede, i suoi atti mancati) e le strutture narrative di cui si serve "io"-narratore quando il suo discorso si basa su alogiche catene di pseudo-idee. La sovversione dei contenuti (il rifiuto della complessità tanto di avventure complicate quanto di analisi psicologiche) fa capo al grigiore ingannevole dei racconti in cui lo "stil nuovo" di Bontempelli gradualmente procede alla ricerca di una scrittura che col passar dei mesi si fa più complessa: le strutture narrative infatti si trasformano tra il primo e il decimo romanzo e la loro evoluzione è caratterizzata dal progressivo abbandono della giustapposizione di sequenze narrative e di divagazioni più o meno pertinenti e dalla conquista, negli ultimi romanzi del ciclo di una sintassi narrativa (che non esclude la paratassi dei primi racconti) grazie alla quale azioni e pause si intrecciano e si incastrano in architetture varie e originali. Avremo tra poco l'occasione di accennare alle strutture portanti dei dieci romanzi, di cui cercheremo di smontare i meccanismi abilmente congegnati per girare a vuoto, cercando di porci da un punto di vista ad un tempo letterario ed esistenziale. E' necessario però sottolineare fin da ora che da un capo all'altro della *Vita intensa* la complessità crescente delle strutture narrative è legata all'esplorazione e all'interpretazione

sempre più personale e originale della topografia milanese.⁴

Abbiamo già notato che il narrante è colui che organizza il tempo e lo spazio in cui agiscono (o non agiscono) “io” attore e gli altri personaggi, quale che sia il loro grado di compiutezza.

Nel primo romanzo del ciclo, lo spazio urbano è oggetto di analisi che lo segmentano e lo ricompongono a caso, senza precisi progetti di sintesi. La città appare come il luogo di incontri casuali in capo ad itinerari cronometrati con minuziosa pignoleria. La passeggiata di Massimo e di Piero deve condurli tra mezzogiorno e le dodici e mezza a un ristorante. Il loro percorso disseminato di abbozzi di incontri, fa capo a un bivio (Biffi o Cova?) e nessuno dei due amici assume la responsabilità della scelta definitiva. Massimo e Piero godono quindi della libertà dell'asino di Buridano, che blocca l'azione e alla quale devono pur rinunciare perché l'azione si sblocchi: giocano allora con le cifre che leggono su di un tram, affidando il loro immediato futuro a un calcolo fantasioso. Ma il determinismo dei numeri viene eluso all'ultimo momento da Massimo e dal suo amico: apparentemente senza nessun valido motivo, essi riprendono la loro libertà optando proprio per la scelta scartata dal gioco dei numeri.⁵

Abbiamo in questo primo romanzo un esempio semplice dei rapporti che si instaurano tra da un lato la città e i suoi elementi topografici (vie, caffè, ristoranti, mezzi di trasporto) e, dall'altra, il comportamento dei personaggi. Va da sé che il discorso sullo spazio urbano può essere molto più complesso. Come le avventure di Massimo e gli elementi di linguaggio che li riferiscono diventano sempre più complessi, così gli spazi si diversificano e si specializzano. Vi sono spazi pieni e spazi vuoti, luoghi di passaggio e luoghi di incontro, esterni e più di rado, interni. Questi elementi funzionali si ritrovano con maggiore o minore evidenza in quattro città: Napoli, Roma, Firenze, Milano. La prima è la meno importante come “città natale” provvisoria. Firenze uno dei teatri dell'avventura culturale fondamentale della preistoria prebellica dell'allora anacronisticamente giovanissimo protagonista della *Vita intensa*); Roma è il luogo soprattutto di episodi giovanili, mentre Milano è per antonomasia la “città di vita” e grazie a Bontempelli la metropoli lombarda comincia una nuova carriera letteraria di capitale problematica e multiforme della tumultuosa esistenza contemporanea, paradiso, purgatorio e inferno dell'uomo medio.

L'esplorazione di Milano nella *Vita intensa* è polemica e provocatoria, e consta di lunghe passeggiate a piedi

4 Di cui si ignorano monumenti e istituzioni (salvo qualche rapido accenno al Duomo, alla Scala, e naturalmente alla Stazione)

5 “Andiamo in piazza del Duomo. Al primo tranvai che incontriamo si guarda il numero [...] Se la somma delle cifre è dispari, andiamo...” “Al Cova” “E se è pari al Biffi” [...] Il primo tranvai che si vide aveva il numero 187. “cioè: 1+8=9; 9+7=16; 6+1=7.” “Dispari” [...] si deve andare al Cova.” [...] Conclusione: Allora siamo andati al Biffi. (28)

o in tram durante le quali il narratore vuol dimostrare che il suo *alter ego* agente vive una vita appassionante, pur ignorando la realtà storica della città che proprio allora si affermava come culla del nascente fascismo. La Milano bontempelliana del 1919 è un luogo ora deserto, ora formicolante di una folla ai limiti dell'umano in cui alcune zone affatto banali diventano i santuari della vita ironicamente definita “intensa” e si abbozzano forme improbabili di virilità, combattività, perspicacia, curiosità esistenziale.

Se la tabaccheria del quarto romanzo simboleggia la rarità dei beni voluttuari in un periodo di crisi che fa capo alla violenza individuale, la stazione dell'ottavo romanzo raffigura il ritorno al caos indifferenziato di masse umaniformi. Nel secondo racconto, il tram fa sì che persone affatto estranee le une alle altre si incrocino senza incontrarsi, attraversando rapidamente - in direzioni prestabilite dall'amministrazione municipale - la città luogo non solo di scelte affidate al caso ma soprattutto di un sottile e costante disordine. Milano simboleggia qui la provvisorietà della vita postbellica ed è solo grazie al caso, ironicamente chiamato “provvidenza”, da cui dipende che uno sciopero blocchi o no il servizio pubblico, che alla fermata dove lo si attende arrivi davvero un tram, dove si intrecciano strani rapporti tra gli individui, la cultura di base dell'Italia post risorgimentale e la topografia urbana ⁶. La città è anche il teatro (nel terzo romanzo, *La donna con in capelli tinti con l'“Henné”*) di un'inchiesta poliziesca impossibile, condotta percorrendo un itinerario turistico e mondano (piazza della Scala, quattro caffè, tre teatri, alcuni bar, foyer di teatri e ingressi di cinema, la Galleria). Vi è quindi una presenza elementare, topografica, lineare o circolare, di Milano nei primi tre romanzi. A misura però che Bontempelli va perfezionando lo stile che dichiara “nuovo” del romanzo di avventure, i rapporti tra il narratore e la città si fanno più complessi mentre la scrittura acquista sfumature sempre più sottili e una crescente complessità.

Nel quarto romanzo - *Il dramma del 31 aprile* - vengono fornite, per essere poi immediatamente vanificate, indicazioni topografiche che avrebbero potuto impegnare il personaggio in settori inattesi della politica e della letteratura. Qui il narratore si fa gioco del lettore, facendogli credere a false partenze e confondendo le tracce con la sovrabbondanza di informazioni esatte e inutili, senza dare in realtà nessuna informazione valida sull'episodio che sta per cominciare:

6 Ma la voce ripeté: “...Fratelli Bandiera...” Ed era ruvida e sentii che era umana e reale.. [...] mi torno' rapidamente al pensiero [...] la frase finale d'un componimento d'una delle sue (di Dino Provenzal) allieve; narrata la fine eroica dei Bandiera, concludeva con queste parole: “Così morirono i fratelli Bandiera, la quale, bella dei suoi tre colori, sventola ora gloriosamente dalle al Capo Passaro.” (39)

In una di quelle “care vecchie vie della nostra Milano” (come la chiamava un giorno Ada Negri rincasando lungo il Naviglio, là dove esso prende valore storico dalla sede dell’ “Avanti” e nome di un santo che partì nella vita guardiano di porci e arrivò vescovo di Ostia) in una di quelle care vecchie vie (ma in tutt’altro quartiere da quello che ho ricordato) presso l’angolo che la via fa con una piccola piazza, e in una casa la cui faccia è tutta ombreggiata da rami spogli di vecchia edera e da rossastre scrostature simmetricamente intricate, s’apre (e tutte le sere si chiude) uno spaccio di sale e tabacchi. (.64)

Nonostante le virtuosistiche divagazioni sulla topografia milanese, è difficile che il lettore possa reperire l’esatta ubicazione del luogo in cui si svolge il “dramma del 31 aprile”, ossia la tabaccheria, nominata dopo uno di quei giochi di parole (*si apre e tutte le sere si chiude*) che con l’andar del tempo saranno una tentazione sempre più irresistibile per Bontempelli. La localizzazione è fuorviante e la mancanza di elementi descrittivi che avrebbero potuto far riconoscere l’ubicazione della tragica rivendita di sali e tabacchi corrisponde al rifiuto di uno stile sorpassato

A questo punto Balzac descriverebbe accuratamente l’architettura esterna e l’arredamento interno del locale, con richiami eruditi alla storia di quel quartiere e riferimenti genealogici agli oscuri antenati dei proprietari della bottega. Io non lo faccio. (64-65)

Nonostante però l’imprecisa localizzazione dello spaccio, il narratore indica almeno un punto di riferimento, situandola a un’ora di cammino dalla Stazione Centrale, ossia da quel luogo della città in cui la vita raggiunge il suo massimo grado di disarmonica, caotica intensità. È il luogo in cui Milano traboccante di “individui, individue e individuini”, brulica di vita, e diventa essa stessa personaggio.

7. La città-personaggio e la folla

Nei due capitoli-romanzi della *Vita intensa* (il quarto e l’ottavo) in cui la presenza di Milano è particolarmente importante, la folla evocata mediante complessi procedimenti sintattici, circonda io-attore e coloro che lo assecondano o lo avversano. Lungi dall’umanità delle folle manzoniane, nella *Vita intensa* si tratta di masse di esseri al limite dell’umano, a volte addirittura di mutanti, in seno alle quali gruppi si formano e si dissolvono, unendosi in effimere comunità, o addirittura in labili o violente comunioni. Ma la folla milanese è anche il magma originario rispetto al quale l’attore subisce la sconfitta della sua vocazione di creatore di realtà “altre”. Nel quarto romanzo – *Il dramma del 31 aprile* – la folla è un

magma ancora fluido ⁷ : all'avvicinarsi di io-attore appare ed agisce una massa di individui in cui si delineano gruppuscoli uniti a tratti da legami esili ed effimeri. Bontempelli descrive con una sorta di enfatico lirismo la trasformazione di un gruppo amorfo in un insieme strutturato

Ci ritroviamo con quel sentimento misto di simpatia e di gelosia che costituisce la colleganza. Si fa la stessa cosa , spinti dalla stessa passione : quindi simpatia , per il miserabile istinto che l'uomo ha di cercare tutti i pretesti possibili per solidarsi con i suoi simili. Ma insieme si teme che l'altro riesca meglio di noi, onde l'astio (71)

La descrizione del gruppo e l'interpretazione dei suoi moventi psicologici sono accompagnate, come non di rado accade nella pagina bontempelliana , da un'analisi gestuale:

Un leggerissimo sorriso di saluto negli occhi , una scrupolosa esattezza reciproca nel lasciar entrare primo chi ha raggiunto primo la porta della rivendita: tre, quattro, cinque ci alliniamo con i corpi stretti contro l'orlo del banco; tre, quattro, cinque braccia si agitano verso il distributore; le mani tendono ognuna due lire:

“Due pacchetti Macedonia>.”

“ Anche a me.” (71)

Questo procedimento analitico e paratattico si alterna già nel quarto romanzo con scorci assai originali sull'uomo-massa nell'angusto spazio di un cortile chiuso, con rari spiragli oscurati da fantomatiche presenze urlanti le quali si stagliano su un viluppo di linee che spartiscono lo spazio in segmenti irregolari:

tutte le finestre della della casa, della casa laterale e della casa di faccia erano gremite di teste di curiosi, le quali mandavano in giù le loro grida a incontrare le grida degli altri, le quali venivano in su, come nelle funicolari (66).

Mentre la folla del *Dramma del 31 aprile* consiste – sondo il narrante - solo di gruppi instabili, nell'ottavo romanzo - *Florestano e le chiavi* - l'altra grande moltitudine umana della *Vita intensa* è ora compattata, ora differenziata in singoli individui dallo sguardo di "io"-attore. Egli comincia col farne un massa al limite del fantastico, per la quale Bontempelli perfeziona e modula tutte le risorse del suo “nuovo” stile, fondato sull'uso, ora ardito ora controllato e cauto, di un vocabolario capace di creare immagini dinamiche e fluide.

7 Davanti a quello spaccio [...] era radunata [...] una folla di gente in tumulto. Donne stridevano, fanciulli schiamazzavano, uomini esclamavano: tutta la massa umana [...] gridava, conclamava, urlava, tumultuava, strepitava, chiassava e nel Dizionario dei sinonimi del Tommaseo non ne trovo altri. Su quelle porte due figure eumenidee si strappavano i capelli strillando . Impossibile fendere la calca in subbuglio. (65-66)

“Io” si atteggia a occhio che crea con stregonesca esaltazione, ancora dominata e raffrenata però dall'ironia di cui l'autore lo ha dotato.

La folla, essere collettivo plastico e malleabile, è aggredita dalle luci sinistre della piazza della stazione, da dove è pronta a slanciarsi per invadere, differenziata e modellata da io-creatore, la labirintica complessità dello spazio milanese.

Gli esseri umani assumono a tratti la consistenza gelatinosa di certi mostri della fantascienza, quando si disperdono nelle tenebre viscosi della città in cui la vita loro attribuita è fatta di gesti non significanti, di percorsi privi di meta, di incontri convenzionali. Milano appare quindi come una città di vita intensamente futile, immagine speculare e ingannevole della città moderna, matrice di esistenza ad ogni livello, luogo iperbolico in cui proliferano la massa umaniforme e l'uomo massa, il quale tenta invano di emergere dal magma urbano da cui esalano rumori ossessivi:

La massa umaniforme non aveva una voce, ma parlava con un miscuglio affatturato di gorgogli isterici, sbuffi, asme e ansiti [...] con gemiti anelati e squarci di strilli e di fischi, come un groviglio di serpi in amore in mezzo a un cespito di fichidindia: che era l'urlato inno della vita verso lo stellato cadente d'agosto. (133)

Sono urli tali da schiacciare la folla stessa che li emette, dominata d'altronde dal pensiero orgoglioso del narrante (“ e mi pareva perciò d'essere un Dio”) che la sta contemplando. E la voce della città “intensa” sembra essere, qui, la sublimazione astratta del simbolico frastuono con cui il nuovo verbo letterario aveva invaso Milano prima della guerra:

Intanto per le finestre aperte corso Venezia mandava in su tutta l'anima della vita grande di Milano: stridori voluttuosamente intricati di tranvai, camion, automobili, motociclette, strilloni; (123)

Questo brano è tratto dal settimo romanzo (*Mio zio non era futurista*), dove la vita brulicante e sonora della città sfugge al controllo di Massimo-nipote: eppure, proprio lui tenta di realizzare l'impresa più spettacolare del libro. Egli mira infatti alla sottomissione del personaggio-città quando si accinge a introdurlo nello spazio chiuso della casa di campagna dello zio passeista mediante certi strumenti e certi oggetti (la macchina intuonarumori, i manifesti policromi). E se questo originale esperimento non riesce, il suo fallimento è da attribuirsi non al candido attivismo del “nipote” bensì alla catastrofe delle catastrofi (la

guerra) che spodesta l'avanguardia futurista e sostituisce con massacri e distruzioni ogni tentativo di sovversione letteraria della realtà.

Dopo il conflitto, nella pagina della prima delle due *Vite*, la Milano marinettiana si trasforma in modesto labirinto di segni affatto leggibili, sostituiti a volte da grumi di materia umana che il narratore analizza con lo sguardo impersonale dell'entomologo, appena addolcito dalla candida partecipazione dell'attore.

Il futurismo che aveva interpretato ed esaltato i colori e le grida della città, aveva offerto a “mio zio” una possibilità di evadere dal suo guscio accademico: il nipote avrebbe voluto fargli compiere (compiendo così egli stesso, per interposta persona) una rivoluzione, bloccata dalla guerra. Quella che il narratore va raccontando a tratti discontinui nei primi quattro e negli ultimi tre dei dieci romanzi della *Vita intensa* è in fondo proprio l'evoluzione di quel Massimo che era stato il volonteroso “nipote”, di cui sottolinea i gusti oltre che le tendenze letterarie e culturali: e il lettore scopre che la rivoluzione fallita dello zio non ha avuto luogo neppure per l'io-narrante il cui desiderio di rinnovamento somiglia più a una cauta evoluzione che a un cambiamento radicale. Il narratore che inaugura nella *Vita intensa* un nuovo stile, sembra aver accettato, del futurismo⁸ poco più che certe formule lessicali, e un volonteroso dinamismo, svuotato però delle sue motivazioni eversive e creative. Transfuga della vecchia cultura dell'Italia postrisorgimentale, colui che racconta reagisce in modo per lo più negativo alla tentazione più audace della cultura italiana dei primi decenni del secolo ventesimo: e non a caso il candidato futurista del settimo romanzo è lo zio e non già il nipote: il vecchio e non il giovane anche se quest'ultimo è il promotore della trasformazione. Il narrante della *Vita intensa* evita così di attribuire all'“io” di cui racconta le avventure la tentazione dell'avanguardia: per introdurre nel libro il movimento culturale più rivoluzionario dell'epoca, Bontempelli sceglie un complicato travestimento sdoppiandosi in uno “zio” troppo vecchio e in un “nipote” troppo giovane, proiezioni prudenti di un io-attore che traspone in un favoloso anteguerra la tentazione dell'impegno. Tra quel passato, e le non-avventure della *Vita intensa*, l'elemento costante è Milano, luogo di eccessi e di inerzia, in cui catastrofi spettacolari sorprendono in capo a banali vagabondaggi: il silenzio è rotto da fragori assordanti.

All'interno della città, la casa rappresenta lo spazio chiuso in cui dopo tanto girovagare per le vie e nelle

8 Sui rapporti tra Bontempelli e il futurismo, si vedano naturalmente i volumi e gli articoli citati all'inizio della prima parte di questo saggio, e la nota finale.

piazze, si svolge l'ultima avventura dei personaggi più o meno abbozzati e/o realizzati nei vari episodi della *Vita intensa* : nel decimo capitolo – il *Romanzo dei romanzi* - i due “io” (narrante e agente) si trovano uno di fronte all'altro in un interno imprevedibile , costringendo così il “dio nascosto” (96) del libro, l'autore a esprimersi in persona, a gettare la maschera per per arbitrare lo scontro tra il suo mediatore narrante e la sua proiezione romanzesca. Di questo incontro, ci interessa soprattutto ricordare la funzione di arbitro che l'autore pretende di assolvere tra i personaggi da lui creati, a partire dal momento in cui il narrante (il suo mediatore) gli sfugge per confrontarsi direttamente col proprio *alter ego* agente . pretende di assolvere tra i personaggi da lui creati a partire dal momento in cui il narrante (il suo mediatore) gli sfugge per confrontarsi direttamente con il proprio alter-ego agente. Anche in questa circostanza Bontempelli riesce a evitare di rivelare direttamente al pubblico i particolari autentici della sua vita privata,, così' come ha privato l'amico Piero Gigli della sua personalità di intellettuale e di reduce

Io dire? Io a te? Ah, quando io ero io, parlavo, te ne ricordi, parlavo molto più di te , in via San Paolo, al Biffi, dappertutto, e io, come io, mi sono guadagnato una medaglia d'oro sul Carso. Ma quando sono diventato un personaggio del tuo primo romanzo, che cosa ho più fatto io? Io non ho fatto che che dire “ah” “eh” “già” “sì” “no” e starti a sentire pronunciare poche sillabe insignificanti, per far comodo a te. I che tu vedi non sono mica Piero Gigli delle parole in libertà, del Biffi e della medaglia d'oro: io sono il Pietro tuo personaggio. Ora vuoi che parli? Perché ora farebbe comodo a te!” (156-157)

Nella protesta di Piero, ridotto a una parvenza di personaggio, potrebbe trasparire il rifiuto di Massimo stesso di identificarsi col Bontempelli dell'impegno interventista, (“non per elezione ma per destino scrivevo nel “Secolo” 123), presentandosi come narratore di romanzi di avventure, non più né giornalista politico, né simpatizzante futurista , né tanto meno insegnante di scuola media NOTA (ovvero – in quanto narrante-attore “professore di albanese parlato”).

Quasi completamente occultata travisata nella pseudo-autobiografia della *Vita intensa*, la presenza di Massimo Bontempelli nel libro non è legata né alla personalità dell'”io” attore, né a quella dell' io narrante, bensì all'organizzazione stessa dell'opera, ossia alla scelta , per i singoli romanzi, di schemi narrativi che “girano a vuoto” , riflettendo il disimpegno esistenziale attribuito a quel Massimo- attore-narratore la cui autobiografia fittizia tramite la scrittura “correrà in tempo” per più di un decennio sulla biografia del Bontempelli dei “Cahiers” , delle esperienze teatrali , dei romanzi metafisici e di quelli novecenteschi oltre che dell'impegno politico.

Nei dieci romanzi-capitoli della *Vita intensa*, lo scrittore sperimenta, sdoppiandosi in un “narrante” ironico e volenteroso, parecchi aspetti del genere romanzesco, tra cui il ciclo, il romanzo a puntate, il romanzo breve, il romanzo giallo, il romanzo di formazione. Il legame tra i primi nove episodi è assicurato soltanto dalla presenza di colui che racconta, dietro il quale si cela lo scrittore e il cui *alter ego* è Massimo-attore. Il criterio a cui si ispira Bontempelli-autore è ad un tempo etico ed estetico (scrivere un romanzo troppo lungo sarebbe “cosa indegna di una persona per bene”), attingendo a una “memoria” che nulla ha di autobiografico:

Quando leggevo le Memorie di Casanova, la cosa che più mi meravigliava era come l'autore già vecchio riuscisse a ricordare i menomi particolari dei dialoghi e degli atti più insignificanti di ognuna delle rapide comparse che tanti e tanti anni prima avevano servito da sfondo alla tragicommedia della sua vita (101)

Lungi dall'essere fondata sulla memoria, la *Vita intensa*, cronaca delle avventure di un “io” inventato per mascherare un “io” autobiografico, è un'opera dall'apparenza frivola in cui l'autore si inventa un doppio capace di astrarsi da ogni impegno, conservando per il sé di sostituzione un prezioso margine di libertà. disimpegno esistenziale.

8. L'autore nascosto; forme narrative e visione del mondo.

Più che rintracciare nei racconti del narratore lineamenti riconoscibili del Bontempelli storico, è interessante cercare nei dieci romanzi che compongono la *Vita intensa* schemi corrispondenti appunto alla mentalità volenterosamente astensionista del Bontempelli personaggio.

Abbiamo notato a più riprese che il ciclo si presenta come un insieme di episodi di vita “contemporanea”, tra i quali sono inserite storie più antiche, in modo che il romanzo abbia uno spessore cronologico all'incirca di sette anni. Nonostante che il calcolo del tempo sia reso difficile dalle ambiguità dell'autore-quanto alle avventure degli anni precedenti il 1915, è evidente che nel romanzo (come già abbiamo visto) due serie di racconti situati nell'immediato dopoguerra incorniciano i tre romanzi di formazione o meglio di trasformazione (V, VI, VII), situati globalmente prima della Grande Guerra.

Nei primi quattro romanzi le avventure sono riferite in modo assai tradizionale, con divagazioni a volte inattese e volutamente comiche e desacralizzante. E' come se il narrante andasse via via liberandosi di

schemi già esauriti, perfezionando un modo personale (in sintonia spesso con l'esperienza futurista) di manipolare il linguaggio, con l'uso creativo di certi aggettivi come nell'espressione "grida funicolari", fondata su di una serie di analogie implicite. Ma Bontempelli comincia a dominare veramente il vocabolario nell'ultima parte della *Vita intensa*, quando impara a servirsi indifferentemente del senso proprio e dei sensi figurati dei nomi, degli aggettivi, dei verbi, degli avverbi: di tutti i significanti suscettibili di corrispondere ai più inattesi significati. Grazie a sapienti manipolazioni del linguaggio, l'autore può allineare sullo stesso piano di una realtà più o meno controllabile avvenimenti gestuali e *impossibilia* fisici. Ai primordi di una poetica che si va elaborando nel succedersi dei romanzi della *Vita intensa*, Bontempelli sperimenta a che punto la parola possa essere creatrice di situazioni. In questa prospettiva, il vocabolario sarebbe dotato di una forza irresistibile anche al livello della prassi: le parole possono spadroneggiare nel fittizio universo delle false memorie del personaggio-"io" e il loro fraintendimento può scatenare esiti catastrofici. D'altro canto, le parole possono essere tanto mezzi di vita quanto strumenti di una rivoluzione culturale. E proprio mediante il rifiuto di rivelare certe parole nascoste il narratore provoca il fallimento del nono romanzo – *Il demone del gioco*.

Accade anche che per il tramite delle parole che li nominano, situazioni banali della vita, temi ricorrenti, centrati su oggetti o situazioni, appaiano o si insedino con ossessiva insistenza nel nuovo universo narrativo di Bontempelli: il vizio del fumo, l'appuntamento fallito (o da far fallire), la donna desiderata, con la quale il personaggio evita di parlare, la sicurezza economica che non bisogna raggiungere⁹. Si aggiunga che oltre ad avere nel racconto una funzione significante, la parola è anche un grafismo che, nella pagina scritta, è come se scavasse o erigesse una terza dimensione, sorprendente in un tipo di scrittura che pur perfezionandosi, persiste nella sua tendenza iniziale alla giustapposizione di sequenze narrative e di digressioni (concernenti appunto un certo numero di immagini fantasmatiche dell'autore). E' il caso, per esempio dei numeri dei tram del primo romanzo, della tabella della tabaccheria del quarto, della data del settimo.

Queste rapide allusioni ai modi in cui le parole emergono dalla pagina bontempelliana non devono però far dimenticare che quel che conta di più nella *Vita intensa* sono i tentativi indubbiamente assai originali

9 Il demone illudendolo sulla ricchezza della ragazza dai capelli biondi, aveva tentato "in un episodio grottesco la sua virtù" mostrandogli "per un momento solo, una volta sola, nella sua vita la possibilità di costruire l'edificio del suo benessere sulla ricchezza di una donna" (102)

dell'autore di organizzare le parole in strutture narrative via via più complesse.

Nel primo romanzo, la dichiarazione della *Prefazione* apparentemente chiara e fundamentalmente ambigua :

racconto fatti veri accaduti a me nella città di Milano (19)

è seguita da una serie di sequenze giustapposte le quali costituiscono una sorta di prologo, strutturalmente non necessario, al primo dei dieci romanzi-capitoli il cui titolo è lo stesso dell'intero libro, *La vita intensa*.. Esso vuol essere la cronaca di tre incontri in cui certe sagome rapidamente intravviste non sono altro che altrettante occasioni, per il discorso, per abbozzare tre tipi di personaggi. Gli episodi si succedono fino a quando l'affidarsi al caso (i numeri di un tram) per fare una scelta apparentemente futile, fa capo a una frivola affermazione di libertà¹⁰.

Nel secondo romanzo, *Il caso di forza maggiore*, l'“avventura” è tanto più complessa quanto più elaborato è lo schema narrativo. Un'introduzione teorica imperniata sul rifiuto di ogni forma tradizionale di romanzo, precede la narrazione di un percorso di andata e ritorno: nella prima parte l'abbozzo di un'avventura non realizzata a causa di un atto mancato è accompagnato dalla lettura ironica di un cartello¹¹ Il ritorno è introdotto da un'allusione ai Fratelli Bandiera¹² e da una sorta di volo lirico semiserio sulle risposdenze cosmiche che stabiliscono strani legami tra esseri e cose eterogenei. Esso corrisponde all'inizio della sequenza del viaggio di ritorno durante il quale, sotto il segno beffardo di citazioni pseudo-letterarie, l'attore legge per la seconda volta la lettera che ha dato il via al racconto. L'analisi del messaggio, causa della primitiva sottomissione di Massimo all'ordine perentorio contenuto nella lettera¹³, è accompagnata da una nuova digressione sulla memoria. Si tratta qui di una serie di osservazioni sul meccanismo dell'oblio che il narratore sembra voler collegare sbrigativamente a una superficiale allusione all'inconscio considerato soltanto come fonte del fantasticare. E proprio fantasticando il narratore crede di poter risalire fino all'origine del sogno, in un rapido abbozzo di monologo interiore¹⁴ che va di pari passo con il viaggio di

10 Cf. nota 5

11 Dopo aver chiesto alla ragazza dalla gonna color mammola se le desse noia il fumo, Massimo alza gli occhi e vede il cartello: “POSTI 16 – 361 – VIETATO FUMARE” (36)

12 Cf. nota 6

13 “E' assolutamente necessario che, salvo caso di forza maggiore, io ti veda domani mattina alle 11 precise al bar Tale” (32)

14 Immaginazione, fantasia, fantasticare, immagine sono temi importanti, che però saranno trattati in altri scritti. Quanto al monologo, in cui si snoda la “catena divagante dei suoi pensieri”, esso è un esempio del “fantasticare camminando” a cui abbiamo più volte fatto allusione: Parte da una citazione di Lombroso sull'oblio, ricorda di

ritorno. L'itinerario mentale si interseca col movimento meccanico del tram, così come nell'ottavo romanzo (*Florestano e le chiavi*) la contestazione verbale dell'andata alla stazione sarà accompagnata dall'azione concreta del camminare. La passeggiata circolare in tram finisce là dove era cominciata, senza che nella vita di Massimo-personaggio sia cambiato nulla.

La stessa lunghezza del titolo – *La donna dai capelli tinti con l'“henné”* – fa sì che il terzo romanzo si distingua dai primi due, ai quali si oppone d'altronde fin dall'inizio: non ha prefazione “perché non ce n'è bisogno” (45)

Anche la struttura di questo romanzo è “circolare”, ma la donna che propone l'indagine comincia con l'inserirsi nel viluppo di linee che decompongono il salotto, si installa strutturalmente nella camera¹⁵ di Massimo-personaggio prima di spingerlo a indagare nella città. Egli allora ne frequenta con zelo i luoghi mondani prima di ritornare al punto di partenza. Il fallimento dell'inchiesta dipende dal fatto che i dati forniti dalla signora Calabrieri erano falsi. E il messaggio che avrebbe potuto annullare l'inchiesta non giunge tempo all'attore che continua coscienziosamente a indagare a vuoto: il telefono non funziona, sintomo di un disagio che turba la “vita intensa” della città.

Nel ciclo assai vario dei romanzi della *Vita intensa*, i primi due sono definiti “frivoli” il terzo “avventurale” dal narratore stesso, secondo il quale il quarto – *Il dramma del 31 aprile* – è invece “tragico”. Si tratta in verità di un racconto molto più elaborato degli altri in cui la struttura, malgrado parallelismi, divagazioni, *flash back* era assai semplice. Qui, il narratore cerca fin dall'inizio di disorientare il lettore fornendogli false indicazioni di luogo e di spazio, senza però rinunciare a inserire liberamente nel testo ogni sorta di digressione (la sequenza sui fumatori, sui loro costumi e le loro manie è d'altronde uno degli scorci più intimi che lo scrittore apra su se stesso, fumatore impenitente. Tali elementi formali però sono posti al servizio di un racconto articolato in cui è possibile distinguere una preistoria e un antefatto. L'avvenimento centrale – l'avventura – che segue le iniziali sequenze temporali, assume anch'esso l'andamento circolare delle passeggiate dei primi racconti: dopo che il misfatto verbale è stato perpetrato (cambiando la “e” in “a” il senso del cartello affisso nella tabaccheria – *levata il martedì*, – diventa *lavata il martedì*, offensivo per la tabaccaia) l'attore gira in tondo, ritornando al punto di partenza dove assiste alla fine del romanzo, cioè alla

aver venduto *L'uomo delinquente* e quindici anni addietro per quattro lire; di aver comprato dei fiori per Graziella a Torino; di averli lasciato su un parapetto del lungopo' di aver buttato via dei guanti laceri.... (41-42)

15 “... mi aveva porto la mano con aria molto assorta, guardando in direzione della finestra. Poi sedendosi dove le accennavo, il suo sguardo rapidamente scivolando sul pavimento, s'era fermato all'angolo sinistro del tappeto che c'è davanti al sofà [...] seguendo il suo sguardo ed esaminando a mia volta quell'angolo, m'avvidi che la trama n'era alquanto consunta.” (46)

catastrofe che sfugge totalmente al suo controllo

Due avventori avevano letto forte il cartello beffardo e lo avevano fatto osservare alla vittima. In quella era entrato nella bottega il fidanzato [...] e i tre avevano finito col fare a coltellate [...] la donna [...] s'era gettata dalla finestra sfracellandosi orribilmente sul marciapiede. (76-77)

Anche se due dei tre romanzi successivi (*Morte e trasfigurazione*, I et II) costituiscono una sorta di unità, vi sono tra di essi alcune differenze importanti. Il quinto, più complesso del sesto, consta di una prefazione seguita dalla duplice avventura di un solerte *travett*: da un lato egli si trova alle prese con un editore napoletano squattrinato, dall'altro comincia una carriera di professore: le due avventure finiscono con la perdita di entrambi gli impieghi, cioè con una “catastrofe” affatto plausibile. Il sesto romanzo in cui l'attore si muove in uno spazio assai vasto, è preceduto da una digressione sulle mode letterarie; il corpo del racconto è costituito da una serie di sequenze tendenti al grottesco, talora al limite del cattivo gusto e soltanto alla fine la vicenda diventa interessante quando, dopo un breve paragrafo consacrato alla scalata del benessere, una nuova catastrofe totale, assurda e perfettamente funzionale, priva definitivamente l'attore della temuta agiatezza. Massimo-personaggio annuncia con linguaggio da cronaca nera la sua metamorfosi e la sua “conversione” tardiva alla letteratura.

Nella biografia fantasiosa di Massimo-attore, la miniserie del quinto e del sesto romanzo, rappresenta da un punto di vista cronologico, un passo indietro, una serie di “antefatti” inserita a metà del libro, dove si racconta come un giovane irrequieto sia diventato un letterato in reazione a un evento eccezionale., passando addirittura dalla vita alla morte e dalla morte alla vita¹⁶.

In *Mio zio non era futurista*, la metamorfosi si culturale di Massimo fa capo a una sorta di parabola letteraria. Anzitutto, io-attore vede se stesso con gli occhi degli altri :

Dicono, quelli là, che io vado avanti a furia di tentativi diversi, ricerche in vari sensi, con modi e spiriti imprevedibilmente irrequieti e mutevoli. Questo lo dicono parecchi: uomini di fine intelletto e perfetti imbecilli. Ora quei tentativi erano e sono le ricerche che facevo e faccio per aiutare mio zio, che è un uomo di genio. (113)

16 Cf. nota 2

“Io” e “mio zio” appaiono come le due parti di un'unica personalità dimezzata che due ostacoli di senso contrario (un traboccante dinamismo e il culto paralizzante del passato) impediscono di armonizzarsi. Quando poi sembra che finalmente la conversione culturale dello zio stia per cominciare, la responsabilità dello scacco finale è attribuita allo scoppio della guerra. La struttura del romanzo è assai tradizionale: un antefatto stabilisce i rapporti tra il giovane e il vecchio nello spazio chiuso di una villa stipata di “cose belle”. L’“annunzio futurista” è il motore dell'intreccio, che pur essendo la storia di una trasformazione culturale che alla fine non ha luogo, obbedisce anch'esso allo schema del racconto itinerante. L'io-giovane nipote si reca dalla villa in Toscana dello zio a prima al villaggio, poi a Firenze e infine a Milano, per lanciarsi nell'avventura fondamentale che occupa la sequenza centrale del romanzo, ossia trasferire simbolicamente la città futurista nello spazio chiuso della villa toscana, vuotata del suo ciarpame pesseista. Ancora una volta, viene percorso un itinerario completo, si ritorna al punto di partenza, con l'intento di operare trasformazioni radicali, ma non si viene a capo di nulla: i simboli di Milano dinamica, i colori dei manifesti, i suoni dell'intuonarumori, non servono a trasformare il vecchio zio la cui metamorfosi - benché avviata - è impedita dallo scoppio della guerra.

Tornando al tempo “attuale” della *Vita intensa*. L'ottavo romanzo – *Florestano e le chiavi* - comincia con riflessioni fatue e mondane; estranee all'argomento del racconto. Si tratta, in questo caso, di variazioni sulla villeggiatura che non illuminano il lettore sulla trama dell'episodio in cui via via si precisa la situazione di “io”-attore nella città. In questo caso, la sua avventura si svolge secondo uno schema assai complesso: Florestano gli comunica un messaggio che l'attore commenta. Il lettore crede di leggere soltanto la reazione negativa di Massimo all'ordine dell'amico

“Tu che non hai niente da fare, accompagnami alla stazione. Arriva Bartoletti” (128)

mentre in realtà la narrazione fa sì che egli lo segua passo passo fino alla stazione di Milano. La sequenza verbale (in cui vengono abbozzate dall'attore parecchie avventure fantasiose e ipotetiche del personaggio da incontrare) maschera il racconto stesso in quanto romanzo di avventure. L'intreccio per così dire

“sotterraneo” si svolge , sotto le parole che lo sommergono,.

Così dicendo eravamo arrivati alla stazione (132)

Questa frase segna la fine della prima parte del mini-romanzo in cui il lettore è spinto dalle parole dell'attore verso una serie di pseudo-Bartoletti, mentre in realtà l'azione concerne sempre e soltanto Massimo-personaggio. Nella seconda parte il narratore colloca il suo omonimo-personaggio ormai incapace di muoversi in mezzo alla folla che assume qui il suo significato doppiamente simbolico (dal punto di vista sia letterario sia esistenziale) del caos originario: e con ironica compiacenza il narratore pone Massimo-attore nell'ingannevole situazione di essere egli stesso un creatore di viventi realtà¹⁷. In questa seconda parte di *Florestano e le chiavi*, Massimo attore sembra dotato di un'illusoria onnipotenza che però fa capo alla constatazione dell'impossibilità di introdurre nella pagina il personaggio da incontrare, in mancanza di certe nozioni fondamentali. Io-attore che nella prima parte era uno pseudo- ribelle, diventa un “docile” ribelle nella seconda in cui il narratore rende vana la sua frenetica attività, il suo puntiglioso impegno nella ricerca-creazione-contestazione di Bartoletti.

La struttura del nono romanzo, - *Il demone del gioco* - malgrado la sua originalità, è più semplice . A una sommaria e sbrigativa presentazione di “Massimo”-personaggio quale modesto rappresentante della classe media , seguono alcune digressioni sulla percezione che il pubblico ha degli scrittori, e soprattutto, sugli usi e i costumi dei giocatori di carte. La ricostruzione minuziosa delle loro discussioni e la presentazione della fase cruciale di una partita di poker cominciano sotto il segno di una “misteriosa intelligenza”¹⁸ Il meccanismo della narrazione è avviato da una lunga e meticolosa sequenza in cui ogni azione viene decomposta in segmenti di gesti fino al “crescendo solenne “ e alla “stretta finale “(147) che dovrebbero precedere la conclusione logica dell'intreccio. Ma essa non ci sarà, sostituita dall'aggressiva ribellione del narratore contro i lettori.¹⁹

Il decimo romanzo – *il Romanzo dei Romanzi* -, che corrisponde formalmente allo schema ormai abituale del racconto itinerante (qui solo di andata) in luoghi tipici della *Vita intensa* (casa, stazione, caffè, casa)

17 “Mi pareva che io col mio sguardo appunto, creassi quelle specificazioni plastiche; e mi pareva per ciò d'essere un Dio, perché pensai che probabilmente anche Dio lavora sopra una massa malforme affollata ai cancelli del mondo, e col solo sguardo fissandola senza toccarla ne plasma e cava fuori gli esseri interi, staccati e individui.” (134)

18 “nessuna combinazione di carte è mai casuale , ma tutte sono dominate da una intelligenza misteriosa;” (143)

19 “Il lettore non sa leggere. Legge i romanzi e ascolta i drammi con lo stesso animo piccino con cui legge gli incidenti di cronaca” (151)

ci interessa soprattutto a causa di una porta che si apre su di uno spazio inesistente, al di là del reale (la soffitta che non esiste), al quale si accede salendo una scala impossibile ²⁰ E', questo, il primo saggio del fantastico bontempelliano, in cui il luogo inesistente è collegato al mondo del quotidiano grazie alla continuità delle strutture narrative.

Quale che sia però il valore per così dire documentario e profetico del decimo romanzo, si potrebbe anche vedere nell'evasione finale all'irrealtà del fantastico, il segno stilistico del fallimento del romanzo d'avventura in quanto racconto di eventi quotidiani, trasfigurati in "cose tragiche della vita". Da questo punto di vista, sarebbe quindi negativo il bilancio finale del ciclo della *Vita intensa*, in cui ogni capitolo è un "romanzo" per il quale l'autore sperimenta varianti più o meno complesse di alcuni schemi narrativi. Il tipo più semplice è il racconto lineare del primo episodio, fatto di incontri successivi che offrono al personaggio-"io" possibilità creative. L'itinerario però perde la sua linearità quando certi comportamenti vengono affidate al caso: lo scopo è raggiunto (andare in un ristorante), ma non per una scelta ragionata. Vi sono poi varianti più complesse del romanzo-itinerario, quando l'ordine (l'invito, l'incarico) dal quale dipende l'inizio della passeggiata fa sì che la libertà della scelta non sia più soltanto elusa affidandosi al puro gioco dell'assurdo, ma venga messa a problema in modi molto più sottili. Nel secondo e nell'ottavo romanzo, infatti, colui che contesta l'ordine impartitogli, esercita soltanto una falsa libertà, dal momento che mentre la parola rifiuta di obbedire, il gesto obbedisce. Quanto poi al terzo romanzo, l'attore fa fallire la missione derisoria affidatagli da una donna gelosa e distratta, grazie ad un atteggiamento di diligente disponibilità, che culmina però in uno scacco, il quale sopravviene in capo a una struttura narrativa circolare come quella del secondo romanzo, la cui trama presentava una maggior complessità. Il racconto era modellato sul disegno tracciato dalle rotaie di un tram e le due sequenze iniziali riferivano un'avventura mancata e un goffo tentativo d'introspezione, fondato più che sull'esplorazione dell'inconscio, su una brevissima ricerca del tempo perduto, fatto di avventure banali, fallite in passato. In confronto, il romanzo della signora Calabrieri è più semplice: qui l'attore non è mai distratto da sogni ad occhi aperti e l'azione fallisce a causa dell'inesistenza dei dati su cui la trama si fondava.

Altri romanzi precipitano alla fine, dopo faticosi itinerari, in esiti nulli o rovinosi che rappresentano il fallimento di ogni forma di logica dell'azione. E' il caso su cui ci siamo dilungati, del quarto romanzo, in cui

²⁰ "Arrivati sul pianerottolo, io facevo per avviarmi in su; ma lui invece di scendere cominciò a salire. Il bello è che io sto all'ultimissimo piano." (166)

sequenze descrittive si sviluppano in segmenti di gesti inseriti nella circolarità dei percorsi di Massimo, fino alla precipitosa chiusa finale. E a conclusioni analoghe giungono anche il quinto e il sesto romanzo, nonostante la diversità degli schemi narrativi. Nel primo dei due, "io" sembra avvalersi del dispositivo bidimensionale di una favola doppia, più ambizioso del susseguirsi di sequenze lineari a cui si ritorna poi nel romanzo successivo, che finisce con un suicidio seguito dal primo miracolo del mondo romanzesco bontempelliano. La trasfigurazione preannunciata straussionamente dal titolo riscatta in modo rassicurante (presentando candidamente Massimo redivivo) l'orrore della morte individuale del personaggio. Invece la catastrofe con cui si conclude il settimo romanzo è irredimibile: si tratta di un racconto tradizionale quanto alla forma (presentazione dei personaggi e di una realtà da modificare/ modificazione tentata/ scacco dovuto a una modificazione più importante) applicata all'itinerario di una formazione intellettuale in cui il narrante pone se stesso-agente ringiovanito al servizio di un vecchio zio. I cambiamenti che si vorrebbero realizzare sono preparati con ostinata minuzia mediante sequenze-viaggi all'interno del racconto il quale eccezionalmente si innesta sulla realtà storica (con prudenza però: rispetto alla realtà del 1918 lo scoppio della guerra mondiale è quasi rimosso come un evento remotissimo).

I tre romanzi che seguono sono altrettanti esempi di sfide dirette per i lettori: l'ottavo presenta analogie di struttura col secondo (un ordine, una passeggiata, divagazioni sul rifiuto dell'azione parallele allo sviluppo dell'azione stessa). Il fallimento però non è provocato soltanto dal rifiuto inconscio di obbedire ad un ordine da parte dell'attore, bensì è la conseguenza del fatto che il narratore non ha provveduto né l'attore né il lettore di certe informazioni fondamentali. Qui il narrante pone se stesso in primo piano, come poi nel nono romanzo dopo una prima parte minuziosamente appesantita di fantasiosi riferimenti culturali, si rivolta contro il lettore e rifiuta di concludere il racconto.

A sua volta poi il narratore perde la sua autonomia di demiurgo confrontandosi direttamente con l'altro personaggio-"io" nel decimo romanzo che è, esso pure, la cronaca di un percorso. A differenza però di quanto accadeva in quasi tutti i romanzi precedenti, qui siamo non già negli spazi aperti di una città, ma in un luogo chiuso dove tutti coloro che a diversi livelli di realizzazione potevano ambire alla definizione di "personaggi" si incontrano e concludono le loro vicende solo abbozzate, parzialmente narrate, o portate a termine nei romanzi precedenti; E i due (o, meglio, i tre...) "io"²¹ (l'autore, l'attore e il narrante) finalmente

21 "mettendo la chiave nella toppa, m'accorsi di tremare. Com'ebbi aperto [...] mi vidi venire incontro in anticamera. Ero io"(161)

si ritrovano quando salgono su per una scala che non esiste verso una soffitta immaginaria, , in cui seduti davanti a una delle prime scacchiere dell'opera bontempelliana si fronteggiano i due antagonisti di “io” più costruiti, articolati e complessi della *Vita intensa* – lo “zio” e la tabaccaia. . L'“io”-narrante e il suo *alter-ego* -agente contemplan al di là della realtà accettata/inventata da Bontempelli autore, il mondo pianamente plausibile di uno spazio sottoposto a una deformazione espressionista, il quale pur essendo affatto irreali, non ha nulla del “meraviglioso” delle fiabe:

Arrivati al pianerottolo, io facevo per avviarmi in giù;ma lui invece invece di scendere cominciò a salire. Il bello si è che io sto all'ultimissimo piano. Tant'è, lui saliva, e io dietro e salimmo, salimmo per un bel po', non so dove, non so come, come nelle fiabe forse; fin che trovammo un usciolino basso, e lui lo spinge, e chinando il capo entriamo in un abbaino. Per l'oscurità non riuscivo a vedere che cosa ci fosse, ma mi appariva più lungo assai degli abbaini soliti. Accanto a me c'era una finestra: m'affacciai un momento perché mi pareva mi mancasse il respiro. Sotto, sulla vasta distesa dei tetti di Milano, città di Vita Intensa, cominciavano a brancolare i primi pallori dell'alba. (166)

Abbiamo insistito più volte sul fatto che l'esame degli elementi costitutivi della *Vita intensa* può permettere di stabilire un legame tra il funzionamento a vuoto dei racconti e la costante tendenza all'astensione, all'impotenza, al disimpegno di Massimo- personaggio in una città a cui Bontempelli-autore presta la topografia di una Milano astratta e a volte labirintica. L'attore agisce eseguendo “ordini” impartitigli da messaggi che non analizza e che lo coinvolgono in avventure in cui si impegna con la candida sollecitudine di un uomo meticoloso, fino ad uno scacco reso inevitabile da vari espedienti letterari messi in opera;

Con i suoi itinerari circolari, il personaggio-“io” che torna al punto di partenza a mani vuote è l'esempio di una vita che si esaurisce in un nulla di fatto; accade che egli si lanci a capofitto nell'irrealtà quasi totale di certe situazioni oltre al limite dell'assurdo, facendo coincidere la minuziosa decomposizione verbale dell'azione da compiere, con il compimento acritico dell'azione stessa

Talora, è l'abuso dell'analisi che dopo un'eccessiva scomposizione del gesto impedisce che si risalga verso una sintesi capace di far progredire l'azione in modo coerente e costruttivo. Il racconto, allora, si autodistrugge. .

Fraasi minime elementari sono connesse a volte in modo ingannevolmente logico, facendo capo a risultati sperimentali sul piano sia del linguaggio sia della realtà affatto letteraria che il narratore presenta come per

esempio, nel terzo romanzo (*La donna dai capelli tinti con l'henné*). Qui l'autore costruisce argutamente una sorta di falso sillogismo, dove le due proposizioni

I cinque capelli erano una prova

La prova era schiacciante

giustificano tramite un'implicita identificazione, il titolo del capitolo quarto del racconto "5 capelli schiacciati" (50-51) in cui il participio *schiacciante* usato come improbabile attributo dei "5 capelli" fa sì che lo schema dell'antico sillogismo non sia più che un meccanismo funzionante a vuoto, anticipando il non-esito dell'inchiesta.

E', questo, un esempio di discorso assai complesso, al quale in genere nella *Vita intensa* l'autore (ossia Bontempelli, responsabile delle scelte linguistiche e stilistiche del libro) preferisce dal punto di vista tanto esistenziale quanto linguistico forme più semplici, che evolvono comunque da un capo all'altro del "ciclo", come per esempio l'enumerazione, di rado funzionale, quasi sempre gratuita di nomi o di brevi sintagmi. Capita a volte che l'abuso dell'enumerazione deformi la realtà mediante la ridondanza della descrizione, artificiosamente gonfiata con parole che diventano strumenti forse involontari della corrosione/ricostruzione della realtà. In altri casi invece può accadere che che nodi lessicali formati da parole schiudano prospettive ontologiche inattese (e il più delle volte inesplorate) si scorci di para-realtà. Gruppi nome-aggettivo del genere *grida funicolari* sono frequenti soprattutto nel quarto capitolo-romanzo, in cui anzi Bontempelli dimostra il potere di vita e di morte del linguaggio al livello del suo elemento più esiguo – la vocale – là dove il burocratico *levata* diventa l'offensivo *lavata*.

Ed effettivamente *Il dramma del 31 aprile* segna la prima svolta importante nell'evoluzione della scrittura bontempelliana che raggiunge poi una rara perfezione formale in *Florestano e le chiavi*

Basta leggere successivamente brani del quarto, del settimo e dell'ottavo romanzo per constatare il progressivo arricchimento semantico delle figure bontempelliane, dal già citato ritratto dinamico cubo-futurista della tabaccaia:

S'alzo' con una serie di rapidi angoli acuti dl suo scanno , si volto' e sali' per una scaletta di legno che aveva a portata di mani e di piedi [...] ridiscese lentamente rifece i rapidi angoli acuti per voltarsi verso di me [...] Odiava me e l'umanità, come sempre . (75)

alle pagine in cui il linguaggio raggiunge una sorta di parossismo sensuale a intellettuale nel costruire immagini creative temperate da una vigile ironia, che evita ogni inutile virtuosismo da “bella pagina”, Accade per esempio che il narrante voglia garbatamente smascherare il gusto di Marinetti per arredi dannunziani, opponendogli il giovanissimo nipote che gli fa visita a Milano, dopo aver vuotato la dimora dello zio di tutte le sue anticaglie:

Confesso che al primo momento, ricordando lo spogliamento dei salotti di villa Artemide (Dinamo), mi colpì di qualche meraviglia il primo salotto raffinatamente orientale pieno di morbidezze e di luci labili e seducenti [...] (122-123)

Poi però il giovane ospite si rassicura entrando nelle due sale successive, perché l'una è una “fucina del lavoro collettivo del Movimento Futurista con l'aridità dei suoi legni nudi e grezzi”, e l'altra è animata dalla “violenza caotica dei capolavori di ogni arte che scrollando e sibilando vi si aggrovigliavano”. Trova poi una giustificazione convincente per un'altra vistosa contraddizione del maestro: la presenza di un pianoforte e di un armonium nel suo salotto:

osservando come, in mezzo a quel dinamismo, i due vieti strumenti si trovassero mogi e mortificati, capii che il maestro li teneva là per umiliarli e umiliare in loro tutte le smorte e morte armonie del passato. (123)

Tollerante con Marinetti, “io”-adolescente non vorrà invece per lo zio nessun compromesso con il passato: gli imporrà l'intonarumori di Russolo e, afferma:

In due o tre giorni diffusi e disposti in disordini meravigliosamente dinamici, su per le pareti dei salotti e dello studio, le poesie murali, i manifesti, i disegni[...] un immenso policolorema plasticizzato dal titolo: *donna trentaduenne + sottocoppa ambientata*. (124-125)

E' però in *Florestano e le chiavi* che il virtuosismo creativo (demiurgico, divino, demoniaco...) del narrante è particolarmente interessante. Nell'ottavo romanzo, Bontempelli-scrittore fa sì che Massimo-narrante evochi lo smarrimento di Massimo-personaggio alle prese con una realtà urbana trasfigurata, quando è coinvolto in scene di per sé banali che il linguaggio ricco di ardite e insolite figure trasforma in misteriose para-realtà urbane. Accade che

immagini inquietanti scaturiscano da serie di parole allineate o frammiste le quali creano a volte inattese masse lessicali. Si sfiora la soglia del fantastico, si intravedono mondi « altri ». Io-attore è sempre presente e collega il narratore (che quindi non è mai soltanto il testimone di ciò che descrive) e la « massa umaniforme » del celebre brano:

Di là dalle uscite di quella si vedeva minacciare un primo flutto di arrivanti: massa variamente densa , bruna quasi tutta con chiazze disordinate di colori più vivi, e tutta oleosa ; e se ne spiccavano esseri dall'aspetto quasi umano.

Mi spinsi a guardare: l'amalgama viscido saliva ribollendo su dalle profondità delle scalee, gorgogliava preso i cancelli, vi filtrava attraverso, e di qua si rinfittiva per fare impeto contro le alte porte delle uscite; sboccando, all'aperto cominciava a dilagare, tragico pastone umano sputacchiato qua e là di luci erratiche dalle lampade che non riuscivano a tener buia la piazza , poltiglione macabro rimescolato dai lunghi bastoni d'ombra che si protendevano dai lampioni.. Di mano in mano che s'allontanava dalle superate porte , tutto quell'umanume, arabescato dalle volute disinvolve dei tranvai, sferzato dalle frecciate rigide delle automobili, s'andava sfarinando in uno sfornicolio sempre più fumido verso le tenebrosità romantiche del giardino, gli assorbimenti tortuosi dei viali , le luminosità bestiali delle duze file di alberghi che fanno da quinte a quello scenario feroce .

La massa umaniforme non aveva una voce, ma parlava con un miscuglio affatturato di gorgogli isterici, sbuffi, asme e ansiti con gemiti anelati e squarci di strilli e di fischi, come un groviglio di serpi in amore in mezzo a un cespito di fichidindia: che era l' urlato inno della vita intensa degli uomini verso lo stellato cadente d'agosto. (132-133)

La pagina consacrata alla folla dei viaggiatori milanesi sono tra le più virtuosistiche e creative dell'autore anche se la tensione cade quando una brevissima sequenza di dialogo ridimensiona il mondo misterioso degli « individui, individue e individuini » della stazione di Milano, adeguandolo all'intenzionale banalità dello spunto del romanzo:

« Era questo il treno da Bologna? »

« No, questo era il Genova: il Bologna sta arrivando ora. »

« Respiro » [...] (133)

E proprio di questo io-attore, riportato qui alla sua modesta funzione di amico di Florestano, il suo doppio narrante ribadisce la funzione demiurgica. Comincia col descrivere analiticamente la massa in cui si

dovrebbe poter riconoscere Bartoletti: ma lo sguardo del protagonista del romanzo riesce soltanto a trarre dal caos della ressa milanese anonimi esseri umani e oggetti disparati, fino al momento in cui la folla si dissolve lentamente in un pulviscolo di « uomini, donne, fanciulli e cappelliere d'ogni sesso »:

Ma io trascuravo le cappelliere, le ceste e le valigie d'ogni forma e sostanza, per guardare bene gli uomini, se uno di quelli fosse Bartoletti; Nessuno degli uscenti [...] sfuggì al mio sguardo creatore e giudice. Dopo creati e giudicati il mio sguardo li abbandonava, uno per uno, alla loro sorte. Taluni dicono che anche Dio fa a questo modo. [...]

Mille aspetti maniaci e duemila sguardi sbarrati si proiettavano verso il sogno beffardo di una carrozza libera o verso la metafisica di un facchino. Ma non vidi Bartoletti. (135)

Modesta divinità controllata dal daimone sagace, ironico e critico, dio minore che non si è dotato delle conoscenze necessarie per evitare lo scacco, l'autore presta al narrante la virtuosità di un giocoliere verbale, di un prestigiatore di parole, che si tratti del reimpiego di formule classiche (*fare impeto, superare porte*), di neologismi quali *umanume*, *umaniforme*, *glutiname*, *sformicolio* o dell'uso liberamente rinnovato di termini più o meno correnti (*assorbimenti, tenebrosità, gorgoglio, asme*). Aggettivi qualificativi usati con sapiente libertà, assediano per così dire i nomi che precisano, modificano, o magari vuotano del loro senso primitivo; i verbi soprattutto, nel romanzo-capitolo *Florestano e le chiavi*, contribuiscono, a causa dell'uso metaforico che ne è fatto, al grottesco inquietante dell'invenzione di un mondo al limite dell'umano: *ribollire, gorgogliare, filtrare, arabescare, urlare, sputacchiare, anelare...*

Quali che siano però le novità verbali²² del primo romanzo del neo-giovane Bontempelli postbellico (e di particolare interesse è il significato che a partire dal 1919 assumeranno i termini immagine, immaginazione, fantasticherie, magia, meraviglioso) qui ed ora ci interessa soprattutto insistere sul rapporto tra la forma (le forme) dei dieci romanzi brevi che costituiscono *La Vita intensa – Romanzo dei romanzi*²³ e il disimpegno esistenziale che il narratore presta al proprio *alter ego* agente, entrambi sotto l'egida di Massimo Bontempelli, intellettuale impegnato, che a lungo adotterà nella narrativa in prima persona, la maschera del suo doppio narrante-narrato della *Vita intensa*..

Uno dei motivi conduttori del romanzo portebbe essere quello della *fuga*, sia come allontanamento dalla

22

23 Il titolo del romanzo è costituito dai due titoli rispettivamente della prima e dell'ultima puntata di « Ardita ».

narrativa tradizionale, sia come atteggiamento di rifiuto da parte del protagonista dei vari episodi, il quale oppone la propria garbata e apparentemente attivissima inerzia a ogni tentativo di evadere davvero dal quotidiano. Egli fa prova di una sorta di resistenza passiva strutturale, verbale e gestuale, in ciascuno dei dieci episodi della *Vita intensa*, in cui è agevole seguire l'evoluzione di un certo tipo di intreccio « avventuroso ». Si passa infatti dalla semplice giustapposizione di frasi elementari, allo schema assai complesso degli ultimi « romanzi » disseminati di formule linguistiche originali.

Una delle parole che assieme ai suoi derivati ricorre abbastanza spesso nella *Vita intensa*, è *beffa*, indice di una visione del mondo improntata non solo a una semplice e distaccata ironia, bensì a volte a una « diabolica » volontà eversiva, che si tratti di avventure contemporanee o collocate nel passato. È opportuno insistere sul fatto che il tempo della *Vita intensa* è tanto il presente del rapporto immediato narrante-lettore, quanto il passato, a due livelli²⁴, degli eventi in cui il narrante colloca l'attore come protagonista (adolescente, adulto, vivo, morto, risorto).

Nella maggior parte dei dieci romanzi-capitoli della *Vita intensa*, il 1919 è l'oggi del narrante a cui fa capo a volte l'immediato ieri dell'agente; all'interno, poi, di tale realtà datata ci sono l'ora, il momento, l'istante in cui scatta il meccanismo dell'« avventura », vissuta (sabotata, elusa) da « io » e da coloro che - solo nominati, presenti, invadenti, determinanti - lo circondano. Tutti, soprattutto Massimo narrante e agente, sono indotti ad agire (o a non agire...) da moventi spesso derisori (cercare un ristorante, comprare sigarette, giocare a carte, aspettare qualcuno)²⁵. Il racconto in prima persona, lungi dall'essere il luogo di liriche effusioni, permette la costruzione quasi geometrica di un personaggio i cui gesti, le cui azioni, sono improntati alla più banale quotidianità. Quando le due proiezioni letterarie di Bontempelli-scrittore - Massimo narrante e Massimo agente - si ricongiungono alla fine del libro con il loro autore²⁶ varcando la soglia della soffitta-che-non c'è, il trio ristrutturato contempla il caotico limbo delle presenze più o meno realizzate nelle pagine della *Vita intensa*, le quali - contrariamente a i *Sei personaggi* di Pirandello - esigono dall'autore che egli non imponga loro nessuna autoritaria forma di vita. Afferma uno di essi (che poi

24 Quello delle due parti di *Morte e trasfigurazione*, e quello di *Mio zio non era futurista*

25 Le motivazioni più serie (e più convenzionali) - come per esempio inserirsi nella vita culturale - riguardano i periodi anteguerra, nei romanzi V-VI e VII.

26 Mettendo la chiave nella toppa, m'accorsi di tremare. Com'ebbi aperto[...]mi vidi venire incontro in anticamera uno.

Ero io.

[...] »Tu sei tu come tu: tu uomo vivo, scrittore di romanzi, eccetera. Io sono tu come personaggio dei romanzi stessi » (161-162)

concluderà « io sono il personaggio e tu l'autore, perciò io sono più importante di te , qui dentro ») :

:

« Ecco il porco vizio di voi romanzieri. Cominciate a fabbricar della gente, così', per una necessità tra divina e diabolica. Sta bene. Ma poi pretendete che quella gente faccia per forza qualche cosa che abbia il capo e la coda, che cominci e finisca. Come se la vita cominciasse e finisse. E dopo averci creati con un atto taumaturgico, ci rompete le scatole per limitarci l'esistenza a modo vostro, un modo simmetrico, sviluppato, logico e idiota. Siete dei falsi demiurghi. Il Demiurgo vero fa tanta gente e poi la butta là: che si arrangino, come dicevamo al fronte[...] Ci avete fatti ? Cio' vi ha divertiti ? E allora lasciateci in pace , anche se non concludiamo nulla di preciso. (165)

L'autore e il lettore devono fermarsi al di qua dello spazio popolato da personaggi che una volta creati , non si possono più eliminare, e che decidono di raggrupparsi senza che il narratore possa influire sulle loro scelte. Ecco che lo zio carducciano gioca a scacchi con la tabaccaia rediviva, e Massimo-narrante registra l'avvenimento, come pure constata tutti gli altri incontri nello spazio inesistente della soffitta che-non-c'è, di personaggi individuati soltanto da semplici nomi, da gesti, da lembi di abiti, da battute di dialogo, che pure pretendono all'esistenza per la quale non hanno più bisogno dell'intervento dell'autore.

Nei dieci romanzi della *Vita intensa*, d'altronde, gli incontri con esseri evanescenti come la Zolfanelli o la ragazza napoletana dalle scarpe rotte, con Piero o con Florestano, con la donnina dalla pellicetta striminzita, o addirittura con Marinetti , attenuano la monotonia dell'autoritratto di artista borghese, moderatamente in malafede, sevizievole e distratto che il narrante ha voluto dare del suo *alter ego*, suggerendone surrettiziamente la vocazione al non-fare, alla resistenza involontaria all'attuazione di impegni presi con,, in apparenza, diligente sollecitudine." Io"-personaggio appare come un uomo lucido, dall'aspetto modesto, a suo agio nell'intellettualità cittadina, abile nel manipolare il linguaggio, contrario tanto alle prospettive di un impiego fisso, quanto ai disordini di una vita di bohème. Attento alle mode, è raro che una forte passione riesca a turbarlo; si accinge volenterosamente a obbedire agli ordini, anche se poi oppone loro una resistenza camuffata da attività diligentissima ma inconcludente.

Attorno a Massimo, personaggio principale, i paesaggi urbani talora cupi e silenziosi, possono animarsi improvvisamente di fragori assordanti o illuminarsi di strani chiarori. Queste metamorfosi dello spazio fanno capo nei momenti esteticamente più felici, a composizioni dinamiche , in cui – come abbiamo visto -

Massimo Bontempelli presta al suo doppio narrante un linguaggio ricco di attributi creativi, di aggettivi classicheggianti, di parole di uso comune inserite in espressioni inattese. Abbiamo allora pagine dense in cui la ricerca di uno « stile nuovo » a volte grottesco, spesso ironico, dalle formule immaginifiche, va di pari passo con scorci aperti su di un'irrealtà fantastica, la quale ravviva la banalità unidimensionale di una città in cui si appiattisce e si ingrigisce l'immagine storica della Milano del primo dopoguerra.

L'analisi, la paratassi, l'enumerazione ritmano la vita narrata di uomini e donne dalla scarsissima – per non dir nulla – intensità psicologica: sono per lo più epifenomeni incompleti, coinvolti in vicende in cui sono frammiste banalità e stranezza.

D'altronde, i dieci romanzi del ciclo sono racconti brevi in cui ciò che prevale è l'inessenziale. Si è al grado zero dell'avventura quando due amici vanno al ristorante oppure quando un intellettuale sale e scende da un tram. Se si va alla stazione per accogliere una persona che si è incapaci di riconoscere, la passeggiata non può logicamente concludersi con un incontro, così come se un vecchio zio non scrive nulla dopo un titolo promettente, non diventa il protagonista di una conversione intellettuale.

La tentazione dell'inerzia raggiunge la sua punta massima nell'ultimo racconto-romanzo in cui i personaggi (semplici nomi, gesti abbozzati o individui a tutto tondo) rivendicano il diritto di non-fare nulla: per lo meno, di non fare ciò per cui sono stati ideati. E in uno spazio che è « immaginario » a un secondo livello (rispetto al primo, dedotto per astrazione dalla topografia stessa della città) due personaggi davanti a una scacchiera (lo zio carducciano e la tabaccaia risorta) stanno giocando ininterrottamente da tre mesi. Il gioco degli scacchi diventa così l'esempio di una sorta di moto perpetuo che si esaurisce in se stesso, figura di quell'immobile attività che fa capo al non-evento. E in esso si potrebbe ravvisare l'esito paradossale dell'« avventura » allegata nelle prime pagine della *Vita intensa* quale unico argomento degno di « rinnovare il romanzo europeo », sia con la cauta difesa di un'aurea mediocrità, sia al contrario con l'angosciosa ipotesi di un eccesso di attività, che fa capo a improvvise e assurde catastrofi.

Vi è comunque qualcosa di fragile e di provvisorio nei primi nove racconti-romanzi della *Vita intensa*, che la ribellione iconoclasta del decimo mette a problema. Dopo esser fuggite mediante la scrittura dalla realtà problematica del 1919, le due asimmetriche proiezioni letterarie dello scrittore, Bontempelli, intellettuale, reduce dal fronte, militante, impegnato nella vita pubblica e politica del suo tempo, si

ricongiungono nel micro-universo della soffitta inesistente , ad un tempo caotico e immobile,
.La biografia del Massimo narrante /agente che Bontempelli-autore si è inventato, sarà per parecchi anni l'autobiografia parallela dello scrittore , che si arricchirà via via di episodi e di approfondimenti , dalla *Vita operosa* e dai *Viaggi e avventure*, fino a *Eva Ultima* e alla *Scacchiera davanti allo specchio*, ma anche ben oltre la stagione dei « Cahiers du '900 » e dei cinque romanzi « novecentisti » in terza persona, nelle novelle e nei racconti degli anni Venti e Trenta. *correndo in tempo* sulla biografia ufficiale del futuro Accademico d'Italia.

Come si è detto all'inizio, questo saggio è il risultato spontaneo di un primo incontro con Bontempelli in generale e la *Vita intensa* in particolare : temi, idee, motivi appena intravvisti ed abbozzati, saranno poi approfonditi via via dal 1975 ad oggi, in un libro (*Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1978) e in una serie di saggi pubblicati in opere collettive, e riviste italiane, francesi , ungheresi....

Fulvia Airolti Namer