

Bontempelli modernista

Cinzia Gallo
Università di Catania

Proceeding of the AATI Conference in Palermo [Italy], June 28 – July 2, 2017. Section Literature. AATI Online Working Papers. ISSN: 2475-5427. All rights reserved by AATI.

ABSTRACT: *La vita intensa*, *La vita operosa*, alcuni fra i *Primi racconti* mostrano chiari tratti modernisti. Già nella prefazione del primo romanzo, Bontempelli, dichiarando di scrivere «per i posteri», come dirà pure ne *La vita operosa*, si mostra consapevole di vivere, da scrittore, una condizione di esclusione. Essa, insieme a quell'«insufficienza dell'io» (Donnarumma) propria dell'eroe modernista, contraddistingue comunque anche l'io narrato, sottoposto al caso, «senza un baricentro solido» (Tortora), incapace di inserirsi nella città di Milano che, dopo la prima guerra mondiale, ha cambiato il suo volto rispetto al passato. Del resto, anche altri individui hanno gli stessi caratteri, attestando come, con il modernismo, «le pieghe dell'esistenza, gli attimi qualunque di una vita qualunque acquistano diritto all'espressione. Il momentaneo e il fortuito la fanno da padroni» (Luperini). Il libero fluire dei pensieri, poi, crea una sorta di disarticolazione dell'intreccio, mentre la divisione in capitoli, a loro volta suddivisi in sezioni più brevi, ognuna con un titolo, mostra la compresenza di tradizione ed innovazione propria del modernismo.

Parole chiave: Bontempelli, modernismo, relativismo, autofiction

Vari elementi modernisti caratterizzano *La vita intensa* e *La vita operosa*, due dei “fatti culturali [...] più vitali della letteratura italiana del Novecento” (Baldacci 1978 : XVI). Anche se nel primo sembra “evidentissima, l'esigenza di rinnovamento del romanzo e del lettore” (Galateria, 2005: 16), l'atteggiamento di Bontempelli, in realtà, può considerarsi, sulla scia del modernismo, di conciliazione fra rispetto della tradizione (valgono in questo senso le varie citazioni letterarie, la prefazione iniziale, il richiamo agli “effetti trovati dall'arte narrativa lungo i secoli”¹ [77]) e desiderio di innovazione (“Chi ha giudicato troppo frivolo il primo romanzo, [...] avrà la soddisfazione e la sorpresa di trovarsi qui di fronte alla serietà crudele della vita, come non mai [...]” [49]). Bontempelli critica l'erudizione di D'Ancona, Renier, Flamini, oppone, a “Le Cronache letterarie”, “La Voce”, condanna l'eccessivo descrittivismo dei romanzi, in favore della metafisica. L'intervento del caso, in primo piano nel modernismo, nel settimo romanzo, mette in evidenza come il vero rinnovamento della letteratura avverrà dopo la prima guerra mondiale, corrisponderà cioè alla terza era teorizzata da Bontempelli in “'900” e poi ne *L'avventura novecentista*, superata la fase metafisica.

Già nella prefazione, dichiarando di scrivere “per i posteri” (7), come dirà pure ne *La vita operosa*,² Bontempelli appare consapevole che gli scrittori vivono una condizione di esclusione. Qualche anno prima, del resto, nel 1911, Pirandello concludeva la sua novella *La tragedia di un personaggio* proprio mettendo in evidenza la scarsa considerazione di cui

¹ Tutte le citazioni dai due romanzi si riferiscono a: Bontempelli 1978.

² Cfr. *La vita operosa* (188). Anche qui, inoltre, l'io narrato sottolinea come tutti gli intellettuali si trovino esclusi dalla società, incapaci di comprenderne i meccanismi. Lo afferma Gattoni, servendosi dell'interrogativa retorica, delle enumerazioni: “[...] non sente come tutto questo puzza di letteratura? Di scuola e di letteratura, professorume e scrivania” (174).

godeva lo scrittore: “Ella va cercando, oggi, tra noi, uno scrittore che la consacri all’immortalità? Ma guardi a ciò che dicono di noi poveri scrittorelli contemporanei tutti i critici più ragguardevoli” (703). Il tema dell’esclusione ritorna in alcuni dei micro-romanzi, veri e propri racconti, che attestano la propensione di Bontempelli per la forma breve e che rappresentano le ‘avventure’, ovvero le situazioni in cui si imbatte l’io protagonista “*una mattina, tra le 12 e le 12, 30, andando da via San Paolo alla Galleria*” (7), nel mese di gennaio, nel primo anno del primo dopoguerra. Significativo, in particolare, il settimo romanzo, *Mio zio non era futurista*, in cui tutti i tentativi dell’io narrante di ricreare in campagna, dove lo zio paralitico vive, l’“ambiente visivo” (104) e “auditivo” (105) di Milano, indispensabile per ispirargli un lavoro consono allo spirito dei tempi, correttivo all’isolamento in cui vive, sono vanificati dall’intervento del caso. Una sorta di fulmen in clausula si può allora considerare la frase finale (“Proprio in quel momento scoppiò la guerra europea” [106]), esempio dello stravolgimento cui Bontempelli sottopone gli usuali mezzi espressivi, nell’ambito del temperamento fra tradizione e innovazione tipico del modernismo.

Ciò è evidente anche nel modo in cui l’io narrante protagonista si rapporta alla città. Se, infatti, ricco di antecedenti letterari è il camminare per le strade di Milano, questa, individuata con precisione attraverso i suoi luoghi (le celebri pasticcerie Cova, Biffi, le piazze del Duomo, della Scala, San Fedele), presenta dei casi di una quotidianità estrema: si tratta dello “«scialo di triti fatti» della vita quotidiana” che Tortora ritiene propri del modernismo (185). I protagonisti, poi, sono non solamente privi di nome ma anche assolutamente comuni: “una donnina, [...] Una piccola borghese assai modesta di contegno e di abiti” (8), un “signore” che “vive in provincia” (10), “un giovane qualunque. [...] una ragazza qualunque” (13). Difatti, “Con il modernismo le pieghe dell’esistenza, gli attimi qualunque di una vita qualunque, acquistano diritto all’espressione» (Luperini 10). Sia la “povera donnina” (8) de *La cliente del piano di sotto* che il signore con “la valigia grande” (11) sembrano incapaci di affrontare adeguatamente le situazioni vissute. Sul “momentaneo e il fortuito” che nel modernismo “la fanno da padroni” (Luperini 10) si basa del resto tutto il capitolo e, anche, alcuni snodi delle vicende, assolutamente inaspettati per l’io narrante protagonista. La “donnina” del primo capitolo non gira a destra né a sinistra, come egli si aspetta, “Un caso improvviso e imprevisto della vita” gli fa conoscere “una realtà” nuova (13). “due rovesci” gli cambiano, nel quinto romanzo, “il corso della [...] esistenza” (71), sottoposta ad uno stato di precarietà, come mostrano i numerosi lavori svolti. Rientra in questa condizione di precarietà, inoltre, “l’abitudine di cambiare ogni tanto di paese natio” (88-89). È poi un imprevisto, la mancanza di sigarette, a determinare, nel secondo romanzo le avventure dell’io narrante protagonista, che, però, si dimostra incapace di affrontarle, affetto da quell’ “insufficienza dell’io” (Donnarumma 2006: 25) tipica dell’eroe modernista. Per due volte, difatti, trovatosi sul tram, non scende alla fermata giusta. Non stupisce, perciò, l’“inesplicabile disagio” che l’io narrante prova di fronte all’improvviso benessere, successivo ai suoi “tre anni di vita randagia” (90). Come l’eroe modernista, quindi, oltre a nutrire sentimenti antiborghesi (“io, io stesso, non debbo dare a un atto del mio amore le forme e le circostanze che la borghese consuetudine ha imposto ad atti di frivolezza o d’igiene, ben diversi dall’amore” [107]), vive in una condizione di dissociazione, con a fianco il suo demone, pure questo presente ne *La vita operosa*. Nel terzo romanzo, egli precisa che il suo pensiero “è abituato ad accudire tranquillamente agli affari propri in perfetta indipendenza da quello che dico e che faccio, [...]” (33). Analogamente, l’equivoco sull’esclamazione (“Imbecille!” [35]) dell’io narrante protagonista s’inquadra nel carattere apparente, relativo della realtà di stampo modernista.

Tale aspetto relativistico del reale è dimostrato, nel quarto romanzo, già dal titolo, *Il dramma del 31 aprile*, data inesistente. Gran parte della narrazione, poi, è costituita dagli

“utili insegnamenti” dell’io narrante sul modo di “farsi da sé una parte della necessaria razione di sigarette” (51). Egli si dilunga sui minimi dettagli mentre la spiegazione sulla presenza della folla “ululante nella cara vecchia via della nostra Milano” (60) è confinata in poche righe, alla fine del romanzo. Si tratta, come asserisce Saccone, di un vero e proprio “ribaltamento della norma e delle proporzioni, provocato appunto dalla privilegiata ampiezza di formalizzazione concessa all’irrelevante, al dato particolare” (50).

La folla, del resto, anche altrove appare priva di una propria identità, priva, quasi, di consistenza umana: “La massa umaniforme non aveva una voce, ma parlava con un miscuglio affatturato di gorgogli isterici, sbuffi, asme e ansiti con gemiti [...], come un groviglio di serpi in amore in mezzo a un cespo di fichidindia” (113). Sotto lo sguardo dell’io narrante, inoltre, essa sembra assumere aspetti differenti (“Mi pareva che io col mio sguardo [...] creassi quelle specificazioni plastiche” [114]) benché le azioni umane sembrino svalutate: “capii che malgrado le più scrupolose volontà umane l’inevitabile si compie eternamente nel mondo, [...]” (116). Rientra, difatti, nel modernismo “il declino [...] delle idee di verità e oggettività; [...]” (Cangiano).

L’inesistenza del 31 aprile³ viene ancora sottolineata al termine de *La vita intensa*, nel *Romanzo dei romanzi*, quando l’io scrittore e l’io personaggio appaiono come due entità a sé stanti, portando alle estreme conseguenze il processo di dissociazione già evidenziato. In particolare, la polemica dell’io personaggio contro l’io scrittore, rappresentando una dura condanna della tradizione letteraria, si inquadra perfettamente nella visione relativistica del reale, nel ribaltamento di tutte le norme di cui abbiamo parlato. E, ovviamente, il riferimento è Pirandello. È facile scorgere un parallelismo, difatti, fra il discorso del dottor Fileno, ne *La tragedia di un personaggio*, e le parole pronunciate dal personaggio bontempellino. Come ha messo in rilievo Fulvia Airoidi Namer (43), però, i personaggi di Pirandello chiedono con forza di esistere⁴ mentre in Bontempelli il personaggio si limita a domandare di poter vivere secondo la propria volontà⁵. Abbiamo, così, “la sconfitta dell’ «autore»⁶ autoritario e il sopravvento dei «personaggi»” (Giordano 50).

Bontempelli, in tal modo, riprende il personaggio debole, incapace di inserirsi nel proprio contesto, dei *Primi racconti*. È il caso di Duilio, ne *La tavola della signora*, “impacciato e confuso. [...] rassegnato, [...]” (15), di Giovanni Albieri, ne *Il divino ozio*, incapace di scorgere “una formula, una definizione qualunque” della “sua [...] vana [...] vita” (78). Altre volte Bontempelli presenta un individuo la cui esistenza solitaria, metodica viene scossa da un evento inatteso, che non riesce a fronteggiare adeguatamente: abbiamo, così, la momentanea follia del professor Gabba, in “*Equus asinus*”, la decisione del professor Devestri, ne *La vendetta del flauto*, di abbandonare il suo lavoro, la progressiva degradazione, in quanto vittima del gioco, di Alceste Marini, ne *Il macauccio*. Costui, che nel successivo *Santippe* è definito “bizzarro” (113), “maniaco” (122), appare qui “inerte, spossato, incapace di qualunque contraddizione” (96).

Questi aggettivi si adattano bene anche all’io narrato de *La vita operosa*, il quale, fin dal principio, sembra disorientato, privo di punti di riferimento, incapace di inserirsi nella

³ “E non ti sei mai accorto, scemo, che il 31 aprile non esiste in nessun calendario?” (145) dice all’io scrittore l’io personaggio che dimostra, così, un alto grado di consapevolezza.

⁴ Afferma il dottor Fileno: “Mi riscatti lei, subito subito! Mi faccia viver lei che ha compreso bene tutta la vita che è in me!” (703).

⁵ Leggiamo, in Bontempelli: “Al diavolo voi e il vostro mestiere. Ci avete fatti? Ciò vi ha divertiti? E allora lasciateci in pace, anche se non concludiamo nulla di preciso, che il lettore possa raccontare a sua moglie che cosa c’è nel capitolo seguente, e come è andata a finire, e altre simili balordaggini. [...] e quanto più ci avete fatti vivi, tanto più vogliamo fare il nostro comodo infischciandoci di voi e delle vostre impalcature” (143-144).

⁶ Vita Giordano precisa che quest’autore è divenuto pure lui “una figura fittizia in quanto fa parte anch’egli del testo come personaggio” (45).

città di Milano che, dopo la prima guerra mondiale, ha cambiato il suo volto, rispetto al passato: “produrre” è adesso più importante di “inventare” (168). Ricorrenti sono perciò i termini “disagio” (205, 221, 269), “turbamento” (232), “inerzia” (243), “precarietà” (239). Alcune metafore sono, poi, indicative: “mi sono ritrovato nell’aperta campagna Milano, senza bussola, né orologio, né sole, né stelle. / Ho girato dunque per la città, respirando la vita e cercando affannosamente un albero per vedere da che parte sta il nord” (151); “Ci sono dunque tornato quel giorno che mi aggiravo alla ricerca d’un albero orientatore” (154); “Io mi sentivo più che mai senza bussola” (155).

L’io narrato si dimostra così incapace di gestire la propria vita quotidiana: manifesta la propria ‘insufficienza dell’io’ licenziandosi dall’agenzia di pubblicità presso cui era stato assunto, fallendo nel suo incontro con il “pescecan” (188) e nel tentativo di portare a termine la via Belloc e, alla fine, rinunciando al colloquio con un importante ministro. Questo atteggiamento lo pone, però, nella condizione di poter osservare e criticare la società borghese contemporanea, volta essenzialmente al guadagno materiale, all’apparenza, mentre i tradizionali valori della convivenza civile, della letteratura, della giustizia passano in secondo piano. Bontempelli utilizza, a questo scopo, il meccanismo dell’antifrasi (alla vacuità della società corrispondono i caratteri cubitali della parola ‘oggi’, presentata in cartelloni pubblicitari), il linguaggio religioso in funzione parodica. Le vicende dell’io narrato si uniscono talvolta alle considerazioni dell’io narrante: “Il Verbo è eterno, ma le sue incarnazioni sono caduche come gli assi delle impalcature, [...] Ma a tutti gli dèi [...] a Cristo stesso, succede ora, [...] il nuovo Dio, che si chiama / OGGI” (157); “Nella cattedrale del dio Oggi non sono punti cardinali” (159). L’avverbio ‘Oggi’, perciò, inserito “in un contesto lessicale paramitologico - religioso [...] mette in moto quello che sarà il meccanismo sotterraneo [...] dell’intero testo, cioè la denuncia dei falsi miti collettivi, ma anche l’esorcizzazione delle reali, inquiete dimensioni dell’incipiente «operosa» civiltà di massa” (Saccone 19).

L’io narrato, quindi, paragona il direttore dell’agenzia ad una statua, a significare come la pubblicità, concepita quale vendita di idee, svuota di consistenza gli esseri umani: “ei [Gattoni] s’era ritto in piedi e teneva la destra poderosamente infilata nell’apertura del panciotto. Così stette [...] immobile come la statua di Bartolo che gli faceva da sfondo” (169). Il linguaggio del corpo, verso cui Bontempelli mostra sempre una certa propensione (pensiamo alla dialettica animato / inanimato che caratterizza *Miracoli* o *Eva ultima*), attesta invece come la società metta in primo piano l’apparenza, l’esteriorità: “Cercavo, con lo sguardo abbagliato, la barba alla Palmerston d’una persona qualunque; invece mi venne incontro un personaggio importante, adorno di un’elegante e contenuta pinguedine, e tutto raso: una faccia quadrata, un mento quadrato; anche la testa era quadrata [...]” (167). L’epifora rafforza la connotazione negativa dell’aggettivo.

Altre volte, l’io narrato, per criticare la società contemporanea, si serve di paragoni e metafore, in linea con la tendenza, espressa da Bontempelli in “900” e poi ne *L’avventura novecentista*, a stabilire relazioni fra letteratura ed arti figurative: “Mi trovavo dunque nel centro di quella terza Babele su cui Valacarda aveva predetto prossimo non so che fuoco divino o sociale. [...] Le immagini mi presero nel loro possesso. L’aria della sala intorno a noi si fece liquida e verde come in fondo a un oceano, [...]” (190). La critica della società borghese viene portata avanti anche attraverso il concetto di “candore” (240), inteso allo stesso modo che nel discorso *Pirandello o del candore*. Ne *La vita operosa*, come si ricorderà, il termine ‘candore’ è riferito, a garantire il valore della scena di quotidianità presentata, ad un sacerdote, che, abituato a bere caffè senza zucchero, “gode del senso d’una particolare situazione di superiorità [...] a vivere nel periodo storico della saccarina” (240).

D’altra parte, l’esistenza, anche in questo romanzo, è, secondo i principi del modernismo, dominata dal caso, “la vagante sorte” (199). È sufficiente addurre qualche

esempio : “Io ho sempre pronte diverse città natali a seconda delle varie occorrenze della vita” (197); “[...] appariva abbandonato a se stesso e alla malfida signoria del dio Caso” (226); “Un invincibile spirito di avventura ha sempre spinto la mia vita ad accogliere di buona voglia ogni invito dell’imprevisto” (229); “la occupazione principale cui la sorte ha votato la mia vita, nelle ore d’ozio, è quella di ascoltare” (232); “Ma il caso m’impigliò ivi in una complicata e mirabile avventura [...]” (248). Non esistono, dunque, certezze, tanto che perfino le favole e i miti, che poi, invece, corrisponderanno “«ad un tipo di narrativa *collettiva ed anonima*»”⁷ (Farinelli 2012: 25), risultano essere “scarsamente probanti” (162). Lo dimostra la favola di Cappuccetto Rosso: Costei “per aver preso la strada più lunga nel bosco finì divorata dal lupo. / Verissimo. Ma se avesse preso la strada più corta, possiamo noi affermare che non le sarebbe accaduto anche di peggio? per esempio essere violata da un malandrino, e di là finire nella vita disonesta, che, come ognuno sa, è peggiore della morte?” (162-163).

Ricordando una leggenda poco nota su Ercole,⁸ il Dàimone, con cui il protagonista dialoga costantemente, in una sorta di scissione della sua personalità, “tra l’uomo comune e l’uomo filosofo” (278), mette in discussione i tradizionali concetti di bene e di male, in linea con il relativismo di impianto modernista. Egli, poi, privo di consistenza, ad un certo momento si materializza, sottolineando come l’aspetto esteriore, il corpo, sia solo una forma priva di reale valore: “Io non ho nessuna forma: dovrò copiarne una qualunque, la prima che mi venga in mente” (270).

La conclusione consente di individuare nel nostro testo, giudicato, insieme a *La vita intensa*, un antiromanzo, in quanto “Le due opere” smonterebbero “i meccanismi del romanzo ottocentesco” (Farinelli 2012: 30n23), un primo livello, corrispondente ad un vero e proprio romanzo, la cui unitarietà sarebbe garantita dalla figura del protagonista, e in cui si potrebbero distinguere situazione iniziale (l’io narrato è in guerra), turbamento dell’equilibrio (ritorna a Milano), evoluzione della vicenda (le varie ‘avventure’), *spannung* (è passato un mese dal ritorno a Milano dell’io narrato, che si sente travolto dal “turbine della metropoli” [247]), conclusione. La presenza, all’interno del testo, di un’architettura, di una precisa organizzazione è testimoniata, del resto, dai nove capitoli, ognuno dei quali è diviso in sei sezioni. A volte vi sono dei rimandi fra una parte e l’altra; altre volte l’io narrante sottolinea, in modo ironico, l’autonomia delle varie sezioni. Ciò è segno dell’oscillare di Bontempelli fra la consapevolezza della crisi dei tradizionali mezzi espressivi e la conseguente esigenza di sperimentare nuovi moduli, ovvero del temperamento, tipico del modernismo, come sottolinea pure Luca Somigli,⁹ fra tradizione e innovazione.

Il grande spazio concesso all’io narrante, poi, contribuisce a determinare un secondo livello narrativo, in cui l’impalcatura del romanzo pare sgretolarsi. L’io narrante mostra, sin dalle prime pagine del romanzo, di non svolgere, solo ed esclusivamente, una funzione narrativa. Dialoga con i narratori, presenta la città di Milano come luogo simbolo di quello che sarà il programma novecentista; compie digressioni con cui esercita la sua funzione ideologica; commenta la vicenda esprimendo le proprie opinioni su aspetti e questioni della

⁷ Molto spesso Bontempelli usa il mito e la tradizione letteraria in senso parodico.

⁸ “Ercole fin da ragazzo aveva sentito dire molte volte da Alcmena che la virtù è bellissima e il vizio orribile. Trovatosi al bivio, vedendo una strada brutta e fetida si cacciò subito in quella, convinto di entrare nella strada del vizio. Quando s’accorse dell’errore non era più a tempo a tornare indietro; ciò che del resto è avvenuto e avviene in ogni tempo anche a uomini comuni, i quali avendo, per contingenze o per naturale timidità, cominciata la carriera di persone per bene, per quanto poi se ne pentano si trovano siffattamente intricati nella vita onesta che non possono più liberarsene, e si rassegnano alla virtù per il rimanente dei loro giorni” (163).

⁹ Somigli asserisce: “[...] il rapporto con la tradizione e con l’istituzione arte si configura non in termini di rottura e rifiuto, com’è invece il caso dell’avanguardia, ma di dialogo e continuità nella novità” (28). Importante è il suo “Modernism and the Quest for the real: on Massimo Bontempelli’s ‘Minnie la Candida’”. *Italian modernism. Italian culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto: University of Toronto Press, 2004, 333-336.

società contemporanea; scivola nella metanarrativa parlando di questioni letterarie; riflette sui comportamenti umani. Le diverse funzioni dell'io continuamente si intersecano, quasi come avviene nell'*autofiction*, considerata, secondo la definizione di Donnarumma, "una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti" (2014: 130). In tal modo, Bontempelli arriva ad una disarticolazione dell'intreccio.

Egli sviluppa, del resto, un procedimento già presentato ne *La vita intensa*, in cui autore, narratore e personaggio si intersecano sin dalla prima pagina. La domanda dell'io narrante ("Esiste davvero una signora Marta Calabieri, trentacinquenne e gelosa, nel mondo? O me la sono figurata io?" [133]) ricorderebbe poi, secondo Vita Giordano, "quella che verrà scritta in uno dei più noti racconti di *metafiction*, «Lost in the Funhouse» (1968) di John Barth («Is there really such a person as Ambrose, or is a figment of the author's imagination?»)» (40). L'io narrante, cioè, che ha esordito sostenendo inizialmente di raccontare "fatti veri, accaduti a me, nella città di Milano" (7), si diverte a disorientare il lettore, a manipolare l'io personaggio.

Questo accade anche ne *La vita operosa*, grazie al linguaggio ironico. E, a proposito delle conseguenze che esso esercita sull'io, Saccone si rifà a quanto affermato da Paul De Man, sulla scia della "nozione baudelairiana [...] *del dédoublement* come modalità costitutiva essenziale del *comique absolu*: «Il linguaggio ironico taglia il soggetto in un io empirico che vive in uno stato di inautenticità e in un altro io, che esiste solo nella forma di un linguaggio che afferma, che dichiara la conoscenza di quest'inautenticità» - e aggiunge significativamente per noi: «Questo, ovviamente non trasforma il suo linguaggio in un linguaggio autentico: perché la conoscenza dell'inautenticità non è la stessa cosa dell'essere autentico» (26).

Anche gli spazi sottolineano alcuni caratteri modernisti. Significativi, in particolare, gli interni. Se, ne *La vita operosa*, la "minuscola stanzina" (169), assegnata all'io narrato nella B.A.I.A., corrisponde alla mediocrità delle sue mansioni, "il salottino semimondano" (181) di via Monte Napoleone sottolinea il contrasto fra apparenza e realtà. L'io narrato pensa inizialmente che il 'pescecane' sia Malco, e non Valacarda. Il loro aspetto esteriore, dal momento che non vi è alcun approfondimento psicologico, glielo lascia credere. Pochi e di scarso pregio, a mostrare l'esiguo spazio concesso alle descrizioni, sono gli oggetti su cui il narratore fa convergere l'attenzione: fra questi, un'acquaforte che offre l'occasione per mettere in rilievo la superficialità dei nuovi tempi.¹⁰ Valacarda asserisce: "Non dica «non m'intendo di pittura» [...] Si procuri cinque o sei frasi, e se ne intenderà. Comincerà con l'adattarle un po' a caso: poi quelle cinque o sei ne germineranno spontaneamente altre nella sua abitudine, e lei si troverà un vocabolario. Quando avrà un vocabolario critico, necessariamente le verranno delle idee critiche" (182). Le parole sono, di conseguenza, più importanti dei contenuti ed entrambi sono in continua trasformazione, ad indicare la mancanza di punti fermi di riferimento: "Prima della guerra c'erano le parole 'sensibilità', 'dinamico', 'musicale'; oggi invece le pietre basilari del vocabolario critico sono 'costruito', 'corposo', 'architettura'. Un vocabolario di questo genere può durare dai tre ai cinque anni. Anche per il contenuto è così" (182). Giustamente, dunque, Patrizia Farinelli parla di un'"isola del novecentismo [...] nell'arcipelago del modernismo" (5).

¹⁰ In *Commiato*, ultimo della sezione *Altri racconti* dei *Primi racconti*, l'io narrante deplora la sua subordinazione alle leggi del mercato: "Quale piacere poter cominciare così! Ma non ho mai potuto concedermene il lusso, perché tale era la maniera degli scrittori all'antica, mentre io sono, o meglio fui, un novellatore moderno, e ho sempre dovuto ricorrere ai principii impressionisti che son venuti di moda coi tempi nuovi" (1946: 343). Presente in questo racconto è, poi, l'intreccio fra le tre funzioni dell'io (personaggio autobiografico, personaggio fittizio, narratore).

OPERE CITATE

- Airoldi Namer, Fulvia. *Massimo Bontempelli*. Milano: Mursia, 1979.
- Baldacci, Luigi. *Introduzione*. Bontempelli, Massimo. *Opere scelte*. Milano: Mondadori, 1978. XI-XLIII.
- Bontempelli, Massimo. *Racconti vecchi*. Milano: Mondadori, 1946.
- . *Opere scelte*. Milano: Mondadori, 1978.
- Cangiano, Mimmo. "Come si identifica (e si storicizza) il Modernismo italiano". *Le parole e le cose*. <http://www.leparoleelecose.it/?p=22632>
- Donnarumma, Raffaele. *Gadda modernista*. Pisa: ETS, 2006.
- . *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- Farinelli, Patrizia. "Oltre il tempo attraverso il mito: Bontempelli e l'attualizzazione narrativa di un progetto teorico - da *Eva ultima* al *Viaggio d'Europa*". *Ars & Humanitas / Študije*, L. 6 (2012), 2: 23-35.
- . "L'isola del novecentismo nell'arcipelago modernista". *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Roma: Adi editore, 2016. <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cmscodsec=14&cms=codcms=776>
- Galateria, Marinella Mascia. *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*. Roma: Bulzoni, 1977.
- . *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*. Roma: Bulzoni, 2005.
- Giordano, Vita. *Dalle Avventure ai Miracoli. Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*. Leicester: Troubador, 2009.
- Luperini, Romano. Il modernismo italiano esiste. *Sul modernismo italiano*, Napoli: Liguori, 2012, 3-12.
- Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Milano: Mondadori, 1954, vol. I
- Saccone, Antonio. *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*. Napoli: Liguori, 1979.
- Somigli, Luca. "Dagli 'uomini del 1914' alla 'planetarietà'. Quadri per una storia del concetto di modernismo". *Allegoria*, XXIII (2011), 63:7-29.
- Tortora, Massimiliano. Zeno antieroe modernista. *Sul modernismo italiano*. Napoli: Liguori, 2012. 183-200.