

ALLEGORIE DEL MODERNO. LE PASSEGGIATE URBANE DI BONTEMPELLI

Agata Irene De Villi

All'interno della produzione avanguardistica di Massimo Bontempelli già a partire dal '19 con *La vita intensa*¹ – seppure sotteso al rinnovamento della struttura tradizionale del romanzo² – e in maniera più esplicita l'anno successivo, nel '20, con *La vita operosa*, prende forma dietro la rappresentazione de «la vita degli affari»³ un progetto più ampio che vede l'autore immergersi nell'indagine dello spazio urbano, al fine di rintracciare un valore estetico in quel dedalo di fenomeni culturali che va sotto il nome di moderno. A segnare il passaggio dallo spazio chiuso e rassicurante del vecchio mondo al paesaggio molteplice e sconfinato della modernità con i suoi paradossi e le sue ambivalenze è l'approdo a Milano,⁴ città magmatica e tentacolare assunta dallo scrittore quale filo rosso del racconto, capace di collegare, pur in una struttura aperta e antigerarchica, i vari frammenti che compongono il mosaico delle *Vite*. Emblematiche in tal senso sono le pagine con le quali si apre *La vita operosa*, in cui il narratore-protagonista – il più autobiografico dei personaggi bontempelliani, non a caso uno scrittore – si ritrova, reduce dal primo conflitto mondiale, di fronte all'«aperta campagna»⁵ di Milano sprovvisto di qualsiasi strumento di orientamento:

[...] mi sono ritrovato nella città di Milano, aperta campagna per le maggiori battaglie della vita; mi sono ritrovato nella aperta campagna di Milano, senza bussola, né orologio, né sole, né stelle.⁶

Terminata la guerra, sul cui rogo vengono bruciati gli ultimi relitti di quella «seconda epoca cristiano romantica»⁷ che ancora assicurava la protezione di confini stabili e definiti, lo scrittore fa esperienza dell'evanescenza dei limiti del mondo. Lo spazio della metropoli, frenetico nel ritmo e labirintico nell'intreccio di strade e vetrine che lo compongono, gli appare come una moderna selva dantesca, uno spazio aperto, privo di qualunque punto di riferimento, nel quale risulta difficile orientarsi, giacché nemmeno il quaderno militare di topografia, di cui disponevano gli allievi ufficiali, contemplava alcuna guida per quel genere di luoghi:

Qualcuno d'intelletto notevolmente preciso, ne dedusse che la guerra si fa sempre ed esclusivamente in luoghi ove ci siano almeno degli alberi. Pochissimi si accorgevano che il trattato ereditario di topografia militare

¹*La vita intensa* fu pubblicata a puntate nel 1919 sulla rivista «Ardita». La prima edizione in volume è quella di Vallecchi Editore, Firenze 1920, col titolo *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*. Tutte le citazioni saranno tratte da M. BONTEMPELLI, *La vita intensa*, in ID. *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978.

² «E allora per chi e perché scrivo questo romanzo? Lo scrivo per i posteri. Lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo», BONTEMPELLI, *La vita intensa*, in ID. *Opere scelte*, cit., p. 7.

³*La vita operosa* apparve a puntate nel 1920 sulla rivista «I.I.I.» («Industrie italiane illustrate»). La prima edizione in volume è quella di Vallecchi Editore, Firenze 1921. Il sottotitolo è *Nuovi racconti d'avventure*, che, nell'edizione definitiva (Mondadori 1925), diventerà *Avventure del '19 a Milano*. Tutte le citazioni saranno tratte da BONTEMPELLI, *La vita operosa*, in *Opere scelte*, cit.

⁴ Sul tema della città nel dittico delle *Vite* si veda il contributo di S. LAZZARIN, *La città avventurosa: Bontempelli 1920-21*, in «Transalpina», 2008, 11, pp. 87-99

⁵ «Aperta campagna» è il titolo del I cap. de *La vita operosa*, cit., p. 149.

⁶ Ivi, p. 151.

⁷ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 349-350.

lasciava insoluto un grave problema: come si fa a orientarsi in aperta campagna quando si è perduta la bussola, s'è rotto l'orologio, il sole è coperto di nuvole e non ci sono alberi? Quei pochissimi finivano per concludere che in quel caso ognuno fa quello che può: che in effetti è il solo insegnamento sicuro e fondamentale per tutte le discipline pratiche della guerra e della pace.⁸

È dunque proprio lo spazio atipico della metropoli a determinare una condizione esistenziale inedita,⁹ di spaesamento e vertigine. La città intensa e operosa non costituisce solo lo sfondo in cui si muove il *flâneur* bontempelliano, ma si presenta come soggetto che ridefinisce il personaggio, rinnovandolo, il che ne fa di diritto una sorta di attante. Diversi anni più tardi, rammemorando un passato pregno di barlumi di futuro, Benjamin in *Infanzia berlinese*, scriverà:

Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come lo scricchiolio dei rami secchi, e le viuzze del centro gli devono scandire senza incertezze, come in montagna un avvallamento, le ore del giorno. Quest'arte l'ho appresa tardi; essa ha esaudito il sogno, le cui prime tracce furono i labirinti sulle carte assorbenti dei miei quaderni. [...] Che questo labirinto avesse una sua importanza, l'ho avvertito da sempre [...].¹⁰

Vista dal bambino, la città, non fiaccata dalla logica strumentale e dalla prospettiva disincantata dell'adulto, appare sconfinata e impenetrabile. Sottratta alla normalità funzionale, essa acquista il carattere inedito di una «mitologica regione selvaggia», definendosi come spazio immaginale.¹¹ Il bambino ha il passo sognante del *flâneur* e se «per il perfetto perdigiorno, per l'osservatore appassionato – come scrive Baudelaire – è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito»,¹² anche il viandante bontempelliano non arretra di fronte allo spaesamento provocato dall'impermanente, dal transeunte. L'esperienza dell'effimero genera un sentimento ambivalente, di baudelairiana memoria,¹³ che oscilla tra angoscia ed «estasi». Al senso di smarrimento si affianca l'incanto che deriva da ciò che reca in sé il marchio del tempo, «il tremore del nuovo»,¹⁴ l'ebbrezza della bellezza incognita e il reduce – curioso come il convalescente osservatore di Poe ne *L'uomo della folla* – ritorna alla vita e, «rinfanciullit[o] dalla lunga assenza dai piaceri del mondo»,¹⁵ cede alle pulsioni istintuali, seguendo con lo «sguardo goloso»¹⁷ le morbide forme di una donna, «[...] la quale non saliva in tranvai, ma camminava morbidamente verso non so qual suo sogno o realtà fascinosa, e presto mi scomparve e non ebbe mai nome per me; era bellissima e aveva corta e densa la pelliccia e lunghe e rade le calze, e due occhi di carbone e di luce».¹⁸

L'universo erotico che la città dischiude si realizza tutto nella perdita, nella lontananza, nell'incontro fugace con una passante – altra allegoria del moderno¹⁹ –, che consente al desiderio di accendersi solo per un attimo, per poi vanificarsi d'un baleno nell'impasto «umaniforme»²⁰ della folla.

⁸ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 150.

⁹ Cfr. M. CACCIARI, *Metropolis*, Officina, Roma, 1973, p. 10.

¹⁰ W. BENJAMIN, *Tiergarten*, in ID., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* [Ultima redazione (1938)], trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 16.

¹¹ B. LINDNER, *Infanzia ed esperienza della metropoli. Per la costruzione filosofico-storica del flâneur*, in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 121.

¹² C. BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, in ID., *Scritti sull'arte*, trad. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004, p. 285.

¹³ Sull'influenza esercitata dalla riflessione di Baudelaire sull'idea di bellezza moderna si veda P. MORABITO, *Mito e modernità nella poetica di Massimo Bontempelli*, in «Il Verri», settembre-dicembre 1995, 4-4, pp. 93-111.

¹⁴ «Estasi» è, non a caso, il titolo del II paragrafo del capitolo «Aperta campagna», BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 151.

¹⁵ Ivi, p. 214.

¹⁶ Ivi, p. 151.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Si veda in proposito C. BUCI-GLUCKSMANN, *L'utopia della femminilità. Itinerari di Benjamin*, in EAD., *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Costa & Nolan, Trento 1992, pp. 78-126.

²⁰ BONTEMPELLI, *La vita intensa*, cit., p. 113.

E non è certo un caso che alla lontananza Bontempelli dedichi un intero capitolo intitolato significativamente *Laura lontana*, in cui il tema dell'opera d'arte e della donna nell'epoca della riproducibilità tecnica si fondono e confondono, disegnando il carattere evanescente della bellezza moderna, che la massa tenta spesso di eludere, fabbricandosi aggeggi come lo specchio «alcatoprotroico»²¹ – una sorta di televisione *ante litteram* – rispondente ad un'«ansia verso la velocità – soppressione del tempo e della lontananza – che è il carattere più vistoso dell'epoca»:²²

[...] le nostre sostanze s'intesero disperatamente lontane, sentii lei più infinitamente remota [...] per giorni e notti errai tremando le vie più paurose della città, come una bestia inseguita in caccia, sconsigliato, tremando d'ogni ombra e d'ogni luce, scontroso a ogni forma apparente e mobile della vita; e solo dopo assai tempo riuscii per la stanchezza a sedermi placato, a ritrovare la mia casa e la consuetudine del mio pensiero e della mia vita: ma ivi chiuso per più giorni ancora me ne stetti senza voler veder persona, macerato in un odio torvo contro ogni intelligenza dell'uomo, in un sincero spasimo di desiderio verso l'indifferente inerzia delle cose insensitive e dei bruti.²³

Venuta meno la luce delle stelle a indicare lukacsianamente «la mappa delle vie praticabili e da battere»,²⁴ tornato in strada, il protagonista si lascia guidare dalle luci della città, lasciando che siano le cose e i personaggi a venirgli incontro spontaneamente e, tuttavia, se per un verso egli resta in un atteggiamento passivo, vagando senza meta in uno stato pressoché di sogno in cui spenta è ogni *intentio* e ogni volontà di controllo, al contempo mai dimessa è la facoltà dell'attenzione. L'entrata nel tempo moderno se riduce in macerie i vecchi sistemi concettuali, impone d'altra parte la necessità di orientarsi proprio a partire da quelle macerie. Attratto dai «colori dei bar», dagli «specchi dei caffè», dai «cristalli delle vetrine» e dalle «donne»,²⁵ il protagonista, seppure privo di bussola, si immerge nelle strade della città, dove non brilla una luce diurna, giacché «il cielo [è] coperto», e tutto è avvolto, non a caso, da un «velo di grigio»,²⁶ colore della verità provvisoria, «com'è opportuno» – scrive significativamente l'autore – in un «orizzonte bigio»,²⁷ «mobile»,²⁸ dal «limite vago»,²⁹ nel quale non si dà trasparenza conoscitiva: «D'uno in altro pensiero vagavo senza afferrarne alcuno con chiarezza».³⁰ Bontempelli descrive occhi – per dirla con Benjamin – che «hanno perduto la capacità di guardare»,³¹ invischiati come sono nel ritmo inarrestabile e tutto superficiale della merce, del sempre nuovo. La vicenda si delinea, allora, attraverso il montaggio dei vari frammenti che compongono l'odissea del protagonista. La prima stazione del viaggio nello spazio labirintico del moderno è rappresentata dall'«entrata nell'ignoto»³², giacché, per orientarsi in «aperta campagna», occorre innanzitutto smarrirsi, «immergersi in un bagno di inabituale e di imprevisto, [...] esporsi alla possibilità d'un così rapido e inatteso mutamento».³³ E il protagonista – «animale improvvido»³⁴ che «h[a] sempre ignorato la virtù della prudenza»³⁵ – è aperto all'«errore», in quanto dispone della volontà propria del giocatore, capace di confrontarsi con la legge del «puro caso»,³⁶ disposto a calarsi nella giostra delle infinite possibilità di un reale non più garantito da leggi universali ed eterne. Lo spazio illimitato e bigio della città di Milano appare agli occhi senza sguardo del *flâneur* bontempelliano come un tavolo da gioco, che deve la propria seduzione al principio di libertà che gli è inerente, alla possibilità di prendere

²¹ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 253.

²² Ivi, p. 258.

²³ Ivi, pp. 261-262.

²⁴ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* trad. it. e introduzione di G. Di Giacomo, Pratiche, Parma 1994, p. 57.

²⁵ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 151.

²⁶ Ivi, p. 152.

²⁷ Ivi, p. 204.

²⁸ Ivi, p. 196.

²⁹ Ivi, p. 204.

³⁰ Ivi, p. 243.

³¹ BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in ID. *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 126.

³² BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 196.

³³ BONTEMPELLI, *La vita intensa*, cit., p. 111.

³⁴ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 149.

³⁵ Ivi, p. 159.

³⁶ BONTEMPELLI, *La vita intensa*, cit., p. 122.

contatto con la sorta, con il non familiare. La metafora del gioco è difatti una presenza costante nel dittico delle *Vite*; si pensi al poker,³⁷ alla morra,³⁸ alla sciarada.³⁹ L'entrata nel tempo moderno presuppone, dunque, il «demone del gioco»,⁴⁰ l'essere disposti all'imprevisto, e non è certo un caso se a far da protagonisti nel IX capitolo della *Vita intensa* siano proprio dei giocatori, ritratti al tavolo da poker, mentre tentano invano di prevedere «l'imperscrutabile sorte finale»,⁴¹ cimentandosi in un giro di carte, che l'autore lascerà volontariamente aperto, non svelando il valore della posta in gioco. Lo spazio ludico sottende la volontà del giocatore di fendere le tenebre del caso, e quanto più il gioco è complesso, quanto più intricata è la trama sempre aperta del reale, tanto più ostinato sarà il desiderio di indagare le infinite apparenze del molteplice,⁴² di restringere il campo del possibile, di «contemplare» – per usare una significativa formula bontempelliana – «la fugace vita con occhi da semidei».⁴³ È interessante notare come lo stesso Benjamin, negli appunti per il lavoro sui «*passages*» di Parigi, individuerà una particolare affinità tra le figure del *flâneur*, dello studioso e del giocatore d'azzardo, tutti caratterizzati da una tensione verso l'infinito, giacché lo studioso «non finisce mai d'imparare»; il giocatore «non ne ha mai abbastanza»; il *flâneur* ha «sempre qualcosa da vedere».⁴⁴ A differenza degli altri personaggi che animano le strade della vita intensa e operosa, i quali hanno una configurazione piuttosto burattinesca, connotati come sono da una propensione esclusiva per gli elementi bassi, come il cibo o la sfera sessuale («le signore seguivano il gioco con un'aria di noia tranquilla, come si addice a signore, e mangiavano a quattro palmenti, pasticcini, tartine col prosciutto e altre cose delicate»)⁴⁵, il protagonista nel suo «ozioso vagabondaggio»⁴⁶ conserva ancora quella tensione fra polarità che è, invece, tipica della marionetta.⁴⁷ Seppure attratto dal basso, egli è ancora animato da quella che Bontempelli definisce «una malsana tendenza verso l'infinità»,⁴⁸ una incurabile aspirazione alla totalità. La fiducia con la quale egli si abbandona all'esperienza vertiginosa e molteplice del presente è direttamente proporzionale alla nostalgia del passato, con la sua temporalità chiusa ed organica, ormai rappresentabile solo come forma della perdita, come «età delle palafitte».⁴⁹ Il *flâneur* è un individuo perennemente in tensione tra le due polarità di un sapere demonico che oscilla tra cielo e terra; egli è il signore dell'antitesi. «Sopra il desiderio dei sensi facili» – scrive Bontempelli – «dominano nel foro dell'animo umano i sentimenti sociali che assimilano la città terrena alla città divina, e che danno all'uomo una morale e una famiglia, una religione e una patria».⁵⁰ Si delinea in queste pagine l'immagine della «città divina», di un tempo perduto, di valori che sembrano confinati in un passato remoto, ma che pur giacendo in un «foro», «dominano» l'animo umano, costituendo il primo movente dell'azione. Ed è la realtà premoderna di Firenze a funzionare da polo opposto ideale di attrazione, configurandosi come patria dell'anima, connotata da un «fervore tranquillo»,⁵¹ in cui è possibile ancora la «contemplazione».⁵² La memoria dell'assoluto, di un significato monologico, dunque, persiste, pur configurandosi come mancanza. Entrato nel tempo

³⁷ Ivi, p. 118.

³⁸ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., pp. 154.

³⁹ Ivi, p. 274.

⁴⁰ BONTEMPELLI, *La vita intensa*, cit., p. 118.

⁴¹ Ivi, p. 121.

⁴² Cfr. in proposito J. LACROIX, *Il gioco delle apparenze: Bontempelli o la poetica dell'enigma*, in C. DONATI (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del convegno di Trento, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. 27-48.

⁴³ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 212.

⁴⁴ BENJAMIN, *Appunti e materiali* [m 5,1], in ID., *Opere complete*. IX. I «*passages*» di Parigi, Einaudi, Torino 2000, p. 877.

⁴⁵ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 155.

⁴⁶ Ivi, p. 162.

⁴⁷ Cfr. F. BARTOLI, *La marionetta grottesca: un topos del novecento*, in U. ARTIOLI, F. BARTOLI, (a cura di) *Il mito dell'automa*, Artificio, Firenze, 1991, pp. 54-61; cfr. inoltre S. SINISI, *La marionetta e l'arte dell'avanguardia storica*, ivi, pp. 62-66.

⁴⁸ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 150.

⁴⁹ Ivi, p. 177.

⁵⁰ BONTEMPELLI, *La vita intensa*, cit., p. 24.

⁵¹ BONTEMPELLI, *I sette savi*, in ID., *Racconti e romanzi*, a cura di P. Masino, con *Introduzione* di C. Bo, vol. I, Mondadori, Milano 1961, p. 20.

⁵² *Ibidem*.

moderno, in un luogo orfano di ogni principio unitario, l'artista è costretto a muoversi tra due mondi, tra un vincolo umano e un anelito celeste, tra una città terrena e una città divina, tra il fascino del tempo e la nostalgia dell'eterno. Egli appartiene a una terra di mezzo che oscilla tra forme di vita pre-industriali e il dominio onnipervasivo della merce. Come scriverà Benjamin, «Il *flâneur* è ancora sulla soglia, sia della grande città che della classe borghese. Né l'una né l'altra lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla».⁵³ Mentre si aggira per le strade della Milano intensa e operosa, il viandante bontempelliano assiste infatti impotente alla discesa di «rapide correnti»⁵⁴ d'oro-acqua,⁵⁵ che dal cielo si insinuano tra le linee dei tetti, scendendo in «rutilanti cascate»⁵⁶ ad invadere le strade della città. Secondo una strategia consueta in Bontempelli, assistiamo alla trasformazione di una metafora in un'apparizione concreta. Il dominio del capitale con le sue promesse di benessere e di facili guadagni avviluppa la folla con le sue fantasmagorie luminose, ma non travolge lo scrittore che resta perplesso ed estraneo al mondo. «Lo sguardo dell'allegorico, che incontra la città, è» ancora una volta «lo sguardo dell'estraniato».⁵⁷

FACILITÀ

Il cielo era coperto e l'aria un velo grigio; ma di tratto in tratto le vie s'illuminavano di lunghi bagliori folgoranti, perché rapide correnti d'oro invadevano il cielo, s'insinuavano fra le linee dei tetti, volavano sopra le strade della città con una voce d'aeroplano debole. Le correnti d'oro a ogni momento urtando negli spigoli dei tetti si frangevano e mandavano giù rutilanti cascate a zampillar sui marciapiedi sotto lo sguardo dei passanti. Le donne non si chinavano a raccogliere quell'oro; lo raccoglievano gli uomini per esse. [...] A un certo puntomi domandai perché non m'ero chinato anch'io come gli altri. Era facile. Chiunque può chinarsi e raccogliere. È facile chinarsi, ma non è facile pensarvi. Certi uomini, quando sarebbe il momento di chinarsi, continuano invece a contemplare la pelliccia corta che s'allontana, e non fanno a tempo a raccogliere l'oro per lei. Questa è la differenza tra gli uni e gli altri. Non me ne rimproverai troppo. [...] Bisogna prima orientarsi. E proseguì l'esplorazione per la città.⁵⁸

Già a partire da questa iconofania l'ozio del *flâneur*, il suo malinconico vagabondare, assume un carattere rivoluzionario, configurandosi come strumento di reazione alla mercificazione, alla quale il protagonista si sottrarrà sino alla fine del romanzo, allorché in preda a un «subdolo sonno» non si recherà all'appuntamento con l'«Eccellenza»⁵⁹ politica, per ottenere la raccomandazione che lo avrebbe inserito a pieno titolo nella vita operosa:

«Ognuno fa ciò verso cui è nato, e nient'altro. E questa non è già la sua predestinazione, ma la forma soggettiva della sua felicità». Il che vale a dire: «Io non sono nato per collocarmi solennemente, invidiabilmente ed esemplarmente nel mondo sociale. Perciò, se quella mattina fossi andato da Sua Eccellenza avrei perduto alcune ore di sonno, e oggi sarei esattamente dove e quale sono; quel mio sforzo, rimasto sterile, non si sarebbe inserito in alcun modo nella serie della mia biografia, così appunto come non collaborarono alla biografia del mondo gli atti delle nazioni e dei popoli inessenziali, secondo insegnò Giorgio Hegel».⁶⁰

Un tale rifiuto se lo estranea definitivamente dalla sua classe di appartenenza, riconcilia però il soggetto col suo «Dàimone», fondendoli «indissolubilmente in una sostanza unica»⁶¹ e realizzando quella che i greci chiamavano *eudaimonia*, «la forma soggettiva» ed «ethic[a]»⁶² «della felicità».⁶³ La

⁵³ BENJAMIN, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, trad. it. di R. Solmi, in ID., *Opere complete*. IX. I «passages» di Parigi, cit., p. 13.

⁵⁴ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 152.

⁵⁵ Sull'immaginario dell'acqua in Bontempelli si veda F. AIROLDI-NAMER, *Magia degli elementi e immaginario dell'acqua*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., pp. 49-76.

⁵⁶ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 152.

⁵⁷ BENJAMIN, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., p. 13.

⁵⁸ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., pp. 152-153.

⁵⁹ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 277.

⁶⁰ Ivi, pp. 277-278.

⁶¹ Ivi, p. 285.

⁶² Non è un caso che Bontempelli intitolò «Ethico» l'ultimo paragrafo del capitolo *Il Dàimone nell'anticamera*, ivi, p. 274.

⁶³ Ivi, p. 277.

Ribellione antiborghese – dischiusa dalla contraddittorietà che travaglia la borghesia stessa – risponde alla volontà di non rinunciare alla propria formazione, a quella *vis* contemplativa che condanna puntualmente al fallimento ogni tentativo di inserimento nella vita degli affari, in cui non v'è posto per «[g]esti che puzzano di scuola e di letteratura, di professorume e di scrivania»⁶⁴, come afferma il direttore dell'azienda pubblicitaria.

Già a partire dal '19 Bontempelli intuiva come nella «cattedrale del dio Oggi»,⁶⁵ anche i prodotti culturali debbano sottostare alla logica del consumo facile, elaborati e fruiti freneticamente in un ritmo vorticoso che non lascia spazio alla creazione originale, ed è in un momento di sospensione temporale, quando il frastuono della città tace e le luci si smorzano, che una tale riflessione trova modo di emergere seppure in forma interrogativa. Sospinto dalla fisionomia stessa della città, in cui un edificio del XX secolo si affianca ad un altro del secolo precedente, in una coesistenza temporale che vede il passato più lontano intrecciarsi «all'evento di oggi»,⁶⁶ il reduce si imbatte nella casa di Alessandro Manzoni, di cui avverte la presenza e così prende a interrogarlo, nella speranza di ottenere una risposta al quesito sull'opera d'arte e sul suo inserimento nella società massificata dell'utile:

«Se Ella» domandai «Se Ella che fu un sacerdote dell'equilibrio profondo, se ella vivesse oggi tra noi e con lei vivessero tra noi Raffaello e San Francesco, Machiavelli e Giuseppe Verdi, mi dica, La prego, come inserirebbe nel quadro di questa vita La Trasfigurazione, e il Cantico delle creature e i Discorsi sulle Deche, e i Promessi Sposi, e il Trovatore o il Falstaff?»⁶⁷

Ma la domanda resta senza risposta, si ode soltanto un «Frégatene» proveniente da una saracinesca che si chiude, quasi ad indicare come «lo spaccio di generi letterari»⁶⁸ sia ormai destinato al fallimento. E tuttavia il nostro *flâneur* è un ostinato, «scrive e scriverà sempre»,⁶⁹ sottraendosi ai suggerimenti dell'industria che vorrebbe lavori di facile fruizione, e continuando, invece, dietro l'apparente indolenza di quel «Frégatene», a non staccare lo sguardo «dagli ignari malfattori».⁷⁰ Il capitolo intitolato «Pescecanea» costituisce a riguardo un segmento esemplare capace di tratteggiare un affresco lucido e per certi versi precorritore sulla nuova funzione del capitale nella società postbellica, «quasi ago della bilancia» – come rilevava già Baldacci – «tra i poli opposti del proletariato e della borghesia storica»:⁷¹

«Noi pescecani, grossi e piccoli, tranquilli e arrabbiati, sa che cosa stiamo accumulando laboriosamente? Delle enormi riserve di forza: denaro, lavoro, organismi di uomini: forze, insomma; e un bel giorno vicino o lontano non so, un bel giorno, o se ne impadroniranno le masse conservatrici per tentare l'ultimo colpo, o, se esse saranno state disfatte, le afferreranno gli altri, un minuto dopo la vittoria».

«Voi dunque non siete la espressione culminante della borghesia?»

«No no no. Siamo [...] come una riserva neutra».⁷²

Dietro le scintillanti fantasmagorie urbane, dietro il mito del progresso e del facile benessere, l'osservatore scorge il dominio del capitale, che incombe con la sua anarchia – come una «riserva neutra» appunto – sui destini individuali e collettivi, minacciando lo stesso protagonista, il cui disagio, a lungo dissimulato e trattenuto, irrompe d'improvviso sulla pagina, emergendo dallo stato di latenza come un urlo a lungo represso:

Mi trovo 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

⁶⁴ Ivi, pp. 158-159.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ F. LION, *Geschichtebiologicalhesehen*, Zürich-Leipzig, 1935, p. 125, riportato in BENJAMIN, *Appunti e materiali* [M 9,4], in ID., *Opere complete*. IX. I «passages» di Parigi, cit., p. 486.

⁶⁷ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 174.

⁶⁸ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 3.

⁶⁹ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 187.

⁷⁰ BENJAMIN, *Appunti e materiali* [M 13a,2], in ID., *Opere complete*. IX. I «passages» di Parigi, cit., p. 493.

⁷¹ BALDACCI, *Introduzione a BONTEMPELLI, Opere scelte*, cit., p. XXIII.

⁷² BONTEMPELLI, *La vita operosa*, p. 186.

verde come in fondo a un oceano, oceano scivolato di grandi belve corsare che aprivano gole di Satana, arrotavano i denti alle rocce subacquee, e come d'intesa movevano tutte obliquamente, leviatani torvi, dall'abisso gelido in su, verso un'alta luce d'incendio lontano che le traeva; e il corteo non aveva fine, sempre più enormi e nere, con la smorfia d'un ringhio di cui non s'udiva la voce, battendo le code nel liquido muto, su, verso l'alto.⁷³

Si tratta di un altro passaggio cruciale simile all'iconofania dell'oro, che denota a chiare lettere la perdita di significatività del codice estetico tradizionale. Se in quegli anni molti romanzieri fanno della critica alla società borghese il fulcro delle loro riflessioni, va detto, tuttavia, che Bontempelli aveva già compreso come non si possa contestare una società senza corroderne l'impianto linguistico attraverso cui essa si esprime. Ecco allora che l'andamento piano e sostanzialmente controllato della narrazione viene improvvisamente interrotto da uno choc, come l'apparizione di un'immagine che, sospendendo il tempo, penetra nell'enigma del reale. Allorché il protagonista viene letteralmente «preso in possesso dalle immagini», affiora una visione altra, e la città di Milano, venuta meno quella che Benjamin chiama, «l'empatia dell'anima con la merce», appare come «città sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea».⁷⁴ L'universo capitalistico assume i tratti di un inferno verdastro, animato da grandi predatori anonimi, una «gola di Satana» dalla quale è facile essere risucchiati, andando ad accrescere le fila di quel «corteo senza fine» in cui gli individui si fanno «massa umaniforme»,⁷⁵ «tragico pastone umano».⁷⁶ L'esperienza conoscitiva si rivela, tuttavia, effimera, se per un verso lo choc spezza con una repentina effrazione l'alienazione temporale della serialità,⁷⁷ d'altra parte sancisce la parzialità dello sguardo, non a caso lo sprofondamento onirico è seguito da un brusco ritorno all'ottica comunque straniante dell'ironia («Poi un cameriere traversò con grazia sicura lo stormo, e si chinò davanti al nostro tavolino presentandoci il conto»).⁷⁸ Nella città del prestissimo, nel «cerebroso turbine della metropoli»,⁷⁹ le esperienze nel loro darsi come un moto ondoso, una «rutilante cascata»,⁸⁰ non hanno più il tempo di sedimentarsi; la conoscenza si realizza solo per effrazioni. La percezione di questo sovraccarico sensoriale è difatti qualcosa che tormenta spesso la mente del protagonista: «Mi spaurii accorgendomi della brevità del tempo in cui tante e così intense esperienze avean potuto cumularsi».⁸¹ Lo smarrimento produce di conseguenza una crisi dell'impianto logico del linguaggio – che costituiva un tentativo di razionalizzazione del reale –, a cui subentra, una seconda coscienza linguistica, una lingua dello spaesamento, potremmo dire, nella quale la parola, come in un 'sistema onirico', si muove secondo un disegno privo di centro che fa appello alla capacità immaginativa del lettore. Il soliloquio onirico, dando per un attimo forma a ciò che giace come angosciosamente informe, apre un tentativo di comprensione, e, pertanto, di controllo sul reale, agendo come strumento di depotenziamento dell'angoscia. Tuttavia l'ambiguità già baudelairiana tra un'esigenza di totalità, una volontà di vedere tutto, di dominare con uno slancio volontaristico l'inesauribile complessità del reale, e la volontà di vedere diversamente, di dar vita ad una nuova forma capace di accogliere in sé l'effimero e il relativo, è tutt'altro che superata. La «malsana tendenza verso l'infinità»,⁸² verso l'unità significativa, rappresentata dalla città divina, è non a caso definita da Bontempelli come un «fenomeno morboso»;⁸³ è – come scrive Steiner – «la patologia dell'assoluto, il cancro del pensiero».⁸⁴

Io capisco una cosa sola, cioè che questo signore [...], quest'altro [...] ignorano la vita dello spirito. Vivono come i bruti correndo alla soddisfazione momentanea degli appetiti più bassi senz'alcun ansia di lasciare ai

⁷³ Ivi, p. 90.

⁷⁴ BENJAMIN, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., p. 14.

⁷⁵ BONTEMPELLI, *La vita intensa*, cit., p. 113.

⁷⁶ Ivi, p. 112.

⁷⁷ BUCI-GLUCKSMANN, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, cit., p. 60.

⁷⁸ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 190.

⁷⁹ Ivi, p. 247.

⁸⁰ Ivi, p. 152.

⁸¹ Ivi, p. 247.

⁸² Ivi, p. 150.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ G. STEINER-R. JAHANBEGLOO, *Entretiens*, Editions du Félin, Paris 1992, p. 57.

posterio qualche traccia del loro passaggio mortale nel mondo. Ma il bruto ha una scusa: egli ignora la vita dello spirito. Invece l'uomo [...] sa almeno che il tempo e lo spazio sono infiniti.⁸⁵

Per l'uomo confinato nella città terrena, per «l'angelo caduto uomo»⁸⁶ «innestato nel tempo»,⁸⁷ il vero non si dà più nella verticalità della città divina. Ad esso si giunge solo attraverso la *flânerie*, l'errare, l'errore, giacché è proprio l'incessante fluire delle cose, la «mobilità perpetua del reale»,⁸⁸ a porre il soggetto in continua ricerca. La conoscenza-testimonianza della molteplicità non potrà che essere, quindi, puntiforme, micrologica e perennemente in divenire. Il male viene allora ad identificarsi con la finitudine conoscitiva, con la pretesa mendace di una conoscenza 'positiva' del reale. E l'Ulisse bontempelliano, che come quello dantesco «fatt[o] non [fu] a viver come brut[o]», non ripiega incantato nelle ristrettezze dell'«isola» metastorica «dei beati»,⁸⁹ in cui le contraddizioni del presente sono sublimite nel culto di un sapere asettico e puramente decorativo.⁹⁰ Dopo aver partecipato al «cenacolo platonico»⁹¹ della signora Irene, abbandona i commensali, lasciandoli alle loro futili disquisizioni, stantie come il loro palazzo asfittico e illusoriamente immune alla temporalità della storia e – «ritorna[to] lo sguardo dalle sfere celesti al solido suolo»⁹² – riprende a passeggiare per le strade di Milano, lasciandosi guidare dal corso di un fiume, confermando la fedeltà al molteplice, schierandosi dalla parte del tempo, del suo eterno fluire. In «una città di vita» senza Dio, nel cronotopo labirintico del «dio Oggi»,⁹³ tra la cosa e il significato si stende la parabola del viaggio senza-fine, il «fatale andare»,⁹⁴ la conoscenza discorsiva, «il tempo e lo spazio infiniti»: «[...] irragionevolmente il gioco della mia fantasia mi portò a seguire l'andar di quel rio, e così percorsi per un tratto la via senza che la mia direzione avesse altro movente più savio». L'andare nomadico, che ancora una volta salva se stesso, cancellando lo scopo, inaugura una visione nuova in quanto non pregiudicata da alcuna anticipazione di senso, dove è l'evento stesso, l'accadimento non inscritto in una prospettiva finalistica, a porgere il suo significato provvisorio. Il bighellonare offre l'occasione di un eterno guardare altrove, è – per dirla con le parole dell'autore – «possibilità di continuo variare e allargarsi di orizzonti, aumento e progresso della nostra facoltà di vedere». Al dimorare, come metafora di un atteggiamento finalizzato a tracciare confini stabili, oggettivi e universali, succede nella modernità il piacere del viaggiare come figura di un sapere che si traccia deterritorializzandosi continuamente. L'eroe urbano non può sostare a lungo nei risultati del suo sperimentare, giacché, per quanto sia dolce dimorare nel «mondo chiaro delle cose nitide»,⁹⁸ nei territori del noto – «piccolo borgo uniforme»⁹⁹ «dove tutte l'acque son liquide / tutte le pietre son dure al tocco»¹⁰⁰ –, si finisce poi per essere inevitabilmente assaliti da un senso di noia come effetto della ripetizione dell'identico e allora si «rivuol[le] l'imprevisto, l'assurdo l'impossibile» e si «riviaggi[a]». ¹⁰¹

⁸⁵ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 275.

⁸⁶ BONTEMPELLI, *Leopardi l'«uomo solo»*, in ID. *Opere scelte*, cit., p. 857.

⁸⁷ Ivi, p. 838.

⁸⁸ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 89.

⁸⁹ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 246.

⁹⁰ A. SACCONI, *Il cenacolo platonico della signora Irene ovvero l'isola dei beati*, in ID. *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Liguori, Napoli 1979, pp. 43-47.

⁹¹ BONTEMPELLI, *La vita operosa*, cit., p. 234.

⁹² Ivi, p. 243.

⁹³ Ivi, p. 159.

⁹⁴ Ivi, p. 195.

⁹⁵ Ivi, p. 275.

⁹⁶ Ivi, p. 243.

⁹⁷ BONTEMPELLI, *Il Bianco e il nero*, a cura di S. Cigliana, Guida, Napoli 1987, p. 95.

⁹⁸ BONTEMPELLI, *Il purosangue*, Facchi, Milano 1919, p. 79.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*. Per un'analisi del *Purosangue* mi permetto di rimandare a A.I. DE VILLI, *Ludocronie. Il purosangue di Massimo Bontempelli*, Pensa Editore, Lecce-Brescia 2014.