Notos

N° 4 | 2017
Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive

Massimo Bontempelli: l’influenza pascoliana e l’avvilimento del mito letterario nell’età post-bellica

Alessia TERRUSI

Édition électronique :
URL :
https://notos.numerev.com/articles/revue-4/709-massimo-bontempelli-l-influenza-pascoliana-e-l-avvilimento-del-mito-letterario-nell-eta-post-bellica
DOI : numerev_092
Date de publication : 01/09/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : TERRUSI, A. (2017) Massimo Bontempelli: l’influenza pascoliana e l’avvilimento del mito letterario nell’età post-bellica. *Notos*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_092

Mots-clés :

Massimo Bontempelli: l’influenza pascoliana e l’avvilimento del mito letterario nell’età post-bellica

1. Introduzione: Pascoli e il mito nei Poemi conviviali

Nell’arco di dieci anni (1894-1904), all’interno della produzione letteraria di Giovanni Pascoli si vengono a creare due importantissimi cicli mitici, specchio della doppia natura della sua poetica: quello familiare dei *Canti di Castelvecchio* e quello classico-cristiano dei *Poemi conviviali*. Se nei *Canti di Castelvecchio* la dimensione è intima, sommessa, nei *Conviviali* viene rappresentata l’infanzia di tutto il mondo occidentale, inserito nel tempo della Grecia esiodea, omerica, saffica e platonica. I *Poemi conviviali* si configurano, difatti, come una sorta di dialettica tra epica e lirica: l’epica permane come matrice di ciclicità ed eternità del mito, la lirica è lo strumento per la psicologizzazione del mito stesso, che viene vivificato, trasposto nel mondo moderno e tuttavia proprio per questo destinato alla distruzione. Il mondo classico diventa un archetipo di riferimento racchiudente in sé la *summa* di valori che per Pascoli costituiscono l’essenza della poesia e della razionalità ma anche – soprattutto – del mondo umano. Tuttavia l’uomo moderno è ormai troppo lontano dalla Grecia classica, dall’infanzia del mondo, per poterne di nuovo incarnare i valori;[1] così il mito viene svuotato, diviene impossibile e si disgrega nel momento stesso in cui viene creato. Ciò avviene ad esempio ne *L’ultimo viaggio,* in cui la vicenda classica è rielaborata e arricchita delle angosce del moderno Ulisse che, non riuscendo a dominare il potere distruttivo del tempo, soccombe, fallisce e perde anche la propria identità:

> «Io non so che, lasciai, quando alla fune
> diedi, lo stolto che pur fui, la scure;
> nell’antro a mare ombrato da un gran lauro,
> nei prati molli di viola e d’appio,

o dove erano cani d’oro a guardia,
immortalmente, della grande casa,
e dove uomini in forma di leoni
battean le lunghe code in veder noi,
o non so dove. E vi ritorno. Io vedo
che ciò che feci è già minor del vero.». (vv. 522-531)

[...]

Indi più lungi navigò, più triste.
E stando a poppa il vecchio Eroe guardava
scuro verso la terra de’ Ciclopi,
e vide dal cocuzzolo selvaggio
del monte, che in disparte era degli altri,
levarsi su nel roseo cielo un fumo,
tenue, leggiero, quale esce su l’alba
dal fuoco che al pastore arse la notte.
Ma i remiganti curvi sopra i remi
vedeano, sì, nel violaceo mare
lunghe tremare l’ombre dei Ciclopi
fermi sul lido come ispidi monti.
E il cuore intanto ad Odisseo vegliardo
squittiva dentro, come cane in sogno:
«Il mio sogno non era altro che sogno;
e vento e fumo. Ma sol buono è il vero». (vv. 993-1008)

[...]

E su la calma immobile del mare,
alta e sicura egli inalzò la voce.
«Son io! Son io, che torno per sapere!
Ché molto io vidi, come voi vedete
me. Sì; ma tutto ch’io guardai nel mondo,
mi riguardò; mi domandò: Chi sono?»
E la corrente rapida e soave
più sempre avanti sospingea la nave.
E il Vecchio vide un grande mucchio d’ossa
d’uomini, e pelli raggrinzate intorno,
presso le due Sirene, immobilmente
stese sul lido, simili a due scogli.
«Vedo. Sia pure. Questo duro ossame
cresca quel mucchio. Ma, voi due, parlate!
Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,
prima ch’io muoia, a ciò ch’io sia vissuto!»
E la corrente rapida e soave
più sempre avanti sospingea la nave.
E s’ergean su la nave alte le fronti,
con gli occhi fissi, delle due Sirene.

«Solo mi resta un attimo. Vi prego!
Ditemi almeno chi sono io! chi ero!
E tra i due scogli si spezzò la nave». (vv. 1136-1158)

Ciò che del mito viene quindi colto è il suo tramonto, la sua incapacità di farsi portatore di conoscenza nel mondo moderno.

I racconti dei *Conviviali* sono miti puri, liberi, cioè, da coordinate e imbrigliature di spazio e ti tempo; tuttavia Pascoli ne annulla la capacità di confortare i moderni eroi che lo popolano, cosicché si dissolvono e rivelano la propria inconsistenza di sogni e di mere aspirazioni alla conoscenza, che pertanto non si realizza. La dimensione mitica si scontra con l'impossibilità comunicativa, inaridisce e fa venir meno anche la dimensione eroica. All'uomo di fine secolo non rimane che un misero lampo di consapevolezza, subito sopito dal fragore delle proprie frustrazioni e, insieme, dal trionfo del silenzio di morte.

La classicità che una lunga tradizione ci aveva mostrato bianca e marmorea, Pascoli la riveste di morbida ombra, ne indovina i sogni, la rievoca con il sentimento di profonda nostalgia, fatto insieme di malinconia per una civiltà tramontata e di incerta speranza in una Buona novella. Qui sta forse il segreto della loro modernità.[2]

Viene automatico indagare, dunque, come abbia reagito l'intellettuale moderno di fronte alla provocatorietà della novità speculativa di Pascoli e se davvero il mito (e con esso tutta l'arte poetica) sia al suo «segreto pallido tramonto» (*Il cieco di Chio*, v. 135). È in questo intercapedine tra equilibrio e rottura che si fa spazio Massimo Bontempelli (1878-1960), intellettuale tormentato tra spinte avanguardistiche e classiche, recettore dell'insegnamento pascoliano (tanto da esserne anche recensore) ma non di esso passivo, capace, al contrario, di distaccarsi dalla teoresi pascoliana per inserirla e applicarla in un contesto nuovo, quello del primo trentennio novecentesco. Si tratta dunque di un rielaboratore e al tempo stesso un creatore originale, che fa della tematica del mito uno dei cardini della sua ideologia letteraria.

1. La recensione di Massimo Bontempelli ai Poemi conviviali

1.1 Bontempelli e le avanguardie letterarie.

Bontempelli risente fortemente, nella sua formazione culturale, del clima d'incertezza generato dalle due guerre e, soprattutto, dall'ansia distruttrice delle avanguardie. Secondo Baldacci (1967), nonostante il suo imprinting futurista, lo scrittore si accorge che i limiti del futurismo stesso consistono nell'aver convogliato in sé i lasciti del più strenuo, anziano romanticismo,[3] cosicché la sua ideologia letteraria barcolla tra la netta adesione alle avanguardie (incarnata da *La vita operosa* del 1920)[4] e un atteggiamento più morbido verso i maestri della letteratura Otto-Novecentesca. Negli anni successivi, di conseguenza, con «900» e *L'avventura novecentista*,[5] approda a un più ragionato distacco dal Futurismo, per

poi arrivare all'originale elaborazione del concetto di "realismo magico"[6] e al teatro del grottesco. Infine, a conclusione di questa tormentata parabola ideologica, giungerà ad affermare un principio quasi antitetico al Futurismo: «Forse è l'arte il solo incantesimo concesso all'uomo»,[7] «la lirica come sfogo ultrasoggettivo ha chiuso i suoi rivi con Pascoli: *plaudite iam rivos, pueri, sat prata biberunt*, cioè a dire, della lirica-sfogo ne abbiamo fin sopra i capelli».[8] Così, entro la nuova epoca aperta dal primo dopo guerra – epoca di riconversione, di macchine e di lavoro di fabbrica –, Bontempelli costituisce «uno specialissimo contrappunto ironico tanto degli entusiasmi ideologici quanto delle scritture eretiche del secondo Futurismo».[9]

È suggestivo – se non lecito – pensare che gli edifici ideologici di Bontempelli, soprattutto quelli riguardanti l'adesione e il successivo distacco dal Futurismo, abbiano preso piede, anche se solo in maniera embrionale, dalla lettura di Pascoli e nella fattispecie dei *Poemi conviviali,* da lui stesso recensiti nel 1904.

1.2. La recensione dei Poemi conviviali *per «Il campo» (1904)*[10]

Bontempelli inizia la recensione ai *Conviviali* definendo Pascoli come uno dei pochi poeti privo di quel «pudore, vero o falso» (p.2) tipico di coloro che non vogliono mostrare la propria opera *in fieri.* Egli è piuttosto paragonabile ai pittori «che disegnano e colorano e cancellano e ridipingono, tutto ciò nello stadio frequente di osservatori curiosi» (*ibidem*) – come dimostra la citazione bucolico-virgiliana che fa da *fil rouge* delle sue opere poetiche. Tuttavia, benché i *Conviviali* siano stati noti al pubblico fin da subito – al punto che il recensore stesso ritiene inutile ricordare le derivazioni esiodee, omeriche o platoniche –, tale carattere di classicità fu solo «vagamente affermato» (*ibidem*) dai critici all'uscita dell'opera: il classicismo dei *Conviviali* sorprese in un momento in cui ancora era viva l'eco leopardiana di possibilità e capacità di essere classici pur senza la mitologia.

In realtà la peculiarità del mito pascoliano, per un Bontempelli che ne è ancora recensore e non rielaboratore, consiste non tanto nel *ri*portare sulla scena credenze pagane quanto, piuttosto, nel vedere il mito come «fenomeno intimo soggettivo» (*ibidem*), che fa sì che gli Dèi appaiano sulla scena solo in quanto creduti dagli uomini.[11] In questo, pertanto, Pascoli è riconducibile a Platone e in particolar modo ai neoplatonici cristiani, cui è accomunato particolarmente dalla considerazione "dolce" della morte. Così, le persone e gli atti sono «nomi pagani di idee cristianeggianti» (p.3) e appare chiaro come le Sacre Scritture, insieme ai classici greci, siano l'altro polo d'influenza dei *Conviviali*.[12] Nelle figure omeriche è quindi presente una grande sfumatura di contorni che Bontempelli chiama «una generale e incoercibile mancanza di sobrietà», tale da rendere Pascoli non solo – e non più – un ripristinatore di immagini pagane, ma il «felice conclusore dell'epoca cristiana della poesia» (p.4).[13] Pertanto, conclude Bontempelli, «coi *Conviviali* non

abbiamo un Pascoli nuovo e affatto diverso, come si proclamò» (p.5), anzi:

> Una coerente unità organica lega lo spirito di tutta a poesia pascoliana. Quel tanto di meno classico, di men togato anzi di più familiare [...] che dà un sapore così quotidano alla parlata degli eroi; tutto questo non solo segna il passaggio tra questo volume e gli altri, ma ci aiuta a scorgere l'intima unità di carattere e la continuità di ispirazione (*ibidem*).

1.3. La rielaborazione di Pascoli.

La recensione di Massimo Bontempelli ai *Poemi conviviali* chiarifica, almeno in parte, quali siano i cardini pascoliani della sua personale rielaborazione: inserire i *Conviviali* all'interno di un percorso unitario che inizia con la prima edizione di *Myricae* significa far luce non sull'opera in sé, ma sull'evoluzione dell'autore. Pertanto non si può scindere la rielaborazione del mondo classico da quella del mondo domestico. Secondo Bontempelli l'indole mite e didascalica di Pascoli[14] si manifesta sia nella realtà agreste e umile di *Myricae*, sia in una dimensione mitica e letterariamente più autorevole quale è quella dei *Conviviali*. In questo modo, dunque, il comasco si mostra cosciente dell'attualizzazione tanto della natura quanto del mito, cosicché diventa suo modello non il Pascoli dei soli *Conviviali*, bensì il Pascoli che riesce a filtrare il mito tramite le sensazioni dell'uomo, facendone una sorta di crogiolo di passioni e sensibilità moderne. È grazie a questa peculiare influenza pascoliana che Bontempelli matura, negli anni Venti, un futurismo mite, significativamente – ancora – poco incline a legarsi allo stravolto immaginario marinettiano e per il quale valgono le parole di Tessari:

> Diventa allora necessario sottolineare con vigore come ogni affermazione futurista, pur tendendo a comporsi nella forma elementarmente irritante dell'ottimistico «schiaffo al gusto del pubblico», sia in realtà il rovescio di una perplessa e confusamente dolorosa coscienza della problematica modernista, che si estende a tutti i temi dell'agiografia industriale, imponendone una lettura contemporaneamente attenta e alla superficialità luminosa di cui si ammantano e all'ombra che costituisce la loro anima più nascosta.[15]

2. Bontempelli, il mito e lo scopo della letteratura

2.1. La vita operosa*: gli insegnamenti di Ermete Leisterio*

Bontempelli aderisce al futurismo nell'ultimo anno della prima guerra mondiale. L'anno successivo viene pubblicata la raccolta *La vita intensa*, composta di dieci romanzi "sintetici" riguardanti «fatti veri, accaduti a me, nella città di Milano».[16]

Qui, per la prima volta, prende corpo la posizione letteraria di Bontempelli, ovvero il fermo proposito di «rinnovare il romanzo europeo»[17] tramite, da un lato, il superamento del dannunzianesimo e del vecchio romanzo d'impianto naturalistico, dall'altro il filtro dell'esperienza della guerra. Esperienza che, notoriamente, aveva portato enormi guadagni agli imprenditori delle industrie belliche e che, anzi, aveva aumentato a dismisura l'occupazione operaia. Di contro, la sua fine comportava per l'Italia lo sforzo immane della riconversione industriale, i rischi di licenziamenti di massa e – con essi – le occupazioni delle fabbriche e gli scioperi dei lavoratori. È in questo contesto che Bontempelli inserisce se stesso come autore e personaggio, «costretto dal narratore ad agire freneticamente a vuoto, salendo su tram i cui itinerari si concludevano circolarmente senza che nulla accadesse, correndo ad appuntamenti assurdi [...], lasciando incompiute certe avventure per il deliberato rifiuto [...] di scriverne la fine».[18]

Era forse un romanzo troppo audace la cui mira, difatti, verrà corretta neanche un anno dopo. L'intento di relazionare ideologia futurista ed esperienza di guerra è infatti ripreso con maggiore vigore ne *La vita operosa* (1921), romanzo unitario che coglie il disorientamento e la crisi dell'uomo-scrittore all'indomani della prima guerra mondiale, nella nuova società borghese ratificata dal fascismo. Lo scrittore stesso avverte che nella società post-bellica non c'è più posto per il letterato poiché il suo lavoro non è produttivo. E ciò appare chiaro proprio perché «non scrive affatto un romanzo ambientato, seppur in modo ironico o magari cinico, nel mondo della produzione, ma [...] pone il suo *alter ego* personaggio in contatto soprattutto con gli aspetti più ambigui, fluidi, occulti, paradossali del denaro e delle organizzazioni parallele».[19] L'autore, quindi, anche qui diventa personaggio protagonista della storia e alcune sue affermazioni ricalcano dichiarazioni dello stesso Bontempelli: «Perdio, qui bisogna trovar modo di far molti quattrini»[20] torna in un passo della stessa opera quando i mortali, ammirando la dea Afrodite uscire dall'acqua, esclamano «Per Zeus, qui bisogna trovare il modo di far molti talenti».[21]

Si comprendono il legame peculiare di Bontempelli con il mito classico e, soprattutto, il suo intento comicamente polemico. Palesare il proprio ragionamento filosofico-morale tramite la reintepretazione del mito era pratica diffusa nella tradizione letteraria, ma Bontempelli la scardina adottando lo stratagemma della «trivialità del principio»[22] da convalidare. L'autore, infatti, fa volutamente confliggere l'ambito mitico e mitologico con l'ottica economica e affaristica della nuova società borghese: «L'Affare è il meccanismo più semplice del congegno sociale. Consiste essenzialmente in ciò: comperare a un prezzo, e rivendere subito tutto a un prezzo più elevato. È l'insegnamento supremo di Ermete Leisterio»,[23] e ancora «La mia disoccupazione è figlia del sole, come Circe».[24] Ciò gli permette di evidenziare «il gratuito anacronismo del rimando»:[25] il testo è infatti disseminato

di rimandi al mito fuori luogo e ingiustificati, che provocano accostamenti incongruenti e incapaci di essere esplicativi; ad esempio l'addestramento militare viene definito come la serie di «discipline di Marte e Bellona»,[26] e, più avanti, una donna particolarmente avvenente verrà descritta come dotata di una «bellezza imperatoria e fine nello stesso tempo, e un contegno da Olimpo».[27] Scatta un voluto effetto parodico che diventa, però, anche polemico: l'autore-protagonista è un outsider, un moderno umanista goffamente scimmiottante il gergo affaristico dei suoi contemporanei. Pertanto è naturalmente destinato al fallimento, dal momento che tutto in lui è sbagliato, obsoleto e come tale impossibile da amalgamare alla realtà in cui vive.

> Luci elettriche, insegne pubblicitarie e fantastici barbagli da caverne incantate guidano un «io» stimolato dal puro e semplice desiderio fisico, alla ricerca di guadagni rapidi e facili. È questo il motivo conduttore delle avventure di Massimo-soldato smobilitato [...]. Bontempelli, che abolisce dalla sua realtà la grande industria, la grande borghesia, la grande finanza, colloca i suoi interlocutori di incerta o transitoria appartenenza sociale in una serie di locali pubblici variamente illuminati e ornati da bar-altari lungo i quali si schierano i «nuovi» milanesi.[28]

Al tempo stesso, però, l'ottica parodistica è intesa anche come sorta di gabbia protettiva, forma di autodifesa e di elusione del mondo mal dominabile e problematico in cui il protagonista si trova calato. In questo modo si evidenzia il duplice aspetto della realtà moderna, di per sé impoetica e al tempo stesso promotrice del superamento della cultura tradizionale, la cui retorica e il cui immaginario risultano adesso inservibili e addirittura grotteschi. Si delinea così la grandezza e insieme il fallimento del futurismo che, nel tentativo di coniugare la rottura dei vecchi valori con la proposta di valori nuovi, ha in realtà lasciato dietro di sé – e in sé – una profonda indifferenza verso tutti i valori. L'intento, perfettamente raggiunto, è dunque quello di ridicolizzare la modernità rendendo ridicolo il mito stesso. E tuttavia proprio questa sorta di moto denigratorio nei confronti del mito permetterà l'accoglienza di Bontempelli tra le fila dei futuristi, sebbene ciò che egli vuole colpire sia, ancor più della modernità, l'idea futurista di essa. Difatti *La vita operosa* – «una sorta di specchio deformante in cui si muove il protagonista, deciso a mettere tra parentesi l'etica codificata dell'intellettuale anteguerra, privo di «bussola» e di criteri di valutazione adatti ai tempi nuovi»[29] – non verrà inserita tra le pubblicazioni futuriste, al contrario di quanto avviene per *La vita intensa*.

Così, a quest'altezza, il ricorso bontempelliano al mito sembra avvenire ancora in funzione polemica e, potremmo dire, strumentale: non si può parlare, dunque, di una ripresa del mito, ma della volontà di mostrare quanto la realtà contemporanea

se ne mostri indifferente – quando non scopertamente refrattaria. Il mito è quindi punto di partenza per la messa a fuoco di una problematica più ampia e che investe la letteratura nella sua interezza, ovvero la presunta mancanza di utilità, nella società post-bellica, di tutto ciò che non è di immediato consumo (categoria in cui viene inserita la pratica della scrittura). Ciò comporta la messa al bando di chi non si fa produttore di oggetti materiali e immediatamente fruibili (come nel caso del protagonista de *La vita operosa*) e la riconversione della cultura in un'ottica non più filosofica ma meccanicista: Bontempelli sceglie di trasfigurare ogni personaggio della nuova Italia «in modo da farne la vivente metafora dell'estrema confusione dei valori nell'immediato dopoguerra e dell'avvenuta o prossima mutazione dell'individuo».[30]

Al tempo stesso, la rielaborazione pascoliana si mostra qui a un livello di profonda negatività, tanto da scardinare ogni utilità o, addirittura, mera funzione consolatoria della scrittura stessa, contraddicendo una delle dichiarazioni più importanti del Pascoli:

> Io non credo troppo nell'efficacia della poesia, e poco spero in quella della mia; ma se un'efficacia ha da essere, sarà di conforto e di esaltazione e di perseveranza e di serenità. Sarà di forza; perché forza ci ho messo, non avendo nel mio essere, semplificato dalla sventura, se non forza da metterci; forza di poca vista, bensì, e di poco suono, perché, senza gale e senza fanfare, è non altro che forza.[31]

Il protagonista de *La vita operosa* non trova alcuna serenità nella sua scrittura e non ha dalla sua nemmeno la "forza" di cui parla Pascoli: è, piuttosto, la società borghese, con la sua schiacciante incapacità ad essere poetica, a relegarlo e sottometterlo cosicché lo scrittore non può far altro che abbandonare la sua poesia e con lei anche la "perseveranza" nell'esercitarla («Con questa immagine in capo, come darmi ai cosiddetti affari?»[32]). Siamo ancora lontani dagli anni Trenta, in cui Bontempelli verrà ingaggiato direttamente dalla Fiat per scrivere un racconto con un'auto modello 522 come protagonista.[33] Tanto lontani che, quando nel 1921 viene invitato a partecipare (a bordo dello yacht Trinacria) alla "Fiera Navigante", indetta per «promuovere le esportazioni nazionali»,[34] racconterà da giornalista le sue impressioni sui Paesi che visita in qualità di inviato; «sulle merci accumulate nei saloni della Trinacria, frutto dell'intensa operosità delle industrie italiane, neanche una parola».[35]

2.2. «900», la volenterosa creazione del mito.

Nel 1926 Bontempelli e Curzio Malaparte fondano la rivista «900», che

sospenderà le pubblicazioni nel 1929 e che, per i primi cinque numeri, aveva vantato collaboratori come James Joyce. Negli articoli, e in particolare all'interno dei Preamboli posti in apertura dei primi quattro numeri, lo scrittore esplica la propria concezione dell'arte e della civiltà attraverso cui è possibile comprendere il senso dell'intera esperienza novecentista. Pertanto, alla maniera vichiana,[36] Bontempelli divide la storia della civiltà occidentale in tre epoche: la prima è l'epoca classica, dalla Grecia preomerica all'avvento del cristianesimo; la seconda è l'epoca romantica, da Cristo alla prima guerra mondiale compresa, che conosce la propria fase distruttiva nel fenomeno delle avanguardie; al di là di questa esperienza ha inizio la terza epoca, che «è quella in cui l'uomo, forte delle esperienze passate e dopo aver fatto *tabula rasa*, può costruire secondo le esigenze di modernità, che è un piano parallelo a quello dove stanno gli oggetti di cui la poesia si serve, parallelo e più su: un piano puramente espressivo».[37]

All'interno di quest'ultima epoca, Bontempelli propone un nuovo ideale di scrittore, visto come artigiano del prodotto letterario, che assume una valenza anche consumistica: «è produzione d'uso corrente, di consumo quotidiano. È professione (nel miglior senso della parola) e come tale può, anche se non arriva alla poesia in pieno, essere piacevole, utile alla formazione intellettuale dei contemporanei, o nel migliore dei casi energica, incitante, attiva»;[38] «lo scrivere è «azione» nel pieno senso della parola: è lo svolgersi di un'avventura tra lo scrittore e il coro dei suoi lettori».[39] La nuova poetica, e con essa tutta l'arte che ne trae ispirazione, dovrà pertanto essere un'arte esteriore, fatta di storie immediatamente comprensibili dalla società di massa, di miti popolari. Per questo l'autore, nel crearli, dovrà tener presente la fruizione e la ricezione da parte del proprio pubblico, al punto da auspicare l'abolizione del concetto di opera legata all'individualità creatrice dell'artista. Bontempelli afferma addirittura che tali storie, alla fine, debbano allontanarsi dallo scrittore «fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventino patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura».[40] L'arte, perciò, «ha il compito di scoprire e creare i nuovi miti che nutriranno la Terza Epoca [...]. S'intende, che lo scrittore non ha da mettersi a tavolino a dire: «ora faccio il mito». I miti nascono con una spontaneità, che talvolta impedisce di distinguere dove e come e da chi veramente nascono».[41] Il che, calato entro l'ottica modernista e industrializzata del primo dopoguerra, creava le basi per un rapporto scrittore-pubblico di tipo conciliatorio, teso non più a provocare (come per Marinetti e ancora prima D'Annunzio) bensì a condizionare, tramite il nuovo lirismo della civiltà delle macchine.

> Lo scopo della dimessa e accorta poetica novecentista è quello di offrire al lettore l'immagine «avvincente» d'una modernità razionale e «naturale»: un mondo ove la macchina ha saputo prendere così armonicamente il proprio posto nella natura da non richiedere di essere

> venerata come un dio, bensì di voler semplicemente essere accettata come depositaria di un «mistero» naturale che è identico nell'ingranaggio e nell'albero [...]. Un progetto astutamente intermedio tra le ragioni del «vecchio uomo» delirante di Marinetti e quelle del «vecchio uomo» savio di Pirandello.[42]

Il mezzo privilegiato per accostarsi al nuovo mondo deve essere, quindi, l'immaginazione, il cui fine è «il piacere del miracolo e della meraviglia»,[43] ossia il cosiddetto «realismo magico». L'unico strumento a disposizione dello scrittore per esercitare l'arte di «far camminare gli alberi»[44] è la capacità di liberarsi dalla gabbia dell'antica tradizione e riuscire nuovamente a stupirsi, approcciandosi in maniera candida alla realtà. Diventa palese, pertanto, il rimando a Pascoli, che nel *Fanciullino* rifletteva sulla necessità di vedere «tutto con maraviglia, tutto come per la prima volta»,[45] dal momento che «il nuovo non s'inventa: si scopre»[46] e «poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente e serenamente di tra l'oscuro tumulto della nostra anima».[47]

Grazie a questo contatto positivamente puerile con la realtà moderna, il mito può essere trovato nel quotidiano; diviene così una storia elementare, una favola immediatamente comprensibile ma al tempo stesso carica di valori emblematici della vita e fondanti per la collettività. Ne deriva la concezione della letteratura in termini di utilità pedagogica per le masse, tramite l'originale ripresa di quella che, sempre nel *Fanciullino*, era la visione etica della poesia:

> Il poeta [...] riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano [...]. Ora il poeta sarà invece un autore di provvidenze civili e sociali? Senza accorgersene, se mai. Si trova esso tra la folla; e vede passar le bandiere e sonar le trombe. Getta la sua parola, la quale tutti gli altri, appena esso l'ha pronunziata, sentono che è quella che avrebbero pronunziata loro [...]. Il poeta è colui che esprime la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta.[48]

Al tempo stesso, la quotidianità viene mitizzata, poiché «l'amore, il sogno, il linguaggio, sono altrettanti miracoli di cui si compone la nostra vita d'ogni giorno, ma che solo l'animo candido riesce a vedere».[49] Siamo dunque lontani dall'impossibilità del mito crudelmente mostrata ne *La vita operosa*, e anzi a questa altezza, proprio in un articolo di «900» (*Superbia*), Bontempelli arriva ad affermare la «volenterosa creazione dei miti nella nuova epoca: e tutta l'Italia non lavora forse, oggi, in tutti gli ordini, nelle cose più pratiche, nella politica e

nell'industria, nell'agricoltura e nel costume, come intenta a scrivere un poema epico, con una sensazione precisa della propria funzione di protagonista sulla scena di un teatro, che è il teatro della storia?»[50]. Come sintetizzato sempre da Tessari, insomma,

> Bontempelli gioca i destini del suo programma sulla scoperta o piuttosto sull'intuitiva consapevolezza dei limiti inerenti all'impegno futurista: se Marinetti affrontava lo immane compito di formulare i mille miti necessari alla religione della tecnologia (e non otteneva che il risultato di persuadere il lettore ad accettare supinamente la propria nuova condizione nel disordine industriale), il novecentismo – lasciando cadere ogni illusione trascendente – si limita a prospettarsi il compito di elaborare sorridenti miti, intesi a coprire di «meraviglia» il dolore e il tedio dell'uomo moderno.[51]

3. Conclusioni: l'attraversamento di Pascoli da parte di Bontempelli nella nuova società del lavoro

La parabola ideologica di Bontempelli si spinge dunque oltre Pascoli, poiché l'intellettuale novecentista deve scontrarsi con una società ancora più massificata e opprimente di quella di fine Ottocento.

Nel marzo 1927, in *Consigli*, il terzo dei quattro preamboli a «900», Bontempelli fornisce due suggerimenti ai giovani aspiranti scrittori: il primo è «entrare nella redazione di un giornale, e cercare di farsi mettere alla cronaca. Ogni giorno dovranno scegliere in un mucchio di fatti scoloriti e banali, coglierne due o tre, dar loro una parvenza di maraviglia, la vita, la possibilità di avere un titolo, la forza d'interessare centomila lettori esigentissimi»; il secondo «frequentare con attenzione il cinematografo: perché l'arte del cinematografo è la quintessenza dell'arte dello scrivere. Che si può definire: *l'arte di scegliere i particolari*».[52] L'intellettuale del Novecento, insomma, non può prescindere dal suo pubblico, perché «l'opera di uno scrittore, il suo sviluppo, è una collaborazione continua tra il suo spirito e quello del pubblico che egli sa farsi».[53]

Al contrario, nel *Fanciullino*, Pascoli dava tutt'altra ragione del rapporto tra il poeta-fanciullo e il suo pubblico:

> Non pensare alla gloriola, fanciullo: non è cosa da te. Ella è troppo difficile, o facile, a raggiungersi […]. Gli altri, ossia i tuoi lettori e uditori, non dovrebbero dire o pensare se non: «Come è vero! e io non ci avevo pensato». Ma questo assentimento non sempre ti viene e nemmeno spesso. Gli occhi della gente sono oggi così fissi nell'ombelico della propria persona che non hanno visto, si può dire, altro. E perché hanno

> le luci velate dalla catalessi del loro egoismo, dicono che tu sei oscuro [...]. No no, fanciullo. La gloria o gloriola si forma con l'assenso di molti, e tu non sei udito, ascoltato, approvato che dai pochi. È vero che tu ti rivolgi a tutti, ma ricordati: non agli uomini proprio, ma ai fanciulli, come te, che sono negli uomini.[54]

L'elaborazione di Bontempelli si svincola da quella pascoliana proprio grazie – per colpa? – del pubblico di massa, tutt'altro che elitario, a cui si rivolge. È necessario mutare il modo di presentare i contenuti della scrittura, che andranno semplificati, resi popolari per essere meglio comprensibili e, di conseguenza, livellati sulla mediocrità dei fruitori.

Si abbandona, quindi, la voce dei *Conviviali* e ci troviamo proiettati in miti che come in Pascoli vengono evidenziati nella loro decadenza, ma in questo disfarsi non hanno niente di grande né nobile, è il declino misero dell'affarista piccoloborghese del Novecento.

La dimensione eroica non si limita dunque ad essere negata, ma viene avvilita dalla sua stessa incapacità di trovare interlocutori. Si legga, a tale proposito, il passo de *La vita operosa*:

> Il Verbo è eterno, ma le sue incarnazioni sono caduche come gli assi delle impalcature, si succedono come le dinastie dei monarchi mortali. A Zeus succedette Prometeo e ad Adonai succedettero Cristo e Allah. Ma a tutti gli dèi più resistenti, a Brahama ad Allah a Cristo stesso, succede ora, in tutte le latitudini, il nuovo Dio, che si chiama | OGGI.[55]

L'ironia, unico mezzo per inserire in modo grottesco i miti nella nuova realtà, si rivela «strumento riattivante di un processo di sublimazione dell'esercizio intellettuale, nel momento in cui si decreta l'inutilità del messaggio artistico, a fronte dell'ormai definita 'riproducibilità tecnica' imposta dalle nuove esigenze ideo-economiche»;[56] «le tecniche dell'ironia organizzate e praticate dalla strategia narrativa, mescolano e ribaltano, di volta in volta, accettazione della subalternità della coscienza, delle sue dimissioni, parodizzazione di ogni velleità restaurativa di un suo primato di fronte alla stabilizzazione della nuova realtà di massa e al suo reale incremento».[57]

Con «900» lo scenario si mostra tuttavia meno disfattista, dato l'avvicinamento bontempelliano ai concetti (sempre pascoliani) del candore e della meraviglia. Il mito appare ora un mezzo che dà voce allo stupore primigenio a cui l'uomo del Novecento deve tornare. Ma siamo davvero in un ambito di concreta realizzazione ideologica, o ci troviamo ancora nei meandri del "possibilismo" dato dalla realizzazione letteraria? Sicuramente, a quest'altezza, Bontempelli è convinto che

il «realismo magico» sia l'incarnazione di tutte le sue dichiarazioni programmatiche e teoriche circa la nuova arte novecentista. Allora perché in *Minnie la candida* (1926), opera cardine delle speculazioni artistiche sul candore, la protagonista alla fine soccombe? Perché, in virtù del suo candore, non riesce ad avere credibilità presso i suoi pari e anzi, oppressa dalla sua incapacità di capire e credendo agli inganni di cui è vittima, decide di uccidersi?[58] La poetica del fanciullino risulterebbe dunque superata, dal momento che ora il fanciullo non solo non riesce a trovare uomini disponibili ad ascoltare, ma dubita perfino di se stesso e viene influenzato dagli altri. Nella nuova ottica novecentista, dunque, Bontempelli rilegge il Futurismo in chiave riduttiva, «accettando delle costruzioni marinettiane la scoperta del valore positivo degli epifenomeni industriali, ma sfrondandolo di ogni mitologia trascedente».[59]

La positività parziale del mito, anche nell'ambito del realismo magico, si svela quindi con caratteri meno evidenti, più inquieti e subdoli, e offre l'illusione di sé ma subito lascia il posto alla realtà quotidiana, che si dimostra tale e quale a quella de *La vita operosa*. Allo scrittore novecentista non resta che rifarsi ai miti antichi, che vengono ripresi e, tramite il candore,[60] riscoperti. Ma non si riuscirà a creare un vero e proprio nuovo mito novecentista, dal momento che la realtà contemporanea non permetterebbe la sopravvivenza né sua né del suo creatore. Del resto, pochi anni dopo, l'accordo Fiat-Bontempelli (1929-1932) siglerà l'impegno dello scrittore a pubblicare un romanzo promozionale con protagonista una Fiat 522, che tuttavia è immancabilmente dotata di natura umana e – proprio per questo – non riesce ad assurgere a simbolo di velocità e tecnica: «La vetturetta *Fiat*, essendo in rodaggio, non può andare a più di settanta all'ora: ha la «museruola del carburatore» [...]. Bontempelli in questo racconto novecentista ironicamente ridimensiona quindi l'automobile come simbolo astratto e ruggente della velocità».[61] Il breve romanzo esce nel 1932, in piena euforia fascista, ed è infatti ambientato in un'atmosfera dorata «in cui la convivenza tra la macchina e la natura non reca alcuna traccia di storica frattura, ma anzi si compiace di un'idilliaca intesa».[62]

Come Pascoli, quindi, Bontempelli riscopre il «veder nuovo e veder da antico»,[63] ma non sa riportarlo efficacemente nella realtà moderna. Annullando come il poeta romagnolo la capacità del mito di dare risposte agli interrogativi esistenziali, Bontempelli arriva a distruggere il mito. Rende infatti fallimentare sia la sua essenza sia il suo messaggio: il mito bontempelliano non fallisce perché è fallito l'uomo che vi cerca risposte, ma perché la società intera pone quesiti a esso estranei e segue una logica non più esistenzialista ma consumistico-affarista. Pertanto, secondo Celli, una sorta di accettazione tragica della modernità non distingue, bensì accomuna tutti i movimenti avanguardisti:

> Il poeta, tragico e grottesco figliol prodigo, si impone l'ascesi di accettare

> un mondo che lo ignora, come pallido epifenomeno, o che lo nega, come anarchico inerme che dispera dei propri poteri. In tal senso, l'arte moderna [...] che ha accettato o rifiutato la tecnologia o che ha tentato di piegarla a fini extra o antitecnologici, ha dovuto rivivere, volta per volta, attraverso espressionismo, futurismo, dadaismo, surrealismo ecc. la stessa antinomia, riformulandola ora come caos e geometria, ora come automatismo e libertà, ora come casualità e indeterminazione.[64]

Dunque, per concludere con le parole di Bontempelli, probabilmente «ecco il solo modo di "ricollegarci alla tradizione": infischiarcene».[65]

Bibliografia

AIROLDI NAMER Fulvia, *Massimo Bontempelli: una vita intensamente inoperosa*, in *Letteratura e industria,* Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997.

BALDACCI Luigi, *Massimo Bontempelli,* Roma, Borla Editore, 1967.

BALLERINI Luigi, *La legge dell'ingratitudine: letteratura e industria tra le due guerre,* in *Letteratura e industria,* Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997.

BOCCACCIO Mara, *Massimo Bontempelli: un esempio di contaminazione dei generi*, in «Italianistica», Pisa, XXXIX, 1, 2010.

BOCCACCIO Mara, *Massimo Bontempelli lettore di Pascoli*, in «Rivista pascoliana», Bologna, Patron Editore, n. 23, 2011.

BONTEMPELLI Massimo, *Poemi conviviali e Primi poemetti*, per « Il Campo », Torino, n. 4, 11 dicembre 1904.

BONTEMPELLI Massimo, *La vita operosa*, in Luigi Baldacci (a cura di), *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2004.

BONTEMPELLI Massimo, *L'avventura novecentista*, in Luigi Baldacci (a cura di), *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 2004.

BELPONER Maria, *Poemi conviviali*, Milano, Rizzoli, 2010.

CASTOLDI Massimo, *Pascoli*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 2011.

CELLI Giorgio, *In margine al futurismo. Storia di una ambivalenza,* in «Il Verri», Milano, n. 33/34, 1970.

CITTI Vittorio, *La ricezione dell'antico nei Poemi conviviali*, in *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996 a cura di Mario Pazzaglia, per i Quaderni di San Mauro, 1997.

GALATERIA Marinella Mascia, *Il viaggio di una Fiat 522 in un racconto novecentista di Massimo Bontempelli,* in *Letteratura e industria,* Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997.

GUGLIELMI Guido, *Per una lettura dei Conviviali*, in *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli,* Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di Mario Pazzaglia, per i Quaderni di San Mauro, 1997.

MARCOLINI Maria, *I poemi conviviali: un libro per la critica di domani,* in *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996 a cura di Mario Pazzaglia, per i Quaderni di San Mauro, 1997.

MICALI Simona, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002.

ROMAGNOLI Ettore, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli,* in «Nuova Antologia», Firenze, 16 settembre 1904.

SACCONE Antonio, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori Editore, 1979.

TERRENI Rossella, *Il fanciullino,* Bologna, Alice, 2006.

TESSARI Roberto, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo novecento italiano,* Milano, Mursia, 1973.

---

1 _ Del resto, già nel *Fanciullino*, Pascoli aveva teorizzato una sorta di "necessità del primitivismo", grazie al quale il poeta «è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose» (Rossella TERRENI, *Il fanciullino* [1897], Bologna, Alice, 2006, cap. III). Questo, come vedremo, sarà un cardine di tutta la visione mitica del secondo Bontempelli che infatti, parlando di «narrativa» e «lirica», affronta proprio l'ambito del primitivismo e della creazione dei miti: «Oggi più che mai [...] è utile insistere sopra l'identità della forma «lirica» con la forma «narrazione», anzi sopra la necessità che tale identificazione non avvenga solamente in sede teorica, ma anche nell'attualizzazione. L'arte dello scrivere non può oggi salvarsi se non tornando ai suoi più antichi quadri. In ogni primordio, lirica e narrazione sono la stessa cosa, poesia coincide con la invenzione delle favole. I mediterranei preomerici gettarono nel mondo un certo numero di persone e di eventi; lo stesso ha fatto dopo più di un millennio il medioevo cristiano; e questo, e per gli uni e per gli altri, questo e non altro era poesia. (Oggi dappertutto, in tutti gli ordini, nulla, né l'arte, né il pensiero puro, né l'azione, né il costume stesso del vivere riusciranno a togliersi dai cento intrichi che li avvolgono, se con uno sforzo nato dall'immaginazione non ci riduciamo a tornare in qualche modo dei primitivi, e come tali ricominciare a risolvere ognuno dei problemi che incombono. Primitivismo cosciente, s'intende; Adamo non ha un passato, noi non possiamo tornare Adami, saremo dei primitivi con un passato). Quello e non altro era poesia: popolare il mondo di creature immaginate, in cui le esperienze quotidiane si siano totalmente trasformate e risolte». E ancora «l'arte narrativa del nostro tempo deve [...] volgersi a colorire gli uomini in figure di mito, a costruire i racconti come favole, a fare della nostra letteratura una lucida veste a mezz'aria sopra la crosta della terra. Questo risolve il problema dell'arte narrativa [...] e insieme quello della poesia lirica» (Massimo BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista* [1938] in Luigi BALDACCI (a cura di), *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2004 pp. 105 e 286).

2 _ Pietro GIBELLINI, *Introduzione ai Poemi Conviviali*, in Maria BELPONER, *Poemi Conviviali* [1905], Milano, Rizzoli, 2009, p. XIII. L'incapacità del mito, nella visione pascoliana, di vivere insieme e dare voce alle angosce dell'uomo moderno appare pienamente, inoltre, nell'insoddisfazione e nella delusione che tormentano Alessandro Magno, colto, in Alexandros, sul finire delle proprie imprese e impossibilitato a prefiggersi una nuova meta poiché il limite del

mondo (e della condizione umana) si innalza di fronte a lui: «Azzurri, come il cielo, come il mare, / o monti! o fiumi! era miglior pensiero / ristare, non guardare oltre, sognare: / il sogno è l'infinita ombra del Vero. / Oh! più felice, quanto più cammino / m'era d'innanzi; quanto più cimenti, / quanto più dubbi, quanto più destino! / […] / Figlio d'Amynta! io non sapea di meta / allor che mossi. Un nomo di tra le are / intonava Timotheo, l'auleta: / soffio possente d'un fatale andare, / oltre la morte; e m'è nel cuor, presente, / come in conchiglia murmure di mare. / O squillo acuto, o spirito possente, / che passi in alto e gridi, che ti segua! /ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente / e il canto passa ed oltre noi dilegua» (Alexandros, vv. 11-40).

3
_ Cito da Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p. 38: «Mi hanno domandato, se per caso novecentismo non sia sostanzialmente la stessa cosa che futurismo. Noi professiamo grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principii e le sue audacie lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrerebbe: nessuno di noi novecentisti, se non fosse passato traverso le persuasioni e le passioni del futurismo, potrebbe oggi dire le parole che aprono il nuovo secolo. Inoltre, tale opera di sgombra mento il futurismo la compié con una temperatura così alta, che l'assieme di tutti i suoi tentativi di realizzazione costituì di per sé stesso una notevole opera d'arte: l'ultima e la più folgorante delle espressioni del romanticismo, che in esso brucia e gloriosamente chiude la sua lunghissima vita».

4
_ Significativo il passo «Siamo (non noi persone, s'intende, ma l'energia che accantoniamo) siamo come una riserva neutra. Può darsi che il destino del pescecanismo, com'è stato già di far durare la guerra fino alla vittoria, sia ora di salvare le borghesia o almeno di prolungarle la vita; e può altrettanto darsi che sia quella di farla morire d'aneurisma e d'ingorgo: non s'esce da questo dilemma. Ma né il borghese nel primo caso, né il nuovo vincitore nel secondo, erigeranno certo un monumento di gratitudine al pescecane, come le nazioni lo erigono al fante che le ha salvate. Non sappiamo chi si dividerà le nostre spoglie, ma il nostro destino inevitabile è di essere spoglie» (Massimo BONTEMPELLI, *La vita operosa* [1921] in Luigi BALDACCI (a cura di), *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2004, p. 276).

5
_ Da cui cito direttamente (pp. 38-41): «Soltanto di qua dal futurismo può cominciare il novecentismo, che del futurismo accetta quasi tutte le negazioni […]. Ciò posto, le più interessanti differenze tra novecentismo e futurismo sono le seguenti: 1) Il futurismo è soprattutto lirico e ultrasoggettivo. Noi […] propugnamo la creazione di opere che si stacchino al possibile dai loro creatori, diventino un oggetto della natura: di qui la prevalenza assoluta, per quando riguarda gli scrittori, dell'arte narrativa, che dovrà *inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi* […]; 2) di qui il nostro atteggiamento antistilistico: noi cerchiamo l'arte d'inventare favole e persone talmente nuove e forti, da poterle far passare traverso mille forme e mille stili mantenendo quella forma originaria […]. Il futurismo invece fu soprattutto stilistico, e gran parte della sua poetica fu fatta di regole formali; 3) per contro il novecentismo non può avere una «poetica», ed è lontano al possibile da quello che si chiama «scuola» […]; 4) il futurismo fu – ed era necessario – avanguardista e aristocratico. L'arte novecentista deve tendere a farsi «popolare», ad avvincere il «pubblico». Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarle ad essa. In altre parole il novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come «arte applicata», ha un'enorme diffidenza verso la famosa «arte pura» […]; 5) ci hanno accusato di «americanismo», accusa che è stata fatta anche al futurismo […]. L'americanismo dei futuristi era soprattutto l'ammirazione per il grande sviluppo che l'America ha dato alla civiltà meccanica, mentre a noi questo non interessa affatto e crediamo che ognuno di noi possa trovare «il proprio mistero» tanto in una macchina quanto in una pianta […]; 6) il futurismo rifiutò ogni atteggiamento meditativo […]: il novecentismo ha nel suo fondo una tendenza speculativa e filosofica che ne costituisce la più sicura base e la più profonda riserva. Infine: Marinetti ha conquistato e valorosamente tiene certe trincee avanzatissime. Dietro esse io ho potuto cominciare a fabbricare la città dei conquistatori.

6
_ Concetto elaborato già ne *L'avventura novecentista,* in cui Bontempelli afferma un programma letterario basato sulla meraviglia e sullo stupore: «Avendo esaurita e chiusa l'epoca romantica, ritrovato in sé l'istinto della semplicità e del naturale, il secolo nuovo chiede ai suoi poeti una sola qualità: quella di saper essere candidi, di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo inesauribile miracolo», p.352.

7
_ Ivi, p.350.

8
_ Ivi, p.286.

9
_ Luigi BALLERINI, *La legge dell'ingratitudine: letteratura e industria tra le due guerre,* in Giorgio BARBERI SQUAROTTI e Carlo OSSOLA (a cura di), *Letteratura e industria,* Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994, Firenze, Olschki, 1997, p. 591.

10
__ Massimo BONTEMPELLI, in *Poemi conviviali e Primi poemetti*, per «Il Campo», Torino, n. 4, 11 dicembre 1904, pp. 2-5.

11
__ Difatti sono entità quasi mai protagoniste dei *Poemi.*

12
__ Per Bontempelli è di tipica derivazione evangelica, più che classica, la ripetizione anaforica di congiunzioni quali "E…", riscontrabili ad esempio ne *L'ultimo viaggio.*

13
__ E cfr. anche Massimo CASTOLDI, *Pascoli,* in A. Battistini (a cura di) *Profili di storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2011, p.6.

14
__ Cito, a questo proposito, le esplicative parole di Pascoli stesso: «Per questo, che io dico che la poca gioia che può aver l'uomo è nel poco, io sono, caro Adolfo, sincero. Mi fu dato di provare il pregio del poco, sì per essermi stato da altri rubato tutto, sì per aver io recuperato, di quel poco, un pocolino […]. Sono dunque sincero, quando parlo della delizia che c'è, a vivere in una casa pulita, sebben povera, ad assidersi avanti una tovaglia di bucato, sebben grossa, a coltivare qualche fiore, a sentir cantare gli uccelli…» (M. Belponer, *op.cit.,* p. 9).

15
__ Roberto TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo novecento italiano,* Milano, Mursia, 1973, p.211.

16
__ Massimo BONTEMPELLI, *La vita intensa* [1920] in L. Baldacci (a cura di), *Massimo Bontempelli. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2004, p. I.

17
__ *Ibidem.*

18
__ Fulvia AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli: una vita intensamente inoperosa*, in G. Barberi Squarotti e C. Ossola, *op.cit.,* p. 688.

19
__ Ivi, p. 687.

20
__ M. Bontempelli, *La vita operosa*, p. 151.

21
__ *Ibidem.*

22
__ Simona MICALI, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, p. 71.

23
__ M. Bontempelli, *La vita operosa,* p. 299.

24
__ Ivi, p.161.

25
__ S. Micali, *op.cit.,* p. 71.

26
__ M. Bontempelli, *La vita operosa,* p. 149.

27
__ Ivi, p.189.

28
__ F. Airoldi Namer, *op. cit.,* p. 689.

29
__ Ivi, pp. 692-693.

30
__ Ivi, p. 698.

31
__ Prefazione ai *Conviviali,* p. 9.

32
__ M. Bontempelli, *La vita operosa,* p. 309.

33
__ Vedi Conclusioni.

34
__ F. Airoldi Namer, *op. cit.,* p. 706.

35
__ *Ibidem.*

36
__ È interessante notare come Vico e la sua opera, *La scienza nuova*, risultino una sorta di comune denominatore per Pascoli e Bontempelli: anche il poeta di San Mauro ne aveva ripreso la periodizzazione della storia, e di conseguenza del linguaggio, in tre fasi: età degli dei (e della lingua muta), età degli eroi (e della lingua nobile), età degli uomini (e della lingua umana). A ognuna di esse corrispondeva un diverso modo di esprimersi, cosicché le favole risultano nascere nell'ambito dell'età degli uomini primitivi che, come i fanciulli, vivificano gli oggetti inanimati esaltando la creazione poetica della lingua. Di nuovo, quindi, il momento dell'uomo primigenio è il modello di ingenuità creativa a cui deve rifarsi anche l'uomo moderno; lo stesso Bontempelli, come si vedrà più avanti, definirà necessario guardare la realtà con gli occhi degli antichi, riscoprendo «il piacere del miracolo e della meraviglia» (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p. 350).

37
__ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista,* p. 11.

38
__ Ivi, p.350.

39
__ Ivi, p.31.

40
__ Ivi, p. 33, il che rimanda alle parole del *Fanciullino* pascoliano in cui, quasi in forma di negazione del contrario, viene espresso il medesimo concetto: «Non c'è forse sentimento al mondo, nemmeno l'avidità del guadagno, che sia tanto contrario all'ingenuità del poeta, quanto questa gola di gloriola, che si risolve in un desiderio di sopraffazione!» (cap. XV), e «quando fioriva la vera poesia, si badava alla poesia e non si guardava al poeta; se era vecchio o giovane, bello o brutto, calvo o capelluto, grasso o magro: dove nato, come cresciuto, quando morto. Siffatte quisquilie intorno alla vita del poeta si cominciarono a narrare a studiare a indagare, quando il poeta stesso volle richiamare sopra sé l'attenzione e l'ammirazione che è dovuta soltanto alla poesia. E fu il male» (cap. XX). La preminenza dell'immortalità della poesia sull'immortalità del poeta che la crea è esplicata ulteriormente, e in maniera ancora diversa, nella Prefazione ai *Poemi Conviviali*, in cui Pascoli afferma: «Io morrò; quelli no [riferito ai suoi libri già pubblicati (*Minerva Oscura*, *Sotto il Velame*, *La Mirabile Visione* e *Prolusione al Paradiso*) e, ancora a livello di speranza futura, ai *Conviviali* stessi, n.d.r]. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa».

41
__ Ivi, pp. 350-351, e di nuovo è doveroso il rimando al *Fanciullino*, in cui fine ultimo del poeta e della poesia dev'essere «quello di riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo» (cap. XX).

42
__ R. Tessari, *op. cit.,* p. 371.

43
__ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista,* pp. 350-351.

44
__ *Ibidem.*

45
__ Ivi, cap. V.

46
__ Ivi, cap. VI.

47
__ Ivi, cap. VIII.

48
__ Ivi, cap. XI.

49
__ Secondo la felice sintesi di S. Micali, *op.cit.*, p. 94. Bontempelli tra 1930-'31 scrive riguardo il mito del sonno (in *Modi di svegliarsi, e altre cose intorno al dormire*), il mito della nascita del linguaggio (in *Informazioni sulle parole*) e il mito dell'amore (in *Stato di grazia*).

50
__ M. Bontempelli, *Superbia*, «900», n. 1, luglio 1928.

51
__ R. Tessari, *op. cit.*, p. 372.

52
__ È suggestivo notare come entrambi i consigli siano, in realtà, parte della poesia (e poetica) di Pascoli: la necessità di «vivificare» la lingua, e con essa il pensiero del poeta, ricorre in maniera ossessiva fin dai primi scritti, e tornerà anche nelle lezioni agli alunni (in cui viene propugnata la necessità di servirsi non solo di linguaggi scientifici, speciali e non vaghi, ma anche del latino, considerata non più come lingua morta, in quanto utile ad arricchire la lingua viva, moderna); allo stesso modo la tecnica cinematografica è ben presente al Pascoli, che se ne serve per dare maggiore visività alla propria poesia. A titolo esplicativo, ne *Il sonno di Odisseo*, a partire dalla seconda lassa, le immagini descritte sembrano farsi gradualmente incontro alla nave dove giace Odisseo, addormentato (cito ad esempio i vv. 19-21: «E venne incontro al volo della nave,/ ecco, una terra, e veleggiava azzurra/ tra il cilestrino tremolìo del mare;», o i vv. 28-30: «e tutta apparv un'isola rupestre,/ dura, non buona a pascere polledri,/ ma sì di capre e sì di buoi nutrice); al contrario, nell'ultima lassa, in cui Odisseoo si sveglia dal sonno, tutte le precedenti immagini vengono viste dall'ottica di chi si trova sulla nave (lo stesso Odisseo), risucchiate via dall'allontanarsi repentino dell'imbarcazione trascinata dai venti (cito a questo proposito i vv. 110-112: «…E subito aprì gli occhi/ l'eroe, rapidi aprì gli occhi a vedere/ sbalzar dalla sognata Itaca il fumo;» e i vv. 123-125: «guardò: ma vide non sapea che nero/ fuggire per il violaceo mare,/ nuvola o terra? dileguar lontano»).

53
___Sempre in *Consigli*, p. 31.

54
__ G. Pascoli, *Il fanciullino*, cap. XVII.

55
__ M. Bontempelli, *La vita operosa,* p.157.

56
__ Antonio SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900,* Napoli, Liguori Editore, 1979, p. 61.

57
___*Ibidem.*

58
__ Cito, da *Minnie la candida*, le parole della stessa Minnie (p. 134): «Ecco è certo. Sì, ora sì, vedo chiaro, sono io, io. Non sono vera, io, no, no…sono una di loro, quelle povere…fabbricate. Lontano state, lontani…abbiate paura abbiate paura di me. E non lo sapevo….vedere».

59
__ R. Tessari, *op. cit.,* p. 372.

60
___Per comprendere meglio concetto di candore nella poetica bontempelliana è interessante riprendere la definizione di Gibellini circa la meraviglia pascoliana: per entrambi i poeti si tratta dello «sguardo vergine che rende incantevole e commovente la realtà quotidiana e fa grandi anche le cose piccole» (P. Gibellini, Introduzione ai *Poemi conviviali,* in G. Pascoli, *Poemi conviviali*, cit., p. III). Sia la meraviglia sia il candore riportano al concetto del *daimon* (in Pascoli) e del Nume (in Bontempelli), che per entrambi è lo spirito che permette allo scrittore di creare la poesia. Solo grazie ad esso il poeta può «udire la vocina del bimbo interiore» (G. Pascoli, *Il fanciullino*, cap. X) e finalmente «attuare la sua possibilità di armonia tra lo spirito e il demiurgo» (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p. 47).

61
__ Marinella Mascia GALATERIA, *Il viaggio di una Fiat 522 in un racconto novecentista di Massimo Bontempelli,* in G. Barberi Squarotti e C. Ossola, *op. cit.,* p. 716.

62
__ Ivi, p. 714.

63
__ G. Pascoli, *Il fanciullino*, cap. V.

64
__ Giorgio CELLI, *In margine al futurismo. Storia di una ambivalenza,* in «Il Verri», Milano, n. 33/34, 1970, pp. 118-123

65
__ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, p.34.