



visioni  teatrali / 2

collana diretta da Franco Perrelli

© 2014, Pagina soc. coop., Bari

Questo volume è pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi di Verona -
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica.



*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via dei Mille 205 - 70126 Bari

tel. e fax 080 5586585

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

twitter account

<http://twitter.com/EdizioniPagina>

Teatri di figura

La poesia di burattini e marionette
fra tradizione e sperimentazione

Atti del convegno internazionale di studi
(Verona, 22-24 novembre 2012)

*a cura di Simona Brunetti
e Nicola Pasqualicchio*



edizioni di pagina

Indice

Premessa	7
<i>Anna Maria Babbi</i> Rosvita e le marionette della <i>galerie</i> Vivienne	13
<i>Paola Degli Esposti</i> Il teatro “inanimato” di Philippe-Jacques de Louthembourg	25
<i>Elisa Grossato</i> La musica per il teatro delle marionette: dall’esperienza haydniana a Satie	39
<i>Simona Brunetti</i> La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli	49
<i>Rosario Perricone</i> Opra î pupi siciliana: Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity	63
<i>Paola Conti</i> Nino Pozzo: l’arte di un burattinaio veronese del Novecento	77
<i>Fabrizio Montecchi</i> Alla ricerca di un’identità. Riflessioni sul Teatro d’Ombre contemporaneo	91
<i>Maria Ida Biggi</i> Gran Teatrino “La fede delle femmine”	103

Cristina Grazioli

«Une histoire d'amour»: la rivista "Puck" e le intersezioni tra le arti.
Un omaggio a Brunella Eruli

119

Didier Plassard

Etica ed estetica sulla scena contemporanea:
la figura come immagine dell'altro

137

Elena Randi

«Cries of "dehumanization", "coldness", "puppetry"
and "mechanicalness" arose». La danza di Alwin Nikolais

147

Nicola Pasqualicchio

Don Šajn di Jan Švankmajer:

il teatro delle marionette come macchina infernale

157

Simona Brunetti*

La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli**

Per ore, per intere settimane, poteva appagarci l'assetare in pieghe intorno a questo immobile manichino la prima seta del nostro cuore: ma io non posso immaginare che non venissero certi pomeriggi troppo lunghi in cui le nostre sdoppiate fantasie si stancavano e a un tratto sedevamo innanzi a lei e ne attendevamo qualche cosa.

R. M. Rilke, *Bambole*¹

1. *La superiorità del manichino*

In un racconto di Massimo Bontempelli ultimato nel 1921, *La scacchiera davanti allo specchio*, nel suo vagabondare in una landa desolata al di là di una superficie riflettente posta sopra il caminetto della stanza in cui è stato rinchiuso in punizione, dopo aver superato un ripido pendio, il piccolo protagonista incontra un manichino: «un manichino di vimini: di quelli alti come un uomo, senza braccia né testa, su cui le sarte provano i vestiti delle signore»². Dotato di parola, anche se non appare del tutto chiaro in che modo riesca ad emettere suoni³, il manichino della novella si presenta come il sovrano di tutte le persone e le cose incontrate dal ragazzino all'interno dello specchio, persone e cose che in esso, anche per un solo attimo, si sono rispecchiate. Sorpreso da questa affermazione, totalmente in contrasto con quanto rivelatogli in precedenza dall'immagine del Re Bianco della scacchiera⁴, il bambino viene quindi informato che esiste una sostanziale differenza di importanza tra le forme accolte dal piano riflettente:

* Università di Verona.

** Dedico questo intervento a mio padre, scomparso in seguito a una lunga malattia alcuni giorni dopo la chiusura dei lavori del convegno.

¹ R. M. Rilke, *Bambole*, in R. M. Rilke, C. Baudelaire, H. von Kleist, *Bambole: Bambole, Morale del giocattolo, Sul teatro di marionette*, a cura di L. Traverso, Passigli, Firenze 1992, pp. 11-39; citazione a p. 23.

² M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, in M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978, pp. 287-340; citazione a p. 319. Scritto nel 1921, il racconto viene pubblicato per la prima volta nel 1922 dagli editori Bemporad e figlio di Firenze.

³ «Noi parliamo con la lingua: ma lui con che cosa parlava?» (*ibid.*). E ancora: «rimanemmo per un po' l'uno in faccia all'altro a bocca aperta. Lui non l'aveva, la bocca, ma certo la teneva aperta, guardando me: si capiva benissimo dalla sua posa» (ivi, p. 322).

⁴ Per le analogie esistenti tra la novella di Bontempelli e le avventure dell'eroina di Lewis Carroll (*Alice nel paese delle meraviglie* e soprattutto *Attraverso lo specchio*), si veda il capitolo

«[...] Gli specchi sono fatti per ricevere ed eternare le immagini degli oggetti, come tu sai. Ci si riflettono anche gli uomini e le donne, ma è un di più, non ha importanza. Appena un oggetto è stato riflesso nello specchio, è fatta: la sua immagine rimane dentro, e cammina, e subito arriva qui, in questo luogo elevato, dove diventa immortale. Invece le immagini delle persone, non avendo importanza, restano giù, nella regione inferiore, che devi avere traversata. Questo luogo qui non sanno neppure che ci sia. Per venir qui si sale, te ne sarai accorto. E soltanto le immagini degli oggetti, creature superiori, possono salire. Quelle degli uomini, anime piatte, non possono; esse infatti non conoscono che la regione piatta più giù, la pianura.»

«E gli scacchi?»

«Quelli sono una cosa di mezzo tra le persone e gli oggetti. Qualche valore, mio Dio, ce lo hanno: ma non tanto da arrivare quassù»⁵.

Se, come sottolinea Cristina Grazioli, l'ambiente al di là dello specchio evocato dal racconto esplicitamente «ricorda lo spazio metafisico dei quadri di De Chirico»⁶, nella tripartizione degli esseri che lo abitano – gli oggetti, gli scacchi e gli uomini – si introduce una delle tante metafore platoniche di cui la novella è disseminata⁷. Infatti, all'interno dell'universo ideato dallo scrittore comasco, come in una sorta di iperuranio in cui le idee sono ordinate in senso piramidale, gli oggetti non solo assumono chiaramente uno statuto più rilevante rispetto agli esseri umani, ma vengono disposti anche secondo una precisa scala gerarchica, al cui vertice viene posta la figura del manichino.

Io, essendo manichino, sono l'oggetto per eccellenza: l'oggetto, tant'è vero, sul quale gli uomini e le donne cercano di modellarsi, per sembrare manichini anche loro. Naturalmente non ci riescono mai del tutto, c'è sempre qualche cosa che sopravanza⁸.

Secondo quanto proposto da Bontempelli nel racconto, perciò, se l'immagine del manichino, alla quale tentano invano di somigliare le immagini degli esseri umani, è loro superiore, anche gli uomini in carne e ossa dovrebbero prendere come modello del proprio agire il manichino, o meglio, la marionetta, come sembrerebbe emergere dalla sua successiva favola metafisica, *Eva ultima*, del 1922⁹. In una villa di un immaginario altipiano del Duiblar, «fuori del mondo»

Oltre lo specchio: il modello di Lewis Carroll per una favola metafisica dedicato all'argomento in M. Galateria, *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 99-113.

⁵ Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 320.

⁶ C. Grazioli, *Da Hanswurst alla Metafisica: "Siepe a nordovest" di Bontempelli*, in "Maske und Kothurn", XLVIII, 1-4, 2002, pp. 405-433; citazione a p. 426.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 321.

⁹ Cfr. M. Bontempelli, *Eva ultima*, in Bontempelli, *Opere scelte*, cit., pp. 341-446 (d'ora in poi EVA). Scritto nel 1922, il racconto viene pubblicato per la prima volta nel 1923 dall'editore Alberto Stock. La versione definitiva del racconto è proposta, insieme a quella di *La scacchiera davanti allo*

ma circondata da una natura amorevole, un giorno di maggio l'inquieta Eva incontra la marionetta Bululù, evocata per lei da Evandro, un uomo misterioso e dotato di abilità arcane, perché delusa dal suo modo di amarla («EVA. [...] e non sai darmi qualche cosa da amare. / EVANDRO. Qualche cosa da amare? Ma tu conosci gli uomini. Qualche cosa, dunque, che sia più o sia meno di un uomo?»¹⁰). Dopo un iniziale spavento provocato dall'apparizione della marionetta, fornita di parola e di gesto secondo modalità apparentemente incomprensibili («Bululù mosse alcuni passi verso di loro: così camminando lui, ondeggiavano e svanivano verso l'alto i fili lunghissimi che lo movevano»¹¹), Eva si abitua alla sua presenza, rimanendone ben presto irretita, ammaliata, incantata: «Bululù era la persona più chiara e umana e naturale che aveva incontrata»¹².

Uomo e marionetta, secondo Evandro, posseggono anime a cui è impossibile dare una definizione, perché «ognuno recita la sua parte» mosso «da qualcuno, o da qualche cosa». Ciò su cui bisognerebbe intendersi, spiega a Bululù, è se «quello che muove» sia «tutto di dentro, o tutto di fuori»¹³. Eva si innamora della marionetta senza rendersi conto che quanto più ama in lei proviene dalla volontà di un altro:

BULULÙ. [...] a lei piacciono le parole che io dico, e i movimenti che io faccio; dunque qualche cosa che non è in me, che non viene da me.

EVA. Da chi, da chi, da chi, in nome del cielo?

BULULÙ. Da chi mi muove, signora.

EVA. E io? Io non ho mai voluto star a pensare se c'è qualche cosa più su della mia testa.

BULULÙ. Ma della mia? Ci sono, signora, ci sono quattro o cinque fili, e qualcuno li tira e li allenta, su, su, su, non so dove¹⁴.

Proprio perché determinati dall'alto, dai fili e da una volontà esterna a cui sono indissolubilmente legati, i movimenti di Bululù irretiscono Eva al pari di quanto accade al danzatore protagonista del celebre saggio *Sul teatro di marionette* di Kleist, che trova i movimenti compiuti dalle marionette di un teatrino di piazza infinitamente superiori a quelli di un ballerino in carne e ossa¹⁵.

La preminenza della marionetta sull'essere umano diventa ancor più eviden-

specchio, nel volume M. Bontempelli, *Due favole metafisiche* (1921-1922), Mondadori, Milano 1940 (cfr. L. Baldacci, *Note ai testi*, in Bontempelli, *Opere scelte*, cit., p. 944).

¹⁰ EVA, p. 388.

¹¹ Ivi, p. 392.

¹² Ivi, p. 410.

¹³ Ivi, p. 401.

¹⁴ Ivi, p. 414.

¹⁵ Cfr. H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in Rilke, Baudelaire, Kleist, *Bambole*, cit., pp. 67-93.

te in un passaggio successivo del racconto bontempelliano, quando Eva partecipa a un “convito” organizzato nella villa in suo onore. Nel corso della serata gli invitati assistono alla rappresentazione di una commedia per marionette con ballo e musica in un teatrino allestito per l’occasione. All’apparire sulla scena di «una piccola marionetta, vestita da Arlecchino, con una chitarra al collo»¹⁶, Eva ha un moto di sgomento e poco dopo domanda all’autore (nel testo chiamato semplicemente «l’amico di Evandro») se quelle comparse sul palcoscenico siano “marionette vere”:

«E che?» domandò l’amico «esistono delle marionette finte?»

«Non so...» mormorò Eva.

«Aspettate» gridò il filosofo «faccio un ragionamento. Una marionetta è un uomo finto. Dunque una marionetta finta è un uomo finto finto, cioè un uomo vero, il vero uomo vero, il solo uomo vero, l’uomo vero per eccellenza»¹⁷.

Ciò che nel testo non viene esplicitato da Bontempelli, ma che risulta perfettamente ovvio al lettore della novella, è che la “marionetta finta” a cui allude la perplessa titubanza di Eva, da contrapporre alle “marionette vere” comparse sulla scena, è un essere eterodiretto dalle sembianze di marionetta, ma con qualcosa in più: un essere dotato di “fili”, ma che misteriosamente si muove all’interno della villa allo stesso modo che all’aperto, tra gli alberi del parco, vale a dire Bululù. Il ragionamento del «filosofo», dunque, non ha altro fine che sottolineare con assoluta chiarezza la superiorità di una particolare tipologia di marionetta sull’essere umano. Una riprova, a corollario di quanto assunto, viene inserita dallo scrittore nel pre-finale dell’opera. L’amico di Evandro, autore della commedia per marionette, un uomo galante e piuttosto invadente che corteggia insistentemente Eva, riesce infine a vincere le sue ritrosie e a possederla solo quando ella in lui riconosce l’amata marionetta Bululù e quando lui stesso, per assecondarla, si identifica con essa:

«Oh, così mi chiami? È carino. Sì, chiamami Bululù.»

Eva cercava strapparsi alla stretta, ma le forze le mancavano. Credeva di gridare ma la sua voce si spegneva contro la faccia dell’altro, mentre singhiozzava disperatamente:

«Bululù...»

«Vedi che mi vuoi, anche se mi dici di no. Sì, chiamami ancora così. Sì, sono Bululù tuo.»

[...] Eva chiuse gli occhi sotto il bacio. L’universo si confondeva nella sua mente. Trasognata mormorava:

«Sei Bululù?...»

«Fammi sentire la tua bocca, come si muove, quando mi chiami così.»

¹⁶ EVA, p. 426.

¹⁷ Ivi, p. 430.

Sotto la bocca di lui la bocca di Eva continuava a mormorare:

«Bululù...»

«Com'è dolce! Amore. Così... stringimi così. Più forte.» Eva sempre più abbandonata, sempre con gli occhi chiusi, mormorava: «Bululù...»¹⁸.

Quel contatto tra essere umano e marionetta (o manichino), che nel bambino di *La scacchiera davanti allo specchio* desta impressione e terrore¹⁹ e in Eva desiderio e sgomento²⁰, per non condurre alla delusione e all'annientamento dell'illusione con la morte della marionetta (come accade quando le si toccano i fili)²¹, può dunque realizzarsi solo nel caso in cui l'essere umano si elevi, tramutandosi in marionetta (o manichino).

La riflessione svolta da Bontempelli nelle novelle metafisiche, negli stessi anni in cui Rilke, analogamente richiamandosi a Kleist, scrive che «[la bambola] è precisamente tanto inferiore a una cosa quanto una marionetta le è superiore»²², trova il proprio naturale completamento nella scrittura drammatica, come già in parte avviene nella stesura di *Eva ultima*²³. Infatti, con la creazione nel gennaio 1925 di *Nostra Dea*²⁴ (il cui spunto iniziale, però, non a caso data 1922²⁵),

¹⁸ Ivi, p. 442.

¹⁹ «[...] Qua la mano, e a rivederci chi sa quando.» / «Qua la...?» / Ero inebetito: di quale mano parlava? Avevo mezzo sporta in avanti la mia, ma lui come voleva fare, poverino, che non ce l'aveva? / Ma d'un tratto me la sentii prendere, la mia mano, la sentii afferrata nella sua; sicuro, la sua, che non si vedeva; poi la stretta calorosa s'allentò, e lui saltò giù. / Quella stretta inaspettata m'aveva fatto tanta impressione, che detti un urlo di terrore, voltai le spalle, e mi misi a correre a perdifiato» (Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 322).

²⁰ «“Signora Eva, tocchi i miei fili.” / Eva era fuori di sé per lo sgomento, anelava tormentata da cento desideri» (EVA, p. 415).

²¹ Cfr. ivi, p. 415 e pp. 434-435.

²² Rilke, *Bambole*, cit., p. 27.

²³ Sull'argomento si veda il ritratto di Bontempelli tracciato nel 1919 da Alberto Savinio per la “Vraie Italie”, citato e trascritto da Alessandro Tinterri (cfr. A. Tinterri, *Bontempelli e il teatro*, in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Einaudi, Torino 1989, pp. 219-280; riferimento alle pp. 222-226), l'analisi del romanzo proposta da Luigi Fontanella (cfr. L. Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Longo, Ravenna 2007, pp. 29-40) o le riflessioni offerte da Lia Lapini (cfr. L. Lapini, *Il teatro di Massimo Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1977, pp. 125-128).

²⁴ Cfr. M. Bontempelli, *Nostra Dea*, in Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit., pp. 89-151 (d'ora in poi ND). Scritta su sollecitazione di Pirandello per il Teatro degli undici di Roma tra il 1° e il 16 gennaio 1925, la commedia debutta il 22 aprile dello stesso anno e viene pubblicata in “Comœdia”, 1° agosto 1925 (cfr. Baldacci, *Note ai testi*, cit., p. 947).

²⁵ «Ho cominciato a pensare *Nostra Dea* nell'estate del '22, svegliandomi una notte, in una piccola pensione ai piedi del Semmering, con quello spunto in testa; tornato a Roma ci pensavo ancora, provai a buttar giù le prime scene, ma subito abbandonai l'idea: le tante e complicate possibilità che lo spunto avrebbe dovuto suscitare, volevo innestarle sul corso d'un intrico che per sé fosse invece il più semplice e comune possibile [...] e non lo trovavo. Non ci pensai più» (M. Bontempelli, *Nota a*

l'autore comasco pone al centro della scena una figura femminile che nasce esattamente dalla fusione delle idee di manichino e di marionetta teorizzate in precedenza. Protagonista della commedia è ora una donna-automa, ovvero un vezzoso manichino umano che, al pari di una marionetta, viene guidato nel suo agire dall'esterno, ma i cui fili sono costituiti dagli innumerevoli abiti che indossa.

2. *Un armadio di personalità cangianti*

In un'analisi particolarmente affascinante di *Una casa di bambola* (1879) di Henrik Ibsen²⁶, Georg Groddeck già nel 1910 mette in luce come i tratti dominanti della protagonista siano essenzialmente il sogno e la finzione. Donna dalle molte facce, Nora «trasforma la vita con la fantasia, la trasforma come piace a lei e come piace agli altri»²⁷. Mentendo «con una facilità, con una naturalezza, riscontrabile soltanto in persone per le quali la finzione è la realtà»²⁸, ella vive una seconda vita, una vita segreta alimentata dall'immaginazione. Con grazia e disinvoltura, inoltre, gioca con le persone che le stanno accanto come fossero bambole nelle sue mani, al punto da far rivestire loro ruoli cavallereschi o eroici a seconda della necessità, ruoli che però fatalmente finiscono per scontrarsi con la quotidianità della sua esistenza²⁹. Gli aspetti del dramma che più interessa richiamare in questa sede sono la centralità di questa figura femminile rispetto a tutti gli accadimenti offerti (il personaggio è presente in tutte le scene della *pièce* tranne una, all'inizio del terzo atto)³⁰ e la sua varia personalità, frutto di una raffinata e sapiente raffigurazione psicologica da parte dello scrittore norvegese.

Come scrive Anna Barsotti, con *Nostra Dea* Bontempelli «fa precipitare la realtà "moderna"»³¹ nella struttura di una commedia classica, in cui l'impostazione della tipologia della gran parte dei personaggi risulta tutto sommato canonica. In una vicenda racchiusa in una cornice, che inizia e finisce nel giro di venti-

“*Nostra Dea*”, in M. Bontempelli, *Teatro*, Mondadori, Milano 1947, vol. I [1916-1927], pp. 201-212, d'ora in poi NOTA; citazione a p. 201).

²⁶ Per una lettura approfondita del testo si veda la recente traduzione proposta da Roberto Alonge (cfr. H. Ibsen, *Una casa di bambola*, in H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, RCS Libri, Milano 2009, pp. 133-230).

²⁷ Cfr. G. Groddeck, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*, traduzione di C. Vigliero, Guida, Napoli 1985, pp. 7-41; citazione a p. 34.

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Cfr. ivi, p. 35.

³⁰ Cfr. Ibsen, *Una casa di bambola*, cit., pp. 199-204.

³¹ Cfr. A. Barsotti, “*Nostra Dea*”, *l'automa liberty*, in C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del convegno (Trento, 18-20 aprile 1991), Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 237-257; citazione a p. 243.

quatt'ore, al consueto triangolo borghese marito-moglie-amante (Orso-Orsa-Dorante) se ne affianca uno un po' più eccentrico (Vulcano-Dea-Marcolfo), che complicandolo raddoppia il piano dell'opera³².

In Bontempelli [...] la consapevolezza della crisi del concetto stesso di realtà diventa tecnica, operazione cerebrale e costruisce intrecci aventi per strumento il paradosso e come forma di coesione l'ironia. Tecnica molto teatrale, basata sull'intreccio e sulla sorpresa, che sembra giocare su un solo obiettivo, quello della cattura dell'attenzione del pubblico³³.

Ma ciò che davvero segna prepotentemente il distacco da una certa tradizione drammaturgica *fin de siècle*, di cui Ibsen è senz'altro il rappresentante, è la concezione sottesa al personaggio della protagonista. Figura composita, centrale, accentratrice e affascinante al pari di Nora, il personaggio di Dea rifugge dalla solita costruzione naturalistica di una individualità coerente e sfaccettata (in cui i molteplici atteggiamenti psicologici si risolvono sempre come varianti interconnesse di un carattere compatto), per presentare invece un Io che, come sottolinea Paolo Puppa, «si dissolve ormai in un assemblaggio provvisorio e pro-teiforme di figure»³⁴.

Quando rimane in «combinazione» (una sottoveste di un solo pezzo, che ab-bina copribusto e gonna), Dea è «inerte, lo sguardo assolutamente inespressivo; ha qualche cosa di abbandonato e insieme rigido, come i manichini»³⁵; vestita di color rosso chiaro, con «un “tailleur” diritto e molto maschile e giovanile»³⁶, ha una voce calda, squillante e si muove in modo vivace e disinvolto; con l'abito grigio-gola-di-tortora, invece, è «tutto un poema di morbidezza, [...] dolce, timida»³⁷ e parla con voce piana a note basse; infine, agghindata «di squame verdi luccicanti aderentissime [...] con una coda sottile a punta» e con una testa

³² Cfr. *ivi*, pp. 242-243. Sulla contrapposizione presente in *Nostra Dea*, tra una protagonista che si presenta come «un manichino vuoto e meccanico» e le «“sublimi” psicologie dei personaggi di contorno», si veda G. Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976, pp. 128-129.

³³ R. Glielmo, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Guida, Napoli 1994, pp. 11-12. Particolarmente interessanti anche gli studi dedicati al peculiare uso della lingua da parte di Bontempelli: cfr., per esempio, R. Fresu, *Tra specchi e manichini. La lingua “fantastica” di Massimo Bontempelli*, Nuova Cultura, Roma 2008. Sul tema cfr. anche F. Airoldi Namer, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano 1979, pp. 160-169.

³⁴ P. Puppa, *Per una metascena intensa e operosa*, in Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., pp. 221-235; citazione a p. 228. Sull'argomento si veda anche M. L. Patruno, *La deformazione. Forme del teatro moderno: Pirandello, Rosso di San Secondo, Antonelli, Bontempelli*, Progedit, Bari 2006, pp. 115-132.

³⁵ ND, I, p. 93.

³⁶ *Ivi*, I, p. 95.

³⁷ *Ivi*, I, p. 98.

di serpente, che «dalla scollatura si snoda e continua a spirale [...] intorno al collo» per annidarsi tra i capelli, ha uno sguardo «a saette» e voce piena di sibili³⁸. Proprio perché la protagonista della commedia di Bontempelli è una donna-automa, un manichino molto “sensitivo” agli indumenti con cui viene rivestito³⁹, a differenza di quanto accade nell’opera ibseniana, le molte facce di Dea possono coesistere senza particolari problemi di uniformità, né di coscienza, nello spazio temporale di un mutar d’abito:

[la protagonista] appare sospesa in un presente senza idea di passato e di avvenire, un presente eterno, elastico, infinito. Dea è come un personaggio pirandelliano passato attraverso la «compenetrazione» e la «simultaneità» futuriste: lo spazio e soprattutto il tempo non hanno senso oggettivo per lei, ma solo soggettivo (essa fatica a ricordare come è stata e cosa ha fatto nelle sue precedenti apparenze). Ma lo spettatore, che assiste alla serie volubile di mondi possibili creati da lei, e alla fine attende una verifica, ne trova una sola: Dea non c’è!⁴⁰

L’elemento su cui è necessario soffermarsi con maggiore attenzione è proprio quell’assenza di coscienza di Dea, a nostro avviso, però, kleistianamente intesa dallo scrittore: «Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggianti e imperiosa»⁴¹. Quando Vulcano interroga Anna, prima cameriera di casa, sull’incomprensibile comportamento rispetto al giorno precedente della sua padrona, incontrata per la prima volta a casa della contessa Orsa, la donna gli rivela la particolare situazione di Dea: «Se ha un vestito vivace, è vivace, come oggi; se ha un vestito timido, è timida, come ieri: e cambia tutta, tutta: parla in un altro modo; è un’altra»⁴². Ciò che fa davvero la differenza, però, è che se è spogliata, ma ancora in sottoveste (in «combinazione»), parla con voce vuota, quasi sillabando; se invece è nuda, ella è totalmente amorfa nelle mani della cameriera. Solo quando Anna le infila un abito, dunque, assume il temperamento dell’abito che le ha infilato⁴³. Benché la cameriera dichiari: «la signora Dea, la faccio io, due

³⁸ Ivi, III, p. 126. Come è noto, già nel 1925, nel corso dell’allestimento della commedia, è stato eliminato un ulteriore cambio d’abito di Dea, previsto alla fine del primo atto, in cui il personaggio appare abbigliato come Agrippina, in modo statuario con un mantello bianco con cappuccio. Per volontà di Bontempelli il testo di questa scena non è più stato inserito nella versione edita della *pièce*, ma è stato offerto dall’autore in una sua nota pubblicata nel 1947 (cfr. NOTA, pp. 204-207).

³⁹ «ANNA. La mia signora è molto sensitiva. / VULCANO. Che c’entra? Tutte le donne sono molto sensitive. Purtroppo. / ANNA. Molto sensitiva ai vestiti che porta» (ND, I, p. 99).

⁴⁰ Barsotti, “Nostra Dea”, *l’automa liberty*, cit., p. 247.

⁴¹ Kleist, *Sul teatro di marionette*, cit., p. 93.

⁴² ND, I, p. 99.

⁴³ «ANNA. Come un bambino: un bambino piccolo, ma di quelli buoni, che non piangono, e non ridono, lasciano fare. Niente, le dico. Poi, appena le infilo un vestito, di colpo è... è, come il vestito che le ho infilato» (*ibid.*).

o tre volte al giorno»⁴⁴, sottintendendo con questo che è lei a scegliere dal grande armadio che domina la camera della padrona le *mises* da farle indossare di volta in volta, in realtà è la sarta Donna Fiora a creare gli abiti, quindi a determinare le condizioni, positive o negative, che le danno vita⁴⁵. La protagonista della commedia, infatti, in quanto donna-manichino priva di coscienza rappresenta l'universale femminile "in potenza".

DONNA FIORA. (*scalcinata e fanatica*) Un capolavoro. A casa, ho pronto il capolavoro. Il capolavoro per lei, per questa sera.

DEA. Si può sapere com'è?

DONNA FIORA. No. Il grande autore non racconta l'intreccio della sua tragedia. Il vestito che le ho preparato, è una tragedia. Lei questa sera viene alle otto al laboratorio, e glielo vedo addosso⁴⁶.

Com'è noto, già nell'autunno del 1921, a pochi mesi di distanza dal fiasco della prima romana dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Luigi Pirandello compone la tragedia *Enrico IV*. Nella sua struttura apparentemente più rigorosa e tradizionale, la vicenda di un presunto pazzo segregato in un palazzo camuffato da reggia medievale fu letta come una sorta di riparazione al disordine proposto nella *pièce* precedente⁴⁷. La temporanea follia, determinata da una caduta da cavallo, offre al protagonista l'occasione di vivere in una dimensione in cui la fantasia diviene lo strumento principe per ricreare la realtà. A prescindere dalla diversità di fogge d'epoca, l'armadio colmo d'abiti di Dea ricorda da vicino quello della tragedia pirandelliana: «LANDOLFO. [...] Abbiamo di là un intero guardaroba, tutto di costumi del tempo, eseguiti a perfezione, su modelli antichi. È mia cura particolare: mi rivolgo a sartorie teatrali competenti»⁴⁸. L'infinita varietà di forme a disposizione dei finti Consiglieri segreti di Enrico IV, con cui rivestono gli ospiti che arrivano nella villa, però, costituisce per loro una sorta di *impasse*:

LANDOLFO. [...] il nostro vestiario si presterebbe a fare una bellissima comparsa in una rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri. E stoffa, oh, stoffa da cavarne non una ma parecchie tragedie [...] Tutti e quattro qua, e

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ «Il suo grande guardaroba è un magazzino di intrecci scenici, un assemblaggio di storie possibili, entro il quale Donna Fiora, l'artista-sarta che le confeziona le fogge, è il poeta di compagnia» (P. Pappa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in E. Cecchi, N. Sapegno [diretta da], *Storia della letteratura italiana*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, Garzanti, Milano 1987-2005, vol. 10 [*Il Novecento*, t. 2, 1987], pp. 713-864; citazione a p. 764).

⁴⁶ Cfr. ND, I, p. 108.

⁴⁷ Cfr. L. Pirandello, *Enrico IV*, in L. Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1986-2007, vol. II, pp. 779-866 e note pp. 1053-1332.

⁴⁸ *Ivi*, I, pp. 811-812.

quei due disgraziati là (*indica i valletti*) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo... siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto! [...] siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte... per far che? niente... Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola⁴⁹.

Mentre l'uomo che si crede Enrico IV, che già al suo primo apparire si presenta in scena con un evidentissimo «*trucco rosso da bambola*»⁵⁰, una volta rinsavito, sceglie di fingersi pazzo e di crearsi da sé quel «contenuto» solo presupposto dagli abiti antichi («Dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno»⁵¹ dice ai suoi consiglieri), rivestendo così la solitudine, con l'immaginazione, «di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale»⁵², per Dea, marionetta umana, non può esistere altra vita che quella immaginata dal suo artefice e dai suoi tramiti (Donna Fiora e Anna) che le creano e le mettono addosso gli abiti. Se dal punto di vista di Pirandello il potere dell'immaginazione salva la vita dell'illuminato, dell'eroe solitario che, sapendo diventare «personaggio», si ritira dal mondo e si contrappone al «coro» dei nescienti⁵³, per Bontempelli, invece, è la donna-manichino, il personaggio universale, ad assumere una funzione salvifica nei confronti degli ignari che la circondano, perché, non avendo una propria coscienza, può nutrire la loro fantasia.

3. *La metafora teatrale*

Parlando del modo in cui *Nostra Dea* dovrebbe essere messa in scena, nell'introdurre il personaggio di Marcolfo, Bontempelli scrive che «l'elemento più importante di tutto il dramma» è il dialogo che il giovane intrattiene con la protagonista, definito «della impotenza sentimentale e morale»⁵⁴. Ammaliato e travolto dall'aggressività, vibrante e luminosa, di Dea in tailleur rosso, Marcolfo non riesce quasi a proferire parola, mentre quando ella si reca a trovarlo «*col vestito color tortora*»⁵⁵, il suo atteggiamento remissivo, dolce e tranquillo, rende ciarliero l'uomo, che inizia a parlare di sé, una cosa che non gli era mai accaduta⁵⁶. Quan-

⁴⁹ Ivi, I, pp. 785-786.

⁵⁰ Ivi, I, p. 813.

⁵¹ Ivi, II, p. 850.

⁵² Ivi, III, p. 861.

⁵³ Cfr. U. Artioli, «*Enrico IV*», *ovvero la tragedia del settimo personaggio*, in «Angelo di fuoco», 3, 2003, pp. 51-64.

⁵⁴ NOTA, p. 211.

⁵⁵ ND, II, p. 116.

⁵⁶ Cfr. ivi, II, p. 120.

do poi Dea inizia ad avere freddo, l'uomo la copre con «*un grande scialle color cenere*»⁵⁷ osservando contestualmente: «La nasconde tutta. Guardi, fino ai piedi. E fino al mento. Dea non c'è più»⁵⁸. Un'immagine che, avvalendosi di un passo sostanzialmente analogo di *Eva ultima*⁵⁹, rende oggettiva la condizione di non coscienza di Dea in assenza di abiti visibili. In questo modo la protagonista di Bontempelli da donna-manichino torna ad essere la bambola di cui parla Rilke, così sprovvista di fantasia da riuscire ad alimentare l'immaginazione altrui:

se ci abbandonavamo a lei non rimaneva allora più nessuno. Nulla essa ricambiava, così eravamo noi indotti ad assumere imprese per lei, a dividere il nostro essere a poco a poco sempre più vasto in parte e controparte, e in certa misura traverso lei staccare da noi il mondo, che indelimitato traboccava dentro di noi. [...] essa era così smisuratamente sprovvista di fantasia, che la nostra immaginazione su di lei si fece inesauribile⁶⁰.

O, meglio ancora, Dea richiama la figura dell'automa protagonista del racconto *Der Sandmann* (1815) (L'uomo della sabbia) di Hoffmann, che nella sua assoluta inattività permette narcisisticamente a Nataniele di fantasticare sul loro amore, sulla loro affinità o sulla rilevante qualità delle proprie creazioni poetiche⁶¹. La totale passività indotta nella protagonista dalla coperta cinerea, che ne annulla ogni impulso vitale, non solo sollecita la loquacità di Marcolfo, ma ne stimola anche la creatività. Pensando che Dea desidera che le si narri una favola, l'uomo improvvisa la vicenda di un gatto che, all'interno di un focolare, una notte scambia gli occhi di un altro gatto per due pezzi di brace⁶². Nel citare in parte una novella natalizia scritta da Gabriele D'Annunzio dal titolo *Il tesoro dei poveri* (1887)⁶³, in cui sono due vecchietti infreddoliti a scambiare gli occhi di un felino per tizzoni ardenti, il racconto di Marcolfo allude al senso più profondo della commedia. «Il tesoro dei poveri è l'illusione»⁶⁴, commenta infatti alla fine della

⁵⁷ Ivi, II, p. 121.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ «[Eva] s'accorse ch'egli [Evandro] le poneva una coperta sul corpo, pianamente, fin quasi sotto il mento, e giù fino ai piedi» (EVA, p. 361).

⁶⁰ Rilke, *Bambole*, cit., pp. 21-23.

⁶¹ Cfr. E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, in E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, traduzione di G. Fraccari, introduzione di L. Forte, note a cura di M. Bellucci, Mondadori, Milano 1987, pp. 25-58; riferimento alle pp. 52-53.

⁶² ND, II, p. 121.

⁶³ La novella, siglata dal Duca Minimo, viene pubblicata nella rubrica *Favole di Natale* di «La Tribuna», 22 dicembre 1887 (cfr. G. D'Annunzio, *Il tesoro dei poveri*, in G. D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Mondadori, Milano 1992, pp. 702-704; nota a p. 1023).

⁶⁴ «Tutta la notte continuarono a favoleggiare scaldandosi, sicuri omai d'essere protetti dal Bambino Gesù, poiché i due carboni brillavano sempre come due monete nuove e non si consuma-

storia il gatto dannunziano, e Bontempelli, che pone l'omaggio al Vate abruzzese a suggello del secondo atto della sua commedia, sembra voler abbracciare a fini teatrali un principio del tutto consonante all'insegna dell'immaginazione.

La concezione della figura di Dea è una delle modalità con cui il "realismo magico" bontempelliano prende forma a teatro⁶⁵ proprio perché con lei il meraviglioso «avviene quasi sempre come fatto originale isolato»⁶⁶, come "scarto" spaesante dal reale. Non a caso, infatti, l'autore comasco a proposito del carattere generale dell'opera scrive: «tutta la messa in scena (scenari e interpretazione) deve scorrere chiara, naturale, innocente [...]. Giocarla come una vera e propria commedia d'intreccio comico, in una atmosfera gradevole e soleggiata, è il solo mezzo di farne risaltare certi sensi e accettare l'aura di paradosso»⁶⁷. Benché sia stato più volte sottolineato l'atteggiamento discontinuo, ambivalente e conflittuale di Bontempelli nei confronti del teatro⁶⁸, dunque, la sapiente scrittura metateatrale di *Nostra Dea* si offre anche come un raffinato campione di poetica della rappresentazione.

Nella donna-automa, priva di una propria coscienza e il cui plurimo agire è determinato dai vestiti che le fanno portare, è difficile non ritrovare l'eco di certe istanze artistico-sperimentali e teatrali dei primi decenni del Novecento⁶⁹. Più che per aderire a una singola corrente (sia essa futurista o surrealista) o per richiamare specificamente le istanze della Supermarionetta di Craig, però, lungi dal rappresentare una figura negativa, nella sua commedia Bontempelli sembra principalmente utilizzare il concetto di marionetta umana per delineare le caratteristiche di un nuovo tipo di artista della scena e del suo ideale rapporto con il pubblico. Un interprete senza stilemi precostituiti o una propria personalità recitativa definita, che possa essere guidato da un autore-regista al pari di una marionetta, estremamente duttile ed eclettico per poter vestire qualsiasi "abito", qualunque parte gli sia affidata.

Particolarmente significativi a questo proposito sono alcuni passaggi del lun-

vano mai. / E, quando venne l'alba, i due poverelli che avevano avuto caldo ed agio tutta la notte, videro in fondo al camino il povero gatto che li guardava da' suoi grandi occhi d'oro. / Ed essi non ad altro fuoco s'erano scaldati che al baglior di quelli occhi. / E il gatto disse: – Il tesoro dei poveri è l'illusione» (ivi, p. 704).

⁶⁵ Sulla definizione di "realismo magico" coniata da Bontempelli si vedano almeno M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2006; M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974.

⁶⁶ Cfr. Fontanella, *Storia di Bontempelli*, cit., p. 49.

⁶⁷ NOTA, p. 209.

⁶⁸ Cfr. ivi, pp. 201-202; Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 223-294; Fontanella, *Storia di Bontempelli*, cit., pp. 43-49; Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, cit., pp. 155-160.

⁶⁹ Cfr. Barsotti, "Nostra Dea", *l'automa liberty*, cit., pp. 237-238.

go monologo di Vulcano inserito all'inizio del quarto atto⁷⁰. All'alba del giorno dopo la festa svoltasi nel terzo atto, l'uomo arriva a casa di Dea. Informato dalla cameriera che la padrona non è ancora rientrata, ribatte che invece è presente e, davanti all'armadio mezzo aperto, inizia a parlare con i suoi vestiti sparsi per la camera. Ritrova così una miriade di versioni di Dea: quella dal tailleur rosso e quella dal vestito color gola-di-tortora; una Dea provocante e sfacciata vestita di giallo, una giovinetta dall'abito rosa e una signora con una *mise* scura e compunta. Un «Olimpo di dee belle»⁷¹ il cui unico elemento comune è rappresentato dal profumo. L'adorazione incondizionata che Vulcano prova per gli abiti di Dea, divina donna-manichino, introduce un ulteriore elemento, che non è affatto secondario nella poetica di Bontempelli: l'attore deve saper solleticare e alimentare l'immaginazione fantastica del suo pubblico per averne in cambio la mente e il cuore:

VULCANO. [...] Vattene. (*La butta [la veste gialla] entro l'armadio, e di colpo lo richiude. Poi si ferma d'un tratto, come stupefatto a guardare quell'armadio chiuso. E improvvisamente grida: ma non a voce alta*) No: no. Come faccio ora? Senza di te? Di te, di te, di te... (*In varie direzioni, sempre verso l'armadio*) Aprimi! (*Spinge con le palme febbrilmente l'armadio: lo pigia e brancica come una porta chiusa che si voglia forzare*) Vieni: torna, torna a me. Perché mi hai lasciato? Son io. Non è vero, non è vero, torna, ti farò giocare con i miei pensieri, vuoi? col mio cuore, prendilo, ma torna, schiava prodigiosa, Dea, torna, non posso vivere senza di te⁷².

⁷⁰ Cfr. ND, IV, pp. 146-149.

⁷¹ Ivi, IV, p. 147.

⁷² Ivi, IV, pp. 148-149.