

IL CASTELLO DI ELSINORE

anno XVIII, 52, 2005

Saggi

Caterina di Heilbronn di Kleist
di Elena Randi

Siepe a nordovest di Bontempelli
di Cristina Grazioli

Tracce gnostiche in Grotowski
di Antonio Attisani

Materiali

Conversazione fra Eugenio Barba e Ruggero Bianchi

Spettacoli

Ingmar Bergman: *Re Lear, Peer Gynt, Spettri*

Carocci
editore



Università
degli Studi di Torino

Il castello di Elsinore

semestrale di teatro
anno XVIII, 52, 2005

sommario

saggi

Elena Randi, Il motivo della *quête*
nella *Caterina di Heilbronn* kleistiana 5

Cristina Grazioli, Da Hanswurst alla metafisica:
Siepe a nordovest di Bontempelli 23

Antonio Attisani, Tracce gnostiche nella ricerca di Grotowski 57

materiali

Il teatro in tempi di entropia
(conversazione fra Eugenio Barba e Ruggero Bianchi) 97

spettacoli

Antonello Motta, Artisti vittime e borghesi carnefici:
Re Lear, Peer Gynt e Spettri secondo Ingmar Bergman 113

Comitato di Direzione

Luigi Allegri
Roberto Alonge
Umberto Artioli (1939-2004)
Paolo Bosisio
Annamaria Cascetta
Siro Ferrone
Gigi Livio
Sara Mamone
Silvana Sinisi
Roberto Tessari
Claudio Vicentini

Direttore responsabile

Paolo Bertinetti

Redazione: c/o DAMS, Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino
tel. 011-8173421, fax 011-8122802
e-mail: elsinore@cisi.unito.it

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 3950 del 14.6.1988

Edito a cura di Carocci spa - Roma
Editing e impaginazione: Pagina soc. coop. - Bari

Abbonamento

Per abbonarsi rivolgersi a:
Carocci editore spa – Ufficio Riviste
via Sardegna 50, 00187 Roma
Tel. 06.42014260 dal lunedì al venerdì ore 9-13
Fax 06.42747931, e-mail: riviste@carocci.it

Abbonamento 2005: privati 30,00 €; istituzioni 35,00 €; estero 50,00 €.
Prezzo fascicolo singolo: 18,00 €; doppio 30,00 €.

Distribuzione in libreria: Messaggerie libri spa,
via G. Verdi 8, 20090 Assago (Milano)

Rete promozionale: Vivalibri, via Isonzo 25, 00198 Roma

Finito di stampare nel febbraio 2006
presso le Arti Grafiche Editoriali srl, Urbino

Questo fascicolo esce con il contributo del Centro Regionale
Universitario per il Teatro del Piemonte.

Da Hanswurst alla metafisica: *Siepe a nordovest* di Bontempelli*

di Cristina Grazioli

I

*Siepe a nordovest*¹ e *Zum Grossen Wurstel*: marionette, attori, burattini

Nel 1919 Massimo Bontempelli pubblica *Siepe a nordovest*, «farsa in prosa e musica» dallo svolgimento così semplice da sfiorare la banalità. Da un lato assistiamo alle vicende legate all'edificazione della città delle marionette, i cui "primattori" sono la Principessa e l'Eroe; parallelamente scorre l'evolversi di una situazione tipica del dramma borghese, interpretata da attori in carne ed ossa, incentrata sullo stereotipato triangolo amoroso che domina il teatro ottocentesco; lo svilimento fino alla farsa di uno schema drammaturgico oramai consunto si avvale dello sdoppiamento della trama nella "doppia azione", dove le diverse categorie di personaggi non sono coscienti l'una dell'esistenza dell'altra.

La scena prevede uno spazio aperto, in cui compaiono degli alberi con due amache appese ai loro rami, e dove sono visibili i gradini che conducono ad una villa. Sulle amache sono sdraiati Laura e Carletto (la moglie e l'amante). Il momento centrale della rappresentazione è quello in cui gli amanti posizionano un gran paravento nel giardino della villa per poter amoreggiare non visti da Mario (il marito), immobilizzato all'interno della casa a

* Il presente articolo è una versione lievemente modificata del saggio pubblicato in "Maske und Kothurn", numero speciale 1-4, 2002, pp. 405-33, dal titolo *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte* (Festschrift für Otto Schindler zum 60. Geburtstag, hrsg. von Brigitte Marschall). A suo tempo era stato scritto sotto la supervisione di Umberto Artioli, che ne aveva approvato con soddisfazione il taglio "metafisico" della lettura di Bontempelli. In realtà già allora si trattava in qualche modo di una "restituzione", dato che questa interpretazione non sarebbe stata possibile senza l'illuminante esegesi dell'opera di Pirandello da parte di Artioli, ma anche senza le sue indimenticabili lezioni, nel corso delle quali più volte aveva inserito l'analisi di testi bontempelliani, sottolineandone il sostrato neoplatonico. A maggior ragione oggi, privata della presenza confortante di Artioli, sento di dover riconoscere questo debito.

1. M. Bontempelli, *Siepe a nordovest. Farsa in prosa e musica*, in "La lettura", 1° novembre 1919, pp. 783-892 (illustrazioni di Sergio Tofano); ora in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Einaudi, Torino 1989, pp. 37-88.

causa di una frattura alla gamba; infatti è inciampato sul filo che gli operai del popolo delle marionette, invisibili agli umani, hanno teso per cercare di erigere una barriera che ostacoli i venti di nordovest. Il paravento fa la sua "apparizione" nel momento in cui dovrebbe agire l'Eroe; egli è stato investito dal Re del compito di trovare una soluzione per proteggere la città delle marionette: spera di assolvere l'incarico e di guadagnarsi così la mano della Principessa. Quando vede il paravento, l'Eroe pensa ad un miracolo: se ne assume comunque tutto il merito e ottiene il premio promesso.

Nel momento del felice esito di questa vicenda, compare una Zingara: chiede a Laura di leggerle la mano, ma poi, vedendo le marionette, si interrompe e prende in mano l'Eroe. A quel punto esce il Marionettista, lamentandosi di non aver potuto condurre a termine la rappresentazione; tuttavia recluta la Zingara, poiché riconosce che è «della sua stessa razza»²; infatti è l'unico personaggio tra gli attori a poter vedere le marionette.

La peculiarità del testo è quella di presentare i differenti nastri della *fabula* facendo in modo che gli eventi dell'uno condizionino inconsapevolmente quelli dell'altro. Infatti nelle due porzioni di palcoscenico, scenografia e oggetti scenici sono gli stessi, agiti ora dalle marionette, ora dagli umani, che reciprocamente non si vedono, ma le azioni degli uni muovono il procedere degli avvenimenti nella sfera contrapposta. Da questa inconsapevole sovrapposizione nascono gli equivoci, che assurgono a statura di eventi sovranaturali.

Ma sulla scena di *Siepe a nordovest* non compaiono solo marionette e attori: in un prologo e negli intermezzi due burattini commentano gli eventi; sono Colombina e Napoleone: coscienti del loro statuto di burattini, sono gli unici a poter vedere tutti i personaggi, umani e marionette. Il loro "castello"³ diviene l'anello tra dimensione reale e fittizia, il meccanismo che sin dall'apertura fa scattare l'effetto metateatrale.

Sin da questa breve analisi è possibile tracciare un parallelo con un testo di Arthur Schnitzler fortemente affine a *Siepe a nordovest*. Si tratta di *Zum Grossen Wurstel* (*Al gran teatro dei burattini*), la cui composizione risale al 1901, e che confluirà nella trilogia *Marionetten*, pubblicata nel 1906⁴.

2. «Se hai potuto vederle, vuole dire che sei razza anche tu di burattinai, e chi è nato burattinaio non può far altro nella vita», ivi, p. 70.

3. Il teatrino trasportabile dei burattinai.

4. Nella sua redazione definitiva il testo venne pubblicato il 23 aprile 1905 nella rivista viennese "Die Zeit"; ora in A. Schnitzler, *Gesammelte Werke. Das dramatische Werk*, Fischer, Frankfurt am Main 1988, IV, pp. 119-42 (la trilogia comprende *Der tapfere Cassian* e *Der Puppenspieler*); trad. it., A. Schnitzler, *Al grande teatro dei burattini* in Id., *Marionette*, a cura di B. Melley, Bulzoni, Roma 1988, pp. 59-83; d'ora in poi ci riferiremo all'edizione tedesca di *Zum Grossen Wurstel* con la sigla ZW; alla traduzione di Barbara Melley con la sigla GB; dove non

Lo stesso procedimento visto in Bontempelli, la doppia azione utilizzata in funzione dello smascheramento metateatrale di uno stereotipo del teatro ottocentesco, il triangolo amoroso, era già attivo, e in modo ancora più esplicito, nel testo di Schnitzler. Se l'intera opera di Schnitzler sembra esemplificare la polivalenza del *tópos* della marionetta, dato che figure di marionette diverse per segno e carattere ne animano l'immaginario poetico, in *Zum Grossen Wurstel* lo scrittore viennese mette in scena contemporaneamente marionette, attori, burattini, proprio come il testo di Bontempelli.

Grazie alla moltiplicazione dei piani scenici, viene reiteratamente infranto il limite tra realtà e finzione. L'impianto metateatrale è ribadito dalla coesistenza di differenti forme spettacolari. La scena si immagina al Prater di Vienna: al centro del palcoscenico, rialzato verso il fondo, si trova un teatrino di marionette dal sipario calato, il teatro *Zum Grossen Wurstel*; di fronte ad esso, sedie e tavoli sparsi che lasciano un varco tra la buca del suggeritore e il piccolo teatro; tale apertura funziona da elemento di raccordo tra la platea dei reali spettatori, il pubblico (in carne ed ossa) che assiste alla rappresentazione delle marionette e le marionette del teatrino. Al di sotto di questo vi è un pianoforte. A destra, una staccionata e il giardino di una trattoria, che si immagina proseguire dietro la quinta. Oltre la staccionata vi è un podio, dove si esibisce una canzonettista. A sinistra del teatro di marionette un «alto e stretto teatro dei burattini di antica costruzione»⁵, entro il quale ha luogo una rappresentazione che ha per interpreti due fantocci; più oltre, sempre sulla sinistra del palcoscenico, una giostra in movimento. La compresenza di vari nastri dell'azione, corrispondenti a differenti generi e a diverse tipologie di «attori», è sancita anche dalla didascalia introduttiva, che propone in due liste distinte i *personaggi* del dramma e i *personaggi del teatro di marionette* (come farà Bontempelli distinguendo attori, marionette, burattini).

Fin dal suo *incipit* quindi la situazione è connotata come metateatrale: agli applausi per la canzonettista seguono i movimenti degli spettatori che prendono posto di fronte al teatrino, mentre il Direttore presenta il nuovo spettacolo. Lungo tutto il testo vengono messe a confronto le opinioni dei vari spettatori con la poetica dell'autore e con le esigenze commerciali del Direttore. I protagonisti dello spettacolo delle marionette sono l'Eroe, Lisetta, il Duca e la Duchessa di Lawin e una serie di personaggi che si presentano in

diversamente specificato la traduzione è nostra. Esiste anche una versione più recente di *Zum Grossen Wurstel*, tradotto, in modo piuttosto libero e poco convincente, *Dal grande Arlecchino*, trad. di T. Bianchi, Stampa Alternativa, Roma 1992. Per un'analisi dettagliata del testo di Schnitzler rimandiamo a C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Esedra, Padova 1999, pp. 37-87.

5. GB, p. 61; «Ein schmales, hohes Wursteltheater alter Konstruktion», *ZW*, p. 121.

coro e parlano in rima, sottolineando il proprio statuto artificiale di contro a quello "naturale" del pubblico⁶, che si esprime in prosa; ma tutti appartengono alla finzione, continuamente ribadita. L'azione offre in modo stereotipato i motivi tipici della drammaturgia d'intrattenimento; l'amore tra l'Eroe e Liesl, la *Süßes Mädel*, gli sposi promessi, il tradimento, la donna "demonica" (che è stata amante di buona parte dei personaggi), il duello, il commento del *Raisonneur*, le battute del Servo. Ogni più banale motivo viene spiegato agli spettatori, condito da esibizioni spettacolari di forza muscolare⁷.

Ma un fatto scompagina la banalità degli eventi. Quando l'Eroe afferma che la vita è indegna di essere vissuta, la Morte, sollecita, gli compare innanzi. Al suo ingresso lo scompiglio tra pubblico e marionette si fa più animato, determinando il decisivo sovrapporsi dei due nastri dell'azione, quello dei personaggi del pubblico e quello delle marionette. Alcuni spettatori si prendono gioco della Morte, l'Eroe in una battuta ne rivela la finzione e le si rivolge smascherando la situazione *teatrale*, con un appello al pubblico. Indignato, l'autore si lamenta con il Direttore perché le sue marionette sono così indisciplinate. La situazione è scappata di mano all'autore e ciò che sta succedendo non era previsto dallo spartito drammaturgico destinato alle marionette. La Morte si smaschera improvvisamente e rivela la sua vera identità, quella di Hanswurst, un buffone.

A questo punto si verifica il terzo scatto nel processo di sovrapposizione e intersecazione dei piani scenici: dalla platea *reale* si alza uno spettatore, denunciando che lo scandalo è predisposto, e che evidentemente all'autore non è venuto in mente nessun finale. Questi viene accusato di essere un attore che interpreta un autore; infine, in un iperbolico gioco di specchi, anche lo spettatore viene smascherato come attore che interpreta una parte. Disperato, l'Eroe continua a portare avanti la sua parte: «Berretto a sonagli, spatola in mano...»⁸. Le marionette rivendicano la loro autonomia di *personae*: il Poeta è al culmine della disperazione: «Il gioco è finito, che folle fantasma! Chi mi protegge dalle strane figure d'apparenza? E voi, via di qua! Ne ho abbastanza! Non osate agire da sole entro questa stanza! E se vi ho infuso tanta anima, che ora il vostro stesso essere vi guida, è questo furore irrazionale e sfrontato il ringraziamento per la mia forza creativa?»⁹.

6. Compagno anche personaggi appartenenti ad altri testi teatrali: il Conte di Charolais, da un testo di Richard Beer Hoffmann, e Meister, da una commedia di Hermann Bahr. Anche il Napoleone di Bontempelli esce dall'ode *Cinque maggio*.

7. Il Duca spezza una stanga di ferro, stende un lottatore che dallo spazio del pubblico era salito sulla scena del teatro di marionette, fa cadere dei quadri con una risata, dà prova della sua mira nello sparare.

8. «Narrenkappe, Pritsche in der Hand», ivi, p. 141.

9. «Das Spiel ist aus! Was für ein tolles Spuk! / Wer schützt mich vor den eignen Schein-

Viene portato fuori dal "Maestro" che lo prende per un orecchio chiamandolo «Wurstel», ovvero buffone (ma anche Hanswurst).

Mentre le marionette esultano per il loro riscatto, entra un nuovo personaggio definito «lo Sconosciuto», che si avvicina e, con uno spettacolare *coup de théâtre*, taglia tutti i fili delle marionette, costrette ad accasciarsi al suolo: «percorre con la spada l'intero palcoscenico, tutte le luci si affievoliscono, e tutti gli uomini, compreso l'autore, cadono a terra»¹⁰. Il Poeta vede nello Sconosciuto il suo vendicatore: ma questa è solo la sua interpretazione personale e limitata della nuova figura. A nessuno infatti è dato sapere quale sia l'identità del personaggio incognito: si tratta certo dello smascheratore di ogni ruolo, visto che percorre tutto il palcoscenico e fa accasciare al suolo, sprofondati nel buio, anche gli attori. Ma nel teatro di Schnitzler ogni evento è illusione: non appena lo Sconosciuto se ne è andato, si riaccende la luce, lentamente si rialzano gli attori, i fili delle marionette si tendono di nuovo, il Direttore sale sui gradini e ricomincia il suo invito al pubblico: «Miei signori, qui si può ammirare... ecc. (*Cade il sipario con enorme fragore*)»¹¹. Il movimento del dramma è circolare: alla fine dell'atto non vi è stata azione, quanto meno non nel senso tradizionale. L'elemento della ripetizione è richiamato qui visivamente sin dall'inizio dalla giostra in movimento posta sulla sinistra del palcoscenico.

Se il circolo in Schnitzler sfiora la danza macabra, coincidendo con l'impossibilità di una vita autentica, *Zum Grossen Wurstel* dimostra che tale struttura circolare ha anche un valore dal punto di vista della costruzione drammatica: essa si pone contro il meccanismo ad anelli del teatro *boulevardier* e del dramma illusionistico, dove ogni situazione procede dalla precedente e si evolve nella successiva raggiungendo l'apice nel finale, in uno sviluppo lineare crescente. Lo scardinamento di tali meccanismi è attuato grazie all'elemento più vistoso del dramma, quello metateatrale, entro il

gestalten? / Hinweg mit euch! Es ist genug! / Wag nicht, selbstständig hier im Raum zu walten! / Und wenn ich so viel Seel' euch eingeblasen, / Daß ihr nun euer eignes Dasein führt, / Ist dies höchst frech und unvernunft'ge Rasen / Der Dank, der meiner Schöpferkraft gebührt?» (*ibid.*).

10. «Auch du? Mir graut vor meiner Macht! / Ist's Wahrheit, die ich bringe, oder Nacht? / Folg' ich der Himmlischen... der Hölle Ruf? / Ist es Gesetz - ist's Willkür, die mich schuf? / Bin ich ein Gott?... Ein Narr?... bin euresgleichen? / Bin ich ich selber - oder nur ein Zeichen?»; *ivi*, p. 142 («Anche Tu? Inorridisco della mia stessa potenza! È la verità che porto o è la notte? Seguo il richiamo del cielo... o degli inferi? È legge o è arbitrio che mi ha creato? Sono un dio?... un buffone?... un vostro pari? Sono me stesso o solo un simbolo?»). Lo Sconosciuto è stato messo in relazione al protagonista di *Verso Damasco* di Strindberg, ma anche all'Uomo Mascherato di *Risveglio di Primavera* di Wedekind, cfr. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, cit., p. 60.

11. GB, p. 83; «Meine Herren, hier ist zu sehen... usw. *Unter ungeheurem Lärm fällt der Vorhang*», ZW, p. 142.

quale la strategia decisiva consiste nel porre in scena il rapporto diretto con il pubblico.

L'abolizione della distanza tra attori e spettatori è un tratto tipico del teatro di marionette: sia Schnitzler che Bontempelli accolgono da questo genere tale forma di comunicazione straniata, antillusionistica, che smaschera la finzione. Ed è proprio nell'ambito della tendenza a combattere l'illusionismo del teatro ottocentesco che molti autori della fine del secolo prediligono marionette e burattini.

Sono numerosi gli elementi che rinforzano il piano metateatrale, collegando il piano scenico e quello dello spettatore; per esempio la figura del *Raisonneur*, che in tono parodistico filosofa su quanto accade, rivolgendosi ora alle marionette, ora al pubblico¹², additando di continuo esplicitamente il suo ruolo. In Bontempelli questo è assolto dai burattini Napoleone e Colombina, che commentano le azioni, rivelandone la finzione¹³. Gli stessi burattini corrispondono anche al pubblico messo in scena da Schnitzler. Nei due autori quindi vi è uno sdoppiamento del pubblico reale, perseguito in modo diverso, ma ugualmente meccanismo dell'ingranaggio della metateatralità in funzione della parodia che colpisce i *clichés* del teatro borghese. Anche l'Eroe, non incline all'azione ma alla riflessione, nei due casi acquista una valenza parodica.

In entrambi i testi lo spazio scenico ospita differenti generi spettacolari. Non generi spettacolari a caso, ma appartenenti alla spettacolarità popolare: le marionette, i burattini, la canzonettista, una sorta di Café Chantant con i tavolini. Nelle riflessioni di Bontempelli ricorre l'esaltazione della fantasia del teatro «da arena», contro il teatro borghese che considera ormai «sepolto», poiché privato della comunione con il pubblico. In Schnitzler all'apertura del sipario del teatrino le marionette se ne stanno allineate sul fondo scena e sono visibili i loro fili. La cosa è rimarcata anche dal commento dell'Ingenuo («Sono appese per sopra, oh, che bello!»¹⁴), a sottolineare lo schema di finzione entro la finzione, ma forse anche il fatto che di marionette si tratta e non di burattini, collocati invece nel teatrino alto e stretto, abbozzato sul palcoscenico a sinistra, quasi fosse un oggetto scenico.

La relazione più significativa tra i due testi, insieme all'impianto metateatrale, è la coesistenza di umani, marionette e burattini. In particolare spicca un motivo: la dissoluzione della finzione, messa in atto dallo Scono-

12. «Ich bin der Räsoneur des Stücks, / Red' entweder geistreich oder nix», ivi, p. 125 («Sono il Raisonneur dell'opera, o parlo arguto o resto muto»).

13. Nella prima edizione il teatrino dei burattini si trovava oltre il sipario. In Bontempelli figure di *Raisonneur* compaiono nell'Oste filosofo di *Guardia alla Luna* e nel cameriere Astolfo di *Minnie la candida*.

14. «Die sind oben ang'hängt! Ah, das ist aber gut!», ivi, p. 123.

sciuto in Schnitzler e dal Marionettista, coadiuvato dall'ingresso della Zingara, in Bontempelli. Nei due casi non solo viene distrutto il teatrino delle marionette, ma si arresta anche la rappresentazione *tout court*. Lo Sconosciuto è figura enigmatica; in una battuta esprime l'incertezza circa la propria origine, infera o celeste: forse rappresenta il destino, e in questo caso rinsalderebbe il legame con la Zingara, che legge la mano di Laura. Entrambi liquidatori del teatro tradizionale, anziché svolgere la funzione di *deus ex machina*, sanciscono lo statuto di *impasse* del dramma.

È utile a questo punto rilevare una consonanza con la problematica pirandelliana: oltre al tema della impossibilità del dramma, si avvicina all'atmosfera dei *Sei personaggi* anche la scena di *Zum Grossen Wurstel* in cui le marionette rivendicano autonomia nei confronti del loro autore, con l'immagine del poeta-demiurgo che ha insufflato un'anima alle proprie creazioni rendendole figure vive, indipendenti dal loro creatore¹⁵.

15. Come anticipato, è soprattutto l'interpretazione di Pirandello proposta da Artioli che invita ad inserire Bontempelli nell'ambito di questa riflessione: si vedano U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989 e U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001. La critica tedesca ha rilevato ripetutamente i punti di tangenza nella concezione del *grottesco* in Schnitzler, in Pirandello, nei "grotteschi" italiani (cfr. per esempio W. Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling, Oldenburg-Hamburg 1961, pp. 145-9; R. Grimm, *Masken, Marionetten, Märchen. Das italienische Teatro grottesco*, in *Sinn oder Unsinn. Das Grotteske im modernen Drama*, Basilius Presse, Basel 1962, pp. 47-94), rilevando il carattere di anticipazione dei drammi di Schnitzler rispetto a Pirandello; in particolare si sono evidenziate le analogie tra *Il Pappagallo Verde* e *Sei personaggi*. Sulla stessa linea si muove Farese, che riporta un brano dai *Diari* di Schnitzler: «4 aprile 1924. Pomeriggio. Vilma Lichtenstern viene a prendere me e Heini al teatro Raimund. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*; idea splendida, ma esposta in maniera disuguale. (Mi ha ricordato *Il pappagallo* e *Il gran teatro dei burattini*)»; G. Farese, *Note*, in A. Schnitzler, *Opere*, Mondadori, Milano 1988, p. 1851. Numerosissimi i punti di contatto tra l'opera di Schnitzler e quella di Pirandello. Si ricordi che in occasione della *tournee* della compagnia del Teatro d'Arte a Vienna (Theater in der Josefstadt, dicembre 1926), Pirandello rilascia un'intervista in cui afferma di avere, tra i poeti tedeschi, «una particolare preferenza per Schnitzler»; [Anonimo], *Pirandellos erster Besuch in Wien. Ein Gespräch mit dem Dichter*, in "Neue Freie Presse", 18 dicembre 1926; riportato in M. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Novecento, Palermo 1986, p. 274 (in bibliografia l'autore indica come data dell'articolo il 15 dicembre, ma è verosimile che la data esatta sia il 18; ivi, p. 338). Inoltre in seguito alla prima berlinese dei *Sei personaggi* nel 1924, con la regia di Reinhardt, la critica tedesca cercò dei precedenti ai motivi metateatrali all'interno della propria tradizione. Si pensò a *Il gatto con gli stivali* di Tieck, ma anche a certe figure dello stesso Schnitzler. Kurt Aram definì i *personaggi* «marionette» e Paul Wiegler parlò di «marionette psicologiche»; i critici berlinesi accostarono il testo, oltre che a *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* di Grabbe, a *Paracelsus* di Schnitzler. Tra i giudizi negativi, Monty Jacobs scrisse con tono di sufficienza che il «Paracelso di Schnitzler dice in quattro versi quello che Pirandello cerca di dimostrare così circostanziatamente»; ivi, pp. 51-2. La prima assoluta dei *Sei personaggi* in tedesco fu a Vienna, Raimund Theater, nel 1924, con la regia di Rudolf Beer: un insuccesso dovuto alla messinscena caricaturale che espungeva qualsiasi tratto tragico. In se-

Appartiene tanto a Schnitzler che a Bontempelli la volontà di mostrare la pluralità del pensiero e delle convinzioni, scardinando l'assolutezza di ogni punto di vista univoco. La scansione delle prospettive colpisce gli spettatori della prima rappresentazione di *Siepe a nordovest*. Un critico legge nella differenza tra i vari tipi di personaggi la divisione in tre gironi: Napoleone rappresenterebbe il piano della storia, gli uomini il mondo della vita quotidiana, i burattini il mondo delle idee¹⁶. Secondo altri dalla parte delle marionette starebbe il sublime tragico, dalla parte degli attori in carne ed ossa la commedia umana. Si osserva anche che Colombina nel commento percepisce il lato basso e sentimentale, le microazioni, Napoleone il punto di vista della "macrostoria"¹⁷. In ogni caso si tratta di ottiche diverse, che agiscono ad incastro. Mentre in Schnitzler i diversi spettatori incarnano concezioni differenti del teatro (e quindi del mondo, considerata anche l'adesione dell'autore all'idea di *theatrum mundi*).

Anche la definizione del genere pone i due testi entro il medesimo ambito: «Burleske in einem Aufzug», *Burlesco in un atto*, è la definizione che Schnitzler pospone al titolo *Zum Grossen Wurstel*; *Burleske* rimanda al genere satirico e parodistico che colpisce mode teatrali e letterarie. *Burlesque* è vicino a *travestie*, parodia, tutti generi che sfruttano il travestimento e lo scambio dei ruoli¹⁸. Qui potrebbe essere avvicinato a "farsa", cioè il genere cui appartiene il testo di Bontempelli (accompagnato tra l'altro da una partitura musicale). Alle marionette è delegato il compito di parodiare le varie

guito fu messo in scena da Fritz Peter Buch a Francoforte (1° ottobre 1924), che riscattò l'opera pirandelliana; da questo momento numerose furono le messinscene tedesche, tra cui quella di Reinhardt, alla Komödie di Berlino (30 dicembre 1924), che decretò il successo del testo. La vicinanza di *Paracelso* alla poetica pirandelliana è stata rilevata anche da P. Chiarini, *Brecht e Pirandello*, in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 326-7. Sulle affinità nell'opera narrativa dei due autori, S. Bartoli-Kucher, *Paradigmi dell'ambivalenza. Modernità nella novella di Pirandello e Schnitzler*, Marcos y Marcos, Milano 1996. In tale contesto è utile ricordare anche *Lydia e Massimino* di Döblin (1906), dove gli oggetti scenici, personificati, si ribellano alle intenzioni dell'autore e del Direttore, offrendo la parodia dei generi e dei ruoli teatrali dell'epoca.

16. "Il nuovo paese", 19 gennaio 1923.

17. Nella recensione del 1923 a *Siepe a nordovest*, Tilgher vede «il significato di questa *amusette philosophique*» nella «svalutazione della storia, cioè delle interpretazioni che gli uomini danno degli eventi [...]. Ciò che a noi sembra straordinario avvenimento, a spiegare il quale escogitiamo tutta una mitologia più o meno arbitraria, Caso, Fortuna, Provvidenza, Spirito della Storia, e via di seguito, visto da un altro piano della realtà apparirebbe volgarissimo e banalissimo accidente»; A. Tilgher, *Massimo Bontempelli. Siepe a nordovest*, in "La rassegna italiana politica letteraria e artistica", VI, febbraio 1923.

18. Per il genere del *burlesque* e per il suo carattere "composito" e parodico, seppure nel contesto specifico del teatro inglese, è di utile consultazione l'accurato P. Degli Esposti (a cura di), *La scena del Romanticismo inglese (1807-1833)*, II, *I luoghi teatrali, i generi, la spettacolarità*, Esedra, Padova 2003, pp. 60 ss.

forme del teatro in voga, smascherando, oltre che i ruoli sociali, le forme vuote del teatro tradizionale, partecipando così del complesso quadro della sperimentazione registica.

Anche al di fuori dei due testi in questione, sono varie le consonanze tra Schnitzler e Bontempelli¹⁹. Non ci sono noti rapporti dell'autore di *Siepe a nordovest* con la cultura tedesca²⁰, perciò la stretta somiglianza tra i due testi potrebbe essere una pura coincidenza; rimane però il fatto che lo scrittore respira una temperie, quella futurista, che sicuramente ha, a propria volta, accolto nelle sue prove lo spirito di rinnovamento della scena e della drammaturgia tedesche a partire dalla contaminazione con i generi popolari.

Nella «farsa» di Bontempelli il palcoscenico tripartito e l'incastro dell'azione giustificano la definizione di «simultaneità» in senso futurista. Come è noto, Bontempelli in un primo tempo è molto vicino alla poetica dei futuristi: «Pigliate *Agamennone* e fatene un *vaudeville* brillante, cavate una *féerie* con ballo e lotta dall'*Amleto*, un dramma giallo dall'*Edipo re*: ne saremo tutti felicissimi»²¹. Altrove si scaglia contro le «penombre violacee» del teatro contemporaneo: «una cura di luce nei luoghi di divertimento e di spettacolo sarà utilissima per il rinvigorimento spirituale della nostra generazione»²²: rammentiamo che *Cura di luce* è il titolo di una sintesi di Marinetti. In *Siepe a nordovest* le battute sono frasi fatte, assolutamente convenzionali. Già nei racconti *Viaggi e scoperte* Bontempelli «comincia a giocare sul divertimento fantastico che può scaturire dal prendere alla lettera espressioni come “andare a zonzo”, “andare a quel paese” ecc., e attua così un procedimento comico tipico delle idiozie petroliniane», dove la polemica antiretorica si esaurisce nella «gratuità del puro scherzo fantastico»²³: quello scherzo senza gravami che i futuristi ammiravano negli spettacoli di varietà. Leggiamo nell'*Avventura novecentista*: «Petrolini recita Molière a meraviglia. [...] Le situazioni e gli effetti della farsa sono di un buffonesco

19. Per esempio la consapevolezza che l'uomo si muove tra due estremi, l'alto e il basso, il sublime e l'abisso. In un passo dell'*Avventura novecentista*, si legge che l'arte e la vita impongono di «avventurarsi di minuto in minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita»; M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974 [1938¹], p. 10 (scritto del 1926); d'ora in poi AN. In *Minnie la candida* la trovata del cameriere-regista ricorda da vicino l'oste-regista del *Grüne Kakadu* di Schnitzler (che viene rappresentato al Teatro Argentina di Roma dalla Compagnia Stabile Romana nel 1909).

20. Schnitzler verrà rappresentato qualche anno dopo al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia.

21. AN, p. 232 (scritto del 1926).

22. AN, p. 241 (scritto del 1928).

23. L. Lapini, *Il teatro di Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Vallecchi, Firenze 1977, p. 108.

elementare, esattamente come gli schemi del circo equestre, che sono immutabili. E del circo equestre fanno parte quelle "entrate" dei pagliacci che costituiscono i più universali schemi del teatro comico e offrono una sintesi geniale e compiuta di tutte le sue leggi»²⁴.

In che modo possono trovare un raccordo Schnitzler e l'ascendenza futurista di Bontempelli? Ripercorriamo, per il poco che è possibile, la storia delle rappresentazioni di *Zum Grossen Wurstel* e di *Siepe a nordovest*.

A proposito dell'attenzione verso i generi spettacolari minori, è curioso che nello scritto di Mejerchol'd ispirato al *Balagàncik* di Blok²⁵ venga citato nello specifico l'Überbrettel berlinese di Wolzogen (anche Bunttes Brettel), il noto cabaret fondato da Ernst von Wolzogen l'8 marzo del 1901. È proprio in questo cabaret che, nello stesso anno, ebbe luogo la prima rappresentazione della «Hanswurstiade» *Zum Grossen Wurstel*, allora con il titolo *Marionetten*. Si tratterebbe della prima versione, non pubblicata: da una lettera di Brahm del 24 maggio 1899 si evince che Schnitzler sta lavorando ad una *Posse*, probabilmente *Zum Grossen Wurstel*; nel febbraio del 1901 il regista lo definisce «drollige Stückchen» («operina divertente») e parla di «harmlose Satire» («satira innocua»); anche se gli piace molto, consiglia di passarlo a Wolzogen: trova che il pubblico del Deutsches Theater non abbia la sensibilità adatta. È quindi lo stesso Brahm a consigliare Schnitzler di rivolgersi a Wolzogen, presso il quale avrebbe avuto secondo lui il «più energico successo»²⁶.

È singolare il destino scenico della «farsa» di Bontempelli, se considerato parallelamente a quello di *Zum Grossen Wurstel*. La prima si svolse a Roma, il 18 gennaio 1923, in occasione dell'inaugurazione del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia²⁷, che prevedeva anche intermezzi con interventi di Marinetti. La stagione era dedicata al teatro musicale, alla pantomima e al balletto. La sera degli spettacoli, a fine rappresentazione, alle sedie di vimini della platea si aggiungevano dei tavolini; trasformato in locale da ballo, il teatrino rimaneva animato fino all'alba²⁸.

24. AN, p. 231 (scritto del 1926).

25. Vengono nominati i «cabarets francesi, gli Überbrettel tedeschi e i variétés di tutto il mondo» come custodi dei principi del baraccone; cfr. V. Mejerchol'd, *Il baraccone*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 120.

26. Schnitzler, *Gesammelte Werke. Das dramatische Werk*, cit., IV, p. 281 e A. Schnitzler, O. Brahm, *Der Briefwechsel*, hrsg. von O. Seidlin, Niemeyer, Tübingen 1975, p. 88.

27. E qualche anno dopo in un teatrino privato di Firenze, il Tetrangolo, con la regia di Corrado Pavolini.

28. Oltre a *Siepe a nordovest*, il programma d'inaugurazione presentava: *La torre rossa* di Guido Sommi-Picenardi e *Les petits riens* di Nicola Moscardelli, dal balletto di Mozart per Noverre; canzoni italiane e francesi del Seicento, danze e visioni plastiche di Jia Ruskaja. Sull'attività del Teatro degli Indipendenti, cfr. A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

Il legame di Bontempelli con l'ambiente della sperimentazione che guardava al cabaret appare forte: nel maggio del 1923 la rivista futurista "Noi" dava notizia che alla "Bottega del diavolo" si era più volte replicata una commedia per burattini di Massimo Bontempelli e Luciano Folgore, con burattini e scene di Enrico Prampolini. Bontempelli infatti faceva parte della "Brigata degli Indiviolati", che dal 1921 Gino Gori ospitava nel suo cabaret decorato da Depero, la "Bottega del diavolo": «un allegro inferno dove si respirava un po' l'atmosfera del non lontano "Teatro degli Indipendenti"»²⁹.

Un'ulteriore curiosità viene suggerita da un'intervista del 1925: vi compare un progetto scenico dal titolo *Uomo in grigio con rosa*³⁰ che avrebbe dovuto essere accompagnato da «jazz-band continuo». Nella novella *Uomo con rosa in mano*³¹, che verosimilmente reca l'impronta di quell'idea, viene descritto l'interno di un «cabaretto illustre», il «Drago pieno d'acciacchi», dove compare un misterioso uomo in grigio con una rosa, che attraversando il locale pone misteriosamente fine ad una rissa infernale. Il protagonista descrive il ritrovo, fumoso e zampillante di luci e suoni, a cui si accede scendendo quattro gradini; vi sono piccoli tavolini e «rivoli d'umidità ruscianti per le pareti», sulle quali campeggia un gigantesco drago. Non appare incauto l'accostamento al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia, cioè lo stesso teatro in cui era stato rappresentato *Siepe a nordovest*³².

Appare allora significativo il fatto che *Zum Grossen Wurstel* venga rappresentato al cabaret di Wolzogen, l'Überbrettel, che con altri cabaret tedeschi all'inizio del secolo potrebbe aver costituito il serbatoio per molte invenzioni futuriste³³.

29. M. Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Bulzoni, Roma 1988², p. 323; sembra che Bontempelli abbia anche partecipato al progetto, non realizzato, di Marinetti di una «Baracca», teatro-circo ambulante.

30. È nel programma del Teatro del Convegno, cioè nel panorama dei "Piccoli Teatri" o "Teatri d'Arte", che compare, oltre a *La salamandra* di Pirandello con musica di Bontempelli (che era anche nei programmi del Teatro d'Arte), questo testo rimasto verosimilmente allo stadio di progetto, *L'uomo con la rosa*.

31. In M. Bontempelli, *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Mondadori, Milano 1928 [1925¹], pp. 291-303.

32. Cfr. A. Tinterri, *Bontempelli e il teatro*, in Bontempelli, *Nostra Dea*, cit., p. 229.

33. Sui cabaret tedeschi come serbatoio per il futurismo, cfr. Grazioli, *Lo specchio grottesco*, cit., pp. 226-7; su Marinetti e l'avanguardia tedesca cfr. ivi, pp. 260-1.

**Bontempelli e De Chirico:
marionetta, realismo magico e metafisica**

Nel clima effervescente di questi movimenti ricopre un ruolo fondamentale la figura della marionetta, tema centrale nell'opera bontempelliana. Racconta l'autore: «un pomeriggio di domenica accompagnai il mio bambino al Teatro Gerolamo. Allo spettacolo di quelle marionette, a un tratto mi immaginai di veder recitare insieme con loro, movendosi sullo stesso palcoscenico, anche attori in carne e ossa»³⁴. È il dicembre del 1918: ai primi di gennaio del 1919 Bontempelli compone in pochi giorni *Siepe a nordovest*, dando corpo all'idea scaturita al Gerolamo³⁵. È importante il fatto che Bontempelli prenda lo spunto da un reale spettacolo di marionette e scriva un testo in cui la marionetta non compare solo a livello metaforico, ma concretamente (si pensi, per contro, negli stessi anni, a *Marionette che passione!* di Rosso di San Secondo). L'attenzione per un genere spettacolare preciso è confermata dalla nota posta in calce all'elenco tripartito dei personaggi. Bontempelli infatti precisa: «Chiamo Marionette quelle mosse dall'alto con i fili, Burattini quelli mossi dal di sotto. Le Marionette saranno alte poco più della metà di un uomo»³⁶. La nota testimonia l'attenzione di Bontempelli verso i generi spettacolari minori, sui quali ritorna più volte nell'*Avventura novecentista*³⁷. Non l'indefinito vagheggiamento di un interprete che superi i limiti dell'attore, come da tante voci veniva auspicato all'inizio del Novecento, bensì un concreto riferimento alla prassi scenica marionettistica. La distanza dal movimento "teorico" in difesa della marionetta è dichiarata in un articolo pubblicato sul "Primato", giornale di cui l'autore curò la rubrica di critica teatrale tra il 1920 e il 1922; si tratta di una recensione al *Teatro dei Fanciulli* creato da Giuseppe Fanciulli e Beryl Tumiati nelle sale superiori del Teatro Cova a Milano. «Per qualche tempo c'è stato un movimento di estetizzanti in favore dei burattini e delle marionette. Non ha prodotto un gran che. Era un'affermazione teorica; era giudicato atteggiamento geniale il predicare in assoluto la superiorità espressiva delle marionette sull'uomo [...]. Certo qualcuno dovè intravedere una specie di *efficiacia metafisica* cui realmente l'uso del pupazzo può arrivare, e non per nulla, a quella vaga tendenza nel campo dell'arte teatrale corrispose in pittura

34. Bontempelli, *Nostra Dea*, cit., p. 87.

35. Com'è noto, il Gerolamo è uno dei (pochi) teatri storici di marionette esistiti in Italia.

36. La marionetta di Gerolamo misura 60-65 cm. La nota fa pensare che, nonostante Bontempelli fosse stato colpito dalle marionette del Gerolamo, egli avesse in mente i pupi siciliani, figure ad asta di altezza variabile da 80 a 110 cm.

37. Per esempio AN, p. 227 (scritto del 1924).

un tentativo più preciso, cioè l'introduzione del *mannequin* nel mondo delle figurazioni plastiche. Ma nel teatro, ripeto, tentativi seri di attuare un simile tentativo non furono fatti [...]. I burattini e le marionette continuano, per la delizia dei fanciulli, a vivere non come colmo cerebrale di raffinatezza espressiva, ma come forma ingenua e primitiva». Prosegue: «è una posa da estetizzanti affermare la superiorità espressiva del burattino sull'attore in carne e ossa», ma nel caso particolare dei burattini del Cova, le avventure lo «hanno interessato e divertito assai più dei quattro quinti delle avventure cosiddette serie e cosiddette comiche del teatro di prosa, del *teatro vero*»³⁸. Tra l'altro, il 6 ottobre 1924 apriva i battenti il Teatro d'Arte di Pirandello, nella sede di Palazzo Odescalchi, l'ex Teatrino di Vittorio Podrecca³⁹. Dunque i Piccoli di Podrecca, i burattini di Beryl Tumiati e di Fanciulli, le marionette del Girolamo: Bontempelli si muove anche fisicamente tra i migliori risultati delle marionette italiane del tempo.

La posizione di Bontempelli rispetto alla marionetta è oscillante (come, d'altronde, la sua concezione teatrale⁴⁰): non pare valutarla appieno, ma di fatto ne insegue le cadenze in molti testi⁴¹; sembra prendere le distanze dalle teoresi sulla marionetta, ma vari momenti della sua poetica ne sanciscono l'importanza; tuttavia nell'articolo sopra citato è a nostro avviso determinante la presenza entro lo stesso contesto dei concetti di marionetta e di metafisica. Se ritorniamo a considerare *Siepe a nordovest* in relazione alla recensione in oggetto, si può intuire che forse non è solo la metateatralità ad interessare Bontempelli, e che lo scarto tra varie posizioni e prospettive non cela solo l'idea di relativismo, ma scandisce la "sostanziale" differenza tra chi accoglie il reale in modo oggettivo e chi vi scopre il lato magico e soprannaturale.

Se da un lato, lo si è visto, il palcoscenico a settori induce a pensare alla *simultaneità* auspicata dal futurismo, le modalità secondo le quali gli eventi si incastrano, l'apparente forza di un destino che supera le intenzioni dei protagonisti, lo stupore con cui l'accavallarsi degli eventi viene guardato, tutti questi elementi collocano il testo di Bontempelli al di fuori della temperie futurista, anticipando motivi che egli svilupperà nelle opere successive, profondamente intrise delle concezioni di Pirandello⁴².

38. "Il Primato", febbraio-marzo 1920, pp. 50-1 (il corsivo è nostro).

39. Ristrutturato da Virgilio Marchi, che aveva allestito anche il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia.

40. «Tutti gli andirivieni delle mie convinzioni a proposito del teatro», AN, p. 222.

41. Vanno citati almeno *Eva ultima*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *Nostra Dea*, *Minnie la candida*; sul tema si veda la tesi di laurea di F. Martin, *Bontempelli e il tema della Marionetta*, Università degli Studi di Padova, Padova 2001.

42. Forte l'influsso di Pirandello a partire da *Nostra Dea* (1925). Cesare Vico Lodovici in

Sebbene in un nota del 1947 l'autore scriva di non avere «molta simpatia per questa specie di farsa metafisica»⁴³, in quanto trova esagerata la sproporzione tra i mezzi scenici richiesti e l'esito spettacolare, noi possiamo scorgervi un momento cruciale nell'evoluzione dell'arte di Bontempelli, un crocevia di tendenze differenti, snodo fondamentale per la fase successiva.

A sancire lo scatto in avanti sembra contribuire un'edizione del 1922 per i tipi di "Valori Plastici", la rivista di Mario Broglio, in cui la «farsa in prosa e musica» viene arricchita dalle illustrazioni firmate da De Chirico. L'edizione non presenta varianti, tuttavia è come se l'operazione del pittore metafisico indicasse un'altra chiave di lettura del testo, mettendone in evidenza elementi latenti e non ancora chiaramente delineati.

La scelta risulta efficace «in virtù della compenetrazione osmotica fra quotidianità e mistero, fra realtà e metafisica che si realizzava sia nell'opera del pittore che dello scrittore»⁴⁴, entrambi operosi tra sperimentazione avanguardistica e "ritorno all'ordine". Ma non si tratta solo di una consonanza di poetiche. L'ambiente in cui si muovono i due artisti è lo stesso, gli spazi dei loro interventi a volte si sfiorano. Richiamiamo solo alcuni dei momenti che li avvicinano: intorno al 1921 De Chirico dipinge un ritratto di Amelia Bontempelli⁴⁵; nel 1919 espone ad una mostra "futurista" alla Galleria Bragaglia; circa vent'anni dopo illustra un'edizione dell'*Apocalisse* con introduzione di Bontempelli; collaborano entrambi a "Valori Plastici" e a "Il Primato" tra 1920 e 1922; entrambi sono legati a Pirandello: De Chirico disegna i bozzetti della *Giara* per il balletto dei Ballets Suédois tratto dalla novella dell'autore siciliano; sue anche le scene della *Figlia di Iorio*, con la regia di Pirandello⁴⁶. I rapporti tra Bontempelli e Pirandello sono noti, in particolare a partire dalla fondazione del Teatro degli Undici (1925). In un certo senso De Chirico sembra stringere i legami tra i due autori, leggendo anche nel Bontempelli anteriore al fecondo incontro con il siciliano i tratti che l'avrebbero predisposto a tale sodalizio. L'orizzonte "metafisico" sembra così avvolgere i tre artisti, che ne declinano l'essenza in modi differenti.

"Scenario", X, giugno 1941, scrive: «Quando Bontempelli poeta di *Minnie la candida* pone alle radici di una esegesi pirandelliana il concetto di *candore*, forse non si accorge (ma forse sì) di essersi mosso alla scoperta di se medesimo e della chiave d'oro per una esegesi dell'opera sua stessa». È curioso che Bontempelli nel '28 consideri Bragaglia un "barbaro" nel senso del candore: «solo un barbaro può essere tanto candido da credere ancora al teatro e dedicare tutta la propria vita a rinnovarlo», AN, p. 237.

43. Bontempelli, *Nostra Dea*, cit., p. 87.

44. M. Alberti, *Marionette, manichini, maschere nude. Linee di un percorso: Bontempelli, De Chirico, Pirandello*, in "Il Castello di Elsinore", 3, 1988, pp. 20-35; citazione a p. 21.

45. Se ne veda la riproduzione in *De Chirico nel centenario della nascita*, Mondadori, Milano 1988 (Catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr, 1988-1989), p. 204.

46. Rappresentata il 12 ottobre 1934 al Teatro Argentina.

Tuttavia quando ci si metta alla ricerca dei passi in cui Bontempelli cita De Chirico, ci si ritrova in anni più tardi, quasi che all'epoca della "collaborazione" gli sfuggisse ancora il senso profondo di quelle illustrazioni, che pure le sue stesse creature avevano suscitato⁴⁷.

Ma accostiamoci all'autore di *Siepe a nordovest* tramite la voce di un "altro" De Chirico. Nel 1919 Bontempelli curava la cronaca teatrale nel "Primato Artistico degli Italiani", poco distante dalla rubrica di critica letteraria di Alberto Savinio, notoriamente nome d'arte di Andrea De Chirico, fratello di Giorgio. Nel settembre dello stesso anno Savinio (che tra l'altro compare nella *Vita intensa* di Bontempelli) pubblica in "La vraie Italie" un articolo dal titolo *Massimo Bontempelli*, dove dà più luce allo scrittore di teatro che al narratore, e riconosce in *Siepe a nordovest* l'inizio di una nuova fase della sua arte: «c'est d'une véritable transformation spirituelle qu'il s'agit – je dirai même: d'un renouveau». Molto acutamente, e precocemente, egli vede in *Siepe a nordovest* e in *Eva ultima* (una versione inedita – per ora a noi ignota – scritta per la scena) il momento cardine di tale rinnovamento. Nel primo testo Bontempelli riuscirebbe a coniugare le due qualità che secondo Nietzsche sono gli elementi fondamentali dell'opera d'arte: leggerezza e profondità. Non sono più in questione né realismo né surrealismo: «La réalité y est peinte non pas dans ses volumes grossièrement visibles, mais dans ses aspects les plus multiples et variés; elle ressort et se présente dans ses facettes les plus inusitées qui, à première vue, peuvent paraître mystérieuses, bizarres, étranges, mais qui, en tout cas, ne sont ni voulues, ni artificielles, car elle sont foncièrement vraies»⁴⁸. Questa pièce – continua Savinio – non è che il primo passo verso la maturazione di una forma teatrale che trova il suo completo sbocco in *Eva ultima* (l'inedito teatrale) dove il drammaturgo giunge alla massima intensità poetica, lirica e drammatica, unita alla più vibrante rappresentazione degli aspetti del reale.

Savinio pone dunque l'accento sugli aspetti di "realtà" della poetica di Bontempelli, suggerendo la formula di "realismo magico", che Bontempelli evidenzia nel 1926, quando in un saggio dal titolo *Incompetenza* cita lo stupore, la fede candida passiva dei pittori del Quattrocento: quanto maggior peso e solidità davano alla materia, tanto maggiormente tenevano a sugge-

47. «Certo le mie più lunghe attenzioni furono [...] alle avventurose città di De Chirico quando statue scendono dal cielo e posando sui cornicioni dei tetti in piazze sfebbrate li fanno lontani, come epoche dagli idiomi perduti per sempre»; M. Bontempelli, *Appassionata incompetenza. Note su cose d'arte*, Neri Pozza, Venezia 1950, p. 27.

48. A. Savinio, *Massimo Bontempelli*, in "La vraie Italie", 8, settembre 1919, pp. 247-50; Savinio si dimostra ferratissimo sulla produzione di Bontempelli, anche la più precoce e meno nota. Elogia la forma "lillipuziana" dei suoi dodici "romanzi" pubblicati in "L'Ardita", oltre che il Bontempelli musicista, «raffiné et puissant».

rirci che il loro amore più intenso era «per qualche altra cosa attorno o al di sopra di essa»; in questa pittura Bontempelli vede attuato il “realismo magico” in cui si riconosce⁴⁹. Quando Tilgher recensisce la prima di *Siepe a nordovest* scrive che «avvenimenti di banale naturalezza per gli uni appaiono miracolosi e soprannaturali per gli altri»⁵⁰, alludendo così al realismo magico di Bontempelli e lasciando intravedere l'esistenza per l'autore di una sfera “metafisica”. In effetti gli eventi misteriosi che scompaginano i piani degli umani si verificano senza che nulla di sovranaturale irrompa sulla scena; negli eventi del reale si nasconde una potenza che li trascende.

Che la scena sia il luogo di espressione della “metafisica” De Chirico lo rileva in un *Discorso sul cinematografo* in cui, riferendosi al teatro, ne rileva il «significato metafisico nella nostra vita». Quando ci accingiamo ad andare a vedere uno spettacolo, scrive il pittore, ci prepariamo come se qualcosa di nuovo dovesse accadere nella nostra vita⁵¹, come nei giorni di festa, che differiscono dalla nostra vita abituale. I preparativi provocano nel nostro spirito uno stato speciale «che aiuta il nostro ingresso nel mondo irreale e magico che ci offre il teatro». Per De Chirico sono irrilevanti le diverse poetiche, l'essenziale è che riesca il “realismo teatrale”, «quel fenomeno che provoca l'allontanamento dello spettatore dalla sua propria realtà». Confrontandolo con il cinema, scrive che «l'emozione provocata negli uomini dal cinematografo è piuttosto d'ordine sentimentale e sensuale che d'ordine metafisico». Vi sono delle ragioni: «quello che al cinematografo sopprime l'emozione metafisica è il fatto che in un film agiscono non gli attori vivi ma le loro immagini che sono delle visioni o dei fantasmi degli attori e non gli attori stessi», mentre a teatro gli attori, in quanto presenti sulla scena e completamente separati da noi, diventano esseri irreali, pur essendo vivi⁵². Il teatro offre un mondo allo stesso tempo magico, irreale e materiale: cioè le condizioni propizie per l'esperienza “metafisica”. Il teatro possiede una

49. AN, p. 321; e Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., pp. 12-3 (dichiarazioni del 1926). In *Fondamenti* chiama «metafisica» «il primo tirocinio magico» in cui la sensibilità moderna delinea nuovi orizzonti (1926), AN, p. 16.

50. Tilgher, *Massimo Bontempelli. Siepe a nordovest*, cit.; lo stesso Tilgher vedrà nella seconda fase di Bontempelli il risultato di esperienze spirituali attraverso le quali è giunto alla conquista della sua originale personalità (A. Tilgher, *Ricognizioni. Profili di scrittori e movimenti spirituali contemporanei italiani*, Libreria di scienze e lettere, Roma 1924, p. 195).

51. G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, p. 414.

52. Nella pittura, nonostante agiscano visioni e immagini e non esseri vivi, «l'emozione metafisica esiste», dato che qui l'immagine e la visione sono create dal talento di un artista, mentre nel film sono create in modo assolutamente meccanico. Sull'aspetto negativo della meccanizzazione il pittore ritorna ripetutamente; cfr. G. De Chirico, I. Far, *Commedia dell'Arte moderna*, Traguardi, Roma 1945, pp. 149 e 203 (nuova edizione a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano 2002); d'ora in avanti ci riferiremo alla prima edizione.

grande «potenza metafisica» perché la vita vi appare in un'«essenza concentrata»⁵³.

Diversi anni prima, nel 1918, scriveva: «Bisogna scoprire il demone in ogni cosa. Gli antichissimi cretesi stampavano un occhio enorme in mezzo ai profili stecchiti che si rincorrevano intorno i vasi, gli utensili domestici, le pareti delle abitazioni. Anche il feto d'un uomo, d'un pesce, d'un pollo, d'un serpente, allo stadio primo, è tutt'occhio. Bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa»⁵⁴.

Non crediamo, come è stato osservato⁵⁵, che il significato di «demone» sia nel senso di un pessimismo distruttivo e vanificante. Come ha scritto Calvesi, scoprire l'occhio equivale a farsi chiaroveggenti⁵⁶: i manichini dechirichiani sono ciechi in quanto veggenti. In *Ebdòmero* un burattinaio fa muovere «i suoi fantocci dall'occhio cretese, ritagliati nel cartone»⁵⁷. Di nuovo, un emblema della «metafisica» viene associato allo spettacolo, e nella fattispecie proprio al teatro delle figure «artistiche»⁵⁸.

L'affermazione «bisogna scoprire il demone in ogni cosa» compare in *Zeusi l'esploratore*: qui il pittore osserva come il demone della città lo induce a scoprire «nuovi segni zodiacali» sul soffitto di una stanza⁵⁹. Si ripensi a Bontempelli, nella fattispecie ai passi di *Minnie la candida* in cui i personaggi ritrovano negli oggetti d'uso comune un ordine cosmologico, nelle luci artificiali della città finzioni insensate che prendono il posto delle antiche costellazioni.

Scriva ancora De Chirico: «L'animale-uomo è una maschera terribile, una cappa, un paravento inesorabile che ci nasconde molte cose ed appesantisce i nostri sensi togliendo loro quell'agilità ofidiaca e quelle qualità tentacolari che, messe a servizio di certi rari individui, permettono loro di spolpare la materia e di cavare il demone da ogni cosa»⁶⁰. E più tardi in *Classicismo pittorico*: «Il profilo d'un piede... non è il profilo di un piede come

53. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 416.

54. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., p. 45.

55. Lia Lapini avvicinando il procedimento espressivo dei due autori («un rigore stilistico di classica nitidezza viene applicato ad una visione della realtà paradossale e stravolta») parla di una «vanificazione ironica della visione del reale» e di un mistero «irrisolto e irrisolvibile, scettico e pessimistico, che a nulla rimanda», richiamando la citazione in oggetto sul «demone»; cfr. Lapini, *Il teatro di Bontempelli*, cit., p. 122.

56. M. Calvesi, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, in *De Chirico nel centenario*, cit., p. II.

57. G. De Chirico, *Ebdòmero*, SE, Milano 1999 [1942¹; prima edizione francese 1929], p. 58.

58. «Kunstfigur» chiama negli stessi anni Oskar Schlemmer le figure assimilabili all'idea di marionetta.

59. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 82.

60. G. De Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte* (1919), ivi, p. 62.

lo possiamo vedere nella natura; è lo spettro d'un piede; è la parte demoniaca di quest'arto che l'artista classico ci rivela, segnandola per l'eternità...»⁶¹.

Ogni cosa ha due aspetti: uno corrente, quello che vediamo generalmente, l'altro «spettrale o metafisico» a cui accedono solo «rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio»⁶². Nel nostro contesto, è difficile non pensare alla facoltà di «chiaroveggenza» della Zingara, ma anche di altri personaggi bontempelliani. In questa luce «metafisica» non si tratterebbe tanto di relativismo, quanto di coscienza o percezione di vari livelli di realtà: quella materiale, o fisica, e quella metafisica. «Noi metafisici abbiamo santificato la realtà»⁶³, afferma De Chirico, per il quale vi è molto più mistero in una piazza fossilizzata nel chiarore del meriggio che non in una camera buia nel corso di una seduta di spiritismo. Il *vero metafisico* dovrebbe «evocare spettri di città, di cose, di monumenti, di mobili, di macchine», «sviscerare l'aspetto fantomatico di strumenti di scienza o d'industria». Nel parlare della possibilità di esistenza di forme immateriali, «di figurarci un nostro doppio», evoca il *Khâ*, formato da fluidi e sostanze incorporee. Occorre «solidificare» l'universo, mentre le scienze occulte tendono a liquefarlo. In questo bisogno di smaterializzazione vi è un fattore fisiologico che spinge l'uomo a pensare in tal guisa, cioè la legge della forza di gravità: condizione cui non soggiace il danzatore-acrobata descritto in *Metafisica della danza*, che volando si unisce all'universo: «Mentre [...] danza varca la soglia del Paradiso, e ne esce portandolo con sé, nel ricadere al suolo»⁶⁴. Se l'istinto ci porta a pensare che il mondo *altro* sia in una dimensione lontana dal quotidiano e irraggiungibile, facendoci ritenere necessaria una metamorfosi totale di tutto il nostro essere fisico, «l'arte, quale un bel sogno profetico sognato a occhi aperti e in pieno meriggio in faccia all'inesorabile realtà», ci consiglia «l'inquadramen-

61. G. De Chirico, *Classicismo pittorico*, ivi, p. 226.

62. G. De Chirico, *Sull'Arte metafisica*, ivi, p. 85.

63. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., p. 10. Nella parola «metafisica» De Chirico non vede nulla di «tenebroso»: «è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare "metafisica"», ivi, p. 11. Questa «immanenza» è ribadita dal fatto che nell'esperienza onirica per De Chirico nessuna immagine ci colpisce per potenza metafisica. Sulla derivazione della «metafisica» da Weininger (in particolare nella sua equiparazione – in *Delle cose ultime* – con la «simbolica» universale come definizione del senso più profondo delle cose e tentativo di cogliere dal particolare l'universale), cfr. W. Schmied, *L'arte metafisica di Giorgio De Chirico nel suo rapporto con la filosofia tedesca: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger*, in *De Chirico nel centenario*, cit., pp. 65-78.

64. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., p. 218.

to e la diasprificazione totale dell'universo. Il cielo deve essere serrato tra i rettangoli delle finestre e le arcate dei portici cittadini perché lo si possa mungere sapientemente alle vaste mammelle della sua cupola traditrice»⁶⁵. Il desiderio di realtà è insomma altrettanto forte di quello "metafisico". Tutte queste riflessioni potrebbero trovare una loro declinazione nel realismo "magico" di Bontempelli, se si attribuisce all'aggettivo il valore che "magia" ha per De Chirico⁶⁶.

3 Una variante "metafisica" della marionetta: il manichino

Nella *Nota severa a De Chirico* (1942) Bontempelli rimprovera il pittore, che in uno dei suoi numerosi "travestimenti" aveva preso le distanze dalla sua pittura precedente. Ricorda che Giovanni Papini in un atto d'accusa contro l'arte moderna aveva scagliato una violenta freccia contro «i fantocci e i manichini verniciati». Prosegue Bontempelli:

A ciò io m'ero permesso di osservare che, or è circa un quarto di secolo, appunto traverso quei manichini la pittura ritrovava la migliore tradizione nostra, quella del Quattrocento toscano e ferrarese. E che quel manichino, episodio o strumento occasionale, gli stessi autori lo avevano abbandonato quando ebbero capito che potevano finalmente riaffrontare il vero senza più pericolo di fare del verismo, potevano giovare delle forme reali senza venir meno alla verità suprema dell'arte, che è la trasfigurazione (non la "deformazione" come molti s'ostinano a dire). Ove è chiaro che tanto Papini quanto io pensavamo molto anche a te⁶⁷.

Il manichino, erede delle figure della pittura ferrarese del Quattrocento, è dunque strumento necessario per evitare il realismo e poi poter tornare al reale con la capacità non di copiarlo, ma di trasfigurarlo.

Questa «nota» va messa in relazione ad un saggio del 1945, *Il teatro spettacolo*, dove Isabella Far (ma è verosimile che sotto il nome della compagnia si celi quello di De Chirico, tanto più in un'epoca di "mascheramenti")⁶⁸ critica i registi *snoobs* che mettono manichini accanto agli attori, con un risul-

65. De Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, cit., p. 63.

66. Cfr. J. Clair, *Giorgio De Chirico e lo sguardo della Medusa: dal dio protetico al dio ortopedico*, in *De Chirico nel centenario*, cit., p. 62.

67. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 29 (1942, scritto in risposta a *Considerazioni sulla pittura moderna*, pubblicato da De Chirico in "Stile").

68. I. Far, *Il teatro spettacolo*, in De Chirico, Far, *Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 189-97. L'articolo ricalca da vicino un intervento di De Chirico apparso in "Il Dramma" nel 1947 (G. De Chirico, *Lo spettacolo all'aperto è un non senso*, in "Il Dramma", 37, 1947, pp. 44-6).

tato «deplorable»: freddo, irritante, macabro e cattivo. Mentre in pittura la soluzione viene valutata positivamente: «Quest'aspetto del personaggio accanto alla statua è stato creato da Giorgio De Chirico in alcuni suoi quadri, già parecchi anni or sono [...]. Una persona viva vicino ad un manichino crea subito un aspetto spiacevole, penoso, snobisticamente pretenzioso, e, in fondo, molto stupido». La posizione si definisce meglio: «Più il manichino somiglia all'uomo più esso è freddo e sgradevole. Il lato patetico e lirico dei manichini di De Chirico, specie di quelli seduti, tipo *Archeologi*, risiede appunto nel loro allontanamento dall'uomo. Invece, fuori dai quadri di De Chirico, il manichino è sempre spiacevole, perché esso è una specie di parodia dell'uomo»⁶⁹. Si sofferma a lungo sul tema, visto che il manichino è stato il punto di partenza delle tendenze moderniste del teatro. I registi che «hanno voluto dare all'attore l'aspetto del manichino o della marionetta [...] sentivano probabilmente in modo oscuro e confuso la necessità della finzione e del "falso" sulla scena, ma non avevano il talento che avrebbe loro indicato in che cosa deve consistere questa finzione e dove essi avrebbero dovuto cercarla, ed hanno scelto il contrario di quello che dovevano scegliere». Queste dichiarazioni non sono contro la marionetta, ma contro quella marionetta che pretende di imitare l'umano. «Non è la finzione della morte, della non esistenza che noi cerchiamo sulla scena, [...] noi cerchiamo invece a teatro la finzione della vita, gli chiediamo una vita ir-reale, senza principio né fine, come nelle favole...»⁷⁰.

Ed è in una «favola metafisica» di Bontempelli che torniamo ad incontrare questa figura; essa pare costituire il corrispondente narrativo di *Siepe a nordovest*, presentando con maggior chiarezza motivi che saranno del Bontempelli posteriore. Si tratta di *La scacchiera davanti allo specchio*⁷¹, dove un'intera serie di scacchi mostra al protagonista, che ha varcato la soglia di uno specchio, l'esistenza di archetipi delle forme esistenti nel reale. Nel regno oltre la soglia supera un fossato, al di là del quale incontra il manichino e il mondo degli oggetti: l'ambientazione ricorda lo spazio metafisico dei quadri di De Chirico. Anche qui, come in *Siepe a nordovest*, è presente una tripartizione: il manichino e gli oggetti, gli scacchi, gli esseri umani (dove questi ultimi sarebbero copia della copia). Il romanzo è evidentemente disseminato di metafore neoplatoniche. A questo proposito richiamiamo un articolo di De Chirico su Raffaello Sanzio, i cui ritratti lo inducono a pensare «all'eternità della materia»: sembra che la figura dipinta sia esistita pri-

69. Cfr. queste affermazioni con il testo di Mejerchol'd *Ci sono due teatri di marionette*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, cit., pp. 111-26.

70. De Chirico, Far, *Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 194-6.

71. Scritta nel 1921, pubblicata per Bemporad nel 1922, viene poi riproposta insieme a *Eva ultima* con il titolo *Due favole metafisiche* (1921-1922), Mondadori, Milano 1940.

ma che il pittore la creasse; e a noi sembra di avere già visto quell'immagine: restiamo «turbati, come quando, nella vita, assistiamo a un fatto o vediamo delle persone, che ci erano già apparse nel sogno». I ritratti dell'urbinate hanno un aspetto «fantasmatico e statuario»⁷²: la figura "artistica", doppio fantasmatico dell'umano, diventa in tale contesto il corrispondente dell'*idea*.

Il motivo del manichino stringe ulteriormente il nesso con De Chirico; tra l'altro, sembra derivare proprio dalle figure di De Chirico la grande diffusione delle bambole indossatrici, manichini di cui le modelle, *mannequins*, saranno "copia". Quando Bontempelli afferma l'equivalenza tra teatro e spettacolo⁷³, aggiunge che «lo spettacolo come tale riconosce la sua vita dall'essere immediato, contingente, transitorio, strettamente legato ai gusti cioè ai costumi» augurandosi che la storia del teatro entri a fare parte non più della storia letteraria, ma di quella delle mode⁷⁴. Se si pensa all'importanza che il tema della moda svolge in *Nostra Dea*, assume un peso diverso anche l'attività del pittore entro questo mondo: anche De Chirico infatti cede al fascino dell'effimero; risalgono al periodo tra 1930 e 1936 le illustrazioni per "Vogue" e "Harper's Bazaar"⁷⁵.

Dalla storia del costume tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento apprendiamo che nel ventennio descritto i fotografi sembravano avere come fine supremo quello di ritrarre «bambole legnose» in tutte le situazioni possibili, e che, «sedotti dalle magie ferraresi di Giorgio De Chirico, i surrealisti introdussero spesso queste immagini dure e metafisiche nei paesaggi popolati di vermi giganteschi e di minuscoli demoni. [...] Era difficile comprendere che la prima ispirazione di un gusto divenuto rapidamente frivolo va ricercata in De Chirico»⁷⁶. Questa passione per le "bambole di cera" sfociò in breve nell'adozione di queste figure da parte dei *magazines* dell'effimero mondo della moda, in un processo di desublimazione del manichino "metafisico".

72. De Chirico, Far, *Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 75-6. La lettura "neoplatonica" dell'arte di Raffaello rinvia al celebre passo di Wackenroder sulla *Visione di Raffaello*.

73. «Una parola traduce l'altra, anche secondo l'etimologia», AN, p. 229 (scritto del 1926).

74. «Lo spettacolo risponde alla necessità transitoria di un tempo, necessità del genere di quella cui risponde la moda. La moda è tutta caducità, è la caducità pura, la caducità-tipo. Ma la moda consacrata in un quadro può diventare poesia, perché in questo atto esce dalla caducità e dal tempo, cioè perché in quel quadro essa non domina, ma serve la poesia», ivi, p. 251 (scritto del 1930).

75. Con il consueto spirito polemico, scriverà poi che la statua-manichino è stata rubata ai suoi quadri dallo snobismo internazionale e specialmente da certe riviste come "Vogue" e "Harper's Bazaar"; De Chirico, Far, *Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 194-5.

76. I. Brin, *Usi e costumi 1920-1940*, Sellerio, Palermo 1981 [1944], p. 124; «"Manichine" furono dette in Italia anche le splendide ragazze incaricate di mostrare gli abiti di illustri sartorie. All'estero si chiamavano *mannequins*».

Il manichino viene accostato da Bontempelli alla statua. Anche in questo caso le riflessioni devono essergli state dettate dai quadri di De Chirico. In *Del nudo* Bontempelli afferma che l'uomo nudo è un uomo *non ancora* vestito: «spogliando un uomo tu non trovi un uomo reale, ma un uomo provvisorio [...] se poi immagini con mente creatrice, cioè da poeta, l'uomo nudo, trovi un uomo astratto, l'uomo metafisico». Alla pittura che ha cercato la formula metafisica dell'uomo nel manichino o nella marionetta viene attribuito lo stesso desiderio che mosse i Greci, attratti dal nudo perché lo consideravano non già più reale, bensì più ideale e immaginario rispetto all'uomo abbigliato: «vedevano nel nudo non il primitivo zoologico, ma il divino». La scultura greca rappresenta per Bontempelli l'espressione più metafisica che l'arte plastica abbia mai raggiunto. Perciò possiamo dire «senza timore di paradosso che il vero nudo non è l'uomo spogliato, ma è la statua»⁷⁷. Anche riguardo alle statue De Chirico ribadisce la propria concezione della metafisica come immanenza. Si appella a Schopenhauer, filosofo a lui caro, difendendo la posizione delle statue su zoccoli bassi, anziché su colonne o piedistalli troppo alti: esiste un «mistero del personaggio che si trova poco sollevato da terra, sia divinità volante, sia figura di marmo sopra uno zoccolo basso»⁷⁸. La spiegazione è che in questa collocazione le statue sarebbero più vicine agli uomini, esplicando il loro aspetto metafisico (mentre quando sono isolate dall'uomo rivelano l'aspetto fantomatico)⁷⁹; tra l'altro i frammenti di statue, così come i calchi in gesso di teste o altri arredi presenti nei suoi quadri, rinviano alla frammentazione del corpo della marionetta.

4

De Chirico e il teatro: le tavole per *Siepe a nordovest*

A questo punto è chiaro come le motivazioni che spinsero De Chirico a illustrare *Siepe a nordovest* potessero essere ben più che occasionali. Bontempelli stesso, molti anni dopo la pubblicazione delle tavole di De Chirico al suo testo, commenta così l'intervento del pittore:

Giorgio De Chirico [...] ci ha dato una volta un esempio stupendo d'altro sistema illustrativo. Circa vent'anni fa, illustrando per le edizioni di "Valori Plastici" certo lavoro in forma teatrale intitolato *Siepe a nordovest* [...], invece di riferirsi alla visione scenica, ha creato una serie di particolari estratti dal testo, quasi dei "primi-

77. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 23 (scritto del 1943).

78. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 24, 77.

79. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 277; cfr. anche p. 320.

piani"; per mezzo di questi ogni adesione fastidiosa alla lettera del testo è scomparsa, ma s'è creata con esso una perfetta armonia. E sono, credo, tra i disegni più armoniosi e pieni ed espressivi che si siano creati da quando l'umanità ha cominciato a disegnare fino a oggi⁸⁰.

Qui Bontempelli, in consonanza con l'idea di De Chirico di un *meccanismo del pensiero* che proceda per immagini e non verbalmente⁸¹, oltre che della assoluta indipendenza delle immagini dalle parole, parte dall'assunto che illustrare un testo significa necessariamente tradirlo. «La visione d'un personaggio [...] ottenuta mediante la parola è di tutt'altra natura dalla visione raggiunta con segni pittorici». Le due visioni operano su piani diversi, «creano mondi fatti di sostanze totalmente difformi»⁸². Nonostante queste premesse teoriche, di fatto pensa che il libro illustrato possa avere un fascino: se il pittore è dotato di estro, può giungere ad una «trasfigurazione propria del materiale bruto che ha assunto in comune col narratore». È necessario che, oltre alla fedeltà a certe materiali indicazioni del testo, che si possono trascurare ma non alterare, il nuovo costruito si intoni a quello del poeta.

«Vorrei che l'illustratore, attaccato non ai fatti e ai tipi del narrato, ma agli stati d'animo che se ne generano, accompagnasse il testo con figurazioni che segnino quegli stessi svolgimenti e risolvimenti armonici offerti dal testo, ma con invenzioni di tutt'altra natura»⁸³.

La corrispondenza non sarà quindi puntuale, ma consonante, fino alla possibilità di poter accordare al testo un'immagine astratta.

Vediamo le otto tavole che De Chirico disegna per *Siepe a nordovest*. Si tratta di undici disegni: una tavola per il frontespizio, una con il teatrino dei burattini del prologo, tre tavole d'insieme e tre tavole contenenti ognuna due disegni di personaggi. La prima, quella del frontespizio, è un ritratto di Bontempelli che presenta la stessa impostazione di alcuni ritratti di De Chirico (pensiamo al doppio autoritratto "come malinconico" con la statua, all'autoritratto con busto di Euripide e a quello con testa di Mercurio). Presenta infatti gli stessi elementi: la musa che tiene la maschera comica, il ramo d'ulivo sacro ad Atena, l'iscrizione (in questo caso: «Hanc Maximi Bon-

80. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 41 (*Illustrare*, scritto nel 1943).

81. Cfr. G. De Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 408-12.

82. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 37 (*Illustrare*, scritto nel 1943). In *Galleria* (1942) definisce i mondi dell'arte figurativa «fatti di spazio», tanto diversi dai suoi che sono «fatti di tempo», ivi, p. 27.

83. Ivi, p. 40.



Tavola 1. *Ritratto di Massimo Bontempelli*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da M. Bontempelli, *Siepe a nordovest*, Stock, Roma 1924.

tempelli effigiem Georgius de Chirico Pictor delineavit. Rome. A.D. MCMXXII»). La tavola sarebbe quindi una dichiarazione di adesione da parte di De Chirico alla poetica bontempelliana⁸⁴.

84. Cfr. Alberti, *Marionette, manichini, maschere nude*, cit., p. 24 e G. Castelfranco, *I disegni di De Chirico per Siepe a nordovest*, in "Le Arti", dicembre 1970, pp. 32-5, che osserva la somiglianza con il *Ritratto di Cherubini* di Ingres.



Tavola 2. *Il teatrino di burattini: Napoleone e Colombina*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.

Nella seconda tavola compare il teatrino dei burattini sorretto da stilizzate colonne ioniche: Napoleone appare a braccia conserte, appoggiato al boccascena, Colombina leggermente più arretrata, oltre il drappeggio del sipario, a figura quasi intera. L'elemento più singolare è la veduta in prospettiva che ricalca da vicino una delle tante piazze dechirichiane del periodo metafisico, con una statua poco lontana da un colonnato. Si deve aggiungere che esiste un *Autoritratto* di De Chirico in veste di Napoleone (del 1924)⁸⁵: seppur indirettamente, siamo di nuovo in presenza di un'identificazione del pittore con il drammaturgo, dato che il burattino Napoleone ha funzione di io epico, quindi di portavoce dell'autore.

85. Se ne veda la riproduzione in *I Bagni misteriosi. De Chirico anni Trenta: Parigi, Italia, New York*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Berenice, Milano 1991, p. 57.



Tavola 3. *Mario e Laura sulle amache*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.

Il disegno con Mario e Laura sulle amache (la terza tavola) è velato di un sottile umorismo: «i corpi quasi vegetalmente indifferenti di Mario e Laura sono presi nell'amaca come grossi pesci nella rete, lui sonnecchiante e annoiato, lei torpida e sorniona, col gesto e il tipo – si noti – della bellissima Nereide, indifferente e stupendamente nuda sullo scoglio marino, del *Tritone e Nereide* di Böcklin»; mentre i grandi alberi «studiati come corpi umani»⁸⁶ ricordano un quadro del 1929 (*Sito mediterraneo. La metamorfosi di Adone*) in cui l'albero si metamorfosa in figura umana.

Le tre tavole successive presentano, a due a due, i personaggi delle marionette: il Re «dal corpo immenso, la gran barba e la gran dolcezza di sguardo» ricorda insieme «Wotan, Zeus e Re Marke»; l'Eroe in armatura richiama la figura di un pupo siciliano; due ministri che indossano costumi antichi; la Principessa dai tratti molto semplici; il capo operaio «ritto sull'assito del piano scenico, solidissimo, con la testa da Polifemo»⁸⁷, con attrezzi

86. Castelfranco, *I disegni di De Chirico*, cit., p. 35.

87. *Ibid.*



Tavola 4. *Il Re e l'Eroe*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.



Tavola 5. *I due Ministri e la Principessa*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.

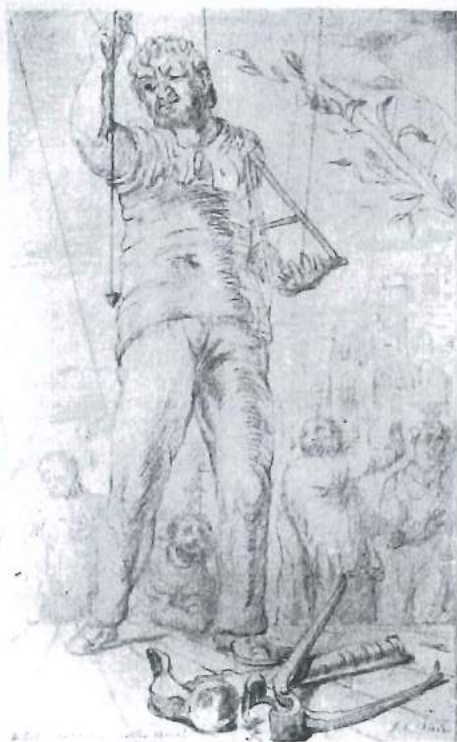


Tavola 6. *Il Capo operaio e il popolo delle marionette*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.

che sembrano essere stati tolti dall'arsenale "metafisico" del pittore; infine un gruppo dal segno confuso, momento corale del popolo delle marionette. Le prime due figure portano in modo evidente i tratti dei manichini di De Chirico⁸⁸, mentre le altre, dai tratti più "umani" sono connotate come marionette grazie ai fili. Sono tutte leggermente scorciate dal basso, come se l'osservatore si trovasse a teatro.

La settima e l'ottava tavola presentano due momenti di sovrapposizione dell'azione delle marionette e degli attori: Carletto solleva l'amaca che due operai avevano staccato dall'albero per erigere la barriera; Laura, seduta su di un tronco, osserva la scena, mentre altri due operai scendono da un albero nodoso trattato con lo stesso segno usato per i corpi delle marionette.

L'ultima illustrazione mostra la ripartizione della scena ad opera del paravento: da un lato le marionette esultanti, con in primo piano il Re e l'Eroe dai corpi lignei di manichini, dall'altro Laura e Carletto; tra gli alberi, giun-

88. «L'Eroe [...] ha molto del suo *Trovatore* manichino di pochi anni prima» (*ibid.*).

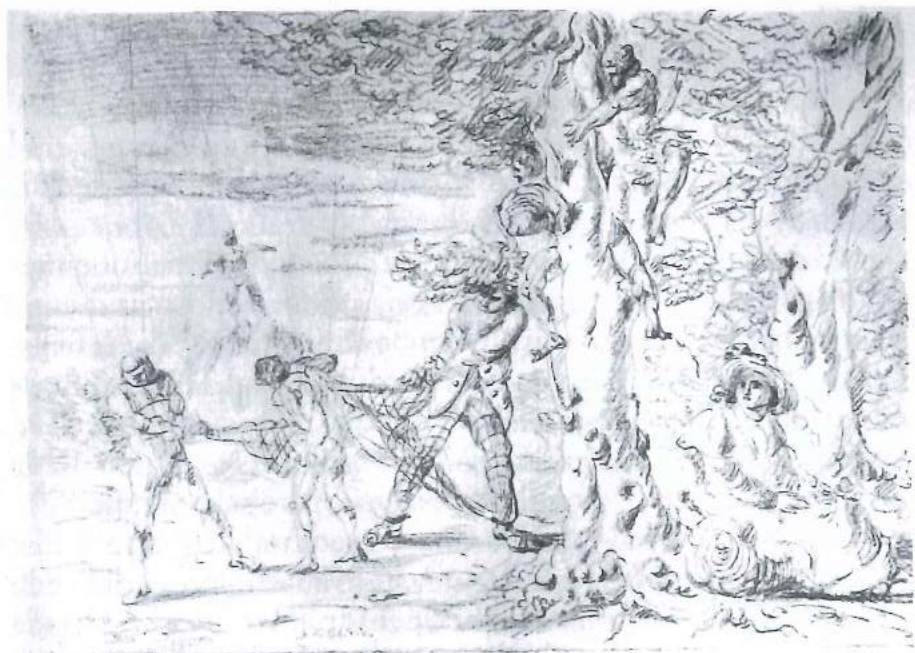


Tavola 7. *Carletto prende l'amaca dalle mani degli operai*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.



Tavola 8. *Il paravento*; disegno a matita di G. De Chirico per *Siepe a nordovest* di M. Bontempelli, riprodotto in fototipia (edizioni di "Valori Plastici", 1922); da Bontempelli, *Siepe a nordovest*, cit.

ge la Zingara, personaggio chiave per la chiusura della commedia. L'elemento straordinario di questa tavola è il paravento, che in De Chirico diventa un proprio quadro intelaiato, con tanto di firma visibile in basso a destra. È lo stesso procedimento che userà anni dopo, quando apporrà la firma ad una scenografia o a un sipario, forse a ribadire l'assenza di demarcazione tra la sfera del teatro e quella della sua pittura⁸⁹.

Le illustrazioni per *Siepe a nordovest*⁹⁰ si situano tra il periodo metafisico ferrarese (1915-1918) e il soggiorno a Parigi, dove è a contatto con l'ambiente delle avanguardie (1924-1925). È degna di nota l'ipotesi che nella messinscena di *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac al Teatro Alfred Jarry di Artaud, nel dicembre 1928, la scenografia con cornici vuote e specchi su cavalletto possa essere stata ispirata dalla pittura di De Chirico. Rammemiamo che Vitrac nel 1927 dedica al pittore una breve monografia⁹¹.

Soprattutto a partire dal 1920 De Chirico sembra attribuire al disegno, in generale sottovalutato dalla critica, un valore autonomo, al di là del fatto di vedervi uno strumento imprescindibile per la pittura⁹². Già il periodo della metafisica ferrarese comprende disegni in cui compaiono gli stessi temi dei quadri: un «mondo (alienato) di carte geografiche e mostrine militari, biscotti e caseggiati, manichini e statue, solidi geometrici e ombre»⁹³. Tra il 1920 e il 1922 essi si fanno accurati e minuziosi «come punte d'argento di Botticelli o sanguigne pre-raffaellite o neoclassicismi alla Ingres». I disegni di questo tipo sono una ventina e sfociano in due imprese librarie, le «illustrazioni per *Siepe a nordovest* di Massimo Bontempelli [...] e la incisione *Oreste e Pilade* per la cartella della Bauhaus dedicata agli italiani [...]»; scri-

89. Con lo spirito polemico che lo contraddistingue, De Chirico si oppose di continuo a chi voleva vedere nei suoi quadri motivi «teatrali». Forse la ragione sta nel fatto che per De Chirico qualsiasi elemento viene investito di un valore «metafisico»: in questa prospettiva non avrebbe più senso fare distinzioni di ambiti o di generi, nel senso che la sua pittura ha lo stesso valore «metafisico» proprio all'evento teatrale. Sul rapporto tra pittura e teatro in De Chirico, o meglio sul valore profondamente teatrale della sua pittura e sul rifiuto a riconoscere una valenza meramente «scenografica» dei suoi quadri, cfr. S. Sinisi, *Theatrum picturae*, in «Il Castello di Elsinore», 3, 1988, ora in Id., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 195-207.

90. I disegni furono esposti solo una volta alla Galleria della Cometa a Roma (1937); l'idea dell'edizione (100 pagine, 15 di musica, 8 tavole) fu di Mario Broglio, che dirigeva «Valori Plastici». Castelfranco osserva che, nonostante la resa in fototipia della matita non eccellente, non si giustifica il fatto che il volume non sia circolato; cfr. Castelfranco, *I disegni di De Chirico*, cit., p. 32.

91. R. Vitrac, *Georges De Chirico*, Gallimard, Paris 1927.

92. «Bisogna saper disegnare per poter dipingere», De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., p. 203; «Disegnare come si dipinge e dipingere come si disegna», *Giorgio De Chirico. Carte*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Extra Moenia, Todi 1991, p. 5. I primi disegni che iniziano a circolare di De Chirico provengono dai surrealisti, che per primi lo appoggiano.

93. Ivi, p. 12.

ve Giorgio Castelfranco che nel lavoro per Bontempelli si avverte uno scarto: al classicismo si accavalla l'interesse per le atmosfere romantiche di Arnold Böcklin. Dal punto di vista del segno, dello stile delle «figure, non si ha l'incisività tagliente dei disegni metafisici di pochi anni prima [...] ma un correr di segno fluido e [...] lievemente sprezzato»⁹⁴, tipico di tutto l'Ottocento romantico. L'ipotesi del critico è che la tipologia di intervento sia venuta a De Chirico da Max Klinger⁹⁵. Si può aggiungere un elemento che consente di avvalorare questa ipotesi: nella tavola con le amache, i gradini, descritti dalla didascalia di Bontempelli, vengono resi in modo molto netto (a differenza del segno nel resto della tavola). Elemento che conduce alla villa, solo evocata, quello degli scalini è motivo ricorrente nell'opera di De Chirico. In un saggio dedicato a Max Klinger, De Chirico analizza l'acquaforte *Accordo*, della serie *Brahmsphantasie*:

A rendere ancora più reale questa scena sì paradossalmente lirica, Klinger ha messo presso il pianista una scaletta di legno, simile a quella delle cabine negli stabilimenti balneari, e di cui si vedono i primi gradini che scendono nell'acqua. L'"idea" di questa scaletta è di una straordinaria genialità. [...] ricordo che le scalette delle cabine balneari mi turbavano sempre e mi davano un gran senso di sgomento. Quei pochi gradini di legno coperti di alghe e di muffa e immersi a meno di un metro sott'acqua mi sembrava dovessero scendere per leghe e leghe fino nel cuore delle tenebre oceaniche.

In Klinger però la scaletta ha anche un altro significato: «unisce la scena reale a quella irreal»⁹⁶, dando così l'impressione che il pianista possa scendere nel regno marino o gli esseri marini salire e sedersi sull'impalcatura. Si pensi anche alla serie di De Chirico dei *Bagni misteriosi*, dove scalette di legno conducono alle cabine balneari, che nel nostro contesto non possono fare a meno di evocare i "castelli" dei burattinai.

In questi anni di studio e applicazione intensi al disegno, De Chirico scrive su artisti che sente affini o che costituiscono oggetto di discussione in quel momento. Riunirà tali interventi sotto un titolo che fa riflettere: *Commedia dell'Arte moderna*. Con questa espressione raccoglie scritti nati nel

94. Castelfranco, *I disegni di De Chirico*, cit., p. 33.

95. Anche nell'artista tedesco il disegno è mezzo narrativo di illustrazione libraria. Si pensi inoltre all'influenza che può aver avuto il guanto del ciclo di Klinger sul guanto della pittura di De Chirico (su Max Klinger, cfr. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 52-3); si potrebbe aggiungere che il guanto è oggetto in qualche modo "marionettesco", presenza fantasmatica dell'umano. De Chirico viene a contatto con l'opera di Klinger (e anche di Böcklin) a Monaco, dove soggiorna dal 1906, città che equipara alla sua «Ferrara metafisica», ivi, p. 83.

96. Ivi, pp. 50-1.

periodo in cui sembra destarsi il suo interesse per il teatro; è curioso che non ci siano riferimenti alla Commedia dell'Arte in tutto il volume; rammentiamo però che nel testo di Bontempelli appare Colombina; e nella tavola dei due Ministri quello più arretrato ricorda una maschera di Commedia dell'Arte delle origini⁹⁷.

Se De Chirico deve aver sentito come congeniale il tema della coesistenza di uomini e marionette, dove gli accadimenti avevano il sapore di eventi metafisici, anche l'ambientazione di *Siepe a nordovest* corrispondeva al paesaggio che poteva osservare a Roma: i giardini e i grandi alberi protagonisti delle sue "ville romane".

È interessante seguire gli sconfinamenti dei due autori, l'uno nell'ambito dell'altro. Bontempelli dedica molti passi all'arte e alla pittura; a De Chirico, attivo come scenografo, capita di riflettere su alcune questioni legate allo spettacolo.

Il pittore è legato in diversi modi al teatro: vi lavora come scenografo, illustra testi drammatici, ma evidenti appaiono anche i motivi teatrali disseminati dentro l'opera pittorica: tavole di palcoscenico, sipari, statue animate, manichini, edifici che sembrano aprire boccascena⁹⁸. Nei bozzetti teatrali le figure sono molto simili ai suoi manichini dai volti vuoti (in particolare nel caso della *Leggenda di Giuseppe*⁹⁹). Nella scena per *Das Leben des Orest* alla Krolloper a Berlino (1930) incombe una statua-manichino di dimensioni sovrumane. Serge Lifar, nel 1929, appone su una foto di scena di *Le Bal*, allestito nel maggio di quell'anno a Parigi, una dedica singolare: «à Giorgio De Chirico, heureux d'être invité au bal des statues animées par vous»¹⁰⁰. De Chirico, affascinato dai simulacri dell'umano, frequenta inoltre il salotto di Maria Signorelli, alle cui marionette dedica un articolo¹⁰¹.

Il teatro per De Chirico, come per Bontempelli, è la risposta al nostro bisogno di soprannaturale, di vedere e di toccare l'invisibile. Anche il pittore come lo scrittore è dalla parte dello "spettacolo" e di un realismo che allontani dall'imitazione. «Uno spettacolo, per avere tutta la sua forza, deve essere fatto in un luogo chiuso. Bisogna che lo spettatore senta e sappia che sopra il cielo dipinto dello scenario, che egli vede in fondo al palcosce-

97. L'ampia manica, il mantello, la calzamaglia, la barba, il panneggio morbido, ma anche la posizione in torsione, ricordano alcune immagini degli affreschi di Trausnitz.

98. Sulla inclinazione "teatrale" dell'opera dechirichiana cfr. Schmied, *L'arte metafisica di Giorgio De Chirico*, cit., p. 72.

99. Cfr. *I De Chirico e i Savinio del Teatro alla Scala*, mostra prima a cura di R. Bossaglia, Edizioni Amici della Scala, Milano 1988, p. 32.

100. *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e I. Gianelli, Charta, Milano 1997, p. 72.

101. Dal titolo *Bambole personaggi*, in De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 315.

nico, c'è il solido tetto del teatro che lo separa e lo difende dall'infinito... e dalla realtà»¹⁰².

In *Cortometraggi pittorici*¹⁰³ Bontempelli dice della pittura che ha una profondità *sui generis*, sensazione suggerita, "presenza metafisica", della terza dimensione. E definisce la pittura di Zeusi «malsana»: la pittura è bi-dimensionale e il volume deve essere dato dalla "metafisica". In *Motivi* esalta come soggetto della pittura la figura umana; anche De Chirico esalta l'arte "figurativa", dato che è il legame con il reale a permettere il "salto metafisico"¹⁰⁴.

Considerando gli oggetti ritratti dalla pittura in modo fedele, costretti a somigliare perpetuamente a se stessi, Bontempelli oppone il fatto che vivere è «vibrare, passare per un continuo giro di mutazioni, trasfigurazioni minime ma incessanti dell'immagine di sé»¹⁰⁵; sono affermazioni molto vicine a quelle di De Chirico sulla natura morta¹⁰⁶; Bontempelli si stupisce che l'ultimo De Chirico abbia rovesciato le proprie posizioni, lui che si era «nutrito sempre della sua nobile necessità, bisogno organico, di trasfigurare». «La realtà è un arbitrio, la trasfigurazione un necessario. Se il Demiurgo prepara al mondo un certo numero di "oggetti", poi, non già nei più perfetti di essi ma nei più adatti, accende la vita, e li lancia sulla terra...»¹⁰⁷.

In tutte queste dichiarazioni l'autore di *Siepe a nordovest* sente profondamente la poetica del De Chirico metafisico; esiste una sorta di sfasamento tra i periodi dei due autori, per cui quando l'artista illustra la farsa di Bontempelli questi sembra non avere ancora coscienza di tutti i motivi menzionati, che lo caratterizzeranno in una fase immediatamente successiva, cioè a partire da *Nostra Dea*; mentre quando li ha assimilati, De Chirico si muove in altre direzioni. Si attua quindi una sorta di percorso incrociato, dove al Bontempelli maturo corrisponde il De Chirico metafisico, degli anni tra il 1910 e il 1930.

D'altro canto, forse non è un caso che l'attività teatrale di De Chirico da-

102. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., p. 192.

103. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 45 (scritto del 1943).

104. Bontempelli considera il culmine della gerarchia delle forme la figura umana, e in particolare il volto. Anche De Chirico si sofferma sulla centralità della figura umana. Esiste un tipo di "astrazione" per così dire "metafisica", che prescinde dal fatto che il riferimento continui ad essere figurativo. In alcune considerazioni sull'astrattismo Bontempelli fonda l'esistenza delle forme su rapporti numerici e afferma che esse esistono tutte in natura, e che l'uomo non ne può creare altre. «Vi è anche una gerarchia delle forme che la natura ha sperimentato creative; al sommo della quale scala sta la forma umana, e al vertice la espressione dei volti», AN, p. 319.

105. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 56 (*Motivi*, scritto nel 1943).

106. De Chirico, *Far, Commedia dell'Arte moderna*, cit., pp. 166-9.

107. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., p. 57.

ti dopo il 1922, anzi a partire dal 1924, cioè all'altezza della seconda edizione di *Siepe a nordovest* con le sue tavole¹⁰⁸. Se già dagli anni Dieci De Chirico, che aveva raggiunto il fratello a Parigi nel 1911, respira l'atmosfera dei Ballets Russes e poi dei Ballets Suédois, è del novembre 1924 la prima scenografia¹⁰⁹ firmata dal "metafisico"; quasi che le illustrazioni a Bontempelli abbiano segnato l'inizio di una nuova sfera di attività. Nel 1929 esce a Parigi *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain* (prima edizione italiana nel 1942). Teatri di varietà, sale da concerto, tavole di palcoscenico, sipari, cieli di carta, lanterne magiche, quinte, scenari, teatri di burattini, attori: De Chirico mobilita tutto l'arsenale spettacolare, facendone costantemente una chiave di interpretazione della sua pittura. Dietro a Ebdòmero c'è il pittore De Chirico.

108. Edizioni Stock; l'edizione del 1924 ebbe verosimilmente maggior circolazione della prima.

109. Per il già citato balletto *La giara*, di Casella-Pirandello.

ISBN 88-430-3653-X



€ 18,00