

Associazione culturale *Retroscena*
Altamura

LA LUNA E LO SPECCHIO

*La drammaturgia italiana
del primo Novecento*

a cura di

Francesco Vulpio

Edizioni Sinestesie · *Il Parlaggio* 3

Collana «Il Parlaggio»

Direttore: Maria Pia Pagani (Università di Pavia)
Comitato Scientifico: Matteo Brera (Universiteit Utrecht), Roberto Calabretto (Università di Udine), Paul Fryer (The Stanislavski Centre, Rose Bruford College, UK), Luca Malavasi (Università di Genova), Paolo Quazzolo (Università di Trieste), Elena Randi (Università di Padova), Magda Romanska (Emerson College, Boston)

Responsabile di redazione: Francesca Cattina

Proprietà letteraria riservata

2016 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-99541-36-1 *cartaceo*

ISBN 978-88-99541-37-8 *ebook*

Finito di stampare nel mese di novembre 2016
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (MI)

Associazione culturale *Retrosena*
Altamura

LA LUNA E LO SPECCHIO
La drammaturgia italiana del primo Novecento

a cura di
Francesco Vulpio

Edizioni Sinestesia

Indice

Premessa	5
Introduzione, <i>di Francesco Vulpio</i>	9
Dinamismo Simultaneità Sorpresa. Marinetti e il teatro futurista, <i>di Giuseppe Bonifacino</i>	13
Un centenario da ricordare: <i>la maschera e il volto</i> di Luigi Chiarelli (1916), <i>di Grazia Distaso</i>	31
Il teatro di Rosso di San Secondo. La stagione espressionista, <i>di Laura Cannavacciuolo</i>	45
Pirandello e la scrittura drammaturgica, <i>di Francesco S. Minervini</i>	81
Massimo Bontempelli e il teatro dell'epoca nuova, <i>di Apollonia Striano</i>	99
Postfazione, <i>di Francesco S. Minervini</i>	121
Indice dei nomi	125

Premessa

La Luna e lo specchio: sintesi simbolica della riflessione svolta, con intenti essenzialmente divulgativi, nel Marzo del 2016, sulla drammaturgia italiana del primo Novecento. Attraverso un percorso seminariale, organizzato dall'Associazione culturale 'Retroscena' di Altamura e patrocinato dalle Università degli Studi di Bari "A. Moro" e "L'Orientale" di Napoli, si è inteso far luce su autori ed opere ingiustamente poco conosciuti, eccetto Pirandello, che tuttavia rappresentano tappe importanti della ricerca di forme e linguaggi nuovi della letteratura teatrale e delle dinamiche della messinscena.

Introduzione

di Francesco Vulpio

I primi decenni del Novecento, secolo del *canto strozzato*, segnano una fase di grande fermento artistico-culturale che coinvolge il teatro ed il rapporto dialettico, che prende avvio proprio in questo periodo, tra letteratura teatrale e scrittura scenica, grazie anche alla nascita della Regia. Il grande impegno creativo del teatro è volto a smascherare i canoni del dramma borghese e del mimetismo naturalista. Un *teatro in rivolta* che, accogliendo l'eredità simbolista, analogamente e parallelamente al percorso poetico avviato da Baudelaire, sperimenta forme e pratiche nuove, svelando la condizione di fragilità e disillusione dell'uomo contemporaneo. Un teatro che rappresenta le dissonanze e la transitorietà di un *io debole*, effetto della crisi dell'ottimismo scienziato, della 'protesta' di Nietzsche, della *Zivilisation*. È la pirandelliana lacerazione del velo di carta con la conseguente trasformazione dell'uomo da Oreste in Amleto. La letteratura drammatica registra il caos, le nevrosi, il collasso dell'io, l'inquieto vagabondare di un uomo consapevole della sua «lucida debolezza» (Paul Valéry). È messa in scena la solitudine di marionette, pupi, fantocci soggetti alle stranezze del caso. Maschere, ma anche creature umane schiave delle finzioni dell'anima, un'anima in continuo «equilibrio mobile» (Luigi Pirandello, *L'Umorismo*). All'interno del movimento avanguardistico un grande contributo per un teatro nuovo è dato dal Futurismo, capostipite di tutte le avanguardie storiche. In Italia i futuristi, i grotteschi, autori come Rosso di San Secondo, Bontempelli e,

soprattutto, Pirandello, pur con cifre stilistiche ed esiti differenti, contribuiscono all'opera di svecchiamento della drammaturgia e delle dinamiche della messinscena, rinnovamento avviato nel nostro Paese da D'Annunzio e da Eleonora Duse.

Il progressivo distacco dal teatro realista realizzato da questi autori italiani, trasforma la scena da spazio fisico a spazio metafisico. Un contributo importante in tale direzione è offerto dal movimento futurista, anch'esso debitore della lezione simbolista, per l'importanza attribuita agli elementi non verbali del teatro, per il contributo teorico fornito tramite i vari Manifesti, in particolare il *Manifesto Sintetico futurista* a cui si rifaranno le ricerche di autori, registi, movimenti del secondo Novecento; per la rivoluzione compiuta da Prampolini col suo Manifesto *La scenografia futurista*, punto di riferimento per lo sviluppo della scrittura scenica intesa come atto creativo autonomo, scrittura dell'azione scenica non subordinata al testo letterario. Scenario dell'inquietudine, della crisi di valori del «forestiere della vita» (Luigi Pirandello), la drammaturgia italiana si dirama lungo le direttive del riso ironico e dell'umorismo in Pirandello, dell'urlo espressionista, del grido metafisico in Rosso di San Secondo, del grottesco in Chiarelli, dell'umorismo fantastico in Cavacchioli ed Antonelli, del realismo magico in Bontempelli. Il grottesco, cioè «il comico che ha radici nella malinconia, nel dolore che pur provoca il riso» (Luigi Ferrante) e l'umorismo, la cui essenza è la contraddizione, sono le chiavi di lettura della realtà adottate dai Nostri.

La chiave del grottesco è utilizzata da Chiarelli ne *La maschera e il volto* per parodiare le bassezze e l'inautenticità dei rapporti e delle convenzioni sociali. L'umorismo tragico connota il teatro di poesia di Rosso di San Secondo; la sua lirica della solitudine canta l'alienazione di 'marionette' soggiogate dalle loro stesse passioni. L'alienazione di anime 'candide', vittime della disumanizzazione della civiltà tecnologica, è un cardine della poetica di Bontempelli, scrittore poliedrico ed originale; anche nel suo teatro luci, suoni, voci si caricano di profonde suggestioni e valenze metafisiche. Il

«sentimento del contrario» è la chiave privilegiata da Pirandello, la più grande figura del panorama teatrale italiano del '900, non solo per la sua produzione drammatica ma anche per la sua attività di capocomico, regista, *metteur en scène*. In queste vesti Pirandello muta i rapporti tra drammaturgia e messa in scena, introduce un nuovo modo di concepire la pratica ed il senso del teatro che prevede il coinvolgimento dello spettatore e la riflessione metateatrale. Il teatro italiano del Novecento non può, perciò, prescindere dagli autori presi in esame; tramite i loro personaggi, vittime di forze irrazionali, 'agiti' da esse, hanno dato forma, in veste moderna, all'eterno sentimento del tragico, al senso cioè di precarietà di un uomo 'sventurato', schiavo del pathos, vanamente in viaggio, in preda, con Baudelaire, «all'orrore del domicilio».

Massimo Bontempelli e il teatro dell'epoca nuova

di Apollonia Striano

La pratica (politica) ha preceduto l'arte e il pensiero puro,
come era naturale,
nell'opera di aprire le porte del Novecento.

L'uomo nasce con l'amore, il
bisogno dello spettacolo

M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, 1938

Quando Massimo Bontempelli – giornalista, poeta, romanziere di simpatie e trascorsi futuristi¹ – iniziò a dare forma definitiva al

¹ Massimo Bontempelli (Como, 1878-Roma, 1960), negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza si spostò tra Milano e Torino, per i continui trasferimenti dovuti al lavoro del padre, ingegnere delle Ferrovie dello Stato. Iscritto alla Facoltà di Lettere di Torino, fu allievo di Arturo Graf e di Giuseppe Fraccaroli. Si laureò in Filosofia, con una tesi sul libero arbitrio e in Lettere, discutendo un lavoro sulle origini dell'endecasillabo. Conclusi gli studi, per un po' si dedicò all'insegnamento; contestualmente iniziò a scrivere racconti e poesie. Tra il 1910-1914 si stabilì a Firenze, dove curava per l'editrice Sansoni alcuni testi scolastici. Svolgeva un'intensa attività di pubblicista, come redattore capo di «Cronache letterarie» e collaboratore de «La Nuova Antologia». Qui, con la casa editrice Baldoni diede alle stampe il suo primo libro di narrativa *Sette uovi* (1912). Successivamente Bontempelli si trasferì a Milano, per gli impegni presi con il «Secolo», su cui apparvero i suoi articoli di propaganda interventista. Tra il 1917 e il 1918 fu al fronte sull'Isonzo come ufficiale di artiglieria: qui con alcuni futuristi organizzò il giornale di trincea «Il Montello». Nel 1919 a Milano, dove aveva stretto rapporti più intensi col gruppo di Marinetti, fece uscire la raccolta di poesie *Il puro sangue. L'ubriaco* (Facchi, Milano), in cui presentava l'esperienza della Grande

suo Novecentismo, cioè a un movimento letterario pronto a rispecchiare l'avvento del XX secolo, in Italia si stava verificando una profonda, definitiva rivoluzione politica, ideologica, estetica, sociale.

Proprio in questo epocale cambiamento guidato da Benito Mussolini il progetto artistico di Bontempelli trovava piena legittimazione e coincidenza d'intenti.

Del resto, l'adesione di Bontempelli al fascismo era avvenuta quasi come naturale evoluzione della sua partecipazione alla Grande Guerra. Nel 1919, dopo aver ottenuto il congedo dalla sua posizione di ufficiale di artiglieria sui fronti dell'Isonzo, del Piave e

Guerra con soluzioni ironiche. Nel 1920 Bontempelli era a Roma, per collaborare al «Tempo» e al «Mondo». Partecipò all'intensa vita culturale della capitale anche come membro del "Teatro degli Undici". In questa fase uscirono alcuni dei suoi libri più fortunati: *Viaggi e scoperte* (Vallecchi, Firenze 1922), *La scacchiera davanti allo specchio* (Bemporad, Firenze 1922), *Eva ultima* (Stock, Roma 1923), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (Milano, Bompiani 1930), *Mia vita morte e miracoli* (Stock, Roma 1931). Tra il 1932 e il 1934 fondò «Quadrante», rivista in cui si esprimevano posizioni favorevoli all'arte e all'architettura del '900. In questi stessi anni, Bontempelli si divideva tra gli impegni di alcune conferenze all'estero e la pubblicazione di altre opere: *La famiglia del fabbro* (Mondadori, Milano 1932), "522". *Racconto di una giornata* (ivi, *ibidem*), *Galleria degli schiavi* (ivi, *ibidem*, 1934) e il romanzo *Gente nel tempo* (ivi, *ibidem*, 1937). Nel 1938 usciva *Avventura novecentista* (Vallecchi, Firenze), in cui si profilavano posizioni di rottura rispetto al regime. L'atteggiamento di Bontempelli divenne ancora più esplicito quando rifiutò di succedere ad Attilio Momigliano, colpito dalle leggi razziali, nella cattedra di Letteratura Italiana presso l'Università di Firenze. L'attenzione della censura, suscitata da questo e da altri episodi, lo spinse a cessare ogni attività e a trascorrere un periodo di confino a Venezia. Questa lunga pausa fu interrotta nel 1941 con i racconti di *Giro del sole* (Mondadori, Milano). Nel 1948 Bontempelli, eletto senatore per il Fronte Popolare, fu interdetto dalla carica perché era stato autore di un'antologia scolastica con elementi di propaganda fascista, a riprova che né allora (né in seguito) l'evoluzione del suo percorso ideologico e politico veniva considerata con obbiettività. Nel 1953 apparvero i racconti de *L'Amante fedele* (ivi, *ibidem*), con cui ottenne il Premio Strega. Nel 1960 dopo una lunga malattia, Bontempelli si spense a Roma. Gli era vicina Paola Masino, dal 1929 compagna inseparabile, che curò i due volumi di *Racconti e romanzi* (ivi, *ibidem*, 1961).

di Vittorio Veneto, rientrato a Milano cominciò a collaborare ad «Ardita», supplemento del «Popolo d'Italia» (il quotidiano fondato nel 1914 da Mussolini), pubblicandovi i pezzi che confluirono nel romanzo *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*².

Quasi contemporaneamente affidava alla rivista «Industrie italiane illustrate» l'altro romanzo *La vita operosa. Nuovi racconti di avventure*³. Si trattava di due lavori complementari e speculari, nei quali provava a dare un ironico quadro della quotidianità moderna, veloce ed affannosa, che si svolgeva in città (Milano, su tutte) in procinto di trasformarsi in metropoli.

In questa fase della sua produzione letteraria, Bontempelli tracciava una netta linea di demarcazione con le prove elaborate nel passato: ad eccezione dei racconti della raccolta *Sette savi*⁴ rifiutava tutta la produzione precedente, spinto dall'urgenza di costruire un'altra letteratura, più vicina alla realtà. La sua nuova progettua-

² M. Bontempelli, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, Vallecchi, Firenze 1920; ed. Mondadori dal 1925. Questo l'incipit della Prefazione: «Racconto fatti veri, accaduti a me, nella città di Milano. Questa narrazione - la quale comprende tutte le avventure che mi sono occorse una mattina, tra le 12 e le 12, 30, andando da via San Paolo alla Galleria - potrà sembrare troppo complicata a quanti sono capaci di andare da casa alla trattoria senza incontrare nulla che sia degno di essere raccontato» (Id., *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, I Meridiani, Mondadori, Milano 1987, p. 8).

³ M. Bontempelli, *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure*, Vallecchi, Firenze 1921.

⁴ M. Bontempelli, *Sette savi*, Baldoni, Firenze 1912; poi Vallecchi, Firenze; ed. Mondadori dal 1925. Osserva Luigi Baldacci che più avanti Bontempelli dalle opere espunte «recupererà... *Guardia alla luna e Il Purosangue*» (cfr. *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, cit., p. XLIX). In realtà, *Purosangue* era uscito quando l'autore aveva già quarantuno anni e verrà disconosciuto ancora più in là, in piena maturità letteraria. In proposito Baldacci scrive che «*Il Purosangue*, uscito, presso l'editore Facchi, in una collezione esplicitamente futurista diretta da Maria Ginanni (e nella quale spiccano i nomi di Corra e Settimelli, di Carli e di Buzzi) dovette subito apparire al suo autore un passo falso: l'avanguardia poteva essere anche il tram vincente; ma non era il tram di Bontempelli, il quale puntava a una sua originalità che non era affatto di marca futurista» (ivi, p. XX).

lità risentiva delle suggestioni forti esercitate dalla politica, che lo avevano indotto a partecipare alla fondazione del Fascio Politico Futurista di Milano. A distanza di qualche anno, nel saggio *L'avventura novecentista*, una sorta di ricostruzione tassonomica dell'impegno profuso nel recente passato, Bontempelli rifletteva su quanto stava accadendo, osservando che:

Oggi, prima che l'arte abbia ripreso il senso del mondo esteriore e della magia, la politica sta ritrovando quello della potenza e del contingente: quel senso che ella aveva perduto lungo la strada democratica dell'Ottocento⁵.

Prima dell'intuizione estetica, dunque, la visionarietà politica di Mussolini aveva prodotto un'interpretazione soddisfacente del mondo e della vita, costruendo un'estetica moderna, funzionale, limpida, semplice, vincente. Le esigenze di bello, ordine, pulizia, comprensione venivano tutte risolte nella programmaticità concreta e risolutiva del regime, che proponeva modelli per edificare. In questo clima storico, Bontempelli si dedicava intensamente alla scrittura, pubblicando i racconti *Viaggi e scoperte*⁶ e il romanzo surrealista, ispirato ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, *La scacchiera davanti allo specchio*⁷. Tale era il prestigio conquistato che il «Corriere della Sera» lo aveva coinvolto come

⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 78.

⁶ M. Bontempelli, *Viaggi e scoperte. Ultime avventure* (Vallecchi, Firenze 1922); con *La scacchiera davanti allo specchio*, ed. Mondadori dal 1925.

⁷ M. Bontempelli, *La scacchiera davanti allo specchio* (Bemporad, Firenze 1922); ed. Mondadori dal 1925. Baldacci evidenzia che «l'opera fu scritta nel 1921. La prima edizione è quella di R. Bemporad e figlio Editori, Firenze, nella "Biblioteca Bemporad per i ragazzi", con illustrazioni di Sto. Nel verso del frontespizio interno la data del 1922. Il libro è dedicato "Amino", figlio dell'autore, nato nel 1911. [...] *La scacchiera davanti allo specchio* è tra i libri più variati di Bontempelli. Tra A e Z non intercorre, intendiamoci, una vera riscrittura, ma in ogni modo le correzioni sono in numero assai maggiore che per *La vita intensa* e *La vita operosa*. Si dovrebbe poter cogliere, a questo punto, una direzionalità di tali

collaboratore. Era poi entrato a far parte del "Teatro degli Undici", una sorta di associazione di drammaturghi e attori in cerca di finanziamento e del sostegno del regime, di cui erano promotori Stefano Landi, figlio di Pirandello e Orio Vergani⁸. Così Bontempelli avrebbe ricordato questa esperienza:

Ne ebbero l'idea fin dai primi mesi del '24, e subito ne gettarono le fondamenta pratiche, Stefano Landi e Orio Vergani. Il teatrino ebbe vita brevissima e feconda e molto importante; oggi pochi lo ricordano, e in confuso: è buona l'occasione di fermarne qui chiara la memoria. Stefano e Orio insieme con altri nove (o dieci?) fondammo nel settembre di quell'anno la compagnia degli Undici, con un capitale di cinquantacinquemilalire. Si prese in affitto il teatrino di via Odescalchi che Vittorio Podrecca abbandonava per portare in giro nel mondo le sue gloriose marionette; fu affidata a Virgilio Marchi architetto la direzione dei lavori di riadattamento della sala e del palcoscenico. Chiedemmo timidamente consigli e aiuto a Pirandello; il quale si buttò a tutt'uomo nell'avventura, preparò un vario e ricco repertorio, incitò più d'uno (soprattutto giovani) a preparare copioni, scelse la compagnia e fu il regista (allora si diceva burocraticamente il direttore) di tutte le rappresentazioni. [...] Ero uno degli Undici (altri asseriva fossero dodici, né la cosa fu mai appurata) e Pirandello m'invitò a scrivere una

interventi, ma non è facile. Anche stavolta è più giusto pensare a una riappropriazione del testo da parte dell'autore» (*Opere scelte*, cit., pp. 942-943).

⁸ Orio Vergani (Milano, 1898-1960), giornalista, fotografo, scrittore, apparteneva ad una famiglia di intellettuali appassionati di teatro (fratello della madre era Vittorio Podrecca, fondatore del "Teatro dei Piccoli", mentre Vera Vergani, sua sorella, fu la prima interprete dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello). Dopo l'infanzia e l'adolescenza trascorse a Milano, si trasferì a Roma dove iniziò a frequentare Federigo Tozzi e Pirandello. Contestualmente ad un'intensa attività giornalistica (era inviato speciale della "terza pagina" del «Corriere della Sera», collaborava alla «Tribuna», a «Il messaggero della Domenica», a «Idea Nazionale»), Vergani si dedicava alla narrativa e al teatro. Nel 1926 Pirandello rappresentò il suo *Cammino sulle acque*, commedia poi riproposta al "Piccolo" negli anni Cinquanta.

commedia per il nostro repertorio. Per un po' riuscii a esimermi, ma un giorno m'accadde di raccontargli quella mia abbandonata idea; gli piacque; fu tanto ardente e imperioso nell'incitarmi a riprenderla, che promisi, e, passato qualche altro mese, la notte tra il '24 e il '25 dopo aver salutato il nuovo anno mi misi a scrivere⁹.

Tra il Capodanno e il 16 gennaio del 1925, dunque, scriveva la commedia storica in quattro atti *Nostra Dea*¹⁰, seguita da Pirandello alla prima prova di lettura e interpretata da un'esordiente Marta Abba, che non aveva ancora iniziato a lavorare con il maestro siciliano.

Quasi contemporaneamente, nel 1926, inaugurava con Curzio Suckert-Malaparte¹¹ la rivista «900», redatta in francese. I «Cahiers d'Italie et d'Europe» sarebbero stati guidati da un comitato di redazione internazionale formato da James Joyce, Ramón Gómez de la Serna, George Kaiser, Pierre Mac Orlan. Si trattava di una scelta originale, innovativa eppure in linea col clima dell'Italia fa-

⁹ M. Bontempelli, *Opere scelte*, cit., p. 948.

¹⁰ M. Bontempelli, *Nostra Dea*, «Comoedia», 1° agosto 1925; ed. Mondadori dal 1925. La prima rappresentazione avvenne a Roma, il 22 aprile 1925, presso il «Teatro degli Undici».

¹¹ Kurt Erich Suckert (Prato, 1898-Roma, 1957) appena sedicenne decise di partire volontario per il fronte. Dopo la guerra elaborò *Viva Caporetto!* (Prato, Martini 1921), un saggio-romanzo dalla prospettiva eversiva: nella disfatta di Caporetto, Malaparte denunciava l'incompetenza degli ufficiali superiori, cui era seguita la ribellione dei soldati, una sorta di rivoluzione italiana spentasi per la mancanza di capi in grado di portarla avanti. Già nel 1920 Malaparte si era schierato con il movimento di Mussolini; nel 1922 partecipò alla Marcia su Roma. Nonostante la deriva violenta del regime, fu tra gli intellettuali più fedeli al Duce, al punto da sostenerlo anche quando, col discorso del 3 gennaio 1925, annunciò la sospensione delle libertà democratiche. Nel 1925 fu tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* e si iscrisse al Partito Nazionale Fascista. Con Leo Longanesi e Mino Maccari creò il movimento «Strapaese», anche se quasi contestualmente aveva dato corpo, con Massimo Bontempelli, alla corrente di «Stracittà». Ideologo del fascismo popolare, provava a conciliare la tradizione contadina e rurale con le urgenze della modernità e dell'industrializzazione.

scista: scrivere in francese avrebbe consentito agli autori italiani esordienti, assetati di "universale" ma "perdutamente romani", di confrontarsi con i valori delle altre nazioni, addirittura di premere sugli stranieri¹².

Bontempelli si soffermava sul suo periodico con Nino Frank, scelto per il ruolo di segretario di redazione a Parigi:

Ho fondato una rivista: uscirà ogni tre mesi, si intitola «900». Non ci saremo che io, tu, Alvaro, Vergani e 5 o 6 altri ancora ignoti: più i francesi tipo che va da Morand a Aragon, spagnoli Ramón Gómez, tedeschi tipo Sternheim ecc. E uscirà in francese. Nella giustificazione preliminare spiegherò che siamo antilirici, antisurreali, antipsicologici, ecc. e - che per noi il criterio di un'opera d'arte è d'essere traducibile e raccontabile: e che perciò rinunciamo al vantaggio che ci può dare lo scrivere nella nostra lingua, e ci presentiamo tradotti. In ogni nazione voglio avere un gruppo di 2 rappresentanti: uno un autore di quella nazione (più che altro per il nome): l'altro che lavori a propagandare la rivista ecc. P. es in Francia Aragon e Frank (e vedi tu che sia meglio altri invece di Aragon). Preparami qualche bell'articolo, o novella, o

Non mancava mai di collocarla nel tempo in cui sorgeva, allineandola alle scelte politiche dominanti. «900» trovava infatti la propria identità nello spirito di edificazione nato dalle macerie accumulate, in nome della modernità iconoclasta, dai recenti movimenti avanguardisti (cubismo, dadaismo, post-impressionismo), spettacoli folgoranti, caratterizzati unicamente da una scelta divagativa e assolutamente incapaci di determinare una produzione corrente, destinata a lettori comuni.

Oltre essi cominciava il Novecentismo, nel solco della forza e dell'energia del suo secolo, antiromantico, antiborghese e popolare, il cui compito più urgente era la ricostruzione del tempo e dello spazio. Così iniziava un'era di narrativa e di arte di uso quotidiano, in cui, rifiutata «la realtà per la realtà, come la fantasia per la fantasia» era vivo quel «senso magico» scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose. «Millenari», «cauti» ed «equilibratori» i novecentisti venivano ipotizzati da Bontempelli come letterati di «mestiere», il cui «genio è l'accanimento al lavoro», il cui capolavoro «è la conquista del pubblico», la cui posterità è nel contemporaneo, pronti a perseguire la collaborazione ininterrotta tra scrittore e lettore, in uno scambievolmente, incessante gioco di azioni e reazioni¹⁴. Costruendo il suo pubblico ed educandone il gusto, il vero scrittore novecentista si sarebbe rivelato «funzionale» – dunque *giornalista* – capace di comunicare ad una platea vasta e non scelta¹⁵.

Con queste visionarie intuizioni Bontempelli tracciava un percorso che, unico, era realisticamente alla portata dei giovani. Suggeriva inoltre la possibilità di una fuoriuscita vittoriosa dall'insolubile corto circuito vita-arte grazie all'appiglio del solido nucleo vita-Novecentismo. Il movimento, infatti, si sarebbe realizzato man mano nella progressiva identificazione con la sua epoca, avrebbe proiettato in essa il suo avvenire, ponendo al di sopra di tutto l'immaginazione vitale, rapida ed una retorica del «candore»,

¹⁴ Cfr. in merito *L'Avventura novecentista*, cit., p. 56 e 74.

¹⁵ *Conseils*, «900», II, «Cahier de printemps», 3 (1927), pp. 7-13.

dell'operosità, della magia, giovane e per i giovani, in tutte le sue implicazioni.

In concreto, tuttavia, l'illuminato discorso di Bontempelli non riusciva ad essere facilmente decodificato e assimilato da molti intellettuali. Nello stesso comitato di redazione della rivista, Malaparte ne contrastava più o meno apertamente le scelte estetiche, esercitando un ruolo complesso e ambiguo¹⁶. Figurava come cofondatore di «900» ma era all'oscuro delle complesse progettualità del periodico – l'europeismo veicolato dall'uso del francese e dalla pratica delle traduzioni –¹⁷, che per formazione non avrebbe potuto condividere.

In realtà Malaparte si stava avvicinando all'ampio fronte dei detrattori del Novecentismo, sostenuto soprattutto dai redattori

¹⁶ Sull'adozione del francese e sulle aperture europeiste, Malaparte rilasciava alcune dichiarazioni in un'intervista ad Arnaldo Frateili, per spiegare gli impegni di «900». La rivista avrebbe operato per una rinascita letteraria del nazionalismo, per cui la scelta del francese non doveva trarre in inganno. Si trattava di un espediente per dare alla Francia, in cui era diffusa la convinzione di essere avanti, la conferma che in Italia ci fossero molti ingegni nuovi. Inoltre, era una soluzione logisticamente illuminata. Affermava infatti Malaparte: «l'italiano è letto poco in Italia... ed è parlato pochissimo fuori Italia. La nostra lingua non è perciò uno strumento di conoscenza e di propaganda... perciò in attesa che l'italiano sostituisca il francese e l'inglese come lingue imperiali... occorre che ci facciamo conoscere con i nostri mezzi, cioè traducendoci da noi stessi» (A. Frateili, *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova «Voce»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 31, 1° agosto 1926, p. 1).

¹⁷ Sull'atteggiamento di Malaparte e quanto dichiarato a Frateili, Bontempelli si sfogava con Frank: «Si arrivò al punto, ch'egli a mia insaputa fece pubblicare sulla Fiera Letteraria un'intervista (1 agosto) in cui si parla del futuro "900", 1) senza neppure fare il nome di me che solo l'avevo ideato in ogni suo particolare; 2) esponendo propositi assolutamente estranei o addirittura contrari ai miei; 3) annunciando iniziative contrarie alle mie intenzioni e allo spirito con cui avevo immaginato la rivista; 4) e perfino facendo nomi di scrittori ch'egli sapeva io avrei accuratamente esclusi dalla mia scelta» (M. Bontempelli, *Lettera a Nino Frank*, datata "10 gennaio 1927", in M. Mascia Galateria, *Lettere a "900"*, cit., p. 143).

dell'«Italiano»¹⁸ e del «Selvaggio»¹⁹, periodici che predicavano i valori dell'italianità, riconducendoli nell'alveo ampio del fiero provincialismo di «strapaese», contrapposto al generico impulso modernista di «stracittà». Infine, nel 1927, prima di abbandonare definitivamente «900», Malaparte chiudeva il discorso alludendo alla posizione ambigua della rivista, che sembrava infrangere gli ordini del regime, per perseguire inclinazioni «parigine» e «borghesi»²⁰.

Lontanissimo da queste accuse, Bontempelli aveva immaginato di poter conciliare le esigenze retoriche del momento con le indicazioni estetiche per le arti figurative, la letteratura, la drammaturgia, che emergevano in Europa con più intensità. In questa prospettiva, nonostante le difficoltà, il Novecentismo aveva prodotto dei risultati molto interessanti, soprattutto nell'architettura, nella pittura, nella scultura, che alla fine degli anni Venti seguivano modelli razionalisti, ispirati ai parametri essenziali di un realismo capace di evocare uno spazio ulteriore e nitido, simbolico e magico. In ambito letterario le abissali parole di Bontempelli provavano ad incidere su un contesto vario – in cui erano ancora valide tradizio-

¹⁸ «L'Italiano» fu fondato a Bologna nel 1926 come «settimanale della gente fascista» da Leo Longanesi, che pensò non solo ai contenuti della rivista ma anche alla sua raffinata e rivoluzionaria realizzazione grafica. Riguardo alle scelte letterarie, ampio spazio ebbero Savinio, Moravia, Lawrence, autori ospitati anche sulla rivista di Bontempelli. Dal 1936 iniziò la decadenza de «L'Italiano», poiché Longanesi era concentrato sulla sua nuova creatura, «Omnibus».

¹⁹ «Il Selvaggio» fu fondato a Colle Val d'Elsa nel luglio del 1924. Redattore tuttofare era Mino Maccari. Da piccola, di limitata tiratura e carattere provinciale, la rivista diventò significativa, con sede a Firenze, orientata verso l'arte e la letteratura più che verso la politica. Tra ripetuti cambi e complessi rapporti con il regime, «Il Selvaggio» arrivò fino al 1943, quando, dopo alcuni sequestri cessarono le pubblicazioni.

²⁰ Malaparte aveva preso definitivamente le distanze dalla rivista con l'articolo *Strapaese e Stracittà* («Il Selvaggio», IV, n. 20, 10 novembre 1927, p. 3). Sin dalle prime battute indicava tra le principali cause della rottura l'incompatibilità tra la sua salda fede nel fascismo e le incerte posizioni politiche dei novecentisti.

dell'operosità, della magia, giovane e per i giovani, in tutte le sue implicazioni.

In concreto, tuttavia, l'illuminato discorso di Bontempelli non riusciva ad essere facilmente decodificato e assimilato da molti intellettuali. Nello stesso comitato di redazione della rivista, Malaparte ne contrastava più o meno apertamente le scelte estetiche, esercitando un ruolo complesso e ambiguo¹⁶. Figurava come cofondatore di «900» ma era all'oscuro delle complesse progettualità del periodico – l'uropeismo veicolato dall'uso del francese e dalla pratica delle traduzioni –¹⁷, che per formazione non avrebbe potuto condividere.

In realtà Malaparte si stava avvicinando all'ampio fronte dei detrattori del Novecentismo, sostenuto soprattutto dai redattori

¹⁶ Sull'adozione del francese e sulle aperture europeiste, Malaparte rilasciava alcune dichiarazioni in un'intervista ad Arnaldo Frateili, per spiegare gli impegni di «900». La rivista avrebbe operato per una rinascita letteraria del nazionalismo, per cui la scelta del francese non doveva trarre in inganno. Si trattava di un espediente per dare alla Francia, in cui era diffusa la convinzione di essere avanti, la conferma che in Italia ci fossero molti ingegni nuovi. Inoltre, era una soluzione logisticamente illuminata. Affermava infatti Malaparte: «l'italiano è letto poco in Italia... ed è parlato pochissimo fuori Italia. La nostra lingua non è perciò uno strumento di conoscenza e di propaganda... perciò in attesa che l'italiano sostituisca il francese e l'inglese come lingue imperiali... occorre che ci facciamo conoscere con i nostri mezzi, cioè traducendoci da noi stessi» (A. Frateili, *Il programma della rivista «900» e le direttive editoriali della nuova «Voce»*, «La Fiera Letteraria», II, n. 31, 1° agosto 1926, p. 1).

¹⁷ Sull'atteggiamento di Malaparte e quanto dichiarato a Frateili, Bontempelli si sfogava con Frank: «Si arrivò al punto, ch'egli a mia insaputa fece pubblicare sulla Fiera Letteraria un'intervista (1 agosto) in cui si parla del futuro "900", 1) senza neppure fare il nome di me che solo l'avevo ideato in ogni suo particolare; 2) esponendo propositi assolutamente estranei o addirittura contrari ai miei; 3) annunziando iniziative contrarie alle mie intenzioni e allo spirito con cui avevo immaginato la rivista; 4) e perfino facendo nomi di scrittori ch'egli sapeva io avrei accuratamente esclusi dalla mia scelta» (M. Bontempelli, *Lettera a Nino Frank*, datata "10 gennaio 1927", in M. Mascia Galateria, *Lettere a "900"*, cit., p. 143).

dell'«Italiano»¹⁸ e del «Selvaggio»¹⁹, periodici che predicavano i valori dell'italianità, riconducendoli nell'alveo ampio del fiero provincialismo di «strapaese», contrapposto al generico impulso modernista di «stracittà». Infine, nel 1927, prima di abbandonare definitivamente «900», Malaparte chiudeva il discorso alludendo alla posizione ambigua della rivista, che sembrava infrangere gli ordini del regime, per perseguire inclinazioni «parigine» e «borghesi»²⁰.

Lontanissimo da queste accuse, Bontempelli aveva immaginato di poter conciliare le esigenze retoriche del momento con le indicazioni estetiche per le arti figurative, la letteratura, la drammaturgia, che emergevano in Europa con più intensità. In questa prospettiva, nonostante le difficoltà, il Novecentismo aveva prodotto dei risultati molto interessanti, soprattutto nell'architettura, nella pittura, nella scultura, che alla fine degli anni Venti seguivano modelli razionalisti, ispirati ai parametri essenziali di un realismo capace di evocare uno spazio ulteriore e nitido, simbolico e magico. In ambito letterario le abissali parole di Bontempelli provavano ad incidere su un contesto vario – in cui erano ancora valide tradizio-

¹⁸ «L'Italiano» fu fondato a Bologna nel 1926 come «settimanale della gente fascista» da Leo Longanesi, che pensò non solo ai contenuti della rivista ma anche alla sua raffinata e rivoluzionaria realizzazione grafica. Riguardo alle scelte letterarie, ampio spazio ebbero Savinio, Moravia, Lawrence, autori ospitati anche sulla rivista di Bontempelli. Dal 1936 iniziò la decadenza de «L'Italiano», poiché Longanesi era concentrato sulla sua nuova creatura, «Omnibus».

¹⁹ «Il Selvaggio» fu fondato a Colle Val d'Elsa nel luglio del 1924. Redattore tuttotfare era Mino Maccari. Da piccola, di limitata tiratura e carattere provinciale, la rivista diventò significativa, con sede a Firenze, orientata verso l'arte e la letteratura più che verso la politica. Tra ripetuti cambi e complessi rapporti con il regime, «Il Selvaggio» arrivò fino al 1943, quando, dopo alcuni sequestri cessarono le pubblicazioni.

²⁰ Malaparte aveva preso definitivamente le distanze dalla rivista con l'articolo *Strapaese e Stracittà* («Il Selvaggio», IV, n. 20, 10 novembre 1927, p. 3). Sin dalle prime battute indicava tra le principali cause della rottura l'incompatibilità tra la sua salda fede nel fascismo e le incerte posizioni politiche dei novecentisti.

ni tardo veriste e soluzioni futuriste o genericamente avanguardiste – per incontrare il favore del pubblico.

Nel volume *L'avventura novecentista* provava ancora una volta a soffermarsi su quanto, in questa fase, si era verificato. Nel teatro, innanzitutto, gli autori avevano vissuto marcate contraddizioni, oscillando tra il desiderio (sollecitato anche dalle indicazioni del Duce) di scrivere opere popolari e la realizzazione di lavori moderni e sofisticati, di difficile accesso per un pubblico vasto. Per cercare di comprendere le ragioni di questa incongruenza, Bontempelli tornava sulla definizione precisa di "teatro per le masse" data da Mussolini:

TEATRO PER VENTIMILA (*maggio '33-XI*). – Quando Mussolini dice: «Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone», è chiaro che non parla solamente agli architetti, parla soprattutto agli autori. Le parole di Mussolini sono una condanna di quel teatro, che chiamiamo di «élite». Sono l'indicazione del tipo di teatro cui gli autori debbono pensare. Sono un segno verso lo «spettacolo tipico» del tempo a venire. Perché in ogni epoca, o caratteristica frazione di epoca, interessa quello che è il suo spettacolo tipico, nato da essa e con essa. Per questa ragione lo spettacolo sempre e dappertutto è stato una forma, in vasto senso, popolare, è stato sempre «teatro per ventimila»; e il teatro è decaduto quando s'è creduto di poter fare del teatro per gli eletti²¹.

Una simile dichiarazione si scontrava con la sua concreta esperienza di drammaturgo. Anzi, sembrava per contrasto enfatizzarne il tratto elitario che talvolta ne aveva impedito il successo. Bontempelli, che ora teorizzava il teatro popolare, era stato a sua volta autore di commedie complicate, ricche di simbolismi. Implicitamente si riferiva anche a se stesso in queste affermazioni:

²¹ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 380.

Non basta, perché un tempo abbia il suo teatro, vi siano autori anche ottimi che scrivono e attori che mettono in scena. Occorre il pubblico. Lo spettacolo è una collaborazione. La partecipazione del pubblico, con la sua frequenza ai teatri e con il suo discuterne, costituisce gran parte della vita teatrale di un dato paese in un dato tempo. Non basta che vi siano capolavori²².

Così proseguiva:

Manca la situazione, *l'equilibrio tra palcoscenico e pubblico*. Il teatro come istituzione, come costume aderente alla vita quotidiana del secolo, è una storia conclusa. La necessità spettacolo permane. Cosa potrà domani rispondervi? L'ho detto: il teatro in vastità, a sentimenti elementari e panorami amplissimi. Con questo solamente potremo ristabilire l'equilibrio, e l'autore di spettacoli avrà il suo corrispettivo adeguato dalla parte del pubblico. A questo teatro in vastità, a questo teatro, diciamo pure, per folle, la folla accorrerà, non come stanca e fredda giudice, ma come un personaggio. La sua partecipazione al dramma rappresentato sarà piena. Del resto è questo uno dei caratteri tipici dello spettacolo. Voi intanto non riuscite a immaginare la più commovente delle tragedie o la più divertente delle commedie, rappresentata anche mirabilmente, in un teatro dove uno spettatore sia solo a vedere. Sarebbe una cosa assurda e macabra²³.

Bontempelli aveva dunque provato a scomporre i meccanismi della drammaturgia per arrivare ad una semplificazione estrema, a metterne a punto la riproducibilità e la funzionalità. Nell'esigenza di spettacolarizzazione risiedeva, infatti, un bisogno primigenio e naturale dell'individuo:

La prima necessità che è proprio tutta dell'uomo, è la necessità artistica: e la forma rudimentale di questa necessità è lo spettacolo.

²² Ivi, p. 381.

²³ Ivi, p. 385.

L'uomo anche solo in mezzo al creato si fa di esso uno spettacolo, vede e sceglie nella natura una certa somma di quadri offerti alla sua vita. E in questo riconoscimento, in questa scelta, c'è già – e ciò è importantissimo – un elemento personale, individuale, di partecipazione, di espressione di se medesimo, *che non può mai mancare nel fenomeno artistico*; il quale anche da parte di chi non crea ma di chi ne gode, non è mai del tutto passivo.

Similmente l'uomo, anche allo stato rudimentale, fa spettacolo a se stesso della vita degli altri uomini, e prestissimo si forma così lo spettacolo propriamente detto [...]. Questa necessità è strettamente umana, gli animali non ne partecipano; nessun animale gode del vedere la natura, o scena della vita di altri animali, vere o imitate che siano. Si può dire che l'uomo comincia dove comincia l'amore, la necessità dello spettacolo²⁴.

Nostra Dea rientrava pienamente in questa prospettiva. Era apparsa prima nell'agosto del 1925 in «*Comoedia*» poi nel volume complessivo del *Teatro*, ripubblicato nel 1947²⁵. Questa ultima edizione è seguita da una *Nota* dell'autore che è un importante documento di regia "novecentista". Il critico Luigi Baldacci, tra le numerose raccomandazioni proposte da Bontempelli, sottolinea quella di conservare alla *pièce* un'apparenza naturalistica, una linea interpretativa opposta a quella di chi voleva storicizzare il testo «in chiave post-cubista, espressionista, marionettistica». Così Bontempelli esprimeva la convinzione che solo nel rispetto del realismo «avrebbe potuto risaltare il magico»:

Diceva Pirandello che una commedia bisogna pensarla per un anno e poi scriverla in una settimana. Ho cominciato a pensare a *Nostra Dea* nell'estate del '22, svegliandomi una notte, in una piccola pensione ai piedi del Semmering, con quello spunto in testa; tornato a Roma ci pensavo ancora, provai a buttar giù le prime scene, ma subito abbandonai l'idea: le tante e complicate possibi-

²⁴ Ivi, p. 386.

²⁵ M. Bontempelli, *Teatro*, Mondadori, Milano 1947, vol. 2.

lità che lo spunto avrebbe dovuto suscitare, volevo innestarle sul corso d'un intrico che per sé fosse invece il più semplice e comune possibile... e non lo trovavo. Non ci pensai più. Mi venne in quel tempo, e non era la prima né fu l'ultima, una crisi di antipatia al teatro, a ogni teatro, a tutto il teatro. Ero certo che mai più avrei

e però verosimili, poiché non ne poteva mai essere esaustiva una lettura unilaterale.

Nonostante il preambolo, le reazioni degli spettatori furono negative. Il testo era troppo cerebrale e intessuto di simboli. In una lettera a Bontempelli, Giovanni Artieri, suo giovane seguace napoletano, attribuiva l'insuccesso proprio al discorso di Pirandello, così astratto da aver creato pregiudizi negli spettatori:

Il discorso preliminare di Pirandello produsse un certo senso nel pubblico che valse a porlo a priori contro. Poiché le dichiarazioni del Maestro, lusinghiere e precise nell'essenza, avevano il tono di presentare una commedia per lo meno ponderosa... Ora quest'aspettativa tradita dall'iridiscente e maliziosa trama di *Nostra Dea* leggera come un *chiffon*, produsse un disagio e una reazione di quella parte del pubblico che ha una mentalità troppo ancora barbata³⁰.

Sul quotidiano il «Roma» lo spettacolo era commentato da una recensione negativa, in cui si sottolineava come questo teatro – vicino per innovazioni a quel movimento “iniziato di recente” sperimentale e intellettualistico – rivelasse i suoi limiti nel cercare la propria giustificazione in un'incessante ostilità verso il passato. Inoltre, un lavoro come *Nostra Dea*, tutto costruito sulla ripetizione continua degli artifici del paradosso, sulla «deformazione di ogni espressione di vita», finiva col creare assuefazione e noia nel pubblico.

Non solo. L'annunciata “tragedia della personalità”, che doveva essere portata in scena con mezzi adatti, comprensibili a quanti avevano seguito «con amore l'esplicazione artistica voluta dare al concetto informativo del lavoro», non era stata realizzata

³⁰ Lettera datata “Napoli, 22 ottobre 1927” (Archivio Bontempelli, Roma), ivi, p. 266.

affatto, tanto che gran parte del pubblico non era riuscita comprendere³¹.

La recensione di Leone Cipolletta apparsa sul «Mattino» differisce di molto. Probabilmente, ipotizza il critico, il significato profondo di *Nostra Dea* va ricercato nella rappresentazione della tragedia della personalità umana ristretta, non di rado, alla vacuità della foggia dell'abito, oppure nella visione della mutevolezza, della instabilità, della contraddittorietà, dell'"inconsistenza femminile". Ma oltre a ciò, Cipolletta individua un piano narrativo ulteriore, quello di una commedia a fondo gaio con intenzioni paradossali e caricaturali. Se la trovata centrale, ovvero Dea che s'identifica con ciò che indossa, si esaurisce già nel primo atto, Bontempelli è abile nell'inserire, a questo punto, una sceneggiatura rapida e disinvolta, un dialogo tutto a "sprazzi e a scintille", che cattura l'attenzione del pubblico e la presenza di tipi e macchiette forse non del tutto nuovi ma "gustosamente comici". Al di là di alcune insistenze e ripetizioni e della stessa esiguità tematica, l'interpretazione straordinaria della Abba aveva composto perplessità e contrasti³².

Dopo il fortunato esordio romano di *Nostra Dea* Pirandello raccomandava a Bontempelli di scrivere ancora per il suo repertorio. Fu lui a cercare tra le novelle dell'amico quella che meglio potesse essere adattata per il teatro. Scelse *Giovine anima credula*, scritta nel '24 a Parigi per il «Corriere della Sera», trasformata in commedia grazie ad una rilettura drammatica con la quale lo stesso autore, conservando immutata la serie degli eventi, ne ebbe chiarificato il senso:

³¹ «*Nostra Dea*» di Massimo Bontempelli al Mercadante, «Roma», 22 ottobre 1927, p. 3.

³² L. Cipolletta, *Teatri R. Mercadante. Nostra Dea commedia in quattro atti di Massimo Bontempelli*, «Il Mattino», 23-24 ottobre 1927, p. 3.

Rimanendo immutata la serie degli eventi... il senso vivo di essi mi nacque nella nuova forma drammatica, dando solo allora un significato, la sostanza fonda, a quanto nel racconto era rimasto patetica cronaca. Di qui nacque spontaneo il mutamento di titolo. La trama esteriore, dicevo, identica, ma nuova l'atmosfera tutta, anzi la radice. Nella novella la protagonista è solamente «Minnie», nel dramma la troviamo diventata «candida». Quella che nel racconto era credulità, nel dramma è «candore». La Minnie del racconto può anche essere una sciocca, la Minnie del dramma con la sua intelligenza elementare soverchia e semplifica tutto il mondo che le sta intorno; la sua interpretazione candida della realtà sale in quella zona in cui pensiero e immagine sono fatti della stessa sostanza, e lo stesso dolore umano assume il colore d'un pianto di stelle³³.

Minnie la candida fu portata in scena per la prima volta a Torino nel dicembre del '28 da Carolina Zopegni e dagli altri attori della "Compagnia Italianissima" diretta da Lucio D'Ambra³⁴ e Alessandro De Stefani³⁵. La critica e il pubblico accolsero con alcune riserve *Minnie la candida*. A Napoli, invece, se ne registrò il colossale insuccesso. La rappresentazione avvenuta il 31 maggio al "Mercadante" fu segnata da un'aspra polemica in sala, in cui le contestazioni assumevano le argomentazioni proprie del dibattito

³³ M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit., pp. 217-218.

³⁴ Lucio D'Ambra (pseudonimo di Renato Eduardo Manganello, Roma, 1880-1939) ha alternato un'intensa attività giornalistica a quella di scrittore, drammaturgo, critico teatrale, produttore cinematografico e direttore artistico di compagnie di teatro. Nel 1923 aveva fondato, al Teatro "Eliseo" di Roma, la compagnia "Teatro degli Italiani", con lo scopo, avallato dal regime, di valorizzare la drammaturgia del paese.

³⁵ Alessandro De Stefani (Cividale del Friuli, 1891 - Roma, 1970), nonostante la laurea in giurisprudenza, seguì la sua passione per la letteratura, il giornalismo e il teatro, collaborando alle riviste «Comoedia» e «Il Dramma». I suoi *Il calzolaio di Messina* e *I pazzi sulla montagna* furono rappresentati nel 1925 e nel 1926 dalla compagnia di Luigi Pirandello.



gli sforzi della Zoepgni. L'attrice aveva dimostrato un grande temperamento artistico nel creare una zona di umano interesse intorno al personaggio di Minnie³⁹.

La recensione apparsa sul «Mattino» individuava, invece, nelle reazioni ostili e polemiche degli spettatori a *Minnie la candida* un atteggiamento di aprioristica chiusura verso i temi del nuovo teatro italiano:

Il Mercadante era, ieri sera, alla prima rappresentazione di *Minnie la candida*, colmo di pubblico vario. Quattro chiamate dopo il primo atto. Opposizioni, vivacemente controbattute e chiamate e acclamazioni durante e dopo il secondo e terzo atto a Massimo Bontempelli e agli attori⁴⁰.

Come una cerebrale commedia di Pirandello o un dramma di Rosso di San Secondo, anche *Minnie la candida* meritava attenzione e rispetto particolari, e soprattutto una serenità di valutazione che non poteva «venir fuori da un tumulto». In un intimo, rigoroso ordine regolatore, si combinavano nel dramma di Minnie fantasia, finzione ed immaginazione per rappresentare quella inappagata tensione alla piena padronanza, reale e spirituale, all'assoluta conoscenza, fisica e metafisica, «del proprio io e del noi negli altri». Il discorso di Bontempelli appariva, così, in linea con quella sperimentazione utile e coraggiosa dell'arte, ai limiti del fantastico e dell'irreale, messa in atto per indagare a tutto tondo la realtà umana⁴¹.

La recensione pubblicata sul «Mezzogiorno» si contrapponeva totalmente alle inclinazioni verso il teatro nuovo espresse nell'arti-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ R.F., *Le prime rappresentazioni, R. Mercadante. "Minnie la candida" di Massimo Bontempelli*, «Il Mattino», 2 giugno 1929, p. 3.

⁴¹ *Ibidem*.

colo del «Mattino»⁴². Il dramma veniva presentato come un rompicapo, inspiegabilmente e cocciutamente realizzato da un autore che, invaghitosi del cinematografo, dichiarava odio verso «le forme di rappresentazione scenica che abbiano per mezzo trasmittente la parola».

Tuttavia, neppure il pubblico "analfabeta" ed intelligente cui era rivolto il teatro novecentista riusciva – insieme agli "intelligenti", agli "odiosi borghesi" e ai "letterati finissimi" – a comprendere la metafora della vicenda della candida Minnie. Tra riferimenti all'"ideologismo rancido" ibseniano e i richiami al dramma cecoslovacco *Rubr*, il pensiero poetico bontempelliano, ovvero «l'amore minacciato fra questo enorme ingranaggio moderno di artifici meccanici ed intellettuali», diventava "perlina nel marionettismo insopportabile" del dramma⁴³.

Singolare la reazione della sala, che piuttosto che indignarsi per le artificiose soluzioni, «rispose con una tutta propria alla burletta dell'autore». Il gruppo nutrito dei novecentisti presenti reagì con giovanile baldanza:

Qualche insolenza volò dal palco in sala, e viceversa; il Bontempelli – scorto in un pianterreno – salutò i fedeli che l'applaudivano, ma i rifischioni erano troppi per debellarli⁴⁴.

La contestazione continuò per tutto il terzo atto, finché il suicidio della protagonista tacitò le "gole ferine". Bontempelli si presentò in ultimo "tra le raffiche" a ringraziare. Il pubblico si placò con l'apparire sul palco della Zoepgni, cui tributò unanime consenso:

Un applauso... torrenziale, a sanzione d'un eroica fatica sostenuta con coscienza ed esemplare sentimento d'artista scoppiò in omag-

⁴² *"Minnie la candida" di Massimo Bontempelli, «Il Mezzogiorno», 1-2 giugno 1929, p. 7.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

gio a Carola Zopegni, la valentissima giovinetta... che trasfuse... calore, sincerità, vibrazione nel personaggio protagonista che avrebbe scoraggiato la più imperterrita prim'attrice lungamente avvezza alle battaglie⁴⁵.

Soltanto a distanza di anni *Minnie la candida* riuscì ad ottenere consenso unanime di pubblico e critica⁴⁶. Il 30 marzo del 1942 la diciannovenne esordiente Anna Proclemer e Ruggero Jacobbi, regista, portarono il lavoro al "Teatro dell'Università" di Roma. Questo il commento di Bontempelli, affidato alla *Nota* dell'edizione del 1947:

Sebbene l'avessero già giustiziata cinque anni innanzi, tutto il pubblico delle prime e tutta la critica romana, non solamente s'entusiasmarono della Proclemer, e profusero lodi al regista, ma finalmente accettarono, in pieno, la veggente follia di Minnie, che già li aveva tanto irritati⁴⁷.

Tuttavia il "successo seppelli la commedia":

Da quella sera nessuna compagnia più l'ha ripresa, nemmeno quelle che disponevano della Proclemer: (per Milano, *caput mundi* del teatro, *Minnie la candida* sarebbe ancora una "novità")⁴⁸.

Le esigenze del pubblico sembravano infatti inclinare verso un'altra direzione, che Bontempelli riusciva a percepire nitidamente, ma non a fronteggiare:

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ La prima accoglienza positiva alla rappresentazione si verificò nell'ottobre...

Oggi se vogliamo studiare la formazione di un nuovo atteggiamento del pubblico – parlo almeno del pubblico italiano – di fronte al fenomeno «spettacolo», oggi, se voglio esaminare l'autentico pubblico dello spettacolo, più che al teatro debbo cercarlo nelle folle domenicali che assistono al campionato nazionale del gioco del calcio: le folle dei tifosi. Io amo prevedere in questo genere di pubblico, il pubblico dello spettacolo teatrale di domani. Badate che il teatro, di prosa o di musica, è decaduto quando è decaduto il tifo, che non si chiamava ancora così, ma tifo era: vero e proprio tifo teatrale, specialmente per il melodramma nel Settecento, poi anche per il dramma per due terzi dell'Ottocento: il teatro, di musica e di prosa, è decaduto quando al pubblico tifoso è succeduto il pubblico calmo, autoritario: pubblico di critici intellettuali. Credo, come da anni vado dicendo, nell'avvento di un teatro... di passioni primordiali e azioni lineari, il cui corrispettivo, il cui collaboratore più intenso, sarà il pubblico passionale eccessivo e traboccante, che abbiamo cominciato a conoscere negli stadi⁴⁹.

⁴⁹ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 389-390.