

La scacchiera davanti allo specchio **di M. Bontempelli tra ironia e magia**

Roberta Delli Priscolli

Il racconto intitolato *La scacchiera davanti allo specchio* fu scritto nel 1921 e pubblicato a Firenze nel 1922, nella collana «Biblioteca Bemporad per ragazzi».¹ Il libro è dedicato «A Mino», figlio dell'autore, nato nel 1911. Sono gli anni in cui lo scrittore, quasi quarantenne, va maturando esperienze culturali che segneranno in profondità tutta la sua successiva produzione letteraria.² Negli anni 1921-1922 lo scrittore fece,

1 L'edizione definitiva, insieme con *Eva ultima*, è nel volume: M. Bontempelli, *Due favole metafisiche (1921-1922). La scacchiera davanti allo specchio. Eva ultima*, Mondadori, Milano, 1940. Un'edizione intermedia risale al 1925, nel volume *Viaggi e scoperte*, Mondadori, Milano, 1925. Successivamente l'opera è stata ripubblicata nelle seguenti edizioni: M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano, 2004; M. Bontempelli, *Racconti e romanzi*, vol. I, a cura di P. Masino. Introduzione di C. Bo, Mondadori, Milano, 1961. Il testo del racconto, privo di ogni annotazione, è stato ristampato dall'editore Sellerio, Palermo, 1981 e 1990. Sulle correzioni introdotte nel testo dall'autore e sulla loro portata: L. Baldacci, *Note ai testi*, in M. Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 942-944. Il testo dell'opera è sempre citato secondo questa edizione.

2 Per la più recente bibliografia su Bontempelli: C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del primo convegno internazionale organizzato dall'Università di Trento (18-20 aprile 1991), Editori Riuniti, Roma, 1992; F. Genovesi, *Rassegna di studi su Bontempelli (1978-2000)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXIX, 2002, 585, pp. 108-122; «L'Illuminista», V, 2005, 13-15 (volume triplo consacrato a Massimo Bontempelli).

come giornalista, dei soggiorni a Parigi e qui venne in contatto con le avanguardie, dal *nunisme* di Pierre Albert-Birot, che, a proposito del dramma di Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*,³ aveva coniato il termine «surréaliste», destinato ad avere immensa fortuna,⁴ allo stesso surrealismo, a cui aveva aperto la strada la rivista «Littérature», fondata nel 1919 da Breton, Soupault e Argon,⁵ al *Dada* parigino, iniziato da Tristan Tzara, nel 1919, e portato avanti da altri esponenti dell'avanguardia zurighese, come Francis Picabia e Marcel Duchamp.⁶ Tra tutti questi movimenti di avanguardia, il surrealismo fu quello che più incisivamente influenzò il Bontempelli dei primi anni Venti. Se la nascita ufficiale del surrealismo è datata al 1924, anno in cui André Breton pubblicò il suo primo *Manifeste du surréalisme*, già a partire

3 La composizione dell'opera, rappresentata nel 1917 e pubblicata nel 1918, risale al 1903, tranne il prologo e l'ultima scena del secondo atto, come attesta lo stesso autore nella *Préface* del dramma. Confronta l'edizione italiana: G. Apollinaire, *Le mammelle di Tiresia*. Color del tempo. Introduzione e traduzione di S. Zoppi, Einaudi, Torino, 1980.

4 Il termine "surréaliste" prevalse su quello suggerito da Apollinaire medesimo: "surnaturaliste"; in tal modo, il dramma di Apollinaire, pubblicato a Parigi nel 1918, per le edizioni Sic, prese come sottotitolo: *Drame surréaliste en deux actes et un prologue*. Su P. Albert-Birot: M.-L. Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, J. M. Place, Paris, 1993; M. Renouard, *Pierre Albert-Birot. Laboratoire de modernità*, J. M. Place, Paris, 1997; D. Kelly, *Pierre Albert-Birot. A Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, London, Owen, 1997.

5 M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, traduzione italiana, Mondadori, Milano, 1972 (Paris, 1945, rééd. 1970); F. Alquié, *Filosofia del surrealismo*, traduzione italiana, Hopefulmonster, Firenze, 1986 (Paris, 1956, réédit. 1970); Ph. Audoin, *Les Surréalistes*, Seuil, Paris, 1995; H. Behar, M. Carassou, *Le Surréalisme*, LGF, Paris, 1995; J.-L. Rispaïl, C. Biet, J.-P. Brighelli, *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*, Gallimard, Paris, 2002.

6 Sul dadaismo e Tzara: G. Ribemont-Dessaignes, *Storia del dadaismo*, traduzione italiana, Longanesi, Milano, 1946; A. De Paz, *Dada, surrealismo e dintorni*, CLUEB, Bologna, 1979; F. Tedeschi, *Dadaïsme*, Mondadori, Milano, 1991.

dalla fine degli anni Dieci, cominciarono a vedere la luce opere ispirate alle nuove idee, come *Les Champs magnetiques*, testo redatto nel 1919 congiuntamente da André Breton e Philippe Soupault e pubblicato nel 1920 nella rivista «Littérature», e la *Rose des vents* dello stesso Soupault (1920). D'altra parte, il termine «surréalisme» era stato usato già nel 1917 da Apollinaire, che nel marzo di quell'anno così scriveva al dadaista Paul Dermée: «Tout bien examiné, je crois qu'il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais d'abord employé. Surréalisme n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà employé par MM. les Philosophes».⁷ Il surrealismo francese costituisce, a mio avviso, l'*humus* culturale in cui si radica il realismo magico di Bontempelli, pur con tutte le differenze che distinguono l'uno dall'altro. Se il movimento di André Breton sviluppa l'ampia tematica della surrealtà, ossia di ciò che è oltre e al di sopra del reale, a cui il surrealista perviene attraverso tecniche come la scrittura automatica, l'ipnosi, il sogno, nella prospettiva del realismo magico di Bontempelli è lo stesso mondo reale che nasconde contenuti meravigliosi e stupefacenti. Ancora più tardi, nel 1942, Bontempelli ribadì la sua formula «realismo magico», spiegando che l'aveva introdotta sedici anni prima, per evitare le confusioni che le definizioni di Breton avrebbero potuto portare tra i

⁷ Sulla datazione di questa lettera: C. Mackworth, *Guillaume Apollinaire and the Cubist Life*, Horizon, New York, 1963.

lettori italiani.⁸ La celebre formula fu impiegata per la prima volta, con consapevolezza critica e in collegamento con la pittura italiana del Quattrocento, nello scritto *Analogie* del 1927,⁹ ma i prodromi di quella particolare *Stimmung*, tutta bontempelliana, si colgono già, e diffusamente, nella *Scacchiera*.

Quest'opera, comunemente, è rapportata al celebre libro di Lewis Carroll, *Through the Looking Glass (and What Alice Found There)*,¹⁰ pubblicato nel 1871. Ed invero, l'impianto generale della favola è identico in entrambe le opere: il protagonista attraversa lo specchio ed entra, magicamente, in un mondo fantastico in cui sono personaggi di primo piano i pezzi della scacchiera, che dalla mensola del caminetto si riflettono nello specchio; ma tra i due libri corre una fondamentale differenza di tono poetico e di architettura strutturale. Nella favola di Carroll, in opposizione al conformismo vittoriano, la follia giocosamente invade i territori della ragione in un'atmosfera sospesa tra l'irrealtà del sogno e la magia dell'immaginazione, svincolata da ogni regola; l'autore non solo compone immaginario e reale in un unico quadro, ma crea una originale commistione di onirismo e logica. Nella sua opera le visioni

8 *Colloqui con Bontempelli*, in «Tempo» VI, 164, 16-7-1942, p. 25.

9 E. Pontiggia, *Bontempelli e gli artisti*, in M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano, 2006, p. 133.

10 Confronta l'edizione italiana: L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie – Al di là dello specchio*. Traduzione di A. Ceni. Introduzione di S. Bartezzaghi. Con un saggio di W. H. Auden, Einaudi, Torino, 2006. Su Carroll: R. Kelly, *Lewis Carroll*, Twayne, Boston, 1990 (Revised Edition); J. E. Jones, J. F. Gladstone, *The Alice Companion: A Guide to L. Carroll's Alice Books*, UP, New York, 1998.

oniriche sono trattate come eventi reali. Figure bizzarre ed inverosimili, animali parlanti, esseri umani in situazioni impossibili fanno parte di un universo considerato oggettivamente esistente, pur entro la cornice di un sogno, che non è mai turbato o dissolto da alcun elemento razionale e normalizzatore. In tutto il libro domina il *nonsense*, la scrittura dell'assurdo che scaturisce dalla distorsione del reale in ambito contenutistico, stilistico, semantico, lessicale e persino tipografico. Carroll inventa i cosiddetti *portmanteau-words*, ossia parole nuove, coniate mediante contrazione di più termini, e veicoli simultanei di più significati.¹¹ Inoltre, sulla scorta di Edward Lear,¹² introduce nel suo libro una forma ampliata di limerick,¹³ che si esprime in divertenti *nonsense poems*, costruiti su temi privi di senso sotto un'apparenza logica: tra questi spicca per la sua emblematica modulazione *nonsensical* il poemetto *Il Tricheco e il Falegname*.¹⁴ Nessuno di questi elementi tecnici,

11 N. Royle, *Portmanteau*, in «New Literary History», XXXVII, 2006, 1, pp. 237-247. Questa specifica accezione del termine *portmanteau* fu introdotta da L. Carroll nel capitolo sesto di *Al di là dello specchio*, edizione italiana, p. 189.

12 Lear pubblicò nel 1846 *Un libro di nonsense (A Book of Nonsense)*. Confronta E. Lear, *The Complete Nonsense*, Faber, London, 1977; E. Lear, *Il libro del nonsense*. Introduzione e traduzione di C. Izzo, Einaudi, Milano, 1970; A. Caboni, *Nonsense: Edward Lear e la tradizione del nonsense inglese*, Bulzoni, Roma, 1988.

13 Una ricca raccolta di limerick è in G. Legman (editor), *The Limerick: 1700 Examples With Notes, Variants, and Index*, Castle Book, New York, 1970, Reprint New York 1991; Legman, *The New Limerick: 2750 Unpublished Examples, American and British*, New York, 1977. Sull'argomento, confronta ancora M. Manfredi, M. Trucco, *Il libro dei Limerick. Filastrocche, poesie e nonsense*, Garzanti, Milano, 1994.

14 L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie - Al di là dello specchio...*, pp. 162-165.

tipici del *nonsense*, ricorre in Bontempelli. La suggestione, indiscutibilmente esercitata dallo scrittore inglese, è circoscritta all'idea di base del viaggio nel mondo parallelo dello specchio,¹⁵ ma del tutto differenti sono le forme, i personaggi, i contenuti dell'*altrove* al di là dello specchio. Lo stesso impianto narratologico è diverso: mentre Carroll, narratore eterodiegetico secondo la classificazione di Gérard Genette,¹⁶ racconta una storia da cui egli stesso è assente, Bontempelli si pone come narratore autodiegetico, in quanto è protagonista della storia narrata. Dopo l'*incipit* dello specchio, lo scrittore italiano imbocca una strada nuova e originale che, allontanandosi dal libero gioco di fantasia di Carroll, si volge verso una prospettiva di magia metafisica, assai vicina ai quadri di Carrà e di De Chirico e significativamente precorritrice del realismo magico, teorizzato solo qualche anno dopo. Non è senza significato che nell'edizione del 1940 l'autore abbia definito l'opera «favola metafisica».

Il protagonista del racconto di Bontempelli, che è lo stesso scrittore, ragazzo di otto anni, si sdoppia nella sua immagine riflessa nello specchio, che non differisce dall'io vero.¹⁷ L'io narrante, dunque, è al tempo stesso al di là e al di qua della soglia dello specchio, in virtù di un processo di geminazione che non era nuovo a Bontempelli: nell'ultimo

15 R. Glielmo, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Guida, Napoli, 1994, p. 62.

16 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976; G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987.

17 M. Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 297-298.

dei romanzi della *Vita intensa*, in cui si ripresentano tutti i personaggi dei precedenti romanzi, compare anche il doppio di Bontempelli autore, ossia l'io narrante distinto e contrapposto all'io autore.¹⁸

La *Scacchiera*, costruita con un'architettura sapiente e meditata, si articola in tre sezioni bene equilibrate. La prima, di dodici capitoli, introduce il lettore nel mondo dello specchio, di cui sono pittorescamente disegnate le dimensioni e rappresentati i personaggi. Segue una seconda sezione, che costituisce come un ampio intermezzo (capitoli XIII-XVI), in cui il ragazzo esplora il luogo elevato dove regna il manichino; questa sezione è introdotta dalla descrizione di una scena di ballo e di lotta (cap. XIII). La terza ed ultima sezione (capitoli XVII-XXIV) propone una fantasmagorica partita a scacchi e si conclude con il ritorno del protagonista nel mondo al di qua dello specchio.

La narrazione si apre con il ricordo di un episodio occorso all'autore quando aveva otto anni, prima dello scoppio della guerra europea, che per Bontempelli assume il valore simbolico di un determinante

¹⁸ *Romanzo dei romanzi*, in Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 139-145. La prima edizione della *Vita intensa* fu pubblicata a Firenze nel 1920. I dieci «romanzi d'avventure», in essa contenuti, furono originariamente pubblicati nei numeri dal marzo al dicembre 1919 della rivista «Ardita», con illustrazioni di Mario Bazzi. Nel 1918 Luigi Antonelli, nella commedia *L'uomo che incontrò se stesso*, aveva introdotto un grottesco sdoppiamento del protagonista: il quarantenne Gregory incontra Luciano, il suo sé venticinquenne, in una misteriosa isola dei naufraghi, dove un ex fisiologo è divenuto burattinaio di anime. Cfr. L. Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso*, in *Teatro grottesco ed altri drammi rappresentati*, a cura di Giancarlo Sammartano, Bulzoni, Roma, 1994, pp. 76 ss.; L. Antonelli, *Teatro*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Paesani, Amici del libro abruzzese, Montesilvano, 2001, 2 voll.; L. Paesani, *Luigi Antonelli. L'arte dell'attore*, Campus, Pescara, 2001 (con i drammi *L'uomo che incontrò se stesso*, *La casa a tre piani*, *Il Maestro*).

spartiacque storico.¹⁹ Il ragazzo è stato chiuso solo in una stanza per punizione: intorno a sé non vede altro che uno specchio poggiato sul piano del caminetto e, sullo stesso piano, una scacchiera con i suoi trentadue pezzi che si riflettono nello specchio. E qui comincia un magico viaggio nella metarealtà che è all'interno dello specchio. L'immagine speculare del Re Bianco prende improvvisamente vita, aiuta il ragazzo a passare nello specchio e assume il ruolo di una sorta di mentore: come un novello Virgilio, in chiave tra ironica e surreale, accompagna il ragazzo nell'esplorazione della realtà speculare, in cui tutto è nuovo e ignoto, ai confini del grottesco e dell'onirico. Nel mondo dietro lo specchio si muovono in primo piano i trentadue pezzi degli scacchi, veri e propri automi, dotati di parola e di vita; ma numerose altre immagini, all'infuori degli scacchi, si fanno incontro al ragazzo: tra le altre, l'immagine della nonna, di un ladro, di due facchini e di altri personaggi che si sono specchiati prima ancora che il ragazzo nascesse. Nel mondo alla rovescia dello specchio le immagini dei personaggi reali sono fissate nel ruolo di maschere pirandelliane. Il ragazzo si ritrova in un mondo strambo e quasi incredibile, i cui abitanti non hanno bisogno di niente, non fanno niente, non hanno avvenire, perché non invecchiano, sono eterni, almeno fino al giorno in cui lo specchio si rompa. La descrizione di questo originalissimo e

¹⁹ *Giustificazione*, in «900», I, settembre 1926; il testo è ristampato in M. Bontempelli, *Realismo magico*, pp. 15-19. Qui lo scoppio della prima guerra mondiale è indicato come la conclusione dell'epoca della poesia romantica.

insolito cosmo attingerebbe lo straniamento del surrealismo, se, come osserva Luigi Baldacci,²⁰ non intervenisse il disimpegno umoristico, che segna per Bontempelli, ove più ove meno, il limite di sicurezza.

All'inizio del viaggio nell'*al di là* dello specchio, che secondo il punto di vista rovesciato di Re Bianco diventa *al di qua*, lo scacco spiega all'ignaro ragazzo le peculiarità della nuova dimensione di esistenza in cui versano le immagini: ogni persona che si guardi in uno specchio, lascia la sua immagine nello spazio invisibile corrispondente allo specchio, e questa immagine rimane sempre eguale a se stessa, conservando l'aspetto che aveva al momento in cui si è fissata nello specchio. Secondo il Re Bianco, nello specchio rimangono solo le immagini delle creature animate che *si sono viste* riflesse, mentre le cose inanimate non lasciano alcuna immagine, tranne gli scacchi, che, nell'ottica del Re, sono gli esseri più importanti del creato. In questo mondo onirico la vera realtà è costituita dalle immagini, di cui i cosiddetti enti reali altro non sono che pallidi riflessi; e, tra le immagini, le creature supreme ed eterne sono gli scacchi, di cui gli uomini reali e la loro storia sono soltanto un'imitazione confusa. Bontempelli, con raffinato e sofisticato umorismo, capovolge in nuovi e straniati termini la platonica dicotomia tra idee e mondo empirico.²¹ Nella seconda sezione, il quadro metafisico e platonizzante del Re

20 In Bontempelli, *Opere scelte*, p. XXXI.

21 M. Bontempelli, *Opere scelte*, p. 309.

Bianco viene demolito da un altro fantasioso personaggio dell'*altrove* speculare, il manichino senza nome, senza mani e senza testa, che al sistema del Re Bianco contrappone, come unica vera prospettiva, una nuova interpretazione della realtà universale. Con un indiretto e tacito riferimento all'architettura della *Commedia* dantesca, il manichino disegna un mondo tripartito: in alto, sulla collina, sono raccolte tutte le immagini degli oggetti riflessi nello specchio, che, una volta arrivate lassù, diventano immortali; le immagini delle persone, prive di importanza, restano giù in pianura, nella regione piatta; gli scacchi sono un'entità di mezzo, tra gli oggetti, creature superiori, e le persone. Il manichino è l'oggetto per eccellenza, il re di tutto il reame, una sorta di buffo motore primo.²²

Nell'introdurre la figura del manichino, Bontempelli si ispira chiaramente ai manichini di de Chirico, che contrassegnano, tra il 1915 il 1917, una nuova stagione nella pittura metafisica mediante quadri come *Manichino con torre rosa* (1915), *Le Muse inquietanti* (1917), *Ettore e Andromaca* (1917).²³ Come già in de Chirico, il manichino di Bontempelli

22 M. Bontempelli, *Opere scelte*, p. 321.

23 L'iconografia del manichino trova la sua origine negli *Chants de la mi-mort* di Alberto Savinio (1914): confronta la traduzione italiana in S. Cirillo, *Alberto Savinio: Le molte facce di un artista di genio*, Mondadori, Milano, 1997, pp. 105-134, e, in particolare, p. 105, n. 8; p. 107, n. 11; p. 108, n. 12. Per le opere di de Chirico cfr. i seguenti cataloghi: *Giorgio de Chirico. I temi della metafisica*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Milano, Galleria Philippe Daverio, maggio – giugno 1985), Milano, 1985; *Giorgio de Chirico 1888-1978*, a cura di G. de Marchis, P. Vivarelli, De Luca (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982), Roma, 1982.

è metamorfosi misteriosa e indecifrabile della figura umana: prevarica l'apparenza delle cose in un'atmosfera magica da visione onirica, che crea un senso di enigma e spaesamento. L'uso di prospettive assurde e sconcertanti, l'immagine di uno spazio impossibile, in cui tutto è immobile ed eguale, la disintegrazione delle tradizionali strutture della realtà celano il mistero dell'esistenza e alludono all'inautenticità della vita umana, nella quale, per effetto dei processi industriali e tecnologici, uomini e macchine sembrano identificarsi.

La monotonia dello spazio oltre lo specchio, in cui anche la luce è vuota e immobile, diventa lo scenario assurdo su cui trascorrono, misteriose ed enigmatiche, torme di immagini senza volto²⁴, che, in qualche modo, richiamano le schiere delle anime, che nella *Commedia* si appressano e si allontanano. A questa dimensione è da ricondurre una oscura e fatale minaccia che incombe sullo specchio, su tutti gli specchi e sui loro universi paralleli: lo specchio, prima o poi, si romperà e, allora, svanirà nel nulla tutto il mondo delle immagini. È, questo, un motivo ricorrente, denso di terrore e sgomento mortale. Il temuto pericolo sembra stia per diventare realtà nei capitoli XIX-XXII, in cui Bontempelli, futuro traduttore dell'*Apocalisse* e degli altri scritti di Giovanni dalla *Vulgata*,²⁵ delinea con toni e colori di cupa drammaticità la catastrofe apocalittica che incombe su quel mondo di immagini: qui l'ironia surreale non emerge in primo piano, ma è latente nel contrasto

24 M. Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 323-333.

tra le tinte tragiche e il carattere onirico e fantastico del disegno strutturale. La descrizione di questa nuova apocalisse è affidata da Bontempelli alla figura di un «vecchio», che ha tutti i connotati di un *doppio* di Giovanni evangelista: non è un caso che Bontempelli, più tardi, designerà lo stesso Giovanni, scrittore del «rapimento dell'angoscia e della speranza», come un «sene», vecchio.²⁶ Il ragazzo, terrorizzato dall'incombente minaccia apocalittica, ricorre ad un ripiego ingegnoso per uscire dallo specchio. Afferra il Re Bianco e se lo stringe sotto la giacca, pensando che al ritorno dello scacco al suo posto dietro lo specchio, quando qualcuno sia entrato nella stanza, sarà trasportato anche lui dallo stesso movimento e troverà così la strada

25 Nel 1941 aveva pubblicato una introduzione all'*Apocalisse: L'Apocalisse*. 20 litografie originali di G. de Chirico. Edizione a cura di R. Carrieri, Chimera, Milano, 1941. Successivamente pubblicò la traduzione del vangelo di Giovanni in *Il Vangelo*: secondo Matteo nella versione di N. Lisi; secondo Marco nella versione di C. Alvaro; secondo Luca nella versione di D. Valeri; secondo Giovanni nella versione di M. Bontempelli. Con un saggio di G. De Luca. Note di E. Bartoletti. Illustrazioni di F. Casorati, Pozza, Venezia, 1950. Recentemente sono state ristampate le traduzioni di alcuni scritti giovannei: *Apocalisse di Giovanni*, Traduzione e postfazione di M. Bontempelli, Se, Milano, 2004; *Il Vangelo di Giovanni*. Traduzione di S. Quasimodo. *Lettere di Giovanni*. Traduzione di M. Bontempelli, Se, Milano, 2005. Le traduzioni degli scritti giovannei eseguite da Bontempelli, edite parzialmente e in periodi diversi, sono raccolte, ora, tutte in un prezioso volume: *La Parola di Dio. Il Vangelo, le Lettere, l'Apocalisse di San Giovanni*. Traduzioni di M. Bontempelli. Saggio introduttivo di G. Gaeta. Apparati di F. Lollini. Note introduttive di S.S. Karekin Katholikos e del card. A. Silvestrini, Vallecchi, Firenze, 1999.

26 Nella *Postfazione*, in *Apocalisse di Giovanni*. Traduzione e postfazione di M. Bontempelli, Se, Milano, 2004, p. 132, lo scrittore così scrive: «"L'Apocalisse" è opera di un Sene: dopo i grandi vecchi quali i Profeti e Lao-Tze e Pitagora, il più bianco tra tutti Giovanni, il Vangelista del Logos, che relegato in una menoma isola dell'Egeo di Pan, sotto le stesse stelle che Saffo aveva vedute tramontare, nel giorno del Signore ha e scrive il rapimento dell'angoscia e della speranza».

per rientrare nel mondo reale.²⁷ Rasserenato, si addormenta; e, quando rientra nella stanza il familiare che lo ha punito, il ragazzo si risveglia e si ritrova al di qua dello specchio. In tal modo la speranza apocalittica, di cui Bontempelli parlerà nella citata postfazione, si attua, in forma surreale e grottesca, mediante il risveglio del ragazzo e il suo ritorno alla realtà quotidiana. Il viaggio onirico al di là dello specchio è di breve durata: un'ora o due,²⁸ ma la limitatezza del tempo esteriore si dilata indefinitamente oltre la soglia della coscienza, nel mondo senza tempo del sogno. La *Scacchiera* segna un momento straordinariamente creativo e significativo nella produzione letteraria di Bontempelli: emergono in essi alcuni motivi che saranno ricorrenti nei suoi scritti e ne caratterizzeranno la fisionomia strutturale ed artistica, in primo luogo i temi dello specchio e dell'automa.

Il motivo dello specchio affiora, già prima della composizione della *Scacchiera*, nel racconto *Laura lontana*, settimo della raccolta *La vita operosa. Avventure del '19 a Milano*.²⁹ L'autore, che è il protagonista narrante, viene introdotto da Bruno in un «gabinetto pantelestetico»,

27 Il Re Bianco chiarisce che le immagini, riflesse dagli scacchi nello specchio, si allontanano nell'*altrove*, quando nessuno volge lo sguardo allo specchio; tornano al loro posto, dietro lo specchio, appena qualcuno guarda verso lo specchio: Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 338-339.

28 M. Bontempelli, *Opere scelte*, p. 290.

29 La raccolta comprende nove racconti, pubblicati tra settembre e novembre 1920 nella rivista «Industrie Italiane Illustrate», col titolo *La vita degli affari*. Prima edizione in volume, con il nuovo titolo *La vita operosa*, Vallecchi, Firenze, 1921; l'edizione definitiva è nel volume complessivo: M. Bontempelli, *Avventure (1919-1921)*, Mondadori, Milano, 1938. I racconti sono ristampati in Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 147-285.

dove una parete è uno «specchio allocatoptrotico»: in questo specchio, che è come l'antesignano del futuro televisore, si può vedere e udire la persona lontana che parla da un altro gabinetto di tal genere. La realtà è, in tal modo, trasposta in un mondo di immagini e di suoni, rinviati dallo specchio allocatoptrotico, che oniricamente reduplica la vita reale senza potere, tuttavia, riprodurne la concretezza. Nello specchio si muovono soltanto forme lontane e irraggiungibili, più remote ancora delle immagini evocate dal pensiero, in uno scenario assurdo e spasmodico. La tematica dello specchio ritorna nel racconto *La donna dei miei sogni*, che apre la raccolta *La donna dei miei sogni e altre storie d'oggi*.³⁰ Qui il protagonista è con la donna amata, Anna, in un luna park, poco prima di separarsi da lei per un caso che costringe la donna a stare lontana per due mesi. Vagando per il gran parco popolare, si fermano innanzi a due specchi, collocati all'entrata del padiglione del «Treno magico»: uno degli specchi, leggermente deformante, riflette le immagini dei due amanti come «due tremule larve in un oltremondo triste»; nell'altro, invece, «la deformazione era più esatta, feroce, e odiosa». Nello spazio oltre lo specchio l'uomo vede con orrore se stesso come «un mostro depresso e ridicolo»; ma da più straziante angoscia si

30 Prima edizione in volume, col titolo *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Mondadori, Milano, 1925 (con la copertina anteriore illustrata da Giulio Cisari). Sono ventuno racconti, scritti per il "Corriere della Sera" tra il 1923 e il 1925; col titolo definitivo *La donna dei miei sogni e altre storie d'oggi*, furono ripubblicati nel volume complessivo: M. Bontempelli, *Miracoli*, Mondadori, Milano, 1938. Sono stati, poi, ristampati in M. Bontempelli, *Racconti e romanzi*, a cura di P. Masino. Introduzione di C. Bo, vol. I, Mondadori, Milano, 1961, pp. 679-821.

sente ferito, quando vede nello specchio la donna amata deformata in «un tozzo tronco d'aborto maligno». Ed è quell'immagine «sformata, slargata, umiliata, vilipesa oltraggiosamente, orribilmente rugosa come un vecchio feto», che si imprime nella mente dell'uomo, scacciando per sempre il ricordo della vera Anna, bella e attraente. Ossessionato dalla figura deformata, non riesce più a scriverle, cosicché la perde per sempre. Qui lo specchio non è più la soglia di un mondo parallelo, ma diventa uno strumento demoniaco che fagocita e cancella le figure reali, rimandando immagini mostruose, tanto ossessive da sostituirsi in tutto alle persone vere che si sono specchiate. Lo sdoppiamento del personaggio in due sé, l'uno reale e l'altro mera immagine riflessa, affascina ancora la fantasia dello scrittore nel racconto *Quasi d'amore*, secondo della raccolta *La donna dei miei sogni e altre storie d'oggi*. Qui, al centro della narrazione, è il vetro di una finestra in funzione di specchio che riflette e reduplica la realtà che è al di qua, in una sala d'albergo, dove i due protagonisti, l'uomo che narra e Ginevra, cenano; ma quel vetro, al tempo stesso, lascia trasparire il paesaggio esterno nelle sue dimensioni reali. È come se in quel vetro si incontrassero due mondi, tutte e due occupanti lo stesso spazio. «Ma – questo è curioso – non si mescolano, non si urtano, non si sovrappongono, non si completano [...]. Servendosi dello stesso spazio, si ignorano a vicenda, totalmente».³¹ Eppure, osserva il protagonista, «[...] in quello spazio unico che alberga

31 M. Bontempelli, *Racconti e romanzi*, vol. I, pp. 688-689.

due mondi, ci dev'essere un punto, nello spazio e nel tempo, un punto, un angolo, un istante, nel quale i due mondi si urtano. Lo trovo».³² Nella dimensione magica, prospettata dal protagonista, le due realtà, quella esterna al vetro e quella in esso riflessa, finiscono per incontrarsi e toccarsi: Ginevra esce dalla sala andando oltre il vetro della finestra, mentre l'uomo controlla e muove la propria immagine riflessa, guidandola a baciare il collo vivo di lei, che sente il contatto delle labbra di lui. Il corpo di lui è riflesso nello specchio del vetro e proiettato di là da esso nello spazio irreali, in cui, ad opera del vetro riflettente, si duplica lo spazio reale della sala. Spazio reale e spazio riflesso si fondono, e in questo mondo, contemporaneamente magico e reale, persona viva e immagine riflessa si toccano, annullando ogni distinzione tra ciò che è e ciò che appare.

Il tema dell'automa è anch'esso un *Leitmotiv* nell'opera di Bontempelli: ha dietro di sé una lunga tradizione letteraria, dagli automi leopardiani della *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (1824) al *Giocatore di scacchi di Melzel* di Edgar Allan Poe (1836),³³ dall'*Uomo della sabbia* (*Der Sandmann*) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann,³⁴ pubblicato nei *Nachtstücke* (1816-1817), al burattino vivente di Collodi (1883). Negli scritti bontempelliani il tema si articola in due tipologie:

32 M. Bontempelli, *Opere scelte*, p. 690.

33 Il saggio di Poe fu pubblicato per la prima volta nel «Southern Literary Journal», aprile 1836. Traduzione italiana in E. A. Poe, *Tutti i racconti e le poesie e «Gordon Pym»*, Newton, Roma, 1997, pp. 485-499; E. A. Poe, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*, Se, Milano, 2000 (con testo inglese a fronte).

da una parte, oggetti animati, come gli scacchi e il manichino; dall'altra, automi robotici. In sostanza, tuttavia, il motivo rimane press'a poco lo stesso: si tratta dello scambio tra artificio e natura, tra immagine e vita, con forte oscillazione della linea di confine tra le due dimensioni, fino a giungere, qualche volta, alla loro identificazione.

Bontempelli, per la prima volta nella sua opera, introduce gli automi nel quarto coro del *Purosangue*, intitolato appunto *Automi*. Nell'opera teatrale *Siepe a nordovest*³⁵ sono contemporaneamente messi in scena, in spazi diversi del palcoscenico, attori, marionette e burattini. Il mondo degli uomini e quello delle marionette costituiscono monadi conviventi, ma incomunicabili tra di loro, simili a universi paralleli e mai convergenti, così come nella *Scacchiera* sono contrapposti l'uno all'altro i due mondi paralleli al di là e al di qua dello specchio. La

34 Confronta la traduzione italiana in E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, introduzione di F. Masini, traduzione di E. Pocar, Rizzoli, Milano, 1998. Il protagonista del racconto, Nathanael, si innamora di una fanciulla che vede, attraverso un cannocchiale, nella casa di fronte alla sua; ma, poi, scopre che la bellissima fanciulla è un automa.

35 La commedia, in prosa e musica, fu scritta nel 1919 e rappresentata per la prima volta a Roma nel 1923 al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia. Prima edizione in volume, dopo due precedenti edizioni, rispettivamente nelle riviste «La Lettura» (1919) e «Valori Plastici» (1922): M. Bontempelli, *Siepe a nordovest*. Con illustrazioni di Giorgio De Chirico, riprodotte in fototipia, Roma, 1924. Sul controfrontespizio del volume è riprodotto il ritratto di Bontempelli, eseguito da De Chirico nel 1923, con la seguente epigrafe latina: «Hanc Maximi Bontempelli effigiem Georgius de Chirico pictor delineavit. Romae A. D. MCMXXII». Sull'esperimento di «teatro simultaneo», costituito dalla «farsa in prosa e musica» *Siepe a nordovest*, cfr. O.-M. Brouwer, *Il teatro di Bontempelli: Siepe a nordovest*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», VII, 1986, 12, pp. 92-98.

commedia, per la sua struttura ad incastro e la dimensione metateatrale, mostra sorprendenti analogie con la trilogia di Arthur Schnitzler *Marionetten*³⁶, soprattutto con la terza *pièce*, *Zum grossen Wurstel*, che pone al centro del dramma un teatro di marionette. In questo gioco geniale del teatro nel teatro il drammaturgo austriaco estende l'illusione del palcoscenico anche alla vita reale, che risulta metafora di uno spettacolo illusorio: lo stesso autore e creatore della farsa di marionette è mosso da fili invisibili, ed è inghiottito all'interno dello spettacolo. La figura passiva delle marionette diventa suggestiva allegoria degli uomini stessi, burattini mossi da un burattinaio invisibile.³⁷ Analogamente Bontempelli, attraverso l'immaginosa visione poetica di un universo fuori del consueto, dà vita ad una satira grottesca sull'ottusità della civiltà moderna e sulla vita meccanizzata, scandita dal ritmo delle macchine che disumanizzano l'uomo. Attraverso il metaforismo di ascendenza futurista, il poeta suggerisce che l'universo delle marionette è onnicomprensivo e non lascia niente fuori di sé.

36 Schnitzler pubblicò nel 1906 la trilogia *Marionetten*, comprendenti tre atti unici: *Der Puppenspieler (Il burattinaio)*, *Der tapfere Cassian (Il valoroso Cassian)*, *Zum grossen Wurstel (Al grande teatro dei burattini)*. Cfr. la traduzione italiana: A. Schnitzler, *Marionette. Tre atti unici*, traduzione di G. Farese, Roma, 1988. Sulla trilogia, cfr. C. Grazioli, *Marionetta e burattino: il grottesco nella trilogia Marionetten di Arthur Schnitzler*, in «Il castello di Elsinore» XII, 1999, 34; R. Wagner, *Wie ein weites Land: Arthur Schnitzler und seine Zeit*, Amalthea, Berlin, 2006.

37 Sui rapporti tra Schnitzler e Bontempelli: C. Grazioli, *Da Hanswurst alla metafisica: Siepe a nordovest di Bontempelli*, in «Il castello di Elsinore», XVIII, 2005, 52.

In *Eva ultima*,³⁸ scritta nel 1922, la protagonista si innamora dell'automa, a cui attribuisce un autentico livello di realtà, così come il manichino della *Scacchiera* si proclama l'esemplare unico e vero, «sul quale gli uomini e le donne cercano di modellarsi per sembrare manichini anche loro».³⁹ Nell'elaborare la sua favola metafisica Bontempelli prende lo spunto, e non più che lo spunto, dall'*Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam,⁴⁰ romanzo nel quale Thomas Edison crea per il protagonista, Ewald, una donna-robot, automa dotato di intelligenza e sentimenti superiori. Ma tra le due opere la differenza di prospettive e atmosfere poetiche è sostanziale e profonda. L'opera dello scrittore francese si colloca nell'immaginario decadente e simbolista, proponendo una pratica fantascientifica della tecnica moderna, che si configura piuttosto come una metatecnica. *L'Eva ultima*, invece, «ha per angeli custodi Savinio e de Chirico»:⁴¹ Bontempelli delinea una sorta di abisso orizzontale, in cui si insediano personaggi e oggetti organizzati secondo una logica dell'assurdo. Tutta la *fabula* si colloca in una specie di terra di nessuno tra il sonno e la veglia, la ragione e la follia, il reale e il fantastico: di tutto questo è metafora allusiva la prospettiva di uno spazio metafisico, immobile e impossibile. Il gioco tra realtà e finzione ritorna

38 Prima edizione: Roma, 1923. L'edizione definitiva è nel volume complessivo M. Bontempelli, *Due favole metafisiche (1921-1922)*. Il testo è ristampato in Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 341-446.

39 Bontempelli, *Opere scelte*, p. 321.

40 Il romanzo fu prima pubblicato come *feuilleton* dal 1880 al 1885 e, poi, in volume nel 1886. Cfr. la traduzione italiana: V. de l'Isle-Adam, *Eva futura*. Traduzione di M. Vasta Dazzi. Con un saggio di S. Mallarmé, traduzione di G. Agamben, Bompiani, Milano, 1992.

41 L. Baldacci, in Bontempelli, *Opere scelte*, p. XXX.

come elemento strutturale in *Minnie la candida*,⁴² in cui la protagonista crede che veramente esistano esseri umani artificiali, come per gioco le aveva detto Tirreno e confermato Skagerrak, e finisce col persuadersi di essere lei stessa una di queste creature finte, con un capovolgimento radicale e irreversibile del rapporto tra sostanza e immagine. La «veggente follia» di Minnie ha la sua prima scaturigine nell'immaginoso, nel paradosso, nello stesso assurdo, che sono a fondamento della *Scacchiera*, ma l'alone fantastico del mondo oltre lo specchio, capace di suscitare stupore e incanto, in *Minnie la candida* diventa alienazione e straniamento dell'uomo di fronte ad un orizzonte tecnologico della società, che genera angoscia e orrore. La *Scacchiera*, dunque, nella parabola evolutiva di Bontempelli, rappresenta uno snodo cruciale che apre la strada a innovative e originali creazioni sia nella narrativa che nel teatro; ma l'opera è molto più che un esperimento letterario. L'ironia delicata e costante, la sottile stravaganza dell'invenzione, la scrittura limpida e raffinata, l'atmosfera sospesa tra la magia della favola e l'irrazionalità del sogno ne fanno un autentico capolavoro.

42 Il dramma fu scritto tra il 1925 e il 1927. La prima edizione è in «Comoedia», 20 marzo 1928; l'edizione definitiva è nel volume M. Bontempelli, *Teatro*, Novissima, Roma, 1936; il testo fu, poi, ristampato in Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), Milano 1947. La *pièce* teatrale fu tratta, per esortazione di Pirandello, dalla novella *Giovine anima credula*, scritta nel 1924 a Parigi per il «Corriere della Sera» e poi pubblicata nel volume M. Bontempelli, *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Mondadori, Milano, 1925. L. Baldacci, in Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 956-957. R. Malipiero ne trasse il libretto per l'omonima opera musicale, rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Parma il 19 novembre 1942.