

GIOVANNI LA ROSA

Tra Cenerentola e Regina: la donna oggetto ai margini della Storia

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIOVANNI LA ROSA

Tra Cenerentola e Regina: la donna oggetto ai margini della Storia

*Se analizziamo la sconfinata produzione di Massimo Bontempelli emergerà l'urgenza dello scrittore di farsi domande sulla sua vita alla luce anche della Storia che ha contribuito a costruire da intellettuale del suo tempo. D'altronde la scrittura spesso disegna il magma confuso dei giorni vissuti e contribuisce alla costruzione di una configurazione neuronale collegata alla rappresentazione di episodi, emozioni o fatti dell'esistenza. La probabilità di riattivare la memoria anche deformata è determinata da una modificazione della connettività e della trasmissione sinaptica tra i neuroni coinvolti nella rappresentazione neurale. Tale modificazione è dovuta all'esperienza, intesa come complesso degli stimoli che raggiungono il sistema nervoso centrale dell'individuo. Partendo da queste considerazioni il saggio si focalizzerà su alcune figure femminili della produzione drammaturgica bontempelliana: Cenerentola dall'omonima rielaborazione dello scrittore comasco del 1942 e Minnie protagonista del *Dramma in tre atti* Minnie la candida del 1927 toccando anche personaggi apparentemente minori che lo scrittore disegna nella sua produzione come Regina, protagonista di *Nembo*, del 1938. L'obiettivo dell'intervento è dimostrare come Bontempelli attraverso personaggi simbolo della sua produzione sia stato da un lato involontario precursore delle più attuali teorie neuroscientifiche e dall'altro abbia, attraverso un sottile gioco linguistico e sinaptico, posto l'attenzione sulla donna oggetto ai margini della Storia.*

Da quando sono stato ferito, sto sempre vivendo una specie di incomprensibile doppia vita. Da un lato sogno di essere diventato all'improvviso una persona anormale, quasi analfabeta, semicieca, malata. Non riesco proprio a credere a questa disgrazia che mi è capitata dopo il ferimento alla testa. ... Comincio a pensare una cosa diversa, cioè che una persona non può restare a lungo nel sogno, tanto più se si rende conto che gli anni volano via uno dopo l'altro... Ho cominciato a credere di stare sognando, di avere un incubo! Ma mi è venuto anche il pensiero opposto: e se invece non si trattasse di un sogno, ma delle conseguenze della ferita alla testa?! In questo caso devo di nuovo imparare tutte le lettere, per leggere i libri... Mi era difficile credere alla realtà, ma non avevo neppure voglia di aspettare il momento in cui mi sarei risvegliato (se stavo davvero sognando). Tra l'altro la mia nuova insegnante cercava di convincermi che non stavo dormendo, ero sveglio, che eravamo ormai al terzo anno di guerra e che per via di una grave ferita alla testa ero diventato infermo e analfabeta... Non starò invece sognando da tutto questo tempo? Ma un sogno non può durare così a lungo, essere così continuo, uniforme. Vuol dire che non ho dormito tutti questi anni e non sto dormendo adesso, sono sveglio. Ma che malattia terribile! Non riesco ancora a ritornare in me, non mi riconosco ancora, da com'ero a come sono diventato... Continuo, di tanto in tanto, a rivolgermi alla mia ragione attuale: «Sono io o non sono io? Sto ancora sognando o sono sveglio? Questo sogno dura troppo a lungo, nella realtà non può accadere, visto che gli anni volano e si vede. Ma se non è un sogno, se è la realtà, perché sto sempre male, perché ho sempre questo rumore nelle orecchie e la mia testa duole e gira ancora¹?

Con queste parole si apre il racconto autobiografico del soldato Lev Zaseczij rielaborato dal grande psicologo sovietico Alexandr Lurija nel suo *Un mondo perduto e ritrovato* del 1971, tradotto da Luciano Mecacci e pubblicato in Italia da Adelphi nel 1996.

Zaseczij era un giovane tenente dell'armata rossa, ferito alla testa da un proiettile tedesco, che in seguito alle lesioni cerebrali perse gran parte della memoria a lungo e a breve termine, restò quasi del tutto incapace di parlare e finanche di orientarsi nello spazio, conservando tuttavia una coscienza di sé perfettamente integra e scoprendo che, sebbene riuscisse a leggere e a concentrarsi sulle parole solo con estrema fatica e lentezza, era ancora capace di scrivere fluentemente. Ne risultò un progetto di scrittura durato oltre vent'anni, intitolato *Storia di una ferita terribile o Lotto ancora!*, tremila pagine in cui Zaseczij racconta il suo drammatico impegno quotidiano per recuperare in parte le proprie capacità e ricostruire un senso della propria vita, partendo dal ricordo di quel ferimento che, come scriveva, lo aveva trasformato in un altro: «Ho ripetuto spesso a tutti che dopo essere stato ferito sono diventato un'altra persona, che sono stato ucciso nell'anno 1943, il 2 marzo».

¹ A. LURIJA, *Un mondo perduto e ritrovato*, trad. it. di L. MECACCI, Milano, Adelphi, 2012, 28.

Zaseczij nelle sue pagine commentate magistralmente da Lurija è un narratore. Il suo diario è anche la testimonianza di uno scrittore che consacra la vita alla propria opera e trova in essa un percorso di realizzazione altrimenti impraticabile. Scriveva di continuo per tornare a essere qualcuno emergendo da un'esistenza di "ombra", poiché solo scrivendo riusciva a pensare, a comunicare e a ricostruire la propria memoria:

Questo volevo ottenere scrivendo quasi ogni giorno il mio unico racconto sul ferimento alla testa subito, sulla successiva malattia alla testa e su come volevo vincere questa malattia per mezzo del mio racconto, affinché tutti lo sapessero... È già il terzo anno che lavoro al racconto sulla mia disgrazia e su questa malattia. Si tratta di una specie di riflessione, di studio, di uno scrivere di sé e di un lavorare su se stesso. È un lavoro che tuttavia mi calma, perché comunque sia io lavoro; inoltre grazie a questo lavoro ripetuto (quante volte nel corso degli anni ho riscritto questo lavoro-racconto) il mio linguaggio migliora, parlo meglio ricordando le parole frantumate dalla ferita e dalla malattia e sparpagliate in disordine da qualche parte dentro la mia testa².

Ma osservando con attenzione le vicende del soldato Zaseczij che disegnano con grande maestria e profondità il funzionamento della memoria non possiamo non notare che le vicende narrate sono legate a filo doppio ad avvenimenti della nostra Storia.

D'altronde l'importanza della testimonianza autobiografica era un punto fermo fin dagli albori della neuropsicologia moderna nel Settecento. In uno dei primi manuali di psicologia sperimentale Jakob Friedrich Abel scriveva che lo studio sperimentale della mente individuale richiede la stesura di un resoconto «individuale, lungo e complesso» e una rivista di psicologia intitolata «Conosci te stesso», diretta da Karl Philipp Moritz, raccoglieva storie esemplari di stati anomali o patologici come il sonnambulismo e la cleptomania. Non a caso Moritz fu anche autore del "romanzo psicologico" *Anton Reiser*³: il romanzo moderno attinse moltissimo a queste ricerche, e lo sviluppo della neurofisiologia – che nel corso dell'Ottocento cominciò a localizzare dettagliatamente le funzioni cognitive nella corteccia cerebrale – continuò a alimentare curiosità e sgomento tra gli scrittori, portando sempre più alla luce le trasformazioni, le lacune, e finanche lo sdoppiamento che la personalità può subire a causa di avvenimenti reali che influenzano la sfera cerebrale.

Con il prepotente sviluppo negli ultimi 20 anni delle discipline neuroscientifiche e delle teorie sviluppate sulla memoria si affaccia la convinzione che «modificazioni nella connettività sinaptica sottendono l'apprendimento, e che la memoria rappresenti il consolidamento e la conservazione di questi cambiamenti nel tempo» come afferma Joseph LeDoux nel suo *Il sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo* edito da Cortina nel 2002 che ha anche introdotto il concetto di

² Ivi, 99.

³ L'opera dello scrittore tedesco Karl Philipp Moritz non sembra ancora godere in Italia di quella considerazione della quale invece beneficiano da qualche decennio in patria e nel resto del mondo occidentale. Nella storia della letteratura europea Moritz occupa ormai un posto di rilievo per il suo romanzo autobiografico *Anton Reiser* (K. P. MORITZ, *Anton Reiser, ein psychologischer Roman*, Berlin, Friedrich Maurer, 1785-1790). Il romanzo è considerato il primo romanzo psicologico tedesco. Moritz fu un autore prolifico e dai molteplici interessi sul quale Goethe, che l'aveva incontrato a Roma nel 1786, ebbe a scrivere: «È per me come un fratello minore, della mia stessa natura, solamente trascurato e danneggiato dal destino laddove io ne sono stato favorito e prediletto». Tra il 1786 ed il 1788 Moritz compì infatti un viaggio in Italia la cui relazione, scritta in forma epistolare, fu pubblicata a Berlino in tre volumi tra il 1792 ed il 1793 col titolo *Reisen eines Deutschen in Italien (Viaggi di un tedesco in Italia)*. Quest'opera occupa una posizione particolare nel panorama della letteratura dello stesso genere ad essa contemporanea, perché ai consueti aspetti storici e folcloristici essa affianca l'esposizione di un vero e proprio percorso formativo lungo il quale giunsero a maturazione le personali idee estetiche di Moritz, che ne fecero un protagonista del classicismo tedesco e, per certi versi, un precursore della successiva sensibilità romantica. Per tale ragione i Viaggi di Moritz mantengono ancora un notevole interesse come testimonianza diretta dell'evoluzione personale e filosofica del loro Autore.

«engramma⁴». La memorizzazione consiste dunque nel consolidamento di una modificazione e la memoria nella stabilità di mutate probabilità di attivazione della traccia mnemonica. Modificazione e stabilità, inoltre, sono legate all'attività neurale e questo ha un'implicazione decisiva, ovvero che la riattivazione di una traccia mnemonica ne rende possibile il cambiamento: quando rievochiamo un episodio, la traccia correlata a quel ricordo si riattiva e per ciò stesso diventa suscettibile di modifiche.

Ma se queste teorie oggi appaiono abbastanza consolidate in campo neuroscientifico dobbiamo guardare ad implicazioni anche trasversali che esse comportano ed in questo senso ci viene in aiuto un testo arrivato in Italia solo nel 2017, *Storia profonda, il cervello umano e l'origine della storia* di John R. W. Smail del 2008, tradotto da Leonardo Ambasciano e pubblicato appunto nel 2017 da Bollati Boringheri⁵. Nel suo testo Smail introduce un concetto che si sta affacciando oggi nel campo degli studi neuroscientifici, quello di Neurostoria. Una disciplina che analizza sotto una luce completamente differente, incentrata sulle caratteristiche del cervello umano, certe vicende del nostro passato e del nostro presente. Se guardiamo alla vicenda del soldato Zaseczij con le lenti della Neurostoria ci accorgiamo che la memoria è sempre condizionata da eventi storici che ne deformano il disegno e ne condizionano la visione.

Da questo punto di vista per leggere con la lente di questi strumenti uno scrittore come Massimo Bontempelli dobbiamo partire anche dalla formazione dei suoi personaggi narrativi e drammaturgici con particolare attenzione a quelli femminili.

L'attenzione alla Storia da parte dello scrittore comasco ha radici lontane e avvolge direttamente e indirettamente tutta la sua produzione con particolare riguardo alla dimensione drammaturgica. Una dimensione storicistica quella bontempelliana che sembra trovare pieno dispiegamento sia in

⁴ L'idea fondamentale è che la rievocazione di un episodio o di un concetto sia legata alla riattivazione, dato uno stimolo adeguato, della configurazione neuronale sottesa alla rappresentazione dell'episodio o del concetto (l'engramma). La probabilità di questa riattivazione è determinata da una modificazione della connettività e della trasmissione sinaptica tra i neuroni coinvolti nella rappresentazione neurale. Tale modificazione è dovuta all'esperienza, intesa come complesso degli stimoli che raggiungono il sistema nervoso centrale dell'individuo.

⁵ Daniel Lord Smail, storico a Harvard, definisce nel 2008 una nuova categoria la "neurostoria" nel suo *Storia profonda, il cervello umano e l'origine della storia* arrivato in Italia nel 2017 e pubblicato da Bollati Boringheri. Il volume si articola in cinque capitoli, preceduti da una prefazione e da un'introduzione, le quali, rispettivamente, ne raccontano la genesi e ne preannunciano i temi fondamentali; si chiude, poi, con un epilogo riassuntivo, utile a rimarcare, in sintesi, la validità di questo nuovo approccio. I primi tre capitoli vogliono liberare il campo da quelli che Smail ci addita quali ostacoli storiografici, epistemologici e teorici, che hanno oscurato la leggibilità della storia profonda. Smail propone, quindi, nuove chiavi di lettura, che possano aiutarci a giustificare una grande narrazione storica. Cardine fondamentale di questo cambio di paradigma è l'importanza di relazioni reciprocamente creative tra biologia e cultura. Cultura umana e retaggio evolutivo sono intimamente connessi; non si può comprendere la nostra storia senza capire come funzioni il nostro cervello e quali siano i nostri comportamenti condizionati, che sempre hanno agito durante la voragine temporale che ci ha preceduti. Assunto fondamentale è la plasticità delle nostre sinapsi, che possono essere modificate dalla nostra stessa cultura; le pratiche culturali hanno quindi profonde conseguenze biologiche, che agiscono sugli stessi meccanismi storici. Noi agiamo all'interno di un ecosistema neurofisiologico dominato da meccanismi complessi; se è vero che la nostra biologia è ormai cablata nella nostra cultura, è anche vero che noi siamo anche in grado di esprimere moduli cognitivi e comportamenti in totale controtendenza rispetto ai nostri geni, violando quindi le nostre stesse predisposizioni e modulandole a seconda dei contesti. Smail osserva: «Siamo trascinati via dalle correnti delle cose che sono nate mentre le nostre fisiologie interagivano in modi imprevedibili con la nuova ecologia forgiata dai nostri antenati». Ed è questo il nuovo paradigma, la nuova storia, la neurostoria che diventa storia culturale profonda, che ci fornisce una chiave di lettura universale per meglio comprendere la nostra evoluzione. La neurofisiologia entra nella storia, e la storia nella neurofisiologia; nessuno storico potrà ora fare a meno di chi studia il cervello e la nuova scienza del cervello non avrà più senso senza storia.

alcune opere teatrali sia nel disegno di alcuni personaggi femminili. Mi riferisco in particolare a testi come *Minnie la Candida*⁶ del 1928 o come *Nembo*⁷ del 1935 e *Cenerentola*⁸ del 1942.

In particolare il personaggio di Minnie apre una stagione di critica al Regime che solo alcuni anni dopo è stata riscoperta. Il personaggio che si muove sulla scena come un burattino disarticolato specialmente dal punto di vista linguistico rappresenta molto più di altri la paura verso il fascismo e per questa via traduce anche attraverso il ruolo della memoria questo appuntamento del drammaturgo con la Storia con la s maiuscola. Nel finale Minnie, infatti, afferma con lucidità che anche il ricordo e quindi la memoria può essere fabbricata e finta:

Vedere... ma però ... io mi ricordo tante cose vecchie... la mia madre ricordo e mi parlava ... io piccola ero. Ma anche ricordare può essere finto. Oh... tutto ora capisco io. Voi non potete sapere. Come faccio ora? Oh tu perdonami, Egeo ... ma l'amore mio era vero ... quello no,

⁶ *Minnie la candida* fu pubblicata per la prima volta sulla rivista «Comoedia» il 20 Marzo 1928 e stampata la prima volta in volume per la casa editrice Mondadori nel 1929. Fu, quindi, raccolta, nella silloge del 1936 (Roma «Novissima») ed è, infine, presente nel volume Teatro, I stampato dalla medesima casa editrice. Dalla Nota a «*Minnie la candida*» dell'autore si apprende che anche sulla sua nascita, come in quella della precedente pièce *Nostra Dea* ebbe grande influenza Pirandello. Bontempelli compose il primo e il terzo atto nell'estate del 1925 e il terzo atto nel 1927. Il dramma fu messo in scena per la prima volta il 29 dicembre 1928 al Teatro di Torino. Nel capoluogo piemontese il ruolo della protagonista era interpretato da Carola Zoepgni. Fu poi rappresentato in varie città italiane a opera della compagnia Italianissima, a cura di Lucio D'Ambrà e Alessandro De Stefani, ma non fu accolto con il medesimo favore dal pubblico del teatro. Cadde, infine, clamorosamente a Napoli. Evi Maltagliati (nel ruolo di Minnie) e Sergio Tofano tentarono di rilanciare il dramma riportandolo sulle scene, nell'autunno del 1936 al Teatro Alfieri di Torino e nell'inverno del 1937 al Teatro Quirino di Roma, ma con scarsi risultati di pubblico e di scena. Il 30 marzo del 1942 Ruggero Jacobbi e la giovanissima Anna Proclemer che interpretava la parte di *Minnie*, fecero trionfare l'opera bontempelliana al Teatro Universitario di Roma. Ma ciò non bastò a imporre Minnie all'attenzione del pubblico. Nel 1980, al piccolo di Milano è stato rimesso in scena il testo bontempelliano, sotto la regia di Carlo Battistoni. In tale occasione Minnie è stata ristampata nella collana degli Oscar Mondadori, a cura di Luigi Lunari e con una nota del regista.

⁷ Nel 1997 Luca Ronconi, propose la rappresentazione di *Nembo* di Massimo Bontempelli per il ciclo "Teatri alla Radio" di Radio Tre facendola dirigere da Federico Tiezzi. Una proposta, quella di Ronconi, che mirava a tenere desta l'attenzione sul rapporto donna-società riesumando dalle nebbie della memoria dopo più di sessanta anni un testo drammaturgico dimenticato. L'opera bontempelliana si colloca alle soglie del 1935, un anno ricco di avvenimenti storici: da Mussolini che inizia la guerra d'Etiopia alla pubblicazione in Germania a Norimberga delle prime leggi razziali. Una forte connessione è stata sempre postulata da Bontempelli fra candore d'animo, femminilità e gioco. Il testo teatrale fu pubblicato per la prima volta sulla rivista «Occidente» nell'aprile del 1935. Accolto nella raccolta teatrale *Novissima* edita da Mondadori del 1936 è stato poi ripubblicato sempre dalla Mondadori nel 1947 nel secondo volume del teatro bontempelliano.

⁸ *Cenerentola* fu scritta, insieme alle musiche di scena, da Bontempelli per il Maggio Musicale Fiorentino e rappresentata in prima assoluta il 6 giugno 1942 al Teatro della Pergola, protagonista Laura Adani, con la regia di Corrado Pavolini. Nella rivisitazione della fiaba, *Cenerentola*, riplasmata come creatura femminile bontempelliana candida, portata naturalmente a credere al mistero dell'universo, vive tranquilla, senza lamentarsi tanto della matrigna e delle sorellastre, perché è capace di sognare e di sentire le misteriose voci del cosmo. Tanto che alla fine al Principe viene destinata una fidanzata più regale, Antonia, e lei, la protagonista della fiaba, invece del principe azzurro, sposa Icaro, il suonatore di viola, non tanto per una ragione sociale, come è stato scritto da molti, ma perché Icaro "è molto più importante del Principe". Infatti non solo è l'unico capace di riconoscerla e di amarla anche nel suo vero aspetto, quello di tutti i giorni, ma è in sintonia profonda con lei, avendo la sua stessa capacità di riuscire a sentire il canto della terra e il respiro del cielo. Il motivo fondamentale dell'armonia del cosmo, colto nell'incanto misterioso della volta stellata, caro al realismo magico di Bontempelli, riplasma dunque l'eroina e il clima tutto della fiaba di Perrault. Partendo da un'illustrazione della scena del ballo del Dorè, Bontempelli aveva portato avanti fin dal primissimo stadio della creazione (1938) l'idea di *Cenerentola* non solo come testo teatrale, ma come un insieme inscindibile di scene, parole e musica, ovvero come spettacolo. E spettacolo viene definita *Cenerentola* nel sottotitolo dell'edizione in volume (Roma, Edizioni della Cometa, 1942). Uno spettacolo in cui la contaminazione tra le varie arti, teatro, balletto, musica, rivista, tende a generare qualcosa di nuovo, che può solo paragonarsi al musical, creando un'aspirazione al meraviglioso nel ballo festoso, pieno di luci e di colori, nella quadriglia del terzo quadro, nella diversa ma felice conclusione.

nessuno l'ha fabbricato dentro di me: sono io, quello l'amore mio. Il resto no, no, mio piccolo Egeo, la donna tua non vera è ... ah ... hai paura ... E non era colpa mia, credilo ...⁹

Ma l'attenzione ai personaggi come testimoni della Storia e in questa funzione anche di Minnie la ritroviamo nell'adattamento del musicista Riccardo Malipiero junior che transcodifica il testo teatrale in opera lirica. Un adattamento legato a mio avviso a filo doppio con la visione bontempelliana del mondo e della storia. Malipiero voleva, per la sua prima opera lirica, un testo che andasse contro il conformismo di regime. Sceglie istintivamente *Minnie*. Malipiero resta a livello drammaturgico molto vicino al testo drammatico, lasciandolo quasi identico, limitandosi all'eliminazione della scena del postino, nel finale del terzo atto, e al cambiamento del nome «impossibile» di Skagerrak in Egeo per il personaggio che ricopre il ruolo di baritono. I tagli sono «discretissimi», come li definisce Bontempelli in una lettera del 9 giugno 1941, in risposta alla bozza inviata dal compositore:

Caro Malipiero, i suoi tagli sono discretissimi; io temo anzi che siano troppo discreti e che musicando troverà da farne altri soprattutto nel II e mi rimetto in tutto a Lei, che ha penetrato tanto bene il senso del dramma, che non c'è nessun rischio che porti modificazioni nocive¹⁰.

E oltre alla sua musica lieve, anche la regia di Malipiero della sua *Minnie*, messa in scena nel 1974 a Genova al Teatro Margherita doveva rivelarsi ancora una volta in sintonia con l'esigenza di naturalezza di Bontempelli:

Poi c'era la mia ingerenza come regista: anche qui vi potevano essere dei rischi: ma leggendo la partitura come va letta, ovvero in chiave esclusivamente musico drammatica, senza ricerche di gratuite stravaganze ho intessuto la scena di movimenti e di atteggiamenti legati a quella verità già scritta con parole e tutto è filato via liscio come l'olio¹¹.

L'opera lirica viene composta e rappresentata per la prima volta in piena guerra, alla fine del 1942, mentre Malipiero è in Russia a combattere e il grande scrittore è ancora «in clausura» nel plumbeo confino di Venezia, lontano da Roma, in ottemperanza alle decisioni del partito fascista, che non aveva gradito il rifiuto della cattedra di Italiano all'Università di Firenze, tolta al Momigliano per motivi razziali, e alcune cose dette e altre non dette nei discorsi pronunciati da accademico per commemorare Pirandello e D'Annunzio¹².

Nel terzo atto dell'opera, così come nel dramma, dopo le genialissime trovate e i giochi degli atti precedenti, Malipiero arriva come Bontempelli al silenzio dell'attesa.

La scrittura musicale del terzo atto si distende, si fanno asciutti gli schemi sonori, sembra un atto che mette in primo piano i silenzi e le attese dove l'intelligenza del compositore arriva a rendere lo stupore dei tre personaggi presi ormai nel tragico ineluttabile congegno degli uomini fabbricati. Prepotente è la verità drammatica e la curva del personaggio Minnie, che la musica accompagna fino all'estremo, senza cedere mai un momento all'etichetta della follia. Nella musica resta comunque un interrogativo carico di angoscia, una sospensione nel segno di una denuncia, nei confronti del conformismo, in generale, e dell'avvilente, ridondante ufficialità, dell'eloquenza ignorante del regime al potere in particolare. Minnie si inserisce, quindi, in una più intensa connotazione ideologica e storica di distacco, di presa di distanza, senza tentennamenti, nei

⁹ Tratto dall'adattamento di Malipiero al testo bontempelliano.

¹⁰ Lettera inedita di Massimo Bontempelli a Riccardo Malipiero Junior del 9 Giugno 1941 conservata nell'Archivio del Novecento, Università La Sapienza, Roma.

¹¹ Lettera inedita di Riccardo Malipiero Junior a Paola Masino del 11 giugno 1974, conservata nell'Archivio del Novecento, Università La Sapienza, Roma.

¹² Nel 1938 Bontempelli rifiutò la cattedra di letteratura italiana a Firenze, sottratta a Momigliano. Nel novembre del 1938, dopo la commemorazione ufficiale di Gabriele D'Annunzio, tenuta a Pescara il 27 di quel mese, Bontempelli venne espulso dal Partito nazionale fascista e sospeso per poco più di un anno da ogni attività di giornalista e di scrittore.

confronti della cultura del regime. Nel foglio di sala dello spettacolo del 1974 Malipiero racconta il suo incontro con Minnie dando nuovi particolari sull'opera:

Ma fu dopo avere scritto l'opera, maturando (anni '40 - 41), che mi resi conto che la paura di Minnie degli uomini fabbricati era proprio la paura del fascismo! E oggi, in genere, si porta l'attenzione su quell'elemento più che sulla musica, mentre la musica è uscita dalla mia testa proprio per l'inconscia paura del conformismo del regime: tutti uguali, seguendo le direttive del partito, tutti eroi, magniloquenti imperialisti e così via.

In questo senso non è casuale l'unica pesante variante che Malipiero aveva apportata nel finale del libretto, ove, invece di descrivere l'elegante parabola a spirale, il tragico volo che porta via per sempre Minnie dalla scena e dalla vita, aveva scritto crudamente e semplicemente nella didascalia «Minnie si uccide»; ma la parola «suicidio» non è ammessa dalla censura fascista e deve eliminarla. Prosegue Malipiero:

Solo la stupidità della censura fascista ha fatto sì che non abbia avvertito che Minnie la candida era un'opera antifascista! Solo si limitarono a farmi cambiare l'ultima didascalia dove era: ...Minnie si uccide!", così doveti lasciare alla fantasia del pubblico di capire che se Minnie si butta dalla finestra è per uccidersi! E cancellai quella didascalia.

Il percorso dei personaggi femminili bontempelliani come testimoni della Storia prosegue qualche anno più tardi e precisamente nel 1935 con *Nembo*.

Con *Nembo* si manifesta in pieno l'amarezza politica dell'autore, costretto a frenare le sue speranze di cambiamento e a sottoporre a critica la scommessa sul fascismo fino a sfociare come ho detto nel discorso pronunciato in occasione della morte di Gabriele D'Annunzio nel 1938 per il quale fu costretto all'esilio forzato insieme alla compagna Paola Masino a Venezia. Se è pur vero che il mantello opaco della Storia attanaglia la fantasia poetica degli scrittori è anche vero che tutti in un modo o nell'altro tentano di trovare una via d'uscita e si aggrappano anche inconsapevolmente ai loro più cari personaggi. La rappresentazione si colloca nel binario delle tante favole bontempelliane ed è raccontata con levità e poesia ma anche dando all'ascoltatore la consapevolezza di vivere un momento tragico che viene svelato con l'arma dell'ironia, una delle più agguerrite dello scrittore. Siamo come abbiamo visto all'altezza del 1935 e dobbiamo considerare che a partire dal 1933 il regime nazista al potere ha iniziato le prime azioni contro gli ebrei. Il testo è dominato dal mondo dell'infanzia e dal gioco o meglio dal ricordo nella memoria di quel mondo.

Il *nembo* che avvolge la scena e provoca l'apparente morte dei bambini è forse il primo vagito di un'epoca che si sta aprendo e di una che si sta chiudendo.

Nel 1942 Corrado Pavolini per il maggio fiorentino cura la regia di Cenerentola di Massimo Bontempelli con Laura Adani, Filippo Scelzo, Anna Proclemer. Cenerentola è un moderno adattamento della fiaba con una variazione abbastanza significativa del finale. La riscrittura bontempelliana prevede un'opera in tre atti e cinque quadri. Com'era ormai sua consuetudine, Bontempelli compose anche le musiche di scena, ma in questo caso il risultato è qualcosa che va oltre alla contaminazione fra le arti per giungere, come ha scritto Aurora Cogliandro, a «un evento spettacolare che può solo paragonarsi al musical»

Anche il personaggio di Cenerentola come i due precedenti Minnie e Regina è legato al tema della memoria della Storia ed è immerso appieno nel clima dell'anno in cui viene rappresentata il 1942. In particolare la vicenda della perdita della scarpetta da parte della protagonista viene traslata agli anni della guerra con un capo della polizia, alter ego dei gerarchi del regime messi alla berlina, che indaga sulla vicenda fino a scoprire il luogo dove abita la protagonista.

Con Cenerentola il personaggio femminile chiude il cerchio del viaggio bontempelliano attraverso la memoria storica per cercare rifugio nel mondo rilucente delle stelle uniche vere e sincere compagne della vita dell'uomo sull'orlo dell'abisso.

Il tratto unificante della *koïnè* culturale che attraversa i testi Bontempelliani che ho esaminato è il cervello come sede di memoria e condizionamenti, di segreti imbarazzanti che l'io mal sopporta e di potenzialità inesplorate che possono cambiare la vita. Una visione quella bontempelliana che necessariamente ci conduce verso l'universo delle neuroscienze. D'altronde già il maestro di Lurija,

lo psicologo Lev Vygotskij, sviluppando un'immagine di Freud paragonava il neuropsicologo a uno storico, a un geologo e a un detective, poiché tutti questi ricercatori “ricostruiscono i fatti che non ci sono più mediante metodi indiretti”. In questo paradigma siamo oggi più che mai. La storia cerebrale è il sottotesto costante di ogni racconto su noi stessi e sulla storia dell'uomo.