

I nuovi cieli della modernità: abissi, strappi, buchi neri

Silvia Acocella

os homini sublime dedit coelumque videre
iussit, et erectos ad sidera tollere vultus
(Ovidio, *Metamorfosi*)

Due cose riempiono l'animo di ammirazione e
venerazione sempre nuova e crescente,
quanto più spesso e più a lungo la riflessione
si occupa di esse: il cielo stellato sopra di me
e la legge morale dentro di me
(E. Kant, *Critica della ragion pratica*)

La modernità non è più il tempo del cielo «a cupola», favorevole alla narrazione epica, lungo le cui curvature «i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno». Dopo la crisi novecentesca, come notò Debenedetti, nelle pagine della letteratura si delinea un «cielo svasato», dove «i destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio».¹

Sempre più le trame riflettono gli effetti della rivoluzione copernicana, metafora assoluta della modernità e della crisi della verità.² Ma a sorprendere è quanto le visioni degli scrittori tendano a sovrapporsi alle scoperte della scienza, registrando immediatamente le nuove teorie, come quella dei quanti di Planck o del principio di indeterminazione di Heisenberg (si è parlato di «personaggi-particella»),³ o addirittura anticipando scenari futuri, come la presenza della materia oscura dell'universo (la *cold dark matter* dei fisici). Soprattutto ciò sembra accadere quando lo sguardo di chi scrive si rivolge in alto, in cerca di un punto di congiunzione con l'universo: sotto il cielo stellato, dunque, quando la luce intermittente delle costellazioni sembra destinata alla vista umana e rinviare a un senso nascosto.⁴

¹ Giacomo Debenedetti, *Personaggi e destino*, in Id., *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, cronologia a cura di Marco Edoardo Debenedetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 920.

² Cfr. Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, a cura di Remo Bodei, Bologna, Il Mulino, 1984): dalle *Operette morali* di Leopardi essa riaffiora nella *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa de Il fu Mattia Pascal* (Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2 voll., 1990, vol. I, p. 324).

³ Debenedetti parlava di uno «stesso stadio di visione», che legava i romanzieri agli scienziati, i personaggi-particella alla quantistica e alle leggi di probabilità. (Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in «Paragone», 1965, n. 190, ora in Id., *Saggi*, cit., p. 1288).

⁴ «Einstein [...] diceva di essere molto stupito che l'universo si lasciasse vedere. [...] I nostri occhi sono fisiologicamente sensibili in un determinato intervallo di frequenza della luce, al quale, non a caso, l'atmosfera è trasparente. Inoltre, le stelle emettono luce proprio in quell'intervallo di frequenza, quindi noi le vediamo»: (Giovanni

Ribaltamenti

Si tratta di stadi di visione⁵ che si concentrano, nel primo Novecento, durante la crescita delle metropoli opache e artificiali, intorno a una nuova percezione della volta celeste, stranamente inquieta, percorsa da «moti turbolenti, quasi ondosi e vorticanti»,⁶ molto simili alle chiaroveggenti pennellate della *Notte stellata* di Van Gogh.

Il cielo moderno, infatti, non comporta solo la perdita della centralità umana, ma la scomparsa di qualsiasi centro, di ogni gerarchia che dia ordine allo spazio. Anche il rapporto tradizionale tra alto e basso può invertirsi del tutto, trasformando umoristicamente l'infinitamente grande in infinitamente piccolo e costringendo così il «personaggio-uomo»⁷ a sospendere l'azione e a farsi filosofo. In una novella di Pirandello che sin dalle soglie del titolo, *Sopra e sotto*, allude a possibili ribaltamenti, le teorie cosmiche di due professori, appollaiati su una terrazza in una notte afosa, evocano l'immagine vertiginosa dell'abisso pascaliano: lo spettacolo della volta celeste consente all'uomo di intendere «la infinita sua piccolezza» e insieme «l'infinita grandezza dell'universo», ma questa facoltà è anche la sua condanna, la sua «atroce disperazione: di vedere grandi le cose piccole – tutte le cose [...] della terra – e piccole le grandi, [...] le stelle».⁸ Sul crinale di una catastrofe mondiale - la novella è del 1914 – compaiono in queste righe tutti gli elementi destabilizzanti della volta celeste: l'inversione delle dimensioni naturali, percepite ad occhio nudo (senza alcun cannocchiale, né quello scientifico di Galileo, né quello filosofico e rovesciato del dottor Fileno), l'uomo rimpicciolito dalla grandezza leopardianamente indifferente del firmamento e l'abisso che trapela nel nero della notte, barlume del vuoto sconfinato («bujo pesto», lo chiamava Pirandello).

Malgrado l'improbabilità di qualsiasi conforto celeste, «la terra rimane pur sempre circondata di cielo», come lo scrittore siciliano afferma sin dai tempi di un suo articolo giovanile, *Rinunzia*.⁹ Impossibile, di conseguenza, non essere tentati ad alzare lo sguardo verso l'alto.

Bignami, *Nel secolo di Einstein la cosmologia riscopre Manilio*, in Ivano Dionigi (a cura di), *I classici e la scienza. Gli antichi, i moderni e noi*, Milano, BUR, 2007, pp. 236-237).

⁵ Partendo dalla teoria dei quanti di Max Planck, Albright traccia, sulla linea delle coincidenze tra immaginario letterario e scientifico, una mappa della letteratura modernista, suddividendola in due filoni, corrispondenti ai due modelli esplicativi della sostanza dell'energia luminosa: l'estetica ondulatoria (quella caratterizzata da una fluidità semantica e dallo *stream of consciousness*, come in Joyce o nella Woolf) e l'estetica particellare (più iconica, più spezzata in frammenti di significato, come in Pound ed Eliot). (Daniel Albright, *Quantum poetics. Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999).

⁶ Paolo Maffei, *Segni premonitori in artisti di fine Ottocento di teorie e scoperte scientifiche del Novecento*, in Francesca Montesperelli (a cura di), *Tra Frankenstein e Prometeo. Miti della scienza nell'immaginario del '900*, Napoli, Liguori, 2006, p. 132.

⁷ Cfr. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, cit., pp. 1281-1322).

⁸ Pirandello, *Sopra e sotto*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 3 voll., 1986-1990, vol. primo, tomo I, pp. 551-553). Per un'analisi di questa novella, si rinvia a Pietro Gibellini (a cura di), L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Firenze, Giunti, 1994, pp. 390-391.

⁹ Pirandello, *Rinunzia* [1896], in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, p. 126.

Buchi

Se, tuttavia, sotto i cieli svasati, si è compiuta la fine dell'eroe,¹⁰ può capitare, a fissare troppo a lungo il cielo, soprattutto se si è ancora in preda a impulsi eroici e a una *hybris* da antica tragedia, che la sua superficie si incrina, fino a smagliarsi pericolosamente in un buco.

Alludiamo a un noto passo de *Il fu Mattia Pascal*,¹¹ al buco in un «cielo di carta»,¹² squarciatosi all'improvviso, durante un'immaginaria rappresentazione dell'*Elettra*, sopra la testa di un Oreste - marionetta automatica. Il suo sguardo resta fissato su quello strappo che, mentre slega ogni gesto dalle fila di destini posticci, lascia penetrare dall'alto «mali influssi», trasformandolo irreversibilmente in un Amleto perplesso e moderno.¹³

Se il confronto tra Oreste e Amleto proviene da una conferenza su Leopardi di Enrico Panzacchi,¹⁴ fonte occultata dallo scrittore, l'immagine di quel buco è, però, tutta pirandelliana: è profondamente umoristica, infatti, quella lacerazione del cosmo che di un colpo fa crollare l'antica beatitudine delle marionette, «su le cui teste di legno il finto cielo si *conservava* senza strappi! Non perplessità angosciose [...] mai vertigini e capogiri, perché per la loro statura e le loro azioni quel cielo *era* un tetto proporzionato». ¹⁵ Ben diversa è la dismisura del cielo novecentesco, sottoposto a invisibili campi gravitazionali, a collassi improvvisi, soprattutto alla presenza dei buchi neri che la relatività di Einstein rendeva indecifrabile quanto lo strappo nel cielo di carta de *Il fu Mattia Pascal*.¹⁶

Il «bujo pesto» che tutto circonda coincide con l'immagine cosmologica del Kaos, così come lo intendeva Pirandello, origine e fine dell'esistenza umana: un «abisso spalancato»¹⁷ che nessuna luce può rischiarare, solo punteggiare con le sue intermittenze, come ferite di superflua bellezza. Perciò gli astri appaiono a don Cosmo Laurentano, nelle pagine conclusive de *I vecchi e i giovani*,

¹⁰ Michail Michailovic Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1988, pp. 156 sgg.

¹¹ Il riferimento è al capitolo XII, *L'occhio e Papiano* (Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 467-468). Su questa pagina pirandelliana, si veda Vitilio Masiello, *Icone della modernità inquieta. Storie di vinti e vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*, Bari, Palomar, 2006, pp. 158-159.

¹² Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p.467.

¹³ Ibidem. L'immagine di un teatrino di marionette meccaniche diventa metafora di un'umanità meccanizzata, di un'inversione che rovescia gli eroi in automi. Cfr. Giancarlo Mazzacurati, «*Il fu Mattia Pascal*»: *l'eclissi del tempo e il romanzo interdetto*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 230).

¹⁴ Cfr. Beatrice Stasi, *Una fonte dell'Umorismo di Pirandello: la conferenza leopardiana di Enrico Panzacchi*, in «*Filologia & Critica*», a. XVIII, fasc. III, sett.-dic. 1993, p. 439-446.

¹⁵ Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p.468.

¹⁶ Sebbene fossero implicitamente previsti dalla teoria della gravitazione di Einstein del 1915, quella della relatività generale, i buchi neri furono scoperti teoricamente per la prima volta da Oppenheimer e Snyder solo nel 1939.

¹⁷ «Il termine *caos*, [...] significa originariamente, come ha fatto notare F. M. Cornford, non un disordine primitivo, ma un abisso spalancato». (Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 1994, p. 324).

«chiodi del mistero»,¹⁸ e a Quaquè, il lampionaio della novella *Certi obblighi*, un'incantevole «luminaria spreca» con le stelle che, «pungono il cielo, ma non arrivano a fare lume in terra».¹⁹

Nel fondo di un universo composto per la maggior parte di materia ed energia oscure, l'uomo finisce per essere un granellino,²⁰ di misure infinitesimali, come quelle descritte da un astronomo pirandelliano abituato a vedere, dalla cima nebbiosa di un Osservatorio meteorologico, l'intero sistema solare ridotto alle dimensioni trascurabili di *Pallottoline*.²¹

Non sorprende, pertanto, che, nelle pagine del *Si gira...*, i corpi stellari, ruotanti all'interno delle finzioni meccaniche della Kosmograph (casa cinematografica dal nome ironicamente pretenzioso) possano diventare bocce con le quali giocare. È la fantasia cinematografica prodotta dalla mente di Simone Pau, pronta a cogliere tutto il «superfluo» dell'esistenza. Fantappiè, famosa macchietta di film comici in serie, potrebbe trasferire le sue imprese da *miles gloriosus* sulla luna, consegnando le stelle alla «divina Sciocchezza degli uomini»,²² e compensando così la serietà, altrettanto ridicola, di un documentario sulle *Meraviglie del cielo*, girato nell'Osservatorio astronomico dello stimato Professor Zeme. La proposta di un film fantastico alla Meliès in cui gli astri siano umoristicamente ridotti a bocce rende visibile, infatti, la finzione meccanica di un cielo degradato a pulviscolo cinematografico, surrogato inadeguato di quell'infinito che, inspiegabilmente, è scomparso dalla volta celeste.²³

Anamorfosi

In Serafino Gubbio l'oltre è solo in terra, non è più quello cosmico delle epifanie e delle rivelazioni: una sorta di rasoio di Ockham ha reciso irrimediabilmente i contatti con l'infinito cosicché, al di qua della cesura, risulta inutile affacciarsi in cerca di catartiche contemplazioni celesti: sopra le teste prende forma solo l'illusione ottica di una proiezione cinematografica.

È, del resto, l'operazione tipica del cinema quella di sostituire continuamente con le sue pellicole la realtà che lo circonda, anche quella più elevata e spirituale. Anzi, le anamorfosi dell'industria cinematografica, sostituendo i corpi con ombre tremule nel buio, sembrano le più adatte a tentare le altezze del cielo.

¹⁸ Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. secondo, p., 511.

¹⁹ Id., *Certi obblighi*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., vol. secondo, tomo I, p. 449.

²⁰ La metafora del granellino proviene dalla tradizione dei poeti metafisici seicenteschi.

²¹ Cfr. Pirandello, *Pallottoline*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. terzo, tomo I, pp. 190-191). La novella del 1902 troverà venti anni dopo lo scenario celeste più adatto, quando con la scoperta di Edwin Hubble della nostra galassia gemella in Andromeda e delle stelle variabili (nel 1923), la Via Lattea cesserà di essere l'intero universo.

²² Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit.

²³ «In questa proposta umoristica di un uso giocoso e puramente spettacolare dell'astronomia, c'è forse la suggestione del cinema fantastico di Georges Meliès (1861-1938), autore tra l'altro del celebre film *Le voyage dans la Lune* (1902)» (Giulio Ferroni, *Introduzione a Pirandello, I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Giunti, 1994, p. 68).

Circa dieci anni dopo il buco apertosi sulla testa di Oreste, anche gli occhi di Serafino (pur abituati da tempo a guardare le cose «come da lontano»²⁴) troveranno un ostacolo sconcertante, quando si solleveranno verso il cielo, in cerca dell'assoluto. Dopo che oscuri presagi di morte e slanci di pietà sono rimasti rinchiusi dentro il suo «silenzio di cosa», Serafino vorrebbe disperdere l'angoscia «nella vacuità degli spazii»²⁵, ed inabissare il suo sguardo nell'infinito della notte. Ma ogni volta che si affaccia da una finestra, invece dello spettacolo notturno delle stelle, i suoi occhi di operatore vedono soltanto la «meraviglia» posticcia di una proiezione cinematografica:

A quanti uomini, presi nel gorgo d'una passione, oppure oppressi, schiacciati dalla tristezza, dalla miseria, farebbe bene pensare che c'è, sopra il soffitto, il cielo, e che nel cielo ci sono le stelle. Anche se l'esserci delle stelle non ispirasse loro un conforto religioso. Contemplandole, s'inabissa la nostra inferma piccolezza, sparisce nella vacuità degli spazii, e non può non sembrarci misera e vana ogni ragione di tormento. Ma bisognerebbe avere in sé, nel momento della passione, la possibilità di pensare alle stelle.

[...] Io vorrei seguitare a fare, con la consueta impassibilità, l'operatore. Non m'affaccerò alla finestra. Ahimé, da che è venuto alla *Kosmograph* quel maledetto Zeme, vedo anche nel cielo una *meraviglia* da cinematografo.²⁶

Lo sguardo di Serafino, da troppo tempo costretto nell'obiettivo della cinepresa, si è inceppato in quella che Wunenburger chiama «reviviscenza visiva» (la stessa delle allucinazioni):²⁷ sotto i suoi effetti, il firmamento si trasforma in una fantasmagoria meccanica (perciò «stupida»),²⁸ che fa da schermo alla visione dell'infinito. Sulla testa di chi volge gli occhi al firmamento sembra esserci spazio solo per proiezioni simili a quelle della cupola di Fortuny, inventata nel 1902 per sostituire i cieli di carta del teatro con illusioni ottiche e congegni invisibili.

Congegni invisibili, tuttavia rumorosi. Sotto la cappa di questo effetto speciale persiste infatti un ronzio, fosco, di un meccanismo più vasto, prossimo a spezzarsi.²⁹ È il rumore sinistro di una vita industrializzata, dove le macchine, sempre più numerose e potenti, stanno per assumere la loro forma finale, quella che renderà scoperta la loro facoltà di fagocitare la vita umana.

Diventeranno presto macchine belliche.

Così, mentre il mondo precipita nell'abisso della prima guerra mondiale, la luce rivela una nuova natura, attraverso le scoperte di Planck ed Einstein, scomponendosi in fotoni.

²⁴ Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 647.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 17.

²⁸ Sul concetto di stupidità e sul suo ambiguo confinare con l'intelligenza e il progresso umano si veda Robert Musil, *Discorso sulla stupidità*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, postfazione di Giuseppe Recchia, Milano, Shakespeare e Kafka, 1993.

²⁹ «Il battito del cuore non s'avverte, non s'avverte il pulsare delle arterie. Guaj, se s'avvertisse! Ma questo ronzio, questo ticchettio perpetuo, sì, e dice che non è naturale tutta questa furia turbinosa, tutto questo guizzare d'immagini; ma che c'è sotto un meccanismo, il quale pare lo insegua, stridendo precipitosamente./ Si spezzerà?» (Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 524).

Per una strana corrispondenza, durante le esplosioni degli ordigni bellici che stravolgono le volte celesti (come Benjamin ricorda nel suo saggio su Leskov) il cosmo, per la prima volta, mostra agli astronomi il suo volto violento.

A ridosso della guerra, in uno scenario di rovine e crolli, dopo che già Einstein aveva dimostrato l'interazione tra il fascio di luce e la gravitazione, Arthur Eddington misura finalmente la curvatura della luce, la sua deviazione per effetto della legge di gravità.³⁰ Come l'uomo in terra, anche il firmamento in cielo sembra subire una forza di attrazione verso il basso, contemplando tra i suoi movimenti la *caduta*, aprendosi cioè alla possibilità di trascinare in giù e sommergere, addirittura di precipitare.

Nei continui capovolgimenti dell'universo copernicano, può finanche spalancarsi un baratro celeste sotto i piedi, tanto più se l'ascesa verso l'infinito cosmico sembra essersi definitivamente interrotta. Sopra le teste il cielo svasato, dopo essersi lacerato e, dall'alto dei suoi buchi, aver fatto penetrare cattivi influssi, tende, infatti, a ripiegarsi sempre più su sé stesso.

Metamorfosi

Travalicando i confini del visibile e sconfinando nella surrealtà, la volta celeste continua a subire metamorfosi, anticipando gli scenari contemporanei dei miraggi gravitazionali e delle increspature del fondo cosmico. Una metamorfosi sostanziale può originarsi anche dal riflesso artificiale del firmamento in terra, cioè dal bagliore elettrico che nella metropoli cancella definitivamente la frontiera della notte. È quel che accade, per esempio, nell'opera di Bontempelli, un autore molto vicino a Pirandello, che del «realismo magico» aveva fatto uno stile di scrittura.³¹

Nel suo universo, spetta alla policromia infinita delle luci più moderne, quelle pubblicitarie, eliminare le vecchie costellazioni e poi, straripando, ricoprire anche la terra. Maggiori saranno gli effetti se lo spettacolo sarà osservato da postazioni soprelevate, dove più luminoso si raccoglie lo splendore artificiale, più intensa risulta la sua forza di attrazione che spinge gli occhi a guardare pericolosamente in basso.

Se le luci artificiali solitamente, nella letteratura del tempo, *inondano* le strade,³² la metafora di questo dilagare si rivitalizza sulla pagina di Bontempelli, si concretizza, provocando effetti sulla realtà fisica. A tal punto il diluvio luminoso diventa materiale che converte i fotoni in onde

³⁰ Nel 1919 le predizioni fatte dalla teoria della relatività di Einstein furono confermate dalle misurazioni di Eddington durante un'eclissi solare, che verificarono che la luce emanata da una stella era deviata dalla gravità del Sole quando passava vicino ad esso

³¹ Il metodo di scrittura di Bontempelli ricordava a Debenedetti il lavoro di un astrologo. (Debenedetti, "*L'amante fedele*", in Id., *Verticale del '37*, ora in Id., *Saggi*, cit., p. 564).

³² La letteratura del tempo è pervasa da descrizioni che si servono di metafore marine per rappresentare il dilagare delle luci, come quella di Aragon ne *Le Paysan de Paris* o di un suo contemporaneo Gerstäcker (entrambi citati in

d'acqua vorticose. (Qualcosa di simile accadeva anche nella scrittura di Virginia Woolf, adatta a galleggiare in liquidi aloni luminosi). Così nel racconto *Cataclisma*,³³ le luci elettriche si moltiplicano nella notte, convertendosi in un diluvio moderno, e invece di «reggere la città» affinché «non cada, attraendola in su verso il cielo»³⁴ (come sempre accadeva appena le tenebre calavano), le onde luminose trascinano verso il basso, fino a sommergere la «Protometropoli» del racconto, la baudelairiana *Ville Lumière*.

L'abisso, dunque, si rovescia: da celeste diventa marino e primordiale,³⁵ tramutandosi in un'«inondazione», ormai essa solo, «infinita, [...] fatta d'onde di luce sotto il cielo sudato», snaturato dall'accumulo delle merci e delle finzioni: nell'impossibilità di spalancarsi verso l'eterno, il cosmo risente del precipitare delle cose intorno, ripiegandosi, grondante e opprimente sulle esistenze alienate.

Precipitazioni

Scritta nel 1924 a Parigi per il «Corriere della Sera»,³⁶ poi confluita nella raccolta *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (la stessa, si noti, di *Cataclisma*), la novella *Giovine anima credula* fu indicata da Pirandello come «adattissima» ad essere trasposta sul palcoscenico. Da qui nascerà *Minnie la candida*.³⁷ L'ultimo atto è dominato, sia per gli esterni che per gli interni, dal «palpitare»³⁸ dell'illuminazione artificiale, una sorta di coltre luminosa che ottunde la vista, simile negli effetti all'«abbacinamento» che di lì a poco avrebbe consentito ai personaggi di Robert Musil di «vivere accanto alle cose più mostruose restando perfettamente tranquilli [...]. Fra una voragine celeste aperta sul [...] capo e una voragine celeste coperta sotto i [...] piedi» essi saranno capaci di sentirsi «tranquilli sulla terra come in una stanza chiusa».³⁹ La purezza inquieta di

Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ediz. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp.603-604).

³³ Massimo Bontempelli, *Cataclisma*, in Id., *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Milano, Mondadori, 1925; poi in Id., *Miracoli: La donna dei miei sogni: donna nel sole. Mia vita morte e miracoli*, Milano, Mondadori, 1938 (si cita dall'ediz. del 1958, pp. 150-155). Ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Paola Masino, introduzione di Carlo Bo, Mondadori, Milano, 1961, 2 voll.

³⁴ Ivi, p. 152.

³⁵ Sul mito ancestrale dell'acqua, sulle rigenerazioni e le apocalissi per sommersione, si veda Károly Kerényi, *Origine e fondazione della mitologia. Introduzione* a Carl Gustav Jung, Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972.

³⁶ Per un'analisi critica di questa novella, si rinvia a Marinella Mascia Galateria, *Alle soglie della dodecafonìa: la musica lieve di Malipiero per un dramma novecentista*, in «Avanguardia», III/9, 1998, pp. 29-58. Sulla dimensione fantastica del teatro di Bontempelli si veda Luigi Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 57-61.

³⁷ Bontempelli, *Minnie la candida*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1997⁴, pp.691-746.

³⁸ Ivi, p. 741.

³⁹ «Ma a guardar meglio,» aggiunge Musil, «è uno stato ben artificioso della coscienza quello che concede all'uomo di camminar eretto fra gli astri rotanti e che in mezzo al quasi infinito mistero del mondo gli permette di infilar dignitosamente la mano fra il secondo e il terzo bottone del panciotto». (Musil, *L'uomo senza qualità*, Nuova ed. it. a

Minnie la rende inapplicabile all'esistenza massificata delle nuove metropoli. Alla fine del dramma la donna non regge alla possibilità che tutto sia apparenza e artificio e, dopo la minaccia di un altro diluvio luminoso, proveniente dalla stessa «brillante piena» di *Cataclisma*, corre incontro alla luce che giunge dal fondo, gettandosi dal balcone nell'elettricità delle insegne pubblicitarie. Vorticosamente precipita,⁴⁰ attratta come in una sorta di buco nero, che assorbe il suo candore. Al posto della volta celeste cui dovrebbe ascendere,⁴¹ sotto i piedi di Minnie si spalanca una luminaria alla rovescia che attira verso il basso: dopo quella nel tempo, una caduta *dal tempo*, direbbe Cioran,⁴² nel vuoto assoluto, sconfinato. Un salto vertiginoso verso una luce primordiale, una "luce fossile", come la definiscono i fisici.⁴³ Anima candida, creatura di virtù naturali intatte (candidi erano per Bontempelli anche Leopardi e Pirandello) sembra nella sua esistenza mondana non aver mai toccato terra del tutto. Avrebbe dovuto anelare al cielo, come tutti gli «angeli caduti»⁴⁴ bontempelliani. Toccherà, invece, il fondo e completerà la sua caduta «in mezzo agli Adami»,⁴⁵ precipitando nel firmamento capovolto delle luci artificiali. Invertendo la prospettiva della nota epigrafe kantiana, «il cielo stellato» della modernità appare non più «sopra» ma *sotto* chi, inabissandosi, ancora si affaccia nel vuoto, in cerca di infinito.

cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996, vol. I, p.599).

⁴⁰ L'urlo disarticolato e la contorta figura di Minnie hanno fatto parlare di espressionismo, per il finale di *Minnie la candida*. Per l'interrelazione tra le teorie del magico e le dinamiche socio-politiche del tempo, ancora preziose sono le riflessioni di Antonio Saccone, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979 (il critico è tornato sul terreno bontempelliano, soffermandosi in particolare su *Nostra Dea*, in «*La trincea avanzata*» e «*La città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000). Per un'analisi più orientata sul versante stilistico si veda Mascia Galateria, *Racconti allo specchio*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁴¹ Minnie potrebbe dunque essere considerata un'anti-Adelina, il rovescio esatto della protagonista del racconto *L'idillio finito bene*, che ascende senza peso in un cielo, esso sì, «inquieto». (Bontempelli, *L'idillio finito bene*, in Id., *Donna del sole e altri idilli*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 839).

⁴² «Gli altri cadono nel tempo; io invece sono caduto dal tempo. All'eternità che si ergeva al di sopra di esso succede quest'altra che si pone al di sotto [...]. Ma il tempo è chiuso, ma il tempo è fuori portata: e proprio dell'impossibilità di penetrarvi è fatta questa eternità negativa, questa *cattiva* eternità». (Emil Cioran, *La caduta nel tempo*, trad. di Tea Turolla, Milano, Adelphi, 1995, p. 124).

⁴³ «L'Universo intero sembra conservare, con la radiazione del corpo nero, il ricordo della sua origine». (Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1993, p. 214).

⁴⁴ Nel *Discorso* dedicato a Leopardi, Bontempelli dilata la categoria di «angelo caduto» all'intera umanità. «Tutta l'umanità siamo angeli caduti. Tutta l'umanità vive sopra la terra, faticando a rifarsi le ali per tornare al cielo». (Bontempelli, *Pirandello o del candore*, in Id., *Sette discorsi*, Milano, Bompiani, 1942, ora riportato in Id., *Opere scelte*, cit., p. 831).

⁴⁵ Ivi, p. 857.