

La Guardia alla luna e Siepe a nordovest di Massimo Bontempelli: sperimentalsmi di teatro multiplo nella letteratura europea del primo Novecento.

Roberta Delli Priscoli

La guardia alla luna fu scritta nella primavera del 1916 per Maria Melato, prima attrice nella compagnia di Virgilio Talli, e pubblicata nella rivista «Comoedia»¹. *Siepe a nordovest* fu composta tra il primo e il 5 gennaio del 1919².

Nell'arco di tempo in cui si collocano le due opere teatrali, 1916-1919, Bontempelli aderisce al movimento futurista, ma già nella primavera del 1919, con lucida e distaccata obiettività, ne disegna un critico bilancio, interpretandolo come il rogo di tutte le ultime scuole, viste come atteggiamenti della declinante arte romantica. Solo l'artista che sia passato, con tutto il suo bagaglio spirituale, attraverso la fiammata catartica del futurismo, può attingere forze rinnovate e feconde per partecipare alla costruzione della nuova arte del Novecento³.

A partire dal 1919, quando nei numeri della rivista «Ardita» dal marzo al dicembre pubblica i dieci "romanzi d'avventure", che l'anno seguente vedranno la luce nel volume intitolato *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, Bontempelli ritiene del futurismo solo la lezione demistificatrice e distruttrice, attribuendogli il grande merito di avere nettamente e senza riguardo tagliato i ponti tra Otto e Novecento. In tale prospettiva i dieci capitoli della *Vita intensa* non sono da considerarsi romanzi sintetici alla maniera di Marinetti, ma racconti scritti per rompere «la convenzione del realismo borghese e dello psicologismo a tutti i costi»⁴.

La *pièce* «ha già i caratteri di un pieno e conflagrante espressionismo», come riconosce Luigi Baldacci⁵, che sottolinea anche l'improbabilità della tesi che nel 1916 Bontempelli potesse avere un rapporto preciso con l'espressionismo tedesco e, in particolare, con Georg Kaiser, il drammaturgo

¹Nel fascicolo del 10 aprile 1920. Ultima edizione curata dall'autore: Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927): *La guardia alla luna, Siepe a nordovest, Nostra Dea, Minnie la candida*, Milano, Mondadori, 1947. Edizione recente: Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1989.

²Cfr. Bontempelli, *Nota a Siepe a nordovest*, in Bontempelli, *Teatro (1916-1927)*, vol. I, cit., p. 107.

³Bontempelli, *Futurismo?*, in «Il Secolo», Milano, 10 aprile 1919, p. 4. Di questo articolo l'autore riportò alcuni passaggi in *Rapporti con l'avanguardia. Precedenti* [ottobre 1931], in *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 66-67.

⁴Cfr. Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, pp. 68-69.

⁵*Massimo Bontempelli*, cit., p. 107; cfr. M. Dolores Pesce, *Massimo Bontempelli. Drammaturgo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. xx.

che ne fu il maggiore rappresentante⁶. Indubbiamente l'espressionismo di Kaiser si muove in un ambito di idee e prospettive che non è quello di Bontempelli; tuttavia, per alcuni aspetti, *La guardia alla luna* rinvia in qualche modo all'espressionismo tedesco, in particolare allo "Stationendrama", struttura tipica del dramma espressionista, in cui sono allineati quadri o atti, sempre ben divisi, quasi sempre con ambienti del tutto nuovi⁷. Nell'ambiente futurista, largamente aperto al panorama della letteratura europea, Bontempelli poté certamente avere esperienza diretta degli espressionisti tedeschi⁸. Lo stesso Marinetti era ben noto agli espressionisti tedeschi, in particolare ad Alfred Döblin, che salutò con favore i procedimenti stilistici del futurismo, ma criticò Marinetti per l'incoerenza e l'impulsività che dimostrava nell'adottare soluzioni incomplete. In particolare, in una lettera aperta indirizzata a Marinetti nel 1913, giudicò il romanzo *Mafarka il futurista* un gioco di parole privo di senso, *eine futuristische Worttechnik*⁹.

Bontempelli, nella sua autorecensione, scritta con implacabile imparzialità e pubblicata nel 1920 sulla rivista di Podrecca «Il Primato Artistico Italiano»¹⁰, svolge una lucida e critica analisi del suo dramma: per un verso, lo riconduce alle sperimentazioni teatrali dei futuristi e, per l'altro, gli attribuisce, in rapporto al suo personale percorso letterario, quella stessa funzione catartica e liberatoria che, più in generale, riconosce al futurismo, meritevole di avere sgomberato il nuovo secolo da tutti i detriti dell'ultima arte romantica. E tuttavia, pur entro questi limiti, non esita a parlare di genialità per questa operazione di liberazione estetica, riconoscendo a *La guardia alla luna* pregi di unità e di poesia¹¹.

Certamente il dramma, sperimentalmi a parte, presenta le caratteristiche fascinosi di un evento "mistico" dalla fisionomia nebulosa e pur intensamente patetica: Bontempelli evoca immaginose visioni poetiche fuori dal consueto e fascinosamente delinea il quadro di un vortice alogico di eventi. La sequenza quasi filmica¹² delle diverse azioni drammatiche messe in scena dà vita a una successione caotica di accidenti e stati d'animo, atta a rappresentare l'indeterminatezza delle casuali situazioni di vita nella lucida follia di un progetto tenacemente perseguito.

⁶Baldacci, tuttavia, ammette che la cronologia delle opere di Kaiser potrebbe giustificare l'ipotesi di un contatto fra i due autori. Infatti, il dramma di Kaiser *Die Bürger von Calais*, l'opera di maggior pregio di tutta la sua produzione, fu scritto nel 1914.

⁷Prototipo dello "Stationendrama" espressionista può essere considerato *Der Bettler*, scritto da Reinhard Johannes Sorge nel 1912. Sullo "Stationendrama", in particolare, cfr. Johannes F. Evelein, *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine formstudie*, New York u. a., Lang, 1996.

⁸Recentemente, Stefano Cracolici (*La luna che uccide: l'espressionismo di "La guardia alla luna" di Massimo Bontempelli*, in «Forum Italicum», 2004, N. 2, pp. 400-417) ha sottolineato la linea espressionista del dramma.

⁹Su Döblin e Marinetti, cfr. Judith Ryan, *From Futurism to "Döblinism"*, in «The German Quartely», LIV, n. 4, 1981, pp. 415-426.

¹⁰Il testo è ripubblicato in Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), cit., pp. 47-50.

¹¹*Nota a La guardia alla luna*, in Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), cit., p. 50.

¹²Lo stesso Bontempelli, nella *Nota a La guardia alla luna*, in Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), cit., p. 47, a proposito della struttura del dramma, scrive: «Sono sette quadri, brevi e succedentisi come i quadri di una rappresentazione cinematografica». Il taglio filmico del dramma è stato sottolineato anche da Lia Lapini, *Il teatro di Bontempelli*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 48.

La sceneggiatura del dramma, che si snoda lungo la linea segmentata di quadri successivi e giustapposti, è disegnata sui moduli compositivi del cinematografo, dello “Stationendrama”, delle sintesi teatrali futuriste¹³. I singoli quadri divergono fortemente rispetto al tempo e al luogo, ma l’unità poetica dell’opera è felicemente realizzata mediante la figura centrale di Maria, che collega organicamente le singole sezioni.

L’argomento del dramma richiama il manifesto di Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna!*, ma solo in modo esteriore e generico, poiché Bontempelli, a differenza dei futuristi, non intende sostituire il mito romantico della luce lunare con l’esaltazione delle macchine e della tecnica, espressa simbolicamente dalle «trecento lune elettriche», che cancellano «coi loro raggi di gesso abbagliante l’antica regina verde degli amori»¹⁴. Come osserva Gigi Livio, il drammaturgo approda piuttosto «al pessimismo radicale e corrosivo tipico del teatro del grottesco della cui storia *Guardia alla luna* fa parte di pieno diritto come uno dei testi più significativi»¹⁵. Indubbiamente, alle strategie e agli sperimentalismi di quel teatro è da ricondurre la commedia con il suo impasto di tragico e di comico, con la rappresentazione dell’urto stridente tra le maschere grottesche e la realtà di dolore e disperazione che esse nascondono, con la sua predilezione per le situazioni paradossali, sostenute da una volubilissima dialettica.

A rileggere il dramma, non si può non riconoscere che lo stesso autore ne aveva individuato, con grande obiettività, limiti e difetti: immaginazione estremamente romantica, frammentarismo, levità dell’azione drammatica.

Tuttavia, nonostante queste riserve, intorno alla figura di Maria, nella sua spettrale irrealtà, scorre la pietà, alimentata dal senso della miseria del “fantoccio” umano, e spunta a tratti la poesia dell’angoscia come simpatia dolorosa per la donna prigioniera dell’assurdo e del paradossale. Maria, dinanzi ai fantasmi del suo mondo illusorio, è in bilico fra il tragico e il grottesco, investita dall’ironia dell’autore, ora triste, ora beffarda, ora spietata, ora bonaria. Non è un caso che questo personaggio abbia suscitato l’entusiasmo di due grandi attrici: la Duse¹⁶ e la Melato.

Anche i personaggi minori, numerosi e vari, pur nel loro rapido apparire e scomparire, hanno una sorprendente vitalità teatrale. Contrassegnati da una fisionomia più cinematografica che teatrale, essi sono liberi dai legami convenzionali della realtà, svincolati dall’esperienza concreta e quindi da una mimesi legata a un orizzonte percettivo ben definito. I singoli quadri, a cui ciascuno di essi

¹³ Cfr. Antonio Saccone, «*La trincea avanzata*» e «*la città dei conquistatori*»: Bontempelli e l’avanguardia futurista, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del convegno (Trento, 18-20 aprile 1991), a cura di Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 131.

¹⁴ Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1998, p. 22.

¹⁵ Gigi Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976, p. 124.

¹⁶ Eleonora Duse, dopo aver letto il manoscritto consegnatole dall’autore, così si esprime: «È una cosa per il teatro. Breve, serrata, densa d’azione, di realtà e di sogno, con qualche tocco d’anima, assai bella». Cfr. Olga Resnevich Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938, p. 329.

appartiene, sono segmenti che sfumano precipitosamente gli uni negli altri, come brevi riprese cinematografiche montate con ritmo sincopato¹⁷. Questi personaggi, di quadro in quadro, accompagnano la dolorosa “Via Crucis” di Maria, fino all’olocausto finale, in cui la donna viene a confondersi e quasi a identificarsi con la natura inanimata. Le didascalie di Bontempelli, che illustrano la scena finale, più ancora delle battute del dramma, raffigurano in stile cinematografico la dissolvenza della protagonista.

L’intero dramma si svolge in una *Stimmung* tra grottesca e futurista, che avvolge la protagonista in un alone di trasognata magia, fino a trasfigurarla in una sorta di Prometeo al femminile, pronta a sacrificarsi per aiutare l’umanità.

Nella citata autorecensione del 1920 Bontempelli scriveva che il teatro, per liberarsi della mediocrità e della meschinità, avrebbe dovuto rivolgersi al grande drammatico o al grande comico.

La linea programmatica indicata da Bontempelli non si accorda con la sua produzione teatrale successiva alla *Guardia alla luna*, da *Siepe a nordovest* e *Nostra Dea a Minnie la candida*¹⁸.

Siepe a nordovest, nel sottotitolo, è definita «Farsa in prosa e in musica», poiché, nei punti nodali, è accompagnata da un commento musicale, composto dallo stesso autore¹⁹. Bontempelli attribuisce a questi interventi musicali «ufficio integrativo, e quasi scenografico», e aggiunge che, dopo quelle prime composizioni, non ha più cessato di scrivere musica, sembrandogli «naturalissimo che certe cose lo scrittore debba esprimerle per accordi e melodie, come si trova naturale a un pittore di mettersi di quando in quando a modellare in creta o plastilina»²⁰.

La struttura scenica della farsa si articola in azioni multiple e simultanee. Contemporaneamente agiscono tre eterogenei gruppi di personaggi: sei attori, tra cui un marionettista; marionette; burattini.

La scenografia, ideata da Bontempelli, riserva ai burattini un teatrino collocato molto avanti, in un angolo della ribalta, di qua dal sipario. In fondo alla scena, nel mezzo, è un poggio, dietro il quale sorge la città delle marionette, non visibile allo spettatore. Dallo spazio scenico non visibile, che è dietro il poggio, vengono avanti le marionette, agendo sulla scena simultaneamente con gli attori.

¹⁷L’attenzione di Bontempelli alla tecnica cinematografica è di matrice futurista: cfr. F. T. Marinetti, Bruno Corra, E. Settimelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti *La cinematografia futurista. Manifesto futurista pubblicato nel 9° numero del giornale «L’Italia Futurista» 11 settembre 1916*, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 13-44.

¹⁸Cfr. L. Baldacci, *Introduzione*, in M. Bontempelli, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1987, p. XXXIII.

¹⁹ Sono quattordici brevissimi pezzi, pubblicati in appendice alla farsa: Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), cit., pp. 91-105. Bontempelli scrisse musiche anche per altre sue opere teatrali. Sulle musiche di *Siepe a nordovest*, come su quelle di *Eva ultima*, manca ancora uno studio specifico, che, invece, è stato pubblicato per le musiche di *Nostra Dea* e *Cenerentola*: Aurora Cogliandro, *Valenza della musica in «Nostra Dea» e «Cenerentola»*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., pp. 269-291.

²⁰ In *Teatro*, vol. I (1916-1927), pp. 108-109. In alcuni scritti dell’*Avventura novecentista*, raccolti sotto il titolo complessivo *Musica* e datati fra 1929 e 1938 (pp. 297-312), Bontempelli discorre del rapporto fra composizione letteraria e musica, indicando nella seconda lo strumento mediante il quale lo scrittore ritrova una sua nuova libertà e la capacità di superare i limiti della parola.

I due burattini, Colombina e Napoleone, recitano il prologo, il primo e il secondo intermezzo, assolvendo il compito di introdurre il primo atto e commentare l'azione scenica. Non è senza motivo che uno dei due burattini abbia la maschera di Napoleone, dal momento che la farsa delle marionette ha come protagonisti un re, una principessa, un eroe. Nel quadro complessivo della farsa appare centrale e fondamentale l'azione interpretata dalle marionette, che con il loro tentativo di costruire una siepe, per riparare la loro città dai venti di nordovest, danno il titolo alla commedia. I due nuclei scenici, degli uomini e delle marionette, si giustappongono e contrappongono ignorandosi a vicenda, e, in tal modo, danno vita a due diverse prospettive e linee interpretative degli avvenimenti, in una sorta di *amusette philosophique*: eventi banalissimi per gli uomini appaiono alle marionette prodigi di origine soprannaturale. Il nucleo scenico, recitato dagli uomini, può essere considerato una parodia del teatro e insieme della vita borghese: il classico triangolo – marito, moglie, amante – è riproposto in chiave grottesca e appare paradossalmente funzionale al teatro delle marionette, che domina e regge tutta la farsa.

Se l'introduzione di marionette e burattini accanto ad attori veri, in *Siepe a Nordovest*, è certamente da ricondurre alle modalità del teatro grottesco e futurista, l'elaborata architettura scenica e la simultaneità di tre azioni, svolte dalle tre categorie di personaggi, richiamano con ogni evidenza l'atto unico di Schnitzler *Al grande teatro dei burattini*²¹. I punti di convergenza tra la farsa di Bontempelli e la commedia burlesca di Schnitzler sono troppo numerosi e troppo precisi per poter essere considerati casuali. La complessa articolazione dell'impianto scenico è presente già nella commedia di Schnitzler. Qui la scena riproduce il *Wurstelprater* di Vienna: lo sfondo rialzato del palcoscenico è occupato da un grande teatro di marionette; a sinistra sorge uno stretto e alto teatro dei burattini; il palcoscenico è occupato per la maggior parte da tavoli e da sedie, con attori che hanno il ruolo di spettatori del teatro di marionette; davanti al piccolo teatro dei burattini, sul quale si sta svolgendo una rappresentazione, sono presenti dei bambini con i loro accompagnatori²². Nella platea scenica, oltre agli spettatori del teatro di marionette, recitano il direttore e il poeta di quel teatro. Le marionette interpretano una farsa, nella quale viene rappresentato un complicato intreccio di frivoli e ameni amoretto tra Lisetta, il fidanzato, il duca e la duchessa di Lawin e un Eroe, che gioca il ruolo principale in questo buffo intrigo. È significativo che anche nella farsa di Bontempelli compaia tra le marionette un Eroe, che è caratterizzato da un tono a mezza strada tra il serio e il burlesco, figura caricaturale e parodistica che volge in ridicolo il tradizionale personaggio epico

²¹ *Al grande teatro dei burattini* è il terzo di tre atti unici scritti tra il 1902 e il 1904: cfr. la traduzione italiana: *Marionette. Tre atti unici: Il burattinaio, Il valoroso Cassian, Al grande teatro dei burattini*, Introduzione e traduzione di Barbara Melley, Roma, Bulzoni, 1988 (Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università degli Studi di Parma).

²² Queste indicazioni sceniche sono date in una lunga didascalia all'inizio della commedia: *Marionette. Tre atti unici*, cit., p. 61.

dell'eroe. A differenza dell'omonima marionetta di Schnitzler, l'Eroe di Bontempelli al ruolo principale di innamorato della Principessa aggiunge quello di benefattore del suo popolo, per conquistare con un'azione straordinaria l'amore della mistica e riluttante fanciulla.

Gli eterogenei personaggi – marionette, burattini e uomini – si rapportano continuamente gli uni agli altri con esiti metateatrali e metascenici. Nella seconda parte dell'atto unico l'intenzionale confusione tra i diversi piani di realtà o di finzione raggiunge il culmine con effetti esilaranti: due personaggi di altri autori, pirandellianamente dotati di vita autonoma, escono dalle loro opere e si introducono nell'atto unico, creando scompiglio e confusione²³; un personaggio, genericamente caratterizzato come il lottatore, sale addirittura dalla scena sul palcoscenico delle marionette e combatte con il duca, buttandolo giù in mezzo al pubblico della scena; le marionette, alla fine, uscendo dal loro ruolo, scendono dal teatrino e proclamano la libertà di recitare a proprio piacimento. La stessa platea vera è coinvolta nella finzione teatrale: nel finale un attore, che siede tra il pubblico vero, sale sul palcoscenico, mentre un attore scende dal palcoscenico nella platea vera.

Pur nella somiglianza della struttura scenica e della simultaneità delle azioni rappresentate dai vari personaggi, tra le due commedie corrono, però, significative differenze di architettura compositiva. Nella commedia di Schnitzler marionette e attori si confrontano fra di loro, interferendo questi nello spettacolo di quelle: addirittura, in questo gioco metateatrale, viene coinvolta anche la platea vera. Nella farsa di Bontempelli, invece, le tre tipologie di personaggi - burattini, marionette, attori – hanno tra loro un rapporto più sfumato e articolato: i burattini, come si è detto, vedono sia le marionette che gli uomini, ma queste due ultime categorie nella finzione scenica, pur agendo sullo stesso palcoscenico e a stretto contatto, restano su due piani paralleli e incomunicabili, con esiti di divertente e gaia comicità.

Alla fine dell'atto unico di Schnitzler viene in scena un enigmatico personaggio, armato di spada, con la quale taglia tutti i fili metallici, facendo cadere al suolo le marionette. Al suo passaggio anche gli uomini, che per la loro inautenticità sono degradati a livello di marionette, cadono come marionette non più sostenute dai fili, mentre ogni luce si spegne.

Appare evidente che lo sconosciuto signore è l'inquietante metafora della forza misteriosa che domina e regge il gioco illusorio della vita, simile alla finzione del palcoscenico secondo l'antico motivo del *theatrum mundi*²⁴. Quando il misterioso personaggio esce di scena, le luci si riaccendono, gli uomini e le marionette si rialzano, il direttore ritorna al suo posto e tutto ricomincia secondo il ritmo ciclico della vita-spettacolo, su cui il sipario di volta in volta si alza e si abbassa.

²³ Sono il Conte di Charolais e il Maestro, appartenenti, l'uno, a un dramma di Richard Beer-Hofmann, *Der Graf von Charolais* (1904) e, l'altro, a una commedia di Hermann Bahr, *Der Meister* (1904).

²⁴ Su questo tema, cfr. Ulf Küster (herausgegeben von), *Theatrum mundi. Die Welt als Bühne*, München, Minerva, 2003.

Analogamente, alla fine del terzo atto della farsa di Bontempelli, entra in scena una zingara, dotata della capacità di vedere le marionette, perché, come osserva il marionettista, è anch'essa della razza dei burattinai, che sono tali per nascita. Colpita dalla bellezza delle marionette, prende in mano l'Eroe: questo suo atto, come un misterioso e magico intervento, fa crollare tutto il mondo delle marionette, che «si inanimato e piegano»²⁵, trascinate dietro le quinte.

Anche qui, come nell'atto unico di Schnitzler, la *fabula* scenica delle marionette ricomincerà, ma non subito, bensì in un altro teatro, lontano, quando il marionettista si sarà un'altra volta persuaso «che non sono marionette di legno»²⁶. Questa battuta rinvia alla collocazione bontempelliana delle marionette in una prospettiva magica e surreale, per la quale i rapporti tra uomini e burattini sono rovesciati: l'inautenticità della vita degrada gli uomini a fantocci, mentre le marionette assurgono al rango di esseri veri, consapevoli e quasi divini²⁷. È, questa, una prospettiva che sarà sottesa alle successive opere di Bontempelli, dalla *Scacchiera davanti allo specchio* a *Eva ultima*.

Nel secondo intermezzo Colombina delinea una surreale gerarchia tra uomini, marionette e burattini: gli uomini hanno un che di marionetta, e le marionette sono per il burattino più simpatiche degli uomini; ma il più alto livello di verità appartiene ai burattini, che vedono e giudicano marionette e uomini.

In questa nuova gerarchia dei diversi piani di realtà e di finzione l'idea centrale del *theatrum mundi* è capovolta: il confronto fra vita e teatro non si risolve più nell'affermazione che la vita è simile a un'azione teatrale che gli uomini recitano per volontà del destino, ma rovescia il rapporto fra i due termini, assumendo la finzione scenica come unica e vera dimensione reale. Se Cicerone aveva definito la commedia «imitatio vitae, speculum vitae, imago consuetudinis»²⁸, Bontempelli paradossalmente suggerisce che l'azione teatrale medesima è «vita» e «consuetudo».

L'autore definiva «farsa metafisica»²⁹ la sua commedia. “Metafisico”, nell'accezione bontempelliana, è ciò che rinvia a una «sopranatura»³⁰, a un «sopramondo»³¹, da intendere non come il surreale puro, ma come il surreale che si rivela nel reale³². In uno scritto del 1933-1938 leggiamo:

L'arte fu data all'uomo per creargli il piacere del miracolo e della meraviglia. – L'uomo può ottenere la meraviglia per due vie: - scoprendo le leggi delle cose (il bambino quando scopre che dagli alberi

²⁵Didascalìa, in Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), cit., p. 89.

²⁶Bontempelli, *Teatro*, vol. I (1916-1927), cit., p. 90.

²⁷ Per questa svalutazione dell'anima umana Paolo Puppa rinvia a Craig, Schlemmer, Prampolini: Paolo Puppa, *Per una metascena intensa ed operosa*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., p. 228.

²⁸*De rep.* IV 13.

²⁹Bontempelli, Nota a *Siepe a nordovest*, in Bontempelli, *Teatro (1916-1927)*, vol. I, cit., p. 107.

³⁰*Analogie* [1927], in *L'avventura novecentista*, cit., p. 21.

³¹*Avvertimenti* [1930], *ivi*, p. 161.

³²*Astrattismo* [1935], *ivi*, p. 321.

spuntano i fiori; che i suoi piedi lo fanno camminare) – oppure quando con la immaginazione si riesce a mescolare e sovvertire le leggi scoperte: far camminare gli alberi³³.

Che è proprio il caso di *Siepe a nordovest*, in cui agli occhi delle sbalordite marionette gli oggetti inanimati sembrano camminare e muoversi. Alla farsa si può applicare, con buona ragione, una illuminante riflessione critica dello stesso Bontempelli: «[...] *la realtà, quando è fatta arte, è pura fantasia* [...] La vera norma dell'arte narrativa è questa: raccontare il sogno come se fosse realtà e la realtà come se fosse un sogno»³⁴.

In questa riflessione è la giusta chiave interpretativa per bene intendere i toni e le forme di *Siepe a Nordovest*.

³³ *Riassunto* [1933-1938], ivi, p. 351.

³⁴ *Avvertimenti* [1930], ivi, p. 161.

