

**Luca Somigli**

## **Bontempelli drammaturgo: un profilo critico e biografico<sup>1</sup>**

---

### Sommario

- I. [Massimo Bontempelli](#)
  - II. [Anni '10. «La piccola», «La guardia alla luna» e «Siepe a nordovest»](#)
  - III. [Anni '20. «Nostra Dea» e «Minnie la Candida»](#)
  - IV. [Anni '30. «Valòria», «Bassano», «La fame» e «Nembo»](#)
  - V. [Anni '40 e '50. «L'innocenza di Camilla», «Cenerentola» e «Venezia salva»](#)
  - VI. [Fortuna critica e bilancio](#)
  - VII. [Bibliografia](#)
- 

### **I. Massimo Bontempelli**

Scrittore versatile quanto il suo più noto amico e occasionale collaboratore Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli ha praticato, nel corso di una carriera letteraria che ha attraversato la prima metà del Novecento, un po' tutti i generi maggiori, dalla poesia al romanzo, dalla novella al teatro, con esiti originali e talora controversi che lo hanno impegnato in un confronto attivo e appassionato con le principali correnti culturali e letterarie del suo tempo. Carduccianesimo, futurismo, espressionismo, arte metafisica: queste sono solo alcune delle tendenze culturali con cui Bontempelli si è posto in dialogo, senza temere poi di battere nuove strade, come nel caso di quel "realismo magico" nel cui ambito hanno avuto origine i suoi lavori più importanti.

Nato il 12 maggio 1878 a Como, Bontempelli visse un'infanzia e gioventù relativamente nomadi a causa dei frequenti trasferimenti di sede del padre Alfonso, ingegnere delle Ferrovie dello Stato. A Milano, città natale della madre Maria Cislaghi, frequentò per un breve periodo il prestigioso Liceo

Classico Parini, per completare poi gli studi superiori nel 1896 ad Alessandria, dove ebbe come insegnante lo scrittore Alfredo Panzini. L'anno successivo si iscrisse all'Università di Torino, dove studiò fra l'altro sotto la guida di Arturo Graf, dedicatario della sua prima opera, la raccolta poetica *Egloghe* (1904), e dove conseguì una doppia Laurea in Lettere (con una tesi sull'origine dell'endecasillabo) e Filosofia (con una tesi sul libero arbitrio). Nel 1903 iniziò una precaria carriera di insegnante nelle scuole secondarie che di nuovo lo costrinse a ripetuti spostamenti da una sede all'altra. Non riuscendo a ottenere una cattedra, abbandonò l'insegnamento nel 1910 per trasferirsi a Firenze, dove, oltre a lavorare per la casa editrice Sansoni, collaborò a diversi periodici, tra cui «Nuova Antologia» e «Il Marzocco», e a quotidiani come «La Nazione» e «Il Corriere della Sera». Nel 1909 aveva sposato Amelia della Pergola, a sua volta scrittrice, sotto lo pseudonimo di Diotima, negli anni '20 e '30. Dall'unione nacque una bambina, Fiammetta, scomparsa all'età di 9 mesi. Nell'introduzione al romanzo breve *Mia vita morte e miracoli* (1931), Bontempelli scriveva che «ogni uomo può fino all'ultimo giorno della sua vita ricominciare tutta la vita». <sup>2</sup> Nel 1919, si era effettivamente sottoposto ad una simile operazione di rinascita simbolica ripudiando tutte le proprie opere, con la sola eccezione della raccolta di racconti *I sette savi* (1912), e facendo dunque coincidere l'inizio della sua nuova vita letteraria con la frattura epocale della Grande Guerra, appena conclusa. <sup>3</sup> Se l'incontro con le avanguardie negli anni '10 aveva in effetti dato luogo ad una sostanziale trasformazione stilistica e formale, è però anche vero che in alcuni dei suoi primi lavori è possibile trovare già una prima articolazione di quei temi poi compiutamente trattati nei lavori della piena maturità e consacrazione. Al suo esordio letterario con *Egloghe*, Bontempelli si pose saldamente nel solco della tradizione poetica di Giovanni Pascoli, e, soprattutto, di Giosuè Carducci, direttamente celebrato in uno dei componimenti del volume *Odi* (1910). Di Carducci, Bontempelli difese anche il metodo critico, in aperto

contrasto con le posizioni espresse da Benedetto Croce, in quella "polemica carducciana" che infiammò le cronache letterarie tra il 1910 e il 1911.<sup>4</sup>

## **II. Anni '10. «La piccola», «La guardia alla luna» e «Siepe a nordovest»**

Per quanto la tradizione critica abbia, come vedremo, decisamente subordinato il Bontempelli drammaturgo al narratore, l'interesse dello scrittore comasco per il teatro risale all'inizio della sua carriera. Già nel 1905, e quindi all'indomani dell'esordio poetico, Bontempelli pubblicava *Costanza*, tragedia in versi di argomento risorgimentale composta l'anno precedente. Dieci anni dopo fu la volta di *Santa Teresa*, dramma rappresentato a Milano il 14 maggio 1915 «con scarso successo», come riportano gli *Annali del teatro italiano*,<sup>5</sup> e disperso, e di *La piccola*, messo in scena anch'esso a Milano nel febbraio dello stesso anno e pubblicato nel 1916 (era stato composto nel 1913). In quest'ultimo dramma, Bontempelli propone una variazione sul tema del triangolo amoroso allora dominante nel teatro borghese: la diciottenne Elena (la «piccola» del titolo) si innamora di Federico, un amico di famiglia, senza sapere che questi era l'amante della madre, ormai morta. Tanto i sogni romantici di Elena quanto la fiducia cieca del padre nella fedeltà coniugale della moglie sono sconvolti quando Federico pronuncia con particolare trasporto il nome dell'antica amante lasciando così intuire la verità alla ragazza. In uno dei primi studi complessivi sul teatro di Bontempelli, Barbara Nuciforo Tosolini ha rilevato come il personaggio della figlia innocente e ingenua costituisca il solo contributo originale apportato dall'opera a una frusta tradizione teatrale, e come questo non sia che il primo di una lunga serie di modelli femminili che nell'innocenza trovano l'unica difesa dalle asprezze del mondo. <sup>6</sup>

Nel 1915 Bontempelli, insieme alla moglie e al figlio Massimo (Mino), nato nel 1911, si trasferì a Milano dove, oltre a collaborare con il quotidiano «Il

Secolo», aveva trovato lavoro come redattore e traduttore per l'Istituto Editoriale Italiano. Interventista convinto, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale divenne corrispondente di guerra per «Il Messaggero», e si arruolò volontario nel 1917. Combatté sul fronte austriaco come ufficiale d'artiglieria, e fu decorato con due medaglie e tre croci al valor militare. Nel 1916 tornò alla scrittura teatrale con *La guardia alla luna*, opera in cui l'ormai ex-carducciano iniziava a fare i conti con la lezione delle avanguardie. *La guardia alla luna* è la storia di Maria, una giovane ingenua abbandonata dal proprio amante, dal quale ha avuto una figlia. Il dramma si apre in un ospedale dove Maria è al capezzale della bambina ormai morta, ma che la madre crede semplicemente addormentata. Il corpicino viene rimosso in sua assenza, e al suo ritorno, la donna trova il lettino vuoto illuminato dalla luce lunare. Nella sua follia, si convince che la figlia sia stata presa dalla luna, la quale, a suo dire, rapisce i bambini per trasformarli in raggi di luce. Per porre fine al maleficio, decide di partire alla ricerca del pertugio attraverso cui la Luna si insinua nel mondo, per bloccarla. Estenuata dai lunghi viaggi, Maria muore, infine, su una montagna detta «Cima Spaccata» cercando, col proprio corpo, di proteggere il mondo dai raggi lunari.

Sono diverse le caratteristiche di *La guardia alla luna* che segnano il distacco di Bontempelli dalla tradizione realista: la divisione del dramma in sette brevi «quadri» invece che nei più tradizionali atti e scene, l'uso di personaggi altamente simbolici, l'assenza di precise coordinate spaziotemporali, e la rappresentazione di una condizione anormale come la follia. Per primo Luigi Baldacci ha rilevato la stretta parentela di *La guardia alla luna* con la drammaturgia espressionista, e anche se una diretta conoscenza del coevo teatro tedesco da parte di Bontempelli pare improbabile, la lettura baldacciana è divenuta un punto fermo della critica.<sup>2</sup> Di sicuro, il lavoro mostra un'influenza del futurismo, che dello slogan «Uccidiamo il chiaro di luna», titolo di un notissimo manifesto del 1909,

aveva fatto un vero e proprio grido di battaglia, oltre che delle spinte anti-naturalistiche del teatro simbolista. Il carattere di transizione dell'opera, del resto, non sfuggì allo stesso Bontempelli. Originariamente composto per Maria Melato, prima attrice della compagnia di Tommaso Talli, il dramma non fu rappresentato fino al 1919 - su richiesta della stessa Melato - a causa dello scarso favore del capocomico. Nel 1947, Bontempelli ricordava: «A me già nel '19 non piaceva più (oggi mi sono alquanto riavvicinato); ero in quegli anni in una inquieta crisi di maturazione, che mi faceva sentire impellente il bisogno di distruggere tutto il passato per poter finalmente ricominciare».<sup>8</sup> Un segnale del "riavvicinamento" al dramma giovanile si può cogliere nella sua inclusione, nel 1927, nel volume *Primo spettacolo*. All'epoca della prima rappresentazione, Bontempelli aveva tuttavia espresso insoddisfazione nei confronti del proprio lavoro, giungendo a stroncarlo sulle colonne de «Il Primato», di cui era critico teatrale, dove lo descrisse come opera diseguale, con bruschi passaggi dal più incauto sentimentalismo al più brutale verismo fino a toccare «forme estetizzanti»,<sup>9</sup> e tutt'al più interessante in quanto testimonianza di quello sperimentalismo che pochi anni prima aveva contribuito alla liberazione del teatro italiano dalle pastoie del realismo borghese. Detto ciò, va anche notato però che in questo dramma vengono messe in scena per la prima volta alcune delle tematiche ricorrenti non solo del teatro ma di tutta l'opera bontempelliana, in particolare quelle della maternità in crisi e della morte dei bambini.<sup>10</sup>

Durante la guerra, Bontempelli era entrato in contatto con il movimento futurista, ed era stato tra l'altro redattore di una piccola rivista letteraria, distribuita al fronte, intitolata «Il Montello». La sua militanza futurista - breve, ma fruttuosa - ebbe come risultato la raccolta di poesie // *purosangue* - *L'ubriaco*, sua ultima prova in versi e unica opera poetica poi riammessa nel suo "canone". Analogamente, la raccolta di racconti *La vita intensa* (1920), che raccoglie contributi apparsi su «L'Ardita»,

supplemento al mussoliniano «Popolo d'Italia», mostra un disprezzo tipicamente futurista per il genere romanzesco. I dieci "romanzi" di cui si compone il volume - in realtà dieci brevi prose che, come il coevo teatro sintetico futurista, comprimono nello spazio di pochissime pagine un intero universo narrativo - mettono a nudo con irriverente umorismo, e attraverso il sapiente uso in funzione metanarrativa del personaggio dell'autore, le logore convenzioni della tradizione romanzesca. Una seconda serie di «avventure moderne» ambientate nel nuovo paesaggio urbano della Milano post-bellica, apparve sul settimanale «I.I.I.» (Industrie Italiane Illustrate), per essere successivamente raccolta nel volume *La vita operosa* (1921).

Nel 1919, era intanto apparsa sulla rivista «La Lettura» *Siepe a nordovest*, una commedia giocata sull'opposizione tra due mondi paralleli e reciprocamente inaccessibili, uno popolato da marionette e l'altro da esseri umani (la «siepe» che li separa è, in realtà, un grande paravento usato da questi ultimi). Le marionette, personaggi dai nomi fiabeschi come l'Eroe o la Principessa, vivono in un mondo di ideali e passioni eroiche: onore, amore, coraggio; i personaggi umani, invece, prigionieri dell'immancabile triangolo amoroso, sono caratterizzati da noia e apatia, e vivono meccanicamente la loro vita sia fisica che spirituale. Si ha dunque uno scambio di ruoli fra uomini e marionette, evidenziato dal contrasto fra le battute dei vari personaggi. Ad esempio, la battuta di Carletto, l'amante, secondo il quale «Noi non siamo Dèi, siamo povere cose: non siamo che marionette tirate da un filo»,<sup>11</sup> ribalta implicitamente e inconsapevolmente le considerazioni esistenziali dell'Eroe: «Noi non siamo miseri strumenti in mano di un operaio: siamo faville divine, siamo padroni o signori del nostro volere e della nostra riflessione».<sup>12</sup> Infine, Bontempelli aggiunge un coro composto di due burattini, Napoleone e Colombina, che osserva la scena e rimarca l'inversione di ruoli tra marionette ed esseri umani. Se nel complesso meccanismo strutturale di *Siepe a Nordovest* è possibile

ravvisare un'interpretazione del principio futurista della simultaneità,<sup>13</sup> l'influenza più evidente è tuttavia quella del teatro grottesco, che, in una serie di lavori pubblicati e messi in scena fra il 1916 e il 1919, aveva già messo alla berlina la convenzionalità e la superficialità della morale borghese.<sup>14</sup> La marionetta, in particolare, è una metafora chiave del teatro grottesco, codificata tra l'altro in *Marionette, che passione!* di Rosso di Sansecolo apparso proprio l'anno precedente la pubblicazione della *pièce* di Bontempelli. In *Siepe a nordovest*, lo scrittore comasco costruisce un universo finzionale privo di libero arbitrio: gli esseri umani sono appunto dei burattini manipolati dalle convenzioni sociali, mentre la fiera libertà di cui si fa vanto l'Eroe non è altro che un'illusione messa a nudo nella scena finale in cui viene a frantumarsi l'ermetica separazione tra i due mondi con l'apparizione del marionettista che tira le fila delle marionette. Com'è evidente, *Siepe a nordovest* non è immune da quello «svolgimento intellettualistico e, in parte, artificioso» che Luigi Fontanella ha indicato come una frequente debolezza nella produzione teatrale di Bontempelli;<sup>15</sup> allo stesso tempo, però, la commedia può essere considerata come un precoce commento parodico sul rovesciamento delle convenzioni del teatro borghese, divenuto convenzionale a sua volta. *Siepe a nordovest* è anche il primo dramma di cui Bontempelli curò personalmente le musiche, secondo una pratica che sarebbe poi divenuta corrente.

### **III. Anni '20. «Nostra Dea» e «Minnie la Candida»**

Negli anni '20, Bontempelli intensificò la propria collaborazione a quotidiani e periodici - in particolare «Il Mondo», «Il Corriere della Sera» e, dal 1928, «La Gazzetta del Popolo di Torino», per la quale continuerà a scrivere fino al 1943 - sulle cui terze pagine apparvero molte delle storie e delle prose d'arte poi confluite, con qualche rielaborazione, nei volumi di racconti apparsi in quel decennio: *Viaggi e scoperte: ultime avventure*

(1922), *La donna del Nadir* (1924), *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925), *L'eden della tartaruga* (1926), *Donna nel sole e altri idilli* (1928). I lavori più importanti di questo periodo sono però le due «favole metafisiche» *La scacchiera davanti allo specchio* (1922) ed *Eva Ultima* (1923), che, con la loro atmosfera fiabesca e con la loro evasione dall'immediatezza storica e sociale, costituiscono il primo esempio di quella poetica del "realismo magico" che Bontempelli avrebbe teorizzato esplicitamente pochi anni dopo. *Eva ultima*, la storia di una donna giovane e innocente condotta dal misterioso Evandro in una villa dove vive una serie di avventure tra cui - in una ripresa insolita del tradizionale triangolo amoroso - l'incontro con la marionetta Bululù, è interessante anche come ulteriore testimonianza della crescente insofferenza dell'autore verso le convenzioni dei generi tradizionali, di cui è sintomo la frequente introduzione nel tessuto narrativo di dialoghi di evidente matrice teatrale.<sup>16</sup> Nel 1924 Bontempelli, che si era trasferito a Roma due anni prima, fu tra i fondatori del Teatro d'Arte diretto da Pirandello, noto anche come "Teatro degli Undici".<sup>17</sup> Per il Teatro d'Arte compose il dramma *Nostra Dea* (1925), l'unico lavoro non pirandelliano a rimanere nel repertorio della compagnia fino al suo scioglimento. *Nostra Dea* presenta, sullo sfondo, un altro triangolo, di cui fanno parte il Conte Orso, la Contessa Orsa sua moglie, ed il di lei amante Dorante.<sup>18</sup> La protagonista è però Dea, una donna il cui carattere e umore cambiano al variare degli abiti che indossa.<sup>19</sup> La *pièce* si apre sull'immagine di Dea in abbigliamento intimo, condizione in cui essa appare senza vita, rigida e inespressiva «come i manichini». <sup>20</sup> Quando la cameriera la veste di rosso, Dea diviene esuberante e capricciosa, e rifiuta perciò di favorire un incontro tra Orsa e Dorante, come aveva promesso il giorno precedente quando un vestito grigio l'aveva resa docile e mansueta. Vulcano, deciso ad aiutare Orsa e il suo amante per i propri motivi, scopre la chiave dei mutevoli sentimenti di Dea e tenta di manipolarli, mentre Marcolfo, che se ne è innamorato, nel secondo atto la

corteggia con esiti altalenanti. Nel terzo atto, un ballo in maschera permette a Bontempelli di mettere in scena una serie di repentini cambiamenti nel costume e nell'umore di Dea. Nel breve quarto e ultimo atto, Vulcano medita sulla possibile conclusione della vicenda in un momento meta-teatrale, mentre Dea, dopo l'ultimo incontro con Vulcano e Marcolfo, si sveste e ripiomba nella stessa posa vacua e meccanica che aveva mostrato all'inizio.

Rappresentata per la prima volta il 22 aprile 1925 al Teatro Odescalchi, *Nostra Dea* costituì il primo grande successo romano dell'attrice Marta Abba. I critici paragonarono immediatamente la commedia ai lavori di Pirandello, coi quali condivide il tema della natura instabile e sociale dell'identità: come nelle opere dell'agrigentino, infatti - ma scegliendo un registro più propriamente comico che umoristico, ed a tratti decisamente farsesco - il conflitto cruciale al centro dell'opera è la relazione tra soggetto e mondo. Dietro la maschera sociale, dietro la personalità che ciascuno indossa in una data situazione, Bontempelli individua un vuoto incolmabile, denunciando l'assenza di una vera identità che possa essere pienamente compresa e conosciuta dall'individuo stesso e da coloro che lo circondano. Rispetto a Pirandello, c'è semmai in Bontempelli una maggiore attenzione al modo in cui questo complesso rapporto di simultanea opposizione e complementarità tra soggetto e mondo si presti alla manipolazione cosciente da parte di chi ne sa decifrare e sfruttare i meccanismi. Il fatto poi che al centro di una tale operazione di manipolazione sia posta una figura femminile ha reso *Nostra Dea* di grande interesse per correnti critiche come i *gender studies*, e non è un caso che questo sia forse il dramma bontempelliano cui ha prestato maggiore attenzione la critica anglosassone ed americana.<sup>21</sup> Sicuramente, in *Nostra Dea* Bontempelli riesce efficacemente a mettere insieme elementi ripresi dalle correnti teatrali italiane più sperimentali (pirandellismo, futurismo, teatro grottesco) senza indulgere al

didascalismo di *Siepe a Nordovest*, e non a caso l'opera è considerata, insieme a *Minnie la candida* (1928), il suo lavoro teatrale maggiore. Annunciata dal Teatro d'Arte fin dal gennaio del 1926, *Minnie la Candida* fu terminata solo nella primavera dell'anno successivo e non fu mai rappresentata dalla compagnia di Pirandello. Secondo l'autore, era stato lo stesso capocomico a suggerirgli l'adattamento teatrale del breve racconto *Giovine anima credula*, scritto nel 1924 a Parigi e influenzato a sua volta dal dramma *R.U.R. (Rossum's Universal Robots, 1921)* di Karel Čapek, rappresentato con successo quello stesso anno nella capitale francese. <sup>22</sup> *Minnie la candida* è ambientato in una non meglio precisata città italiana, dove la protagonista Minnie è appena giunta al seguito del fidanzato Skagerrak. Minnie è una giovane donna di origini incerte, che si dichiara nata in Siberia da padre indiano e madre norvegese e che, malgrado le sue evidenti difficoltà espressive, afferma che l'italiano è la sua lingua materna, e l'unica che davvero padroneggia.<sup>23</sup> Mentre aspetta Skagerrak in un caffè con Tirreno, un amico del fidanzato, è vittima di una burla infantile: al passaggio di un uomo che trasporta una vasca di vetro piena di pesci rossi, Tirreno convince la ragazza che non di veri animali si tratta, ma di creature elettriche indistinguibili da quelle vere. Tirreno aggiunge che i pesci non sono neppure le sole creature artificiali prodotte dai misteriosi inventori: l'esperimento sarebbe culminato nella creazione di dodici esseri umani artificiali, sei uomini e sei donne, i quali, scappati dal laboratorio, si aggirerebbero adesso per la città, indistinguibili dalle altre persone e inconsapevoli della propria natura artificiale. L'iniziale stupore di Minnie cede presto all'angoscia e al terrore: anche dopo che Tirreno e Skagerrak le rivelano che si è trattato di uno scherzo, Minnie continua a dubitare, e sospetta che ognuno attorno a lei sia artificiale. Spingendo la sua implacabile logica all'estremo, Minnie si rende conto che non può esser certa nemmeno della propria umanità e si suicida.

In *Minnie la candida*, in cui, come già in *Nostra Dea*, vengono recuperati e superati in un felice amalgama spunti futuristi e pirandelliani,<sup>24</sup> Bontempelli si serve della figura del robot, come Čapek prima di lui, per interrogarsi sul problema della natura umana e dei suoi limiti, e sul potere della scienza di trasformare il rapporto tra esseri umani e mondo.<sup>25</sup> L'aspetto più originale dell'opera bontempelliana rispetto ad altre versioni coeve del tema dell'automa (oltre a *R.U.R.*, basti pensare al *Metropolis* di Fritz Lang, del 1927) è che il dramma della reificazione degli essere umani e delle relazioni sociali viene rappresentato non mettendo in scena dei veri e propri esseri artificiali, ma piuttosto dando forma al conflitto interno alla psiche della protagonista. Bontempelli si concentra dunque sulle conseguenze psicologiche, oltre che materiali, dell'alienazione del soggetto che è caratteristica della modernità. L'ingenuità di Minnie si traduce in apertura al mondo e agli altri, che ella accetta per l'immagine che danno di sé, confidando nella loro onestà e buona volontà. Non a caso, è definita in termini di quel «candore» che ha un significato fondamentale nel lessico bontempelliano. Come egli stesso avrebbe chiarito nel suo discorso commemorativo di Pirandello, intitolato appunto *Pirandello o del candore* (1937), «[A]ffacciandosi al mondo il candido non accetta e dapprima quasi non intende il giudizio altrui intorno alle cose. Conosciutolo, immediatamente ne vede fino all'ultimo le conseguenze, e senz'altro le denuncia, qualunque scompiglio ne possa accadere».<sup>26</sup> La storia di Minnie segue proprio questo schema: incomprensione, quando nel primo atto è posta di fronte alla bizzarra storia di Tirreno; non-accettazione, quando nel secondo atto tenta di concepire una possibile prova per stabilire l'umanità propria e dei propri amici; infine, estreme conseguenze, quando, nel terzo atto, la radicale incertezza circa la propria natura la spinge al suicidio.<sup>27</sup> Minnie costituisce dunque l'incarnazione più felice della figura del "candido", di norma rappresentata da una donna, che riappare lungo tutta l'opera di Bontempelli, dalla Maria de *La guardia alla*

*luna* (se non addirittura dalla stessa protagonista de *La piccola*) fino all'eroina di *L'innocenza di Camilla* (1949).<sup>28</sup> Bontempelli ne traccia il lento e inesorabile crollo con sensibilità, compassione e, almeno all'inizio, una sfumatura di umorismo.<sup>29</sup>

Considerata adesso dalla critica come il capolavoro teatrale dell'autore, *Minnie la candida* fu all'inizio oggetto di una ricezione piuttosto contrastata, e che dipese anche da fattori esterni, in quando il dramma divenne, secondo le parole di Alessandro Tinterri, «occasione per un pronunciamento, sia di critica, sia di pubblico, pro o contro "900"»,<sup>30</sup> cioè pro o contro il programma culturale incarnato nella rivista «900. Cahiers de France et d'Italie», fondata dallo stesso Bontempelli e da Curzio Malaparte nel 1926. Pubblicata in francese e dotata di un comitato di redazione internazionale - ne facevano parte intellettuali del calibro di Ilya Ehrenburg, James Joyce e George Kaiser - «900» si proponeva di aprire la cultura italiana alle principali correnti del modernismo europeo e, al contempo, di offrire una visibilità europea ad autori italiani. Fu proprio questa vocazione cosmopolita a causare il distacco di Malaparte nel 1927, dopo la sua conversione al culto regionalista di Strapaese. Lo stesso anno, il periodico cessò la sua attività in seguito alle pressioni della censura fascista per riprendere con una «nuova serie», in italiano, nel 1928 (la chiusura definitiva avvenne nel giugno del 1929). Sulle pagine di «900», Bontempelli fu in grado di chiarire, in una serie di brevi saggi programmatici poi raggruppati insieme a gran parte della sua produzione critica nel volume *L'avventura novecentista* (1938), i termini della propria poetica, che egli definiva "novecentismo" e che si fondava sul principio del "realismo magico".<sup>31</sup> Pur riconoscendo al futurismo una funzione cruciale nella demolizione delle convenzioni dell'arte ottocentesca e soprattutto del realismo mimetico, Bontempelli vedeva nel movimento marinettiano non tanto l'inaugurazione di una fase culturale ed antropologica nuova, quanto piuttosto la violenta chiusura della modernità. Dopo l'impatto devastante

del futurismo, era giunto il momento di chiudere quella che a Bontempelli appariva come una sterile rivoluzione permanente, per riedificare la «città dei conquistatori»;<sup>32</sup> il primo compito del novecentismo era dunque la ricostruzione di quelle coordinate di spazio e tempo la cui fine il futurismo aveva proclamato nel manifesto fondativo del 1909. Per Bontempelli, la funzione della letteratura è appunto quella di articolare nuovi «miti», ovvero narrazioni caratterizzate da «precisione realistica e atmosfera magica»,<sup>33</sup> i cui personaggi, assurgendo al ruolo di figure archetipiche, possano conferire forma e senso alla modernità. Il novecentismo, felicemente definito da Luigi Baldacci come un'«avanguardia moderata»,<sup>34</sup> riflette il più generale ritorno all'ordine caratteristico della cultura europea nell'immediato primo dopoguerra: nella sua apertura, tuttavia, si può riscontrare anche la ricerca di un'alternativa al crescente nazionalismo culturale del regime fascista.

#### **IV. Anni '30. «Valòria», «Bassano», «La fame» e «Nembo»**

Nonostante il sospetto con cui il regime guardava all'internazionalismo di «900», negli anni '20 Bontempelli non fu apertamente critico verso il fascismo. Tesserato al Partito fascista nel 1924, divenne segretario del Sindacato Fascista Autori e Scrittori nel 1928 e fu ammesso nell'Accademia d'Italia il 23 ottobre 1930. In questo periodo, i suoi interessi rimasero ampi e variegati. Il 10 maggio 1929 fondò il primo cine-club romano, e nel 1933 lanciò la rivista «Quadrante» e si espresse a favore della moderna architettura razionalista. Oltre a lunghi soggiorni parigini, viaggiò e fu invitato a tenere conferenze in varie parti del mondo, dall'Egitto alla Grecia, dalla Spagna al Sudamerica, spesso accompagnato da Paola Masino, la giovanissima scrittrice conosciuta nel 1927 e divenuta sua compagna due anni dopo.<sup>35</sup> Con *Il figlio di due madri* (1929), una storia di reincarnazione in cui un bambino rivive i ricordi di un altro, morto al momento della sua nascita, Bontempelli tentò di fornire un esempio del

"realismo magico" che aveva rivendicato come proposta teorica nei suoi articoli. La narrativa di questo periodo - che comprende i romanzi *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), *La famiglia del fabbro* (1931), e l'acclamatissimo *Gente nel tempo* (1937), trasposto per la scena da Giorgio Strehler nel 1949 - è generalmente caratterizzata da uno stile lucido e chiaro, e dalla presenza di circostanze misteriose o quantomeno inesplicabili che disturbano la superficie dell'universo finzionale. La «commedia con coro e banda» *Valòria ovvero la famiglia del fabbro* (1932), trasposizione teatrale del romanzo da cui deriva la seconda parte del titolo, è, per pressoché unanime consenso della critica, il lavoro che apre una nuova fase nel teatro di Bontempelli: una fase caratterizzata, secondo Nuciforo Tosolini, dalla rinuncia allo sperimentalismo (para)avanguardista delle precedenti prove teatrali e dal ritorno a forme di spettacolo rivolte, almeno nelle intenzioni, ad un vasto pubblico.<sup>36</sup> *Valòria* - che prende il nome dalla città in cui si svolge l'azione - narra la storia di Eteocle, un fabbro accusato di omicidio e rilasciato per mancanza di prove. Benché i suoi concittadini festeggino con grande entusiasmo il suo rilascio, è evidente che ognuno lo ritiene colpevole. Così il fabbro e la sua famiglia decidono che solo un secondo processo può mondare il buon nome dell'uomo dal sospetto, e dopo vari e inutili tentativi arrivano a rinchiudersi nella gabbia in cui sono normalmente custoditi gli imputati nell'aula del tribunale per costringere il giudice a sottoporre Eteocle ad un nuovo giudizio. Alla fine, il fabbro e i suoi familiari sono costretti ad accettare l'impossibilità di stabilire una verità assoluta a cui tutti prestino fede. Ancora una volta, un personaggio "candido", il fabbro, è costretto a confrontarsi con la cattiveria e la meschinità del mondo, qui rappresentate dalla cittadinanza, che gode nel calunniare Eteocle e la sua famiglia. Stretto fra le vicende drammatiche del protagonista e l'atmosfera farsesca della città, *Valòria* non riesce adeguatamente a risolvere i conflitti che mette in scena, e si conclude con la contrapposizione di due forze eguali e

contrarie, ognuna delle quali riafferma la propria "verità": da una parte, la cittadinanza, secondo la quale la verità non verrà mai a galla; dall'altra Eteocle e la sua famiglia, che continuano a riaffermare, *voces clamantes in deserto*, la propria onestà.

Come suggerisce il sottotitolo di «commedia seria», anche *Bassano, padre geloso* (1934) è opera divisa tra la serietà dell'argomento - l'amore quasi incestuoso di un padre per la figlia - e la leggerezza con cui esso è trattato. Bassano vieta alla figlia Fenice di sposare Bireno perché non vuole che la donna lo abbandoni, ma la giovane coppia decide comunque di sposarsi, e Bassano è pronto a lasciarsi morire per vendicarsi. Quando si rende conto che Fenice, messa alle strette, è disposta a lasciare il fidanzato, ma a costo di grandi sofferenze, decide finalmente di cedere e le permette di sposarlo. La debolezza della *pièce* sta nel fatto che Bontempelli tralascia le evidenti implicazioni freudiane della trama per accentuarne gli aspetti comici, soprattutto mediante personaggi secondari come Floro, il medico che si dichiara incompetente nella propria professione, o la vana e melensa Pamela, amica di Fenice, e il suo fidanzato Fulgido, altrettanto frivolo. Il lieto fine distrugge ogni possibile tensione drammatica.

Benché *La fame* (1934) e *Nembo* (1935) seguano l'ormai consolidata strategia bontempelliana dell'«inserimento di una storia concreta entro un'atmosfera irreal»,<sup>37</sup> per dirla con le parole di Nuciforo Tosolini, le due opere sono caratterizzate da un considerevole innalzamento di tono. Qui il drammaturgo si sposta decisamente verso il tragico, non più temperato da quell'umorismo che aveva sinora caratterizzato anche i suoi drammi più cupi. In entrambe le opere, l'infanzia violata si fa metafora della condizione esistenziale dell'uomo, costretto sia dalla natura che dalla società a sopportare dolore e sofferenza. *La fame* narra la storia di Barbara, una donna che fa ritorno all'isola natia di Savaria dopo diciotto anni solo per scoprire che è dilaniata da una guerra civile tra gli abitanti della città bassa

di Lido e quelli della città alta di Vetta, guidati dal despota Orazio. Barbara, che è divenuta una donna ricca e caritatevole, si guadagna con la propria generosità l'amicizia della popolazione di Lido, che la venera come una figura quasi santa. A poco a poco, il mistero della sua identità si svela: è la figlia del vecchio «Uomo della Torre», il precedente governatore dell'isola, che è stato deposto (e forse ucciso) da Orazio. Abbandonata all'età di dodici anni dal padre, corso dietro alla moglie che se ne era andata con un altro uomo, la bambina aveva dovuto subire ogni sorta di abuso da parte dei concittadini. Il movente del suo ritorno, tuttavia, non è la vendetta, ma il perdono, e le sue azioni spingono al rimorso e al pentimento sia Orazio sia Reno, l'uomo che l'aveva violentata prima della partenza. L'unica persona che Barbara non può perdonare è Sira, la vecchia che la costringeva alla fame mentre assaporava le prelibatezze portatele dall'amante. Dopo aver strangolato la donna, Barbara dichiara alla popolazione di Savoria che non potrà mai esservi pace vera finché vi sarà fame nel mondo.<sup>38</sup>

Ne *La fame*, la figura della donna pura e candida è veduta in una luce nuova: Barbara, infatti, si serve del proprio "candore" per una vendetta finale che mette in dubbio tutte le sue precedenti affermazioni sulla necessità del perdono e dell'umana compassione. Il vero argomento del dramma è, pertanto, il potere del male di corrompere anche le persone più innocenti, e le inevitabili conseguenze anche del più piccolo atto di ingiustizia e di violenza. È evidente dunque come non sia difficile leggere l'opera anche in chiave politica - Anna Barsotti ha giustamente notato come la drammatizzazione «di un mondo in progressivo disfacimento, d'una crisi di valori che pare rovesciare ogni vitalismo ed umanesimo»<sup>39</sup> vada interpretata non in termini astratti ma in rapporto specifico al fascismo, di cui anticipa la «parabola critica e finale, d'un regime che crolla sotto i colpi della sua stessa violenza»<sup>40</sup> - e tale dimensione critica non sfuggì all'attenzione della censura, tanto che la messa in scena allestita

nel 1934 dalla compagnia dell'attrice Maria Melato fu bloccata alla vigilia della prima dalle autorità, pare con addirittura il veto dello stesso Mussolini.<sup>41</sup> Il dramma non sarebbe andato in scena fino al 1949. *Nembo* è ambientato in una città senza nome oppressa dalla costante minaccia di una nube mortale che appare con cadenza irregolare e uccide i bambini. Nella prima scena Regina, una ragazza che diversi anni prima ha perso una sorella a causa della nube, sta giocando con un gruppo di bambini in un parco quando le si avvicinano Marzio e Felice, che le dichiarano entrambi il proprio amore. Improvvisamente, la nube appare e uccide i giovanissimi amici di Regina, e la stessa ragazza, apparentemente condannata allo stesso destino dalla sua innocenza infantile. Tuttavia, ella non è davvero morta. L'ultimo atto si chiude sull'immagine di Regina e Marzio, che ha scelto come suo compagno, i quali si uniscono ai giochi di un gruppo di fanciulli. *Nembo*, come *Minnie la candida* e *La fame*, è un dramma sulla perdita dell'innocenza, anche se in questo caso l'esito finale non è la morte, bensì la necessaria ma dolorosa accettazione dell'età adulta. È significativo, a tal riguardo, che Regina non scelga Felice, che inizialmente appariva come il più infantile dei due innamorati e che nel terzo quadro è spaventato dalla sua apparizione, ma il più serio Marzio, che sa accogliere in maniera matura la realtà della vita come quella della morte. Eppure, l'innocenza non è del tutto sconfitta, ma sopravvive nei bambini, da cui Marzio, alla fine del dramma, dovrà imparare il semplice piacere del gioco.<sup>42</sup>

Alla fine degli anni '30, l'atteggiamento di Bontempelli verso il regime fascista cominciò a mutare. In due articoli pubblicati sul quotidiano «La gazzetta del popolo», *I soliti spunti* (23 agosto 1936) e *Le rane chiedono tanti re* (29 giugno 1938), lo scrittore criticò l'ingerenza del regime nella sfera artistica, e nel 1938 rifiutò la cattedra di Letteratura Italiana presso l'Università di Firenze che Attilio Momigliano era stato costretto a lasciare come conseguenza delle leggi razziali promulgate da Mussolini nello

stesso anno. Infine, il 27 novembre 1938 pronunciò un discorso in memoria di Gabriele D'Annunzio le cui implicazioni antifasciste, per quanto indirette, gli valsero l'espulsione dal Partito nazionale fascista, la sospensione da ogni attività professionale per un anno, e l'allontanamento da Roma (per il proprio confino scelse Venezia). Durante la guerra, lo scrittore continuò a collaborare con vari quotidiani, tra cui in particolare «Il Corriere della Sera», e fu condirettore della rivista «Domus». A quel periodo risalgono anche le ultime prove in prosa: *Giro del sole* (1941), una raccolta di tre racconti lunghi precedentemente apparsi in rivista, e, nel 1945, *Le Notti* e *L'acqua*, rispettivamente un volume di racconti e un nuovo romanzo breve, poi confluiti in *L'amante fedele* (1953), opera, quest'ultima, con cui vinse il Premio Strega, il suo massimo riconoscimento letterario.

#### **V. Anni '40 e '50. «L'innocenza di Camilla», «Cenerentola» e «Venezia salva»**

Negli anni '40, Bontempelli raccolse la propria produzione teatrale riconosciuta fino a *Nembo* nei due volumi di *Teatro* (1947) e compose tre nuove opere drammatiche. *Cenerentola*, un moderno adattamento della fiaba con una variazione abbastanza significativa del finale (la protagonista rifiuta il Principe per sposare un povero violinista), fu commissionata a Bontempelli per l'ottavo Maggio Musicale fiorentino (1942). 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*».<sup>43</sup>

*Venezia salvata* (1947), rappresentata nel 1949 con il titolo leggermente modificato in *Venezia salva*, è un libero adattamento della tragedia *Venice Preserved* del drammaturgo elisabettiano Thomas Otway (1682). Nel

dramma di Bontempelli, la congiura contro il governo veneziano ordita dall'amorale rivoluzionario Rinaldo si intreccia con la vicenda amorosa di Giaffré e Zena, la figlia di un senatore. Il principale motivo di interesse del lavoro - accolto negativamente dalla critica - risiede nel recupero di numerosi temi bontempelliani, da quello dell'innamorata innocente e virginale alla critica dell'avanguardia come semplice pulsione distruttiva. Per Rinaldo, la rivoluzione non è altro che un'esplosione d'energia, esaltante ma alla fine irriflessiva: al rivoluzionario, si oppone invece il politico, il cui compito consiste nel farsi carico di compiti complessi, nel governare e nel legiferare.<sup>44</sup>

*L'innocenza di Camilla*, apparsa nel 1949 sulla rivista «Sipario», è stata descritta da Giovanni Cappello come l'ennesima variazione sul tema del candore.<sup>45</sup> Camilla, la moglie del pittore Paride, ritiene che il corpo nudo di una donna possa essere visto solo dal marito o dall'amante. Quando Paride si vanta con l'amico Valerio del fatto che la modella del suo quadro più recente altri non è che la propria bellissima moglie, Camilla è profondamente imbarazzata dal fatto che un estraneo sia cosciente di aver visto il suo corpo nudo. Dopo aver considerato l'ipotesi del suicidio come possibile rimedio alla vergogna, la donna si rende conto che esiste un altro modo di riportare le cose alla normalità: divenire, molto semplicemente, l'amante di Valerio. Il rovesciamento farsesco della logica ineluttabile che aveva condotto alla tragica conclusione di *Minnie la candida* è l'aspetto più interessante di un lavoro poco significativo nel corpus bontempelliano, che non va molto oltre la satira bonaria della morale sessuale borghese.

Dopo la rottura col fascismo, Bontempelli era entrato in contatto col Partito comunista, allora clandestino, e durante la guerra aveva intensificato il proprio impegno politico, culminato nel 1948 con l'elezione a Senatore nelle fila del Fronte popolare. L'elezione fu però dichiarata nulla perché nel 1935 Bontempelli aveva partecipato alla stesura di *Oggi. Letture per le*

*scuole medie inferiori*, e la legge elettorale del 1948 dichiarava ineleggibili gli autori di "propaganda fascista", inclusi i libri di testo. Dopo questa amara delusione, Bontempelli si ritirò a vita privata, e morì il 21 luglio 1960 a Roma, dopo lunga malattia. L'anno successivo, la pubblicazione delle sue opere di narrativa in due volumi, a cura di Paola Masino, contribuì a consolidare l'immagine di Bontempelli come un autore il cui punto di forza è da individuarsi nella prosa, e in particolare nel racconto e nel romanzo breve. D'altra parte, anche i primi studi critici sull'autore avevano privilegiato questo aspetto della sua opera, implicitamente nel caso del *Bontempelli* di Carlo Bo (1943), ed esplicitamente in quello del *Bontempelli narratore* di Manlio Dazzi (1943). Non a caso, nel 1967 Luigi Baldacci poteva lamentare la mancanza, all'epoca, di una «ricerca davvero esauriente» sul teatro bontempelliano nonostante il fatto che le sue opere drammatiche avessero occupato «un posto eminente nel bilancio del teatro» italiano.<sup>46</sup> È però con lo stesso Baldacci, il quale dedica al teatro un capitolo della sua monografia su Bontempelli, che ha inizio quella ricezione parziale dell'opera drammatica dello scrittore comasco, centrata sulla fase più vicina, per poetica e risultati, alle avanguardie storiche e comprendente le opere tra *La guardia alla luna* e *Minnie la candida*, che rimane ad oggi uno dei punti fermi della critica bontempelliana. Pochi anni dopo Fernando Tempesti ribadiva la netta frattura fra le opere teatrali degli anni '20 e quelle successive, individuando nelle prime la presenza di elementi futuristi soprattutto in funzione anti-pirandelliana, cioè come strumento per resistere alla presenza stimolante ma anche «schacciante» dell'amico nel momento della loro massima collaborazione. Le opere successive, che invece mancano di una tale tensione «criptofuturista», non aggiungerebbero niente al teatro di Bontempelli e anzi ne metterebbero semmai in luce le debolezze.<sup>47</sup>

## VI. *Fortuna critica e bilancio*

La vera e propria riscoperta di Bontempelli drammaturgo risale dunque alla seconda metà degli anni '70. Nel 1976 Barbara Nuciforo Tosolini pubblica *Il teatro di parola. Massimo Bontempelli*, che pur riprendendo la cesura tra una fase principale ed una secondaria all'altezza di *Minnie la candida*, esamina comunque l'intera produzione teatrale dell'autore, dando anche il giusto rilievo alla riflessione teorica sul teatro, ed in particolare sulla questione del rapporto con il pubblico, portata avanti dallo scrittore in articoli apparsi sulle pagine di «900» e di altri periodici e raccolti in *L'avventura novecentista*. Per Nuciforo Tosolini, il teatro bontempelliano, che si muove sempre sul margine tra avanguardia e tradizione, cioè «in bilico tra una reale esigenza di rinnovamento e un altrettanto reale bisogno di mantenere quanto di meglio la tradizione offriva»,<sup>48</sup> è prima di tutto «teatro di "parola"»: «Sempre in Bontempelli la finzione teatrale è riconducibile alla trasfigurazione della mera realtà allo scopo di offrire una visione del mondo modificata e contemporaneamente suscettibile di modificazione».<sup>49</sup> La controprova sarebbe il sostanziale fallimento di drammi come *Venezia salva* in cui «affrontando complessi temi politici, svanisce la più genuina vena lirica nello scontro con la realtà».<sup>50</sup> È interessante notare come sia proprio sull'efficacia del tentativo di un maggiore impegno "politico" in senso lato che sembra ruotare il dibattito sul valore delle opere della seconda fase. Al giudizio tutto sommato negativo di Nuciforo Tosolini si oppone infatti quello positivo di Anna Barsotti, secondo la quale il *trait-d'union* che collega le opere più note ad alcune di quelle più tarde come *La fame* consiste nella rappresentazione dell'alienazione dell'individuo nella società di massa, con un progressivo appannamento dell'ottimismo dei manifesti novecentisti fino a giungere ad una «visione negativa dell'esistenza e dell'umanità».<sup>51</sup> Per Fulvia Airoidi Namer, l'elemento di novità di opere come *La fame* o *Venezia salva* va individuato in un nuovo «contatto con la storia» che conferma la volontà

dell'ultimo Bontempelli «di essere un intellettuale "impegnato"». <sup>52</sup> Intanto, nel 1977, era apparsa la seconda monografia sul Bontempelli drammaturgo: *Il teatro di Bontempelli: Dall'avanguardia al novecentismo* di Lia Lapini che, come il titolo suggerisce, approfondiva alcuni spunti baldacciani riguardo al rapporto tra le opere drammatiche dell'autore di *Nostra Dea* e le avanguardie novecentesche, limitando di nuovo l'indagine critica al periodo che si chiude con *Minnie la candida*. <sup>53</sup> Nel 1979, infine, appaiono sulla «Rivista italiana di drammaturgia» gli atti del convegno sul teatro di Bontempelli tenuto a Como il 25 febbraio di quell'anno, che includono saggi di alcuni dei maggiori bontempellisti dell'epoca, da Luigi Baldacci a Ruggero Jacobbi, da Anna Barsotti a Giorgio Pullini. Dopo questa breve fioritura di studi sull'attività teatrale di Bontempelli, il drammaturgo è tornato a segnare il passo rispetto al narratore. Negli ultimi trent'anni, la critica ha teso a soffermarsi su opere drammatiche singole piuttosto che a disegnare un quadro più ampio della poetica e della prassi teatrale di Bontempelli. Le eccezioni sono abbastanza rare. Tra le monografie dedicate all'autore, oltre alla già ricordata *Storia di Bontempelli* di Luigi Fontanella, va segnalata *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalla pareti lisce*, di Ugo Piscopo, un capitolo della quale esamina la parabola teatrale dello scrittore soffermandosi sulle zone ancora relativamente oscure, tra cui *La piccola*, in cui Piscopo individua un «fondamentale anello di collegamento tra Ibsen e Pirandello», <sup>54</sup> e le opere successive a *Minnie la candida*, in cui il pessimismo prende il sopravvento ed è possibile individuare un atteggiamento nuovo «di mortificazione della creatività a favore della rappresentazione dura, sconcertante, del grande inganno del mondo, che si denuncia da sé attraverso il suo linguaggio assurdo, banale, crudele». <sup>55</sup> Nel 1991 Paolo Puppa, in *Per una metascena intensa e operosa*, ha messo in luce, all'interno della produzione drammatica di Bontempelli, la tensione tra la volontà mitografica teorizzata negli scritti critici degli anni '20-'30 («con indubbe aperture profetiche sui

tempi attuali dei *serial* televisivi e del *villaggio elettronico*) e una drammaturgia ancora legata agli «"ismi" della vecchia era» delle avanguardie.<sup>56</sup> Più recentemente, Maria Dolores Pesce, con *Massimo Bontempelli drammaturgo* (2008), ha ripercorso l'intera produzione riconosciuta, con attenzione particolare alla storia della ricezione del teatro bontempelliano. Al centro del suo studio, l'autrice pone *Nostra Dea*, «l'unica *pièce* che ha conosciuto una qualche fortuna, per successo e repliche»,<sup>57</sup> attraverso la quale indaga in maniera circostanziata il rapporto tra Bontempelli e Pirandello nel contesto del Teatro degli Undici. Va detto infine che lo studio del teatro bontempelliano non è certo facilitato dalla mancanza di edizioni recenti delle opere. Nel 1989 la casa editrice Einaudi ha pubblicato, con il titolo *Nostra Dea e altre commedie*, una nuova edizione del primo volume del *Teatro* del 1947 corredata da uno splendido apparato critico del curatore Alessandro Tinterri (il volume comprende anche *La guardia alla luna*, *Siepe a nordovest* e *Minnie la candida*). L'iniziativa purtroppo non ha avuto seguito e per le opere degli anni '30 l'edizione di riferimento rimane il secondo volume del *Teatro*, mentre per quelle successive e, naturalmente, per quelle rifiutate, è necessario affidarsi alle prime edizioni o comunque ad edizioni di poco posteriori (de *L'innocenza di Camilla* addirittura non esistono stampe in volume). Che il teatro non sia stato per Bontempelli un'attività accessoria o secondaria è dimostrato dalla lunga fedeltà dello scrittore verso il genere drammatico, l'unico da lui praticato in maniera praticamente ininterrotta per tutto l'arco della carriera. Ci pare perciò che il progetto più urgente nell'ambito degli studi bontempelliani sia proprio la ri-edizione dei testi teatrali, fondamentali per una piena comprensione del percorso intellettuale dello scrittore.

## VII. *Bibliografia*

### Opere teatrali

- Bontempelli, Massimo - *Costanza, Tragedia*, Torino, Tipografia Editrice del «Piemonte» Mensio, Raselli & C., 1905.
- Id. - *La piccola*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1916; 2a ed., Piacenza, Ghelfi, 1921.
- Id. - *La guardia alla luna*, in «Comoedia», vol. 2, 10 aprile 1920, n. 7.
- Id. - *Siepe a nordovest*, in «La Lettura», 1 novembre 1919; poi Roma, Edizioni di Valori Plastici, 1922; 2a ed. Roma, Stock, 1924.
- Id. - *Nostra Dea*, in «Comoedia». vol. 7, 1 agosto 1925, n. 15; poi Milano, Mondadori, 1925.
- Id. - *Minnie la candida*, in «Comoedia», vol. 10, 20 marzo 1928, n. 3; poi Milano, Mondadori, 1929.
- Id. - *Valòria, ovvero la famiglia del fabbro*, in «Comoedia», vol. 14, 15 aprile 1932, n. 12.
- Id. - *Bassano padre geloso*, Milano, Mondadori, 1934.
- Id. - *Nembo*, in «Occidente», vol. 4, gennaio-aprile 1935, n. 10-11.
- Id. - *La fame*, in *Teatro 1916-1935*, Milano, Novissima, 1936.
- Id. - *Cenerentola*, Roma, Edizioni della Cometa, 1942.
- Id. - *Venezia salvata*, Venezia, Neri Pozza, 1947; poi con il titolo *Venezia salva*, Milano-Roma, Bompiani, 1949.
- Id. - *L'innocenza di Camilla*, in «Sipario», vol. 4, agosto-settembre 1949, n. 40-41.

### Raccolte

- Bontempelli, Massimo - *Primo spettacolo*, Milano, Mondadori, 1927 (comprende *La guardia alla luna*, e *Siepe a nordovest*).

- Id. - *Teatro 1916-1935*, Roma, Novissima, 1936 (comprende *La guardia alla luna*, *Siepe a nordovest*, *Nostra Dea*, *Minnie la candida*, *Valòria*, *Bassano*, *padre geloso*, *La fame*, e *Nembo*).
- Id. - *Teatro*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1947 (vol. 1 comprende *La guardia alla luna*, *Siepe a nordovest*, *Nostra Dea*, e *Minnie la candida*; vol. 2 comprende *Valòria*, *Bassano*, *padre geloso*, *La fame*, e *Nembo*).
- Id. - *Nostra dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1989 (comprende *La guardia alla luna*, *Siepe a nordovest*, *Nostra Dea*, e *Minnie la candida*).
- Id. - *Nostra Dea e Minnie la candida* sono incluse anche in *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1978.

### Critica

- Airoidi-Namer, Fulvia - *Bontempelli a Venezia e l'«imbecillità della storia»*, in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15 [numero speciale dedicato a Bontempelli a cura di Simona Cigliana], pp. 517-540.
- Ead. - *L'Émergence des formes théâtrales dans le roman «Eva Ultima» de Massimo Bontempelli*, in Irène Mamczarz (a cura di), *Le Rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Parigi, Klincksieck, 1992, pp. 175-194.
- Ead. - *Lettura di «Minnie la candida»*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 3, 1978, n 7, pp. 81-88.
- Ead. - *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979.
- Ead. - *Massimo Bontempelli e la «Discesa delle Madri»*, in «Critica letteraria», vol. 16, 1988, n. 4, pp. 672-687.
- Baldacci, Luigi - *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.

- Barsotti, Anna - «*Nostra Dea*», *l'automa liberty*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 237-257.
- Ead. - *Realtà magica e realtà storica nel teatro di Bontempelli*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 2, 1977, n. 6, pp. 41-53.
- Ead. - *La tragedia della «fame» tra realtà storica e realtà magica*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, 1979, n. 13, pp. 43-53.
- Capek-Habekovich, Romana - *Massimo Bontempelli: The Wondrous Minnie*, in «Rivista di studi italiani», vol. 21, giugno 2003, n. 1, pp. 86-93.
- Cappello, Giovanni - *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986.
- Casaretti, Enrico - *Indigestible Fictions. Hunger, Infanticide and Gender in Paola Masino's «Fame» and Massimo Bontempelli «La fame»*, in «Spunti e ricerche», vol. 23, 2008 [pub. 2009], pp. 5-17.
- Cogliandro, Aurora - *Valenza della musica in «Nostra Dea» e «Cenerentola»*, in Corrado Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 269-291.
- Cracolici, Stefano - *La luna che uccide: l'espressionismo di «La guardia alla luna» di Massimo Bontempelli*, in «Forum Italicum», vol. 38, 2004, n. 2, pp. 400-416.
- D'Amico, Alessandro e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.
- De' Santi, Antonella - *Per una storia della critica sul teatro di Bontempelli*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, 1979, n. 13, pp. 77-108.
- Fabbri, Fabiano - *Gli androidi di Bontempelli*, in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15 [numero speciale dedicato a Bontempelli a cura di Simona Cigliana], pp. 439-451.

- Id. - *I due Novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Sarfatti*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2003.
- Fontanella, Luigi - *Storia di Bontempelli: Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997.
- Id. - *Sull'estrema produzione drammaturgica di Bontempelli: Cenerentola, tra musical e fiaba teatrale*, in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15 [numero speciale dedicato a Bontempelli a cura di Simona Cigliana], pp. 453-468.
- Id. - *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Id. - *Sul teatro fantastico di Bontempelli*, in «Critica letteraria», vol. 19, 1991, n. 1, pp. 77-92; riveduto con il titolo *Il teatro fantastico a parasurrealista di Massimo Bontempelli*, in *La parola aleatoria, Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 117-134.
- Frank, Nino - *Con Bontempelli cinquant'anni fa*, in «L'osservatore politico letterario», vol. 20, 1974, n. 10, pp. 118-119.
- Fresu, Rita - *Tra specchi e manichini. La lingua "fantastica" di Massimo Bontempelli*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.
- Gaborik, Patricia - *La Donna Mobile: Massimo Bontempelli's Nostra Dea as Fascist Modernism*, in «Modern Drama», vol. 50, 2007, n. 2, pp. 210-232.
- Hallamore Caesar, Ann - *Changing Costume, Changing Identity: Women in the Theatre of Pirandello, Bontempelli and Wedekind*, in J. Dashwood (a cura di), *Luigi Pirandello: Theatre of Paradox*, Lewiston (NY), The Edwin Mellen Press, 1996, pp. 195-209.
- Lapini, Lia - *Il teatro di Bontempelli: Dall'avanguardia al novecentismo*, Firenze, Vallecchi, 1977.

- Livio, Gigi - *Il teatro di Bontempelli dal grottesco al pirandellismo*, in *Da Dante al Novecento: Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto*, Milano, Mursia, 1970, pp. 593-561.
- Longatti, Alberto - *Le «folli» nel teatro di Bontempelli fra innocenza e candore*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, 1979, n. 13, pp. 67-75.
- Mascia Galateria, Mariella - *Dal racconto di terza pagina al dramma teatrale al libretto d'opera: le metamorfosi di Minnie la candida*, in L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella (a cura di), *La lotta di Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Firenze, Cadmo, 2000, 1027-1034; con il titolo *Minnie: metamorfosi del testo*, in *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 121-130.
- Micali, Simona - *Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale*, in *Italica*, vol. 73, 1996, n. 1, pp. 44-65.
- Nuciforo Tosolini, Barbara - *Il teatro di parola. Massimo Bontempelli*, Padova, Liviana, 1976.
- Patruno, Maria Luisa - *La dissoluzione del personaggio. Il teatro di Bontempelli*, in *La deformazione. Forme del teatro moderno. Pirandello, Rosso di San Secondo, Antonelli, Bontempelli*, Bari, Progedit, 2006, pp. 115-132.
- Pesce, Maria Dolores - *Massimo Bontempelli drammaturgo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.
- Piscopo, Ugo - *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalla pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
- Somigli, Luca - *The Invention of "New" Myths: «Nostra Dea» and Ambiguities of 'Novecentismo'*, in «Gradiva», 1994, n. 12-13, pp. 32-40.
- Id. - *Modernism and the Quest for the Real: On Massimo Bontempelli's «Minnie la candida»*, in L. Somigli e M. Moroni (a cura

di), *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 309-350.

- Tempesti, Fernando - *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Tinterri, Alessandro - *Bontempelli e il teatro*, in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Torino, Einaudi, 1989, pp. 219-240.
- Tramuta, Marie-José - «*Nostra Dea*» de Massimo Bontempelli ou de l'art de se vêtir, in «Transalpina», 2008, n. 11 [numero speciale su «L'Italie magique de Massimo Bontempelli» a cura di J. Spaccini e V. Agostini-Ouafi], pp. 135-143.

#### Note:

---

<sup>1</sup> Il presente saggio era stato inizialmente concepito per un volume, mai realizzato, del *Dictionary of Literary Biography* sul teatro italiano del Novecento. Ringrazio Eleonora Conti e la redazione di «Bollettino '900» per avere voluto accoglierne una versione ampliata ed aggiornata in questo numero speciale della rivista dedicato a Massimo Bontempelli nel cinquantenario della scomparsa. Ringrazio anche Valentina Fulginiti per avere curato con perizia la traduzione del testo originale redatto in inglese.

<sup>2</sup> M. Bontempelli, *Mia vita morte e miracoli*, Roma, Stock, 1931, p. 8.

<sup>3</sup> Sul valore simbolico della Prima Guerra Mondiale come discriminante tra Otto e Novecento e come pietra tombale di quella che Bontempelli chiama «l'epoca romantica (da Cristo al Balletto Russo)» si vedano anche le pagine del primo dei «Quattro preamboli» in *L'avventura novecentista*, 1938, edizione riveduta a cura di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974 (la citazione è a p. 11).

<sup>4</sup> Sulla polemica carducciana e su altri aspetti del primo Bontempelli si veda il saggio di Simona Cigliana nel presente fascicolo di «Bollettino '900».

<sup>5</sup> Citato in L. Lapini, *Il teatro di Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Firenze, Vallecchi, 1977, n. 2, p. 18.

<sup>6</sup> B. Nuciforo Tosolini, *Il teatro di parola. Massimo Bontempelli*, Padova, Liviana, 1976, p. 19. Alla prima metà degli anni '10 risale anche *La vita doppia*, opera inedita conservata in manoscritto presso la Getty Library di Los Angeles e databile al 1910-12 (ringrazio per questa informazione Simona Cigliana, che ne ha curato la pubblicazione delle prime 13 pagine in un numero monografico su Bontempelli de «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15, pp. 325-329).

<sup>7</sup> L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, pp. 107-108. Cfr. anche L. Lapini, *Il teatro di Bontempelli*, cit., pp. 59-62. Per una lettura più dettagliata dell'opera in relazione alla poetica espressionista si veda S. Cracolici, *La luna che uccide: l'espressionismo di «La guardia alla luna» di Massimo Bontempelli*, in «Forum Italicum», vol. 38, 2004, n. 2, pp. 400-416.

<sup>8</sup> M. Bontempelli, *Nota a «La guardia alla luna»*, in *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinteri, Torino, Einaudi, 1989, p. 33.

<sup>9</sup> La recensione fu riproposta da Bontempelli nella *Nota a La guardia alla luna* che correda l'edizione pubblicata nel primo volume di *Teatro* (1947). Cfr. *Nostra Dea e altre commedie*, cit., pp. 33-35 (la citazione è a p. 34).

<sup>10</sup> Cfr. F. Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli e la «Discesa delle Madri»*, in «Critica letteraria» vol. 16, 1988, n. 4, pp. 672-687. Sulle interpretazioni bontempelliane della «mistica della maternità» si vedano anche le illuminanti pagine del saggio di S. Micali, *Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale*, in «Italice», vol. 73, 1996, n. 1, pp. 45-48.

<sup>11</sup> M. Bontempelli, *Siepe a nordovest*, in *Nostra Dea e altre commedie*, cit., p. 50.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>13</sup> Cfr. L. Lapini, *Il teatro di Bontempelli*, cit., p. 93.

<sup>14</sup> Su Bontempelli e il grottesco si veda G. Livio, *Il teatro di Bontempelli dal grottesco al pirandellismo*, in G. Getto (a cura di), *Da Dante al novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 593-612.

<sup>15</sup> L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 140. Fontanella ha dedicato al teatro di Bontempelli, ed in particolare al rapporto tra realismo magico e surrealismo nelle opere drammatiche, anche un capitolo del suo *Storia di Bontempelli*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 41-68.

<sup>16</sup> Cfr. F. Airoidi Namer, *L'Émergence des formes théâtrales dans le roman «Eva ultima» de Massimo Bontempelli*, in I. Mamczarz (a cura di), *Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 175-94.

<sup>17</sup> La storia del Teatro d'Arte è ricostruita da Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri nel fondamentale *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987. Sulla collaborazione tra Pirandello e Bontempelli si veda anche M. D. Pesce, *Massimo Bontempelli drammaturgo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, in particolare capp. 2-4.

<sup>18</sup> Sull'uso di strutture e situazioni tipiche del teatro borghese in *Nostra Dea*, oltre al mio *The Invention of "New" Myths: «Nostra Dea» and the Ambiguities of 'Novecentismo'*, in «Gradiva» n. 12-13, 1994, pp. 32-40, si vedano anche A. Barsotti, «Nostra Dea», *l'automa liberty*, in C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 237-257, e S. Micali, *Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale*, cit., pp. 57-60.

<sup>19</sup> Sul tema della moda in *Nostra Dea* cfr. M.-J. Tramuta, «Nostra Dea» de *Massimo Bontempelli ou de l'art de se vêtir*, in «Transalpina», 2008, n. 11, pp. 135-143.

<sup>20</sup> M. Bontempelli, *Nostra Dea*, in *Nostra Dea e altre commedie*, cit., p. 93.

<sup>21</sup> Oltre al mio saggio citato sopra, rimando anche ad A. Hallamore Caesar, *Changing Costume, Changing Identity: Women in the Theatre of Pirandello, Bontempelli and Wedekind*, in J. Dashwood (a cura di), *Luigi Pirandello: Theatre of Paradox*, Lewiston (NY), The Edwin Mellen Press, 1996, pp. 195-209, e P. Gaborik, *La Donna Mobile: Massimo Bontempelli's «Nostra Dea» as Fascist Modernism*, in «Modern Drama», vol. 50, 2007, n. 2, pp. 210-232.

<sup>22</sup> Cfr. N. Frank, *Con Bontempelli cinquant'anni fa*, in «L'osservatore politico letterario», vol. 20, 1974, n. 10, pp. 118-119.

<sup>23</sup> Sull'insolito eloquio di Minnie e, più in generale, per un'analisi linguistica del testo si veda il secondo capitolo di R. Fresu, *Tra specchi e manichini. La lingua "fantastica" di Massimo Bontempelli*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.

<sup>24</sup> Cfr. F. Airoidi Namer, *Lettura di «Minnie la candida»*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 3, 1978, n. 7, p. 87.

<sup>25</sup> Sulla figura dell'uomo artificiale in Bontempelli si veda F. Fabbri, *Gli androidi di Bontempelli*, in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15, pp. 439-451. A Fabbri si deve anche un intelligente rilettura delle opere maggiori di Bontempelli, comprese le commedie della fase più sperimentale, in termini di una poetica dell'artificio che anticipa (e critica) aspetti della cultura di massa contemporanea; cfr. *I due Novecento. Gli anni Venti fra arte e letteratura: Bontempelli versus Sarfatti*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2003.

<sup>26</sup> M. Bontempelli, *Pirandello o del candore*, in *Introduzioni e discorsi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 14-15.

<sup>27</sup> Per un più ampio trattamento della questione rimando al mio *Modernism and the Quest for the Real: On Massimo Bontempelli's «Minnie la candida»*, in L. Somigli e M. Moroni (a cura di), *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 309-350.

<sup>28</sup> Sul candore come *fil rouge* che collega molte delle protagoniste bontempelliane si veda A. Longatti, *Le «folli» nel teatro di Bontempelli fra innocenza e candore*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, 1979, n. 13, pp. 67-75.

<sup>29</sup> Con pochi e, a detta dello stesso Bontempelli, «discretissimi» tagli, il testo è poi servito da libretto per la prima opera di Riccardo Malipiero nel 1942. Nel 1957, lo stesso Malipiero musicerà anche l'opera buffa *La donna è mobile*, adattamento di *Nostra Dea*. Cfr. M. Mascia Galateria, *Dal racconto di terza pagina al dramma teatrale al libretto d'opera: le metamorfosi di Minnie la candida*, in L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavoletta (a cura di), *La lotta di Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Firenze, Cadmo, 2000, pp. 1027-34; ora, con il titolo *Minnie: metamorfosi del testo*, in *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 121-130.

<sup>30</sup> A. Tinterri, *Note ai testi*, in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit., p. 278.

<sup>31</sup> Per una lettura delle opere drammatiche degli anni '20 in rapporto alla poetica del realismo magico si veda M.L. Patruno, *La dissoluzione del personaggio. Il teatro di Bontempelli*, in *La deformazione. Forme del teatro moderno. Pirandello, Rosso di San Secondo, Antonelli, Bontempelli*, Bari, Progedit, 2006, pp. 115-132. Specificamente su *Minnie* si veda anche R. Capek-Habekovich, *Massimo Bontempelli: The Wondrous Minnie*, in «Rivista di studi italiani», vol. 21, giugno 2003, n. 1, pp. 86-93.

<sup>32</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 25.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>34</sup> L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, cit., p. 65.

<sup>35</sup> Nel 1927-28 Bontempelli e Masino collaborarono alla stesura del dramma *Il naufragio del Titanic*, rimasto inedito, di cui si conservano tre versioni dattiloscritte (due in italiano ed una in francese) presso l'Archivio Paola Masino (Archivio Novecento, Università di Roma "La Sapienza"). I primi due dei sei

quadri di cui è composta l'opera sono stati pubblicati in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15, pp. 331-338, con una nota di A. Tinterri, pp. 339-348.

<sup>36</sup> B. Nuciforo Tosolini, *Il teatro di parola*, cit., pp. 67-70. Bontempelli stesso articola una lucida critica del teatro d'avanguardia e si esprime, di contro, in favore di forme di spettacolo popolari, compresi il cinema e le competizioni sportive, in *L'avventura novecentista*, cit., pp. 232-242.

<sup>37</sup> B. Nuciforo Tosolini, *Il teatro di parola*, cit., p. 92.

<sup>38</sup> Per una lettura del dramma bontempelliano in rapporto al quasi omonimo e quasi contemporaneo racconto di Paola Masino *Fame* (1933) si veda E. Cesaretti, *Indigestible Fictions. Hunger, Infanticide and Gender in Paola Masino's «Fame» and Massimo Bontempelli «La fame»*, in «Spunti e ricerche», vol. 23, 2008 [pub. 2009], pp. 5-17.

<sup>39</sup> A. Barsotti, *La tragedia della «fame» tra realtà storica e realtà magica*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, settembre 1979, n. 13, p. 47.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>41</sup> Cfr. A. Tinterri, *Bontempelli e il teatro*, in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit., p. 237.

<sup>42</sup> Sul tema del gioco in *Minnie la candida* e *Nembo* si veda L. Fontanella, *Sul teatro fantastico di Bontempelli*, in «Critica letteraria», vol. 19, 1991, n. 1, pp. 77-92, poi riveduto con il titolo *Il teatro fantastico a parasurrealista di Massimo Bontempelli*, in *La parola aleatoria, Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 117-134.

<sup>43</sup> A. Cogliandro, *Valenza della musica in «Nostra Dea» e «Cenerentola»*, in C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., p. 278. La definizione è ripresa da Luigi Fontanella, che descrive *Cenerentola* come «uno squisito, elegante, piccolo *musical* tutto italiano» (L. Fontanella, *Sull'estrema produzione drammaturgica di Bontempelli: Cenerentola, tra musical e fiaba teatrale*, in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15, p. 457.

<sup>44</sup> Sulla composizione e la ricezione di *Venezia salvata* si veda F. Airoidi Namer, *Bontempelli a Venezia e l'«imbecillità della storia»*, in «L'Illuminista», vol. 5, 2005, nn. 13-15, pp. 517-540.

<sup>45</sup> G. Cappello, *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986.

<sup>46</sup> L. Baldacci, *Massimo Bontempelli*, cit., 1967, p. 105. Per una panoramica della critica precedente a Baldacci si veda A. De' Santi, *Per una storia della critica sul teatro di Bontempelli*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 4, 1979, n. 13, pp. 77-108.

- <sup>47</sup> F. Tempesti, *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 29.
- <sup>48</sup> B. Nuciforo Tosolini, *Il teatro di parola*, cit., p. 10.
- <sup>49</sup> *Ivi*, p. 148.
- <sup>50</sup> *Ivi*, p. 149.
- <sup>51</sup> A. Barsotti, *Realtà magica e realtà storica nel teatro di Bontempelli*, in «Rivista italiana di drammaturgia», vol. 2, dicembre 1977, n. 6, p. 47.
- <sup>52</sup> F. Airoldi Namer, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979, p. 151.
- <sup>53</sup> Per Lapini, la divisione della produzione drammaturgica di Bontempelli in due fasi troverebbe una legittimazione nella scelta dell'autore stesso di raccogliere in due volumi diversi le opere che vanno da *La guardia alla luna* a *Minnie* (vol. 1 del *Teatro* del 1947) e quelle successive (vol. 2).
- <sup>54</sup> U. Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalla pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, p. 311.
- <sup>55</sup> *Ivi*, p. 354.
- <sup>56</sup> P. Puppa, *Per una metascena intensa e operosa*, in C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., p. 225.
- <sup>57</sup> M.D. Pesce, *Massimo Bontempelli drammaturgo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. XVI.

---

***[Bollettino '900](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/Somigli.html) - Electronic Journal of '900 Italian Literature - © 2010***

<<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/Somigli.html>>

Giugno-dicembre 2010, n. 1-2

Questo articolo può essere citato così:
---

L. Somigli, <i>Bontempelli drammaturgo: un profilo critico e biografico</i> , in «Bollettino '900», 2010, n. 1-2, < <a href="http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/Somigli.html">http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/Somigli.html</a> >.
--