

IRENE BERTELLONI

Interdipendenza tra identità e memoria. Esempi da Massimo Bontempelli

In

Letteratura e Scienze

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

Pisa, 12-14 settembre 2019

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

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

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

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE BERTELLONI

Interdipendenza tra identità e memoria. Esempi da Massimo Bontempelli

Nel corso del '900 l'ingresso di nuovi studi sul sistema nervoso ha sollecitato, in ambito letterario, interventi che mettono in evidenza le connessioni esistenti tra memoria e identità dei personaggi. Per denunciare il disagio o la perdita del sé alcuni autori si sono serviti di forme varie di letteraturizzazione di temi scientifici; ad esempio, nella produzione magico - realistica di Massimo Bontempelli, sono individuabili diversi testi in cui la memoria svolge un ruolo chiave nella perdita, costruzione o riconfigurazione dell'identità del personaggio protagonista. Il contributo intende dunque indagare il ruolo del ricordo in alcune opere, all'interno delle quali (com'è tipico dello scrittore comasco) sono le donne ad essere in primo piano: è il caso della celebre pièce *Nostra Dea* (1925), opera dell'alternanza della memoria che determina costanti perdite e reinvenzioni del sé, e di un altro testo teatrale come *Minnie la candida* (1927), basato sullo smarrimento derivante dal dubbio che anche la memoria possa essere fittizia. Spostandosi in ambito narrativo, inoltre, l'intervento vuole mettere in luce il ruolo della memoria nella narrazione e nella testimonianza delle vicende che coinvolgono i personaggi: elementi d'interesse possono essere offerti da diversi testi bontempelliani tra cui le due favole metafisiche *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), unico testo a protagonista maschile, e *Eva ultima* (1923).

Nel corso della sua vita artistica Massimo Bontempelli ebbe, verso tutto ciò che è definibile 'memoria', un atteggiamento simile ad una presa di distanza, quasi un rifiuto. Non deve stupire, dunque, il fatto che egli ricusò sempre un'operazione di memoria storica sulla propria esistenza e mostrò di preferire senza dubbio una 'biografia romanzata'. Un certo scetticismo verso le cose passate trova spazio anche all'interno dell'ampia riflessione teorica dell'autore comasco; ne *L'avventura novecentista*, ad esempio, si possono leggere le seguenti affermazioni datate maggio '33:

Ma il passato come tale, il futuro come tale, non servono a niente. Immergersi nel passato è allinearsi con i morti; il futuro che rimane nella nostra mente come futuro, è tanto poco nostro quanto il passato, è un passato a rovescio. Preteritismo e avvenirismo sono due equivalenti forme di suicidio. L'uomo non opera che per l'ansia di fermare se stesso nell'attimo in cui si sente.¹

Secondo Bontempelli, è assai sterile rimpiangere momenti trascorsi della propria vita così come fasi passate della storia e della cultura; nettissimo, dunque, è il rifiuto che lo scrittore comasco esprime anche nei confronti della tradizione, che altro non è che il passato culturale e letterario.

Bontempelli non voleva certo negare il valore della tradizione *stricto sensu*, quanto piuttosto mostrare come poco lungimiranti coloro che non sanno distinguere tra la tradizione come 'sostanza', destinata a perdurare, e la tradizione come 'forma' (singolo autore o componimento) destinata a decadere; essi si limitano a ripetere il passato senza da esso prendere le mosse per rinnovarlo, senza realizzare che, conclude lapidario Bontempelli: «Tutti coloro che hanno rispettato la tradizione attaccandosi, come una vecchia paurosa a un salvagente, ai suoi ultimi anelli, la tradizione li ha buttati via. *La tradizione è una catena di rivoluzionari.*»²

La memoria è dunque per Bontempelli un'entità problematica e, come vedremo, ciò si riflette nelle opere e nei personaggi da lui creati. Nelle *pièces* il Nostro tramite la memoria denuncia la costruzione o lo smarrimento del sé da parte dei protagonisti; nei racconti e nei romanzi, invece, memoria reale e memoria fittizia si intrecciano finendo così per condizionare la narrazione degli eventi e rimodellare l'identità dei protagonisti.

Tra l'identità dei personaggi e la loro memoria si evidenziano pertanto rapporti complessi, spesso una vera e propria interdipendenza.

Memoria come riconfigurazione o perdita del sé: Nostra Dea e Minnie la candida

Trattando dapprima degli esempi teatrali, si pensi alla più famosa *pièce* bontempelliana: *Nostra Dea* (1925); in essa lo smarrimento identitario della protagonista si fonda su una sua totale mancanza di memoria. Peraltro, a veicolare questa assenza di personalità è un linguaggio asettico e

¹ M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, a cura di R. JACOBBI, Firenze, Vallecchi, 1974, 76.

² Ivi, 309.

quasi disarticolato³. La mancanza di memoria non è solo il presupposto fondamentale per il disorientamento della donna, ma è anche il motore dell'intreccio di questa «commedia storica»⁴: essa, infatti, si fonda sull'incapacità della protagonista di ricordare quanto ha fatto o promesso mentre indossava abiti diversi e pertanto di dare continuità e logica alle sue azioni.

Dea non ha problemi soltanto con questa memoria 'a breve termine' ma mostra di subire quella che Simona Micali ha definito una «radicale soluzione di continuità psichica»⁵, cioè di non avere coscienza di sé, del suo vissuto; è da questo tipo di mancanza che deriva il suo vuoto identitario. Ecco, ad esempio, come Dea risponde a Vulcano, perplesso a causa del suo repentino cambio di personalità: «VULCANO Vede che avevo ragione di non riconoscerla. È lei? / DEA Credo.»⁶

Da notare è l'insistenza sul ricordare – non ricordare di Dea, tema che ritorna durante tutto il primo atto: «Scusa, non ricordavo»⁷ risponde Dea alla Contessa Orsa stupita del fatto che la protagonista non le dà più del 'tu' dopo che lei stessa lo aveva suggerito; ed ecco, ancora più significativo, lo scambio seguente: «LA CONTESSA ORSA Dea, non ti riconosco. Ma non ti ricordi, ieri; non ricordi la tua promessa...? / DEA Vagamente.»⁸

È lo stesso Bontempelli a sottolineare che Dea ha difficoltà a ricordare; all'interno una nota di regia egli dice, infatti, che la protagonista fa un «piccolo sforzo di memoria come tutte le volte che deve richiamare qualche particolare d'una personalità precedente»⁹.

Un procedimento simile, però, ella non è in grado di compierlo in relazione alla propria persona e alla propria storia; riesce pertanto a recuperare solo i dettagli che le servono per continuare ad essere attiva nelle vicende in cui è coinvolta, ma non è capace di avere un quadro completo della sua identità.

L'incapacità della protagonista di avere stabilmente memoria porta con sé una certa insofferenza verso il passato: lo si nota in alcuni passi in cui ella afferma di non volersi occupare di tutto ciò che è 'ieri': «DEA (*con fastidio*) Sempre ieri: passiamo e consumiamo la vita a sentir dire 'ieri'»¹⁰ e ancora, più avanti: «DEA Sto tanto bene così. Ieri, sarà stato come oggi, no? Che cosa vuol dire 'ieri'? E 'domani'? (*Un sospiro da una profondità inconscia*) Lei mi fa fare molta fatica.»¹¹

Questa assenza di una memoria capace di fondare l'identità può forse trovare spiegazione nelle pagine finali di *Nostra Dea*; nell'atto quarto Vulcano, mentre sta aspettando il ritorno di Dea dalla festa in cui si dovevano incontrare i due amanti, pronuncia davanti all'armadio della protagonista un monologo che getta luce su vari aspetti della *pièce* che sta terminando. Vulcano insiste molto sul nome di Dea, lo ripete ossessivamente e soprattutto lo mette al plurale, rendendo minuscola la lettera iniziale: «Dea, Dea, Dea, Dea...Quante dee.»¹² È probabile che questo passaggio dal nome proprio al nome comune sia funzionale a mostrare la 'ripetibilità' della protagonista, di cui esistono tante versioni quanti sono gli abiti che Donna Fiora¹³ confeziona per lei, ma appare chiaro che il termine 'dee' serve anche a presentare Dea come una divinità all'interno di un nuovo pantheon laico¹⁴. Si può ipotizzare, dunque, che la protagonista non abbia memoria perché una divinità non

³ Ugo Piscopo riconnette questa modalità espressiva ad una certa meccanicità di Dea ed afferma che ella «parla e agisce neutralmente e per scansioni robotiche, secondo lo stile delle *poupées électriques* marinettiane» (U. PISCOPO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, 336).

⁴ Questa è l'espressione usata da Bontempelli stesso per definire la sua *pièce*. (M. BONTEMPELLI, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. TINTERRI, Torino, Einaudi, 1989, 89).

⁵ S. MICALI, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002, 82.

⁶ BONTEMPELLI, *Nostra Dea...*, 96-97

⁷ Ivi, 10.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, 112.

¹⁰ Ivi, 109.

¹¹ Ivi, 120.

¹² Ivi, 147.

¹³ La sarta viene emblematicamente definita da Vulcano «fabbricatrice di divinità» (ivi, 148).

¹⁴ Chiarisce ciò il fatto che, poco dopo, Vulcano si metta in ginocchio davanti a questo «Olimpo di dee belle» ed afferma di voler cantare un ditirambo (ivi, 147).

conosce il suo passato né pensa al suo futuro, ma è immersa in un eterno presente¹⁵. Di fronte a questa estrema volubilità di abiti, di fronte al caleidoscopio delle identità di Dea, protagonista dalla natura camaleontica, l'unica coesione possibile è quella data dal più incorporeo degli elementi: «Il profumo, ecco la vostra unità»¹⁶ afferma, infatti, Vulcano.

La memoria risulta coinvolta nel processo di disgregazione dell'identità anche all'interno dell'opera teatrale scritta da Bontempelli subito dopo *Nostra Dea*, negli anni in cui il sodalizio artistico ed umano con Luigi Pirandello raggiungeva il suo culmine: *Minnie la candida* (1927).

Vedremo, infatti, come un dubbio sulla veridicità dei ricordi farà rimanere Minnie completamente intrappolata nella menzogna che, per burla, Skagerrak e Tirreno le hanno proposto come verità ineludibile, ovvero che esistano delle creature (pesciolini, uomini) finte ma che sembrano vere, con sembianze perfettamente identiche a quelle umane ma animate dall'elettricità. Prima di arrivare a questo, che è l'ultimo stadio della *climax* ascendente della follia di Minnie, occorre dire qualcosa su come la protagonista si presenti sulla scena e come si innesti in lei tale credenza. Ella utilizza un linguaggio disarticolato con cui Bontempelli fa esprimere, anche in questa *pièce* come nella precedente, una identità che fin da subito appare confusa; la protagonista, infatti, in un italiano che appare assai stentato (considerando anche che questa è la lingua con cui ella dice di esprimersi meglio) racconta le poche tappe sicure della sua esistenza. Minnie appare disorientata, quasi sradicata: viene il sospetto che la sua confusione linguistica rispecchi una certa confusione mentale e che pertanto la sua reticenza a parlare del suo passato sia solo un tentativo di nascondere il fatto che ella non ricorda alcuni elementi chiave della sua esistenza.

La protagonista, peraltro, mostra una certa tendenza ad estraniarsi dal contesto che la circonda e a perdere, dunque, il contatto con la realtà: in merito al viaggio che ha appena compiuto, Minnie sa solo che lei e Skagerrak sono partiti da Costantinopoli ma non sa in quale città si trova al momento; il suo compagno non gliel'ha detto e lei, per conto proprio, non è in grado di formulare un'ipotesi. Spaesamento e completa dipendenza dall'uomo amato: questi elementi costituiscono la base su cui può innestarsi la paradossale convinzione (l'esistenza di esseri finti) che Tirreno e Skagerrak instillano nella donna, certi che si tratti soltanto di un gioco innocente.

A far vacillare le certezze di Minnie contribuisce inoltre un contesto in cui trovano subito spazio personalità stereotipate e fittizie¹⁷ (gli amanti colpevoli, il suicida) di cui Minnie fatica a cogliere la falsità¹⁸. La protagonista crede alla lettera¹⁹ a quanto le viene detto e per questo innesca una spirale in cui tutto progressivamente cade: ella dapprima considera finti gli uomini e le donne sconosciute che vede attorno a sé, poi Adelaide, poi lo Zio, poi forse Skagerrak e Tirreno ed infine se stessa.

Per tutto il dramma l'unica cosa che la tiene lontana da quest'ultima e devastante supposizione è il fatto che ella vede nelle imperfezioni e soprattutto nei sentimenti delle spie di autenticità che

¹⁵ Anche Saccone ha definito «metatemporali» i mutamenti di Dea, che egli interpreta come vere e proprie *performances*, e ha fatto notare come la protagonista di questo dramma appaia fuori dalla vita perché lontana anche dal destino di morte che accomuna tutti gli uomini (A. SACCONI, *Il simulacro della scena e l'industria dello spettacolo. Il modello di Nostra Dea*, «Studi novecenteschi», IX, (1982), 24, 219-247, 247).

¹⁶ BONTEMPELLI, *Nostra Dea...*, 147.

¹⁷ A questo proposito Piscopo ha affermato: «Per Minnie non c'è scampo: l'ambiente, gli esseri umani, gli animali, legittimano il dubbio, quindi provano ineludibilmente alla sua fantasia disponibile all'affabulazione che essi sono bordi e riscontri del doppio artificiale» (PISCOPO, *Massimo Bontempelli...*, 353).

¹⁸ Ulteriore confusione deriva dal fatto che questi attori ad un certo punto escano dai loro ruoli e continuino la loro vita quotidiana: è il caso, ad esempio, della donna «amante colpevole» che di pomeriggio aiuta Astolfo in cucina.

¹⁹ La credulità di Minnie viene da più voci critiche ricollegata alla sua attitudine 'candida' (Namer [1977], Pullini [1979], Pesce [2008], Boccaccio [2010]) anche perché esattamente questa è la lettura offerta da Bontempelli: «Quella che nel racconto era credulità, nel dramma è 'candore'. La Minnie del racconto può anche essere una sciocca, la Minnie del dramma con la sua intelligenza elementare soverchia e semplifica tutto il mondo che le sta intorno» (M. BONTEMPELLI, *Teatro*, Milano, Mondadori, vol. I, 1947, 274). Una spiegazione più specifica viene proposta da Daniela Vitagliano, che vede, alla base della psicologia di Minnie, la sua tendenza a «lier lieu, parole et relations interpersonnelles» e quindi a non vedere scarto tra il linguaggio e realtà a cui esso fa riferimento (D. VITAGLIANO, *Minnie, enfant candide sous la plume de Massimo Bontempelli*, «Italiens», XXI, (2017), 21, 231-250, 235).

distinguono gli uomini veri da quelli finti. La dimensione privata e spirituale dell'individuo, le sue emozioni e i suoi ricordi, restano per Minnie zona franca fino al termine del dramma, quando ella ha una rivelazione estrema e definitiva:

MINNIE [...] Ecco è certo. Sì, ora sì, vedo chiaro, sono io, io. Non sono vera, io, no, no...sono una di loro, quelle povere...fabbricate. [...] Ma però, però... io mi ricordo tante cose vecchie. E allora? Sì, mi ricordo, la mia madre ricordo, e mi parlava della penisola Italia: io piccola ero. Ma, ma anche ricordare può essere finto. Sì, così: così hanno messo dentro, dentro, dentro insieme questo ricordare, quelli che, m'hanno fabbricata, per ingannarmi di più. Si vede. Si capisce tutto. E non lo sapevo! Oh tante cose ora capisco, tutto capisco io. Voi non potete sapere.²⁰

Ora che anche sui ricordi si è estesa l'ombra del dubbio, ora che anche la memoria può essere fittizia, a Minnie ormai priva di identità non rimane altra scelta che l'annullamento estremo: il suicidio.

Memoria reale e fittizia nelle due «favole metafisiche»

Passando ora ad occuparci di alcuni testi narrativi bontempelliani, vedremo che in essi il filtro del ricordo crea un'osmosi tra realtà e immaginazione²¹, tra biografia e invenzione. Questo tipo di operazione non deve stupire: occorre infatti tenere a mente che per Bontempelli, teorico del realismo magico, questa è la «vera norma» dell'arte narrativa: «raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno»²². Afferma, infatti, il Nostro:

Tu mi dici ancora: «sei riuscito ad allontanarti dalla memoria e dall'esperienza». Fosse vero! Ecco il segno della poesia raggiunta, e non altro: ecco il nostro sforzo supremo. Nostro, di tutti gli artisti; ma per lo scrittore maggiore che per tutti gli altri. Il suo terrore è di lasciare riconoscibili i residui della realtà nei suoi racconti.²³

Lo scrittore comasco non vede in questo processo deformante una pericolosa mistificazione, ma ne esalta le potenzialità creatrici.

Si cominci, dunque, dicendo qualcosa in merito a *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), prima delle due «favole metafisiche» bontempelliane ed unica opera per l'infanzia scritta dall'autore comasco.

Volendo indagare i rapporti tra memoria e identità in questo racconto occorre per prima cosa notare che è il protagonista (Massimo Bontempelli stesso) che, una volta diventato grande, racconta cosa gli accadde ad otto anni mentre era rinchiuso per punizione in una stanza dove si trovava un grande specchio. Tutta la narrazione, dunque, è filtrata dalla memoria e ciò comporta omissioni e modifiche più o meno coscienti.

Significativo, ad esempio, è il fatto che il narratore affermi di non rammentare per quale motivo era stato messo in punizione e poco più avanti, mostrando una notevole attenzione selettiva, realizzi di ricordare soltanto alcuni degli elementi presenti nella stanza:

²⁰ M. BONTEMPELLI, *Minnie la candida* in BONTEMPELLI, *Nostra Dea ...*, 214.

²¹ Bontempelli, all'interno de *L'avventura novecentista*, propone una sua definizione di immaginazione: «Ma che cos'è immaginazione? Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello, secondo un nostro ritmo interiore, che è ancora più bello.» (BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 352).

²² Ivi, 161; Luigi Fontanella vede in questa affermazione uno dei maggiori elementi di differenza tra la poetica bontempelliana del realismo magico e il movimento surrealista poiché si avverte in essa «quell'incurabile dualismo, opposto e irriducibile, proposto da Bontempelli tra sogno e realtà fondamentalmente incompatibile con la poetica surrealista il cui obiettivo era invece trascendere tale dicotomia». (L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, 153-154).

²³ BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista...*, 186.

Ripensandoci, non riesco a ricordare che in tutta la stanza vi fosse niente altro che i seguenti oggetti:

lo specchio,
la scacchiera,
io.

Mi domando se non c'era almeno una sedia. Forse c'era, ma non me ne ricordo. Non riesco cioè, a ricordarmi se prima dell'avventura che seguì – e che racconterò puntualmente – io stessi in piedi, o seduto, o un po' seduto e un po' in piedi. Oggi ci farei caso; ma quando si hanno otto anni stare in piedi o stare seduti fa perfettamente lo stesso.²⁴

È assai curioso, dunque, che a queste notevoli lacune faccia da contraltare la precisione con cui vengono richiamati e descritti altri particolari, ad esempio lo specchio, che gode ovviamente di assoluta centralità²⁵ in quanto porta di accesso al mondo fantastico che si trova al di là di esso e «*deus ex machina* della fabula»²⁶.

Il protagonista sperimenta indecisione e dubbio anche nella rievocazione di singoli episodi: quando il Re Bianco, sua guida in quel mondo fantastico, gli presenta il Re Nero, il protagonista lo saluta ma, molti anni dopo, non ricorda come:

Mi pare che il Re Nero mi porgesse la mano, ma a dir la verità, di mani non ricordo di avergliene viste, né a lui né all'altro. Sono passati tanti anni; e io ero, in quel momento, estremamente confuso.²⁷

Un'altra spia importante del disorientamento che può determinarsi durante la stesura delle memorie in forma di racconto è la mescolanza dei tempi verbali riscontrabile in alcuni passaggi del testo; ad esempio, dopo un inizio in cui vengono impiegati sistematicamente l'imperfetto o il passato remoto per indicare gli eventi accaduti allora e il presente per i commenti formulati al momento della scrittura, ad un certo punto tali convenzioni vengono meno:

Dopo dieci o dodici passi mi sembra di sentire un che di strano nel mio andare, non capivo perché. Vado avanti, sempre contando. Ero arrivato, mi pare, a trentacinque, quando quell'impressione mi si fa chiara e precisa; l'impressione di salire. Mi fermo e guardo dinanzi a me. Niente: il terreno pareva sempre in piano, e unito, uguale interminatamente da tutte le parti. Riprendo, e quella sensazione perdura, anzi si afforza.²⁸

Fin da subito, mentre sta ancora vivendo quell'avventura straordinaria, il protagonista si rende conto dell'importanza di fissare bene in mente tutto quanto visto; afferma infatti: «Mi ripassai nella mente tutto quanto avevo visto fino a quel punto, e soprattutto fermai il pensiero a ricordarmi bene tutti i particolari di quello strano paesaggio di oggetti.»²⁹

Inoltre, quando ancora si trova in quel mondo fantastico, la sua memoria comincia ad operare, con il conseguente innescarsi di un meccanismo a 'scatole cinesi' per cui il ricordo successivo, quello

²⁴ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio* in M. BONTEMPELLI *Opere scelte*, a cura di L. BALDACCI, Milano, Mondadori, 1992, 291-292; più avanti l'autore ritorna su tale dettaglio insistendo sulla propria imprecisione nel riportare certi particolari. Raccontando, ad esempio, di come egli cercasse di alzarsi per vedersi riflesso nello specchio afferma: «Ho detto che non ricordavo se vi fosse nella stanza una sedia; penso ora che certamente non v'era, altrimenti sarei salito in piedi su quella» (ivi, 293).

²⁵ Lo specchio ha grande importanza non solo in questo testo ma più in generale nella produzione bontempelliana poiché, come ha chiarito Marinella Mascia Galateria, esso è: «da chiave con la quale Bontempelli attua in più testi della sua narrativa la poetica del 'realismo magico', prima ancora di formularla e di proporla sulle pagine di «900» come ipotesi di lavoro per la narrativa del nuovo secolo» (M. M. GALATERIA, *Racconti allo specchio - Studi bontempelliani*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, 26)

²⁶ *Ibidem*

²⁷ BONTEMPELLI, *La scacchiera...*, 296.

²⁸ Ivi, 313; non sembra casuale che ciò accada nel momento in cui il protagonista ricorda di essersi mosso in autonomia, svincolandosi dal Re Bianco: è nel momento dello slancio e della tensione che i toni si fanno più concitati e il racconto meno ordinato.

²⁹ Ivi, 323.

che guida la scrittura, contiene quello creatosi allora: «Rividi un attimo nel ricordo tutta l'avventura, e il mio pensiero si fermò un istante sul primo momento di essa, cioè ricordai in qual modo m'ero trovato di là.»³⁰

Ma il più importante indizio del ruolo della memoria e dei suoi legami con l'identità del protagonista di questo racconto è offerto dal particolare finale elaborato da Bontempelli per la sua storia.

In ossequio al modello letterario prescelto (*Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll), il Nostro usa il sonno come *escamotage* per giustificare quest'avventura straordinaria: l'autore, cioè, suggerisce (anche se non dice esplicitamente³¹) che il protagonista mentre si trovava in punizione all'interno della stanza si è addormentato ed ha sognato tutto quanto è stato raccontato. Bontempelli, dunque, già in questa prima favola metafisica altera l'identità del personaggio protagonista (quindi, di fatto, la propria identità) tramite la creazione di ricordi.

Si tratta, infatti, di memorie doppiamente fittizie: esse sono tali perché da lui inventate e perché, anche all'interno di una storia di fantasia, esse non godono di alcuna veridicità in quanto oniriche. Quella creata dal Nostro è dunque un'avventura aldilà dello specchio capace di offrire una sorta di giustificazione a quella piccola ma 'imbarazzante' mancanza che egli stesso ha confessato iniziando il racconto, ovvero il fatto di non essere «mai riuscito a imparare a giocare a scacchi»³².

Tale procedimento bontempelliano appare particolarmente significativo dal momento che la scienza presenta la memoria come uno dei principali fattori³³ che modellano il Sé; afferma a questo proposito Joseph LeDoux:

L'apprendimento e il suo esito sinaptico, la memoria, hanno ruoli importanti nel tenere insieme una personalità coerente, dal principio alla fine della vita. Senza i processi di apprendimento e la memoria, la personalità sarebbe soltanto un'espressione vuota e impoverita della nostra costituzione genetica.³⁴

All'interno di *Eva ultima*, altra favola metafisica bontempelliana pubblicata nel 1923 dopo un processo creativo assai complesso³⁵, è riscontrabile un forte elemento di continuità con il testo precedente: anche in questo caso si tratta di una narrazione condotta tramite il recupero di eventi passati e lontani nel tempo. In *Eva ultima*, però, a fare i conti con la memoria non è solo il narratore ma anche Eva ormai anziana e sempre Eva in quanto giovane protagonista delle vicende narrate.

Tratteremo, dapprima, di quest'ultima e faremo in un secondo momento una riflessione complessiva sui rapporti (connessi tra loro) che gli altri due soggetti hanno con il mondo dei ricordi.

³⁰ Ivi, 333.

³¹ Sul finale della storia la critica ha espresso letture parzialmente contrapposte: Marinella Mascia Galateria sostiene che Bontempelli mostri chiaramente che si sia trattato di un sogno: «Il passaggio tra i due mondi, in un senso e nell'altro, avviene durante il sonno, in uno stato di incoscienza, ma solo nell'ultimo capitolo viene rivelata la natura onirica dell'intera avventura» (GALATERIA, *Racconti allo specchio...*, 29); Simona Storchi, invece, ha affermato che tale opzione è soltanto accennata: «The possibility that his adventure was a dream, though hinted at, is not fully expressed» (S. STORCHI, *Massimo Bontempelli between de Chirico and Nietzsche: Mannequins, Marionettes, and De-Humanized Subject in La scacchiera davanti allo specchio and Eva ultima*, «Romances Studies», XXVII, (2009), 4, 298-310, 298).

³² BONTEMPELLI, *La scacchiera...*, 289.

³³ Passando in rassegna le varie «teorie personologiche» (alcune delle quali evidenziano il ruolo memoria mentre altre pongono piuttosto l'accento sul condizionamento offerto da fattori biologici), LeDoux sostiene che di esse debba essere fatta una sintesi, dal momento che sono tutte parzialmente valide ma nessuna può dirsi completa. LeDoux, ad esempio, afferma che «Le esperienze della vita, in forma di apprendimento e memoria, definiscono il modo in cui viene espresso il proprio genotipo» (J. LEDOUX, *Synaptic self: how our brains become who we are*, New York, Viking, 2002, trad. it. di M. LONGONI e A. RANIERI, *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, 43).

³⁴ Ivi, 14.

³⁵ *Eva ultima* era stata originariamente scritta come *pièce* nel 1919 e fu da Bontempelli per un certo tempo rimaneggiata salvo poi essere da lui stesso riconvertita in romanzo. Del testo teatrale è di imminente pubblicazione l'edizione critica con introduzione e note a mia cura (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, a cura di I. Bertelloni, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2020).

Le questioni vanno affrontate separatamente perché, pur essendo riscontrabile in entrambi i casi un condizionamento della memoria sull'identità, ciò deriva da approcci differenti all'universo memoriale. Da un lato, infatti, si manifesterà un senso di difficoltà (e poi di rifiuto) nel ricordare gli eventi accaduti, dall'altro, invece, la memoria dei fatti sarà la base per la narrazione ed elemento capace di inficiare il modo in cui vengono raccontate le vicende in oggetto.

Cominciamo dunque dalla giovane Eva: fin da subito ella mostra una forte difficoltà a ricordare le cose che le capitano. Appena la Tricomante è scomparsa ella, in compagnia di Evandro, ha già dubbi su di essa: «EVA. Oh la Tricomante. Me l'hai fatta dimenticare. Dov'è? Chi era? L'ho veduta davvero?»³⁶ e poco dopo, durante il viaggio in automobile verso la villa del mago, ella tenta (con grande sforzo e poco risultato) di ricordare quando e come ha conosciuto Evandro.

Eva appare colpita da una speciale amnesia che cancella solo i ricordi più recenti ma non le toglie la memoria della sua vita *in toto*; tali momentanee dimenticanze si trasformano poi, nel finale della vicenda, in una certa resistenza verso il recupero di tutto ciò che appartiene al passato.

Che si tratti, in questo caso, di una smemoratezza 'deliberata' e che la difficoltà a ricordare precedentemente riscontrata sia stata una condizione transitoria legata al suo *status* di prigioniera lo prova quello che il narratore afferma poco dopo:

La sua stanchezza era come una voluttà inerte. Ella non vedeva più nella memoria i particolari della settimana singolare che aveva trascorsa. Fatti, immagini, persone, spaventi, eventi, le erano sfuggiti. Ma da quelli recava in sé una specie d'estasi; sentiva che in essa avrebbe potuto più tardi, con agio sereno, scorgere, e contemplare i suoi ricordi.³⁷

Questa memoria che appare e scompare esercita dunque, soprattutto nel momento della sua assenza, un influsso sull'identità della protagonista: essa, infatti, può diventare «Regina nuova»³⁸ ed essere completamente coinvolta nelle straordinarie vicende che le capitano proprio grazie a questa confusione mentale che la priva di riferimenti e certezze e le impedisce di restare ancorata alla logica e alla razionalità.

Si comprende meglio, dunque, perché Evandro le dica che ella è «nuova»³⁹ (dopo il sonno durato, come prevede il rito, «un giorno e una notte»⁴⁰) e in che senso ella affermi di sentirsi come se vedesse il mondo per la prima volta; soltanto con questo tipo di memoria alterata ella può assumere la nuova identità che le spetta nel regno di Evandro, ma con tale identità ella può usufruire soltanto di quella parziale memoria.

L'interdipendenza tra questi due elementi ritorna anche in relazione al narratore e ad Eva anziana: nel loro caso, però, la memoria non modella l'identità in base alla propria assenza o presenza ma operando quella alterazione dei fatti che abbiamo visto essere possibile nell'universo teorico bontempelliano. I ricordi di questi due soggetti, infatti, sostanziano la storia e la loro memoria costituisce un duplice filtro al racconto, poiché egli scrive ciò che ricorda di quanto Eva, ormai avanti negli anni, gli ha raccontato delle sue avventure giovanili. Ella compie una chiara operazione memoriale parlando, come afferma il narratore, «già bianca e quasi prossima alla morte»⁴¹ ma si mostra assai incline a far uso di ricordi modificati dall'immaginazione, finendo così per operare una certa riconfigurazione identitaria. Lo afferma chiaramente il narratore, che parla di Eva come di una donna «romantica»⁴², che voleva dare al racconto «l'intonazione di romanzo inventato»⁴³ e che lo esortava a dare alla vicenda «tocchi coloriti e romanzeschi»⁴⁴.

³⁶ M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, con prefazione di P. Pinto, Roma, Lucarini, 1988, 14.

³⁷ *Ivi*, 104.

³⁸ *Ivi*, 32.

³⁹ *Ivi*, 30.

⁴⁰ *Ivi*, 10.

⁴¹ *Ivi*, 111.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ BONTEMPELLI, *Eva ultima*, con prefazione di P. Pinto..., 112.

⁴⁴ *Ivi*, 113.

A questa operazione di mistificazione più o meno cosciente egli pare, in un primo momento, cercare di opporsi adottando una serie di strategie tra cui, ad esempio, quella di scrivere subito quanto appreso o di fare un viaggio di verifica nei luoghi della storia.

Il soggiorno svolto per volontà di completezza documentaria è soltanto apparentemente un dettaglio secondario; esso, infatti, come notato anche da François Bouchard⁴⁵, ha un'importanza centrale poiché ci permette di identificare il narratore con l'autore, Massimo Bontempelli stesso. A consentirci ciò è il seguente passo contenuto nelle *Note* aggiunte da Bontempelli all'edizione del '40:

Tuttavia io non volevo nulla alterare. Per questa ragione volli, dopo la morte di Eva, visitare i luoghi dell'avventura, come ho ricordato in un mio scritto autobiografico (*Mia vita morte e miracoli*⁴⁶, capitolo quarto).⁴⁷

In tal modo anche l'autore-narratore si inserisce nel gioco della mistificazione memoriale: inventando un ricordo di un evento mai avvenuto egli modella la propria biografia e dunque la sua identità.

Tanto più che, a ben guardare, anche la pretesa di assoluta accuratezza da parte del narratore si dimostra ben presto ironica ed inconsistente; Bontempelli, infatti, non ha voluto né potuto evitare che il potere trasformante della memoria agisse su quanto è stato scritto. Egli ne è cosciente e, parlando del perché abbia deciso di allegare al suo romanzo altre lettere⁴⁸ di Eva che gli sono state recapitate, lo dice chiaramente:

[...] sono certo che chi ha letto il racconto leggerà volentieri anche quelle, e sarà lieto di trovarvi qualche prova della veridicità fondamentale della storia narrata a me da Eva. Dico fondamentale, perché qualche particolare certamente fu alterato, non so se da Eva narrando o da me redigendo.⁴⁹

All'interno di questa riedizione ampliata di *Eva ultima*, dunque, Bontempelli dà sfogo alla sua già citata passione per la 'biografia romanzata', coinvolgendo ancora una volta e ancor più scopertamente la propria vita in un'operazione di modifica e invenzione dei ricordi e dunque di riconfigurazione identitaria. Del resto nel 1931, proprio in quella autobiografia *sui generis*⁵⁰ che è *Mia vita morte e miracoli*, lo scrittore comasco affermava con forza:

Vorrei scrivere, non per copiare umilmente la vita, e specialmente la mia vita d'ogni giorno, come ho fatto sin qui; ma per inventarne una nuova; servirmi degli elementi immutabili della vita umana, per costruire casi immaginati, personaggi semplificati, costruzioni tra inquietanti e amene in cui la nostra esistenza vera appaia una favola o una fiaba.⁵¹

Una vita 'altra' rispetto a quella realmente vissuta ma che da essa prende le mosse, così come la fantasia si innesta sulla realtà secondo quanto previsto dalla celebre formula del realismo magico.

⁴⁵ Tale critico è infatti autore di uno studio che riflette sulla natura fittizia dell'autobiografia bontempelliana in *Eva ultima* (F. BOUCHARD, *Eva ultima, du roman à l'autobiographie fictive*, in G. Isotti Rosowsky (a cura di) *Écritures autobiographiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, 79-94).

⁴⁶ Bontempelli non specifica che il racconto *Mio viaggio nel Duiblar* compare soltanto a partire dall'edizione di *Mia vita morte e miracoli* datata 1938 e non nella prima, risalente al 1931.

⁴⁷ BONTEMPELLI, *Eva ultima*, con prefazione di P. Pinto..., 112.

⁴⁸ Un'altra spia del carattere ironico dell'operazione bontempelliana è il fatto che, di queste lettere, egli afferma di non aver cercato di stabilire a chi fossero dirette né chi sono le persone a cui si allude in esse e questo perché, sostiene Bontempelli, ciò non ha nessuna importanza; scelta assai strana qualora si voglia presentare tali missive come documenti a sostegno della veridicità della vicenda.

⁴⁹ BONTEMPELLI, *Eva ultima*, con prefazione di P. PINTO..., 112.

⁵⁰ *Mia vita morte e miracoli* nasce dal montaggio, eseguito nel 1930, di dodici racconti scritti per la «Gazzetta del Popolo» e altri giornali tra il 1923 e il 1929.

⁵¹ M. BONTEMPELLI, *Mia vita morte e miracoli*, in M. BONTEMPELLI *Racconti*, a cura di P. Masino, Introduzione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1961, 922.