

ATTUALITÀ FEMMINILE PREVISTA IN NOSTRA DEA, DI MASSIMO BONTEMPELLI

FEMALE NEWS FORESEEN IN NOSTRA DEA, BY MASSIMO BONTEMPELLI

Loreta de Stasio
Università del País Vasco

RIASSUNTO:

Nell'articolo si considera come il ritratto della donna manichino di *Nostra Dea*, l'opera teatrale più nota di Massimo Bontempelli, sia precursore del modo di rappresentare la figura femminile negli attuali mezzi di comunicazione di massa: e, in particolare nello spettacolo televisivo, nei video-clip e nella pubblicità. In *Nostra Dea* l'identità della protagonista è determinata dall'apparenza e dalla funzione del costume o dell'abbigliamento che indossa. Poiché ogni volta che cambia abito, Dea cambia personalità, il protagonista maschile, Vulcano, rimane spiazzato e confuso. L'opera qui viene esaminata come allegoria tragicomica della figura maschile e del suo impegno camuffato di controllo-dominio femminile — che si perpetra fino ai giorni nostri —, nonostante l'apparente apertura femminista del suo autore.

PAROLE CHIAVE:

Donna-manichino, donna-oggetto, donna-spettacolo, donna-crisi, retorica della virilità.

ABSTRACT:

The article considers how the portrait of the dummy-women in *Our Goddess* (*Nostra Dea*), the best known Bontempelli's play, is the forerunner of how to represent the female figure in the current means of mass communication: in particular, in the television show, in video clips and advertising. In *Our Goddess* the identity of the protagonist is determined by the appearance and function of the costume or clothing she wears. Because every time she changes dress, Goddess' personality changes too, the male protagonist, Volcano, remains puzzled and confused. The work is examined here as a tragicomic allegory of the male figure and his disguised commitment to control-domain the woman — a commitment perpetrated up to our times — despite the apparent feminist aperture of the author Bontempelli.

KEYWORDS:

Dummy-woman, woman as an object, woman as a show, woman-crisis, rhetoric of manhood.

1. ASSENZA / DISSOLUZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ FEMMINILE (E UMANA)

Le opere teatrali più famose di Bontempelli — come *Guardia alla luna* (1920), *Minnie la candida* (1927) e il melodramma di cui ci occuperemo in questo studio, *Nostra Dea* (1925) —, per non parlare della sua produzione narrativa, sono costruite sulla figura femminile, di cui rappresentano la fragilità, l'inconsistenza, il vuoto, la frivolezza, per indurre alla riflessione sulla crescente crisi che si produceva nell'assetto dei valori umani durante i primi decenni del XX secolo.

In teatro, la pratica di usare la donna come protagonista era già frequente nel secolo precedente; tuttavia, nel nuovo secolo la donna diventa il centro, piuttosto che l'origine, di un problema, e si trasforma in uno spettacolo da mostrare, un costruito visivo, un essere che è solo superficie. Come materializzazione del modernismo *Nostra Dea* esteriorizza e porta il concetto alle estreme conseguenze, ponendo al centro dell'attenzione la questione estetica.

Ma per quanto possa sembrare sciocco il dubbio, viene naturale chiedersi perché il teatro di quegli anni gira sempre intorno alla donna come essere che incarna valori negativi o non positivi. Nel caso di Bontempelli, nonostante buona parte della critica abbia risolto in modo semplicistico l'interpretazione di lettura delle opere teatrali di un autore così brillante, avanguardista e provocatore — in termini anche ambigui, attribuendola ora all'adesione ideologica del futurismo marinettiano che sosteneva il fascismo, ora alla sua inclinazione verso una forma di surrealismo ironico —, la questione della discriminazione di genere rimane aperta.¹

Una questione aperta a maggior ragione nel caso di Bontempelli che viene considerato il teorico dell'avanguardia e del novecentismo: la sua lungimiranza nei confronti di tutti gli stimoli percepiti nel mondo della scrittura, delle arti, dello spettacolo, e la sua naturale apertura al futuro, lo rendono quasi profetico, e non cessano di stimolare riflessioni presso gli studiosi.

2. FORMA VS SPIRITUALITÀ

All'inizio del 1900, nel teatro italiano più innovativo come quello di Bontempelli, la rappresentazione della donna come essere semplice o ingenua, "candida" — come il titolo di una sua famosa pièce, *Minnie la Candida*, trasposta perfino in opera lirica —, serve per segnalare una svolta importante dal punto di vista artistico oltre che sociale. Bontempelli ricorre alle protagoniste femminili "candide", pure, ingenua, "verginali" — nel senso di vuote, libere, prive di sovrastrutture raziocinanti e razionali — per denunciare il pericolo dei problemi sociali conseguenti all'industrializzazione,

¹ Così come avviene con gli altri intellettuali innovatori italiani di quegli anni.

e per criticare la modernità tanto osannata nei primi decenni del Novecento; tratta così l'altra faccia della medaglia che è lo sfruttamento e lo svuotamento, conseguente alla superficialità, presente in diverse pratiche culturali decadenti del suo tempo e soprattutto del dannunzianesimo.

Nel caso di Bontempelli, l'avanguardismo comporta prendere a modello la donna per esporre un problema sociale equiparandola al genere maschile, in modo provocatorio. Allo stesso tempo il suo atteggiamento è ambiguo, perché nella maggior parte della sua opera narrativa e drammatica attribuisce alle donne i caratteri problematici. Ad ogni modo, la scelta del genere dei soggetti prevalenti delle sue opere è coerente con le simpatie politiche di Bontempelli di quegli anni, per le concessioni al regime fascista ai tempi in cui compose *Nostra Dea*. Un regime che tuttavia criticò dall'interno del sistema, una volta nominato Accademico d'Italia nel 1930.²

In realtà, l'apparente incostanza ideologica di Bontempelli si deve alla sua incessante ricerca di uno spirito che potesse iniettare nuova vitalità al secolo. Come intellettuale compromesso con la politica del suo tempo, cercava una soluzione artistico-sociale all'esteticismo decadente di D'Annunzio e al futurismo di Marinetti, che considerava espressioni della crisi della modernità del fine secolo precedente. Generate dalla rivoluzione industriale e impregnate del capitalismo borghese, queste correnti decadentiste e futuriste insistevano sulle forme e la bellezza, con una visione del mondo e della prassi sociale che distruggeva la spiritualità, la soggettività, l'autocontrollo e il governo delle cose.

Come alternativa a queste correnti, Bontempelli, nel programma di *Movimento '900*, la rivista da lui fondata — pubblicata in italiano nel '38 come *L'Avventura Novecentista* (Bontempelli, 1974) —, proponeva un progetto letterario che, attraverso l'uso del realismo magico — espressione che Bontempelli coniò in quella occasione —, avrebbe creato nuovi miti per l'era moderna. La poetica innovatrice del realismo magico invita l'artista moderno a scoprire lo stupore, l'incanto dell'inconscio e delle avventure imprevedibili, però senza rinunciare alla funzione di controllo della sua ragione umana. Come mitografo l'artista deve rivelare il «senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose» semplificando la realtà problematica e complessa della società di massa, traducendola in favole e miti nuovi.

Al centro della nozione di magico Bontempelli pone lo “stupore” e il “senso del mistero” che attira il lettore/spettatore nella sua ambiguità dubitativa per l'accettazione di un “paradigma della realtà” così come si presenta. La sua idea dell'arte è l'oggettivazione, ricreazione e trasfigurazione della realtà quotidiana nella verità poetica della favola (Bianchi, 1994: 92), sebbene la binarietà fantastico/realtà per il nostro autore si tradurrà spesso in ambiguità di interpretazione della sua arte.

² Benché, in seguito, nel '38 sarà espulso dal PNF.

3. IL CONCETTO DI “DONNA” IN NOSTRA DEA

Il modernismo nel teatro avviato da Pirandello insiste sulla dissoluzione e la frammentazione del personaggio, ma viene portato alle estreme conseguenze surreali da Bontempelli proprio in *Nostra Dea*, dove l'identità del personaggio si deve all'apparenza e funzione di un costume o di un abbigliamento. Uno degli aspetti più originali di questa pièce è il suo gioco con tutte le possibilità dell'ambiguità formale, e perfino del genere sessuale tramite il travestimento.³ L'analogia con il pensiero filosofico di Pirandello ha fatto incasellare e diffondere la definizione di quest'opera come pirandelliana, ma *Nostra Dea* non esaurisce affatto la sua portata semiotica in quest'ottica.

Alcuni critici contemporanei dell'autore hanno sostenuto che Bontempelli rivelasse una concezione fascista della donna del tempo, la cui natura si “doveva” risolvere in una assenza di soggettivismo (Inglese, 1925). Secondo Barbara Spackman (1997), quest'ultimo è un punto forte della “retorica della virilità” caratteristica del fascismo, ed è parte di una strategia per circoscrivere il valore e la forza femminile, dato che la donna è considerata una minaccia per l'assetto sociale costruito dal regime mussoliniano.

Nostra Dea infatti, ritrae l'assenza, la perdita della soggettività emersa nel contesto dell'industrializzazione capitalistica, su uno sfondo futurista borghese di formalismo e materialismo decadente. Dea è una donna sopraffatta da preoccupazioni borghesi e i suoi abbigliamenti determinano il suo comportamento. Poiché ogni volta che cambia abito, Dea cambia personalità, il protagonista maschile, Vulcano, rimane spiazzato e confuso. Dopo un po', nel corso dell'opera, Vulcano apprende il trucco per controllare Dea, e il resto della trama si concentra sui suoi tentativi complicati per farla agire secondo la volontà di lui.

Nella commedia di Bontempelli, le identità della protagonista sono create dalla sua sarta e si attivano quando la sua cameriera la veste. Queste caratterizzazioni servono all'autore per prendersi gioco di alcuni cliché letterari come quello della sarta che, da figura sfruttata e vittimizzata dell'800, diventa un essere fanatico, una figura quasi demoniaca, una «grande fabbricatrice di divinità» come la definisce Vulcano (Bontempelli, 1989: 148); mentre la relazione con la domestica viene addirittura invertita quando la cameriera Anna afferma: « (...) la signora Dea, la faccio io, due o tre volte al giorno» (Bontempelli, 1989: 99).

Ogni cambio d'abito causa un cambio di identità, di personalità e di comportamento. Senza abiti, Dea è un automa, una bambola inerte incapace di pensare e di muoversi;

³ Non è da escludere che il trattamento di questo tema in termini surrealistici abbia perfino influenzato Virginia Woolf la quale tre anni dopo tratterà la questione del travestimento che determina l'identità di genere nell'*Orlando* (1928) dove l'eroe-eroina scopre che il suo genere e personalità mutano in funzione degli abiti indossati.

solo quando la cameriera la veste, Dea, da manichino inerte, si anima e prende vita. Se indossa un abito color tortora, è docile e mite, e con quest'abito promette all'amica, contessa Orsa, di scrivere una lettera per il suo amante; tale promessa viene rinnegata brutalmente quando, subito dopo, con indosso di un tailleur color rosso fiamma, diviene impertinente e aggressiva. L'amico Vulcano riesce a farle cambiar abito con quello color tortora, ed ecco Dea disposta ad aiutare l'amica che finalmente potrà incontrare il suo uomo ad una festa da ballo. A questa festa, Dea si presenta con un costume da serpente e, perfidamente, con un crescendo di sibili e colpi di scena diabolici, prova a impedire l'incontro dei due amanti, agendo in modo che il marito tradito possa scoprire la tresca. Ma qui interviene provvidenzialmente Vulcano, che impone a Dea un saio da frate: la donna si scrolla di dosso il personaggio maligno per assumere le sembianze della persona caritatevole e pietosa. La giornata di Dea termina nella sua stanza dove, spogliata degli abiti, ritorna ad essere inerte, impotente e insignificante, cioè priva di soggettività.

Alla luce delle questioni espresse prima a proposito dell'ambiguità di genere attraverso il travestimento e la retorica della virilità, la volubilità di Dea denunciata da Bontempelli nel discorso dell'opera, secondo i critici a lui contemporanei costituisce un monito del pericolo della *donna crisi* quale tendenza sociologica femminile che si prefigura nella post-industrializzazione. Una tale minaccia motiva la necessità del controllo maschile delle donne del suo *entourage*, e giustifica il trattamento delle donne nel fascismo. La figura della *donna crisi* viene rappresentata teatralmente da Dea, che in panni di foggia maschile, diventa sicura di sé e prepotente, mentre è docile e timida in abiti di donna di casa, o cortigiana, se vestita in abito da sera, da festa mondana. Il concetto di *donna crisi* «cosmopolita, cittadina, magra, isterica, decadente e sterile», così come descritto dalla storica Victoria de Grazia (1992), è un'elaborazione dell'epoca fascista che impone un ideale femminile di donna autentica, dalle forme floride e madre: in questo modo si delimita nettamente la sfera maschile da quella femminile; la *donna-crisi* invece, confonde questa delimitazione e minaccia la gerarchia fascista, non solo perché smette di procreare — e quindi di procurare materia prima alle pretensioni militari del sistema dittatoriale —, ma soprattutto perché diventa la manifestazione dei sospetti e delle minacce dell'evoluzione avvenuta attraverso una rapida ed eccessiva modernizzazione.

4. LA MARIONETTA METAFISICA

La commedia di Bontempelli si rapporta tutta ad una visualizzazione materiale del guardaroba mettendo in scena il concetto modernista che riguarda la dissoluzione o frammentazione del personaggio e lo fa prendendosi gioco e denunciandolo. Allo stesso tempo, omaggia la poetica ed estetica metafisica surrealista europea di

Apollinaire e di Savinio — assimilata da Bontempelli durante il soggiorno francese —, e la metafisica di De Chirico. Dea, infatti, non solo è incapace di soggettività, ma è anche senza passato né futuro: è solo un manichino vivente, atemporale.

Già il nome Dea, scelto da Bontempelli per la protagonista di quest'opera, rapporta questo "manichino" ad una realtà metafisica. Il manichino è un altro punto basilare di questa pièce. Come sostituto del corpo umano, il manichino può essere vestito in modi diversi, e può, dunque, essere oggetto di qualsiasi interpretazione. Nei quadri di De Chirico, il manichino è sempre presente come alter ego incompleto, frammentato, smembrato di un essere umano, un prodotto della memoria e un costrutto culturale enigmatico. Un tale approccio contiene una critica implicita della disumanizzazione cui l'uomo è soggetto agli inizi del secolo; e pone in primo piano le questioni epistemologiche che sono al centro della letteratura modernista. Nel teatro e nella narrativa di Bontempelli, il reale non è più il luogo dove la differenza tra l'umano e il meccanico possono essere stabilite in modo netto e inequivocabile, o il luogo in cui il soggetto può stabilire una relazione autentica con il mondo e con se stessi. Il manichino di Bontempelli è il luogo in cui si espone questa lacerazione: Dea evidenzia l'ironica funzione metaforica di questo imulacro dell'incompletezza. Il manichino Dea è un enigma cognitivo e allo stesso tempo l'affermazione della natura finzionale della verità e della realtà (Braun, 2000: 73-74).

Tra l'altro, il manichino — apparso inizialmente nei dipinti di De Chirico nel 1914, sotto forma di simulacro-modello per sarta —, inizialmente concepito come simbolo positivo di creazione, anche se ermetico, personifica la figura dell'artista come profeta ed essere divino che, in assenza di una voce e una visione normale, è dotato di una visione superiore e rivelatrice.

Luigi Fontanella invece, assimila la suggestione del personaggio di Dea al primo surrealismo (Fontanella, 1997: 51), sostenendo che la donna-automa funziona come uno specchio riflettente, riferimento e punto di attrazione di ogni altro personaggio che, accostandosi a lei, rivela la propria inautenticità, il proprio vuoto, il "non essere" personaggio. In questo senso l'opera di Bontempelli, pur essendo innovativa, non rompe con la tradizione italiana ma la carica di un altro significato: le figure che ruotano intorno a Dea, infatti, sono caratterizzate dalle loro tipologie dell'antica Commedia dell'Arte. Ognuna di loro è priva di interiorità e di profondità e si anima solo come per meccanismo scenico, come una marionetta manovrata da un autore divertito. Anche l'azione e gli eventi umani sono svuotati di senso perché non si tratta di uomini veri, soggetti in grado di esprimersi e di autodeterminarsi proprio come nel teatro delle marionette. Quasi tutte le figure sono stereotipate e messe in ridicolo per i loro discorsi e per i loro comportamenti, come la sarta Donna Fiora; le cameriere-serve, una scema (Nina) e l'altra furba (Anna); e il dottore, erede del dott. Balanzone, che utilizza un

linguaggio fiorito, bizzarro, strambotico, e si vanta del suo metodo nuovo basato sulla “semeiotica ambientale”, ausculta i cuscini, il bracciuolo di una poltrona, e riscontra «leggeri residuali emicranici» (p. 104), è convinto che l'uomo sia una creazione dell'ambiente, e le diagnosi le fa quando l'ammalato non è in casa:

[...] quando lui è presente, ah, il di lui flusso vitale tende sempre a riassorbire dall'ambiente un po' di quei residuali fisiopsichici, che sarebbero i sintomi più preziosi, e a mescolarli con pseudoresiduali cinetici, con influenze plasmatiche dell'ente vivo, etcetera. In tal modo la presenza del malato turba la diagnosi esofisica –esofisica, badi non infrapsichica- dei residuali (Bontempelli, 1989: 103).

5. VUOTO FEMMINILE VS VUOTO MASCHILE

Le diverse identità femminili rappresentate da Dea non hanno un nome proprio. L'unico essere che raccorda i vari caratteri rappresentati dagli abiti è un non-personaggio: ciò che hanno in comune tutte queste identità è solo il genere femminile. In assenza di dichiarazioni su chi sono, le identità delle varie figure femminili che protagonizzano questa pièce si costruiscono sugli abiti che indossano. Implicitamente, la donna è solo superficie, è vuota. L'apparenza sostituisce la psicologia, e poiché gli eventi non dipendono dal volere della protagonista né dalle sue azioni, l'opera comunica un senso di vuoto, di assenza di scopo e di speranza.

Una lettura di *Nostra Dea* in chiave fascista però, tradisce anche la paura del vuoto maschile e dell'assenza di controllo dell'uomo sulla donna. Alla fine della pièce, Dea diventa vittima di una forma di violenza maschile. A causa dell'atmosfera comica dell'opera e dell'interesse spostato sulle trasformazioni di Dea attraverso il suo guardaroba, il nichilismo, l'annientamento di Dea, viene mascherato fino alla fine. Eppure, i tentativi maschili, soprattutto di Vulcano, per controllarla, dipendono da una violenza fisica che, invece di ricostruire l'identità, finiscono col decretare la perdita del controllo fisico, mentale e spirituale di Dea.

Infatti la scena di ballo al Poliedric SuperBal, rivela l'intrinseca disposizione violenta di Vulcano che, per evitare ulteriori sviluppi del comportamento di Dea vestita con un abito da sera a foggia di serpente, le strappa l'abito e la copre con un povero saio da frate, per imporle umiltà e sottomissione; non solo metaforicamente, ma in modo letterale, facendola cadere a terra e lasciandola in quello stato, lacerata e umiliata. Una studiosa come Patricia Gaborick ribadisce, a questo proposito, la tragicità di *Nostra Dea* (Gaborick, 2007). L'opera è effettivamente una tragedia mascherata da commedia: a parte l'opinione comunemente sostenuta dai critici che *Nostra Dea* sia un'opera pirandelliana per la denuncia dell'assenza di soggettivismo in senso generale, la pièce si arricchisce aprendosi a diverse altre questioni, tra cui una è capire se si tratta della

tragedia di un uomo nel suo sforzo di controllare Dea, o di una donna che cerca la sua identità.

Nonostante l'abbia “domata” e ridotta ad uno stato di soggezione fisica, alla fine dell'opera Vulcano ammette di essere attratto dalla Dea volubile e dalle sue foggie mutevoli, attratto dagli abiti vistosi che determinano il suo stato d'animo e la sua identità di donna forte e propositiva: davanti all'armadio di Dea infatti, Vulcano si lascia andare ad un lungo monologo ambiguo che permette diverse interpretazioni:

[...] In mezzo a questo vostro profumo che mi dà alla testa. Il profumo, ecco la vostra unità. (...) sebbene, sì, io lo so, chi sei tu (al tortora), chi è lei (al tailleur), chi sei tu (a un vestito giallo) (...) Come faccio ora? Senza di te? Di te, di te, di te.. (In varie direzioni, sempre verso l'armadio) Aprimi! (*Spinge con le palme febbrilmente l'armadio: lo pigia e brancica come una porta chiusa che si voglia forzare*) Vieni: torna, torna a me. Perché mi hai lasciato? Son io. Non è vero, non è vero, torna, ti farò giocare con i miei pensieri, vuoi? Col mio cuore, prendilo, ma torna, schiava prodigiosa, Dea, torna, non posso vivere senza di te. (*Si abbatte disperatamente, mezzo gettato in avanti, con le braccia e le palme alte e il petto appoggiato all'armadio, quasi inanimato. Aza d'un tratto la testa mostrando d'aver udito rumore dalla parte dell'entrata. Poi rapidamente si erge, si ricompone, dà un tocco al vestito, si prepara sulla faccia un sorriso, e si volta all'uscio*). (Bontempelli, 1989: 147-149)

A noi sembra che Vulcano sia attratto dalla “donna crisi”, cui sociologicamente e razionalmente si oppone: non può fare a meno di sentirne l'attrazione sensuale. È il dilemma dell'uomo del ventennio fascista: e, temiamo, dell'uomo di ogni tempo. Per lo spettatore e lettore implicito la divinizzazione di Dea viene rappresentata in modo straniante nell'atteggiamento adorante di Vulcano; straniante perché è eccessivo, messo in questione e ridicolizzato già dall'autore implicito, come risulta già dal passaggio citato prima. Rivolgendosi a tutte le identità rappresentate da Dea Vulcano cita:

[...] io lo adoro tutto, quell'Olimpo, ma in fondo in fondo l'unica con cui mi senta tranquillo sei tu: la meno lontana da me, sei, e per questo, davanti a te mi voglio inginocchiare, così (*s'inginocchia*) e alzare ellenicamente le braccia (*le alza*) [...] (Bontempelli, 1989: 148)

D'altronde, è evidente che tutta l'opera è grottescamente costruita sui livelli della logica e dell'irrazionale, dell'essere —o non essere— e del sembrare, della psicologia e dell'assurdo, oltre ai piani letterale e simbolico-allegorico che si alternano e si scontrano, da cui scaturisce la fine ironia. Dunque, l'ambiguità, in tutte le sue forme, è il vero filo conduttore di questa commedia. È giustamente l'ambiguità sottesa di tutta l'opera che, seguendo Lotman, fa di essa un'opera d'arte: in quest'ottica, l'ambiguità politica e di genere contribuisce ad accentuare il successo estetico di questa pièce.

6. NOSTRA DEA MODELLO DEL MARKETING CONTEMPORANEO

L'altro punto è l'attualità atemporale di *Nostra Dea*: se infatti il personaggio viene trasferito all'abito, e se l'apparenza è il vero significato delle cose, il personaggio di *Nostra Dea* diventa l'emblema del nostro oggi. L'opera di Bontempelli, scritta negli anni '20, diventa di estrema attualità perché racconta il nostro tempo contemporaneo fortemente influenzato, se non determinato, dal marketing e dalla pubblicità. E ciò vale non soltanto per l'insistenza sull'esteriorità e sul possedere a dispetto dell'essere, che continua a riprodurre una società consumistica.

In termini sociologici, la posizione in cui viene lasciata *Dea* alla fine della commedia, nella sala da ballo, è rappresentativa di tanta pubblicità odierna che continua a raffigurare la donna in posizione sottomessa. Nella mia tesi dottorale (de Stasio, 1997) svolta negli anni '90, avevo notato che una percentuale elevata di annunci pubblicitari raffigurava donne e bambini stesi sui pavimenti molto più frequentemente degli uomini, e si sa che i pavimenti sono associati alle parti meno pulite di una stanza. Ovviamente queste posizioni oltre ad essere un'espressione convenzionale di disponibilità sessuale, connotano situazioni svantaggiose per la difesa personale, e suggeriscono la necessità di dipendenza da altri. In alcuni annunci del periodo considerato, le donne sono spesso mostrate mentalmente "perse" quando sono sotto la "protezione" fisica di un uomo, rannicchiate e in atteggiamenti infantili, come se la sua forza e prontezza di spirito fossero sufficienti per compensare una presunta mancanza genetica dell'altro sesso.

Riprendendo questo studio di annunci degli anni '93-'96 e comparandolo con annunci pubblicitari recenti dello stesso tipo, non si riscontra una "liberazione" da questi schemi rappresentativi della donna. Per rimanere in termini lotmaniani, anche Bontempelli ha contribuito ad una memoria culturale della donna (Lotman e Uspenskij, 1971: 43) come essere soggiogabile e dal comportamento predeterminato i cui codici interpretativi si sono trasformati in luoghi comuni. Questi cliché "ritualizzano" — secondo la definizione di Goffman —, la figura femminile che viene tuttora spessissimo rappresentata sul pavimento o adagiata su divani, abbigliata in modo più o meno provocante.⁴ Anzi, da un campione di annunci scelti in riviste femminili del 2012, l'impressione è che questo tipo di rappresentazione femminile abbia perfino aumentato la sua esposizione rispetto agli anni '90.⁵

Sono, questi annunci, uno specchio della crisi anche dei valori pubblicitari, o solo dei valori umani in tempi di crisi economica, politica e sociale? Si tratta di una reazione, di

4 Tra l'altro il confronto svolto per questo studio è reso ancora più inquietante per essere stato effettuato su riviste dirette prevalentemente ad un lettorato femminile.

5 Si tratta di annunci pubblicati sul settimanale *Vanity Fair*, del 18 luglio 2012 e del 29 agosto 2012.

un ritorno a vecchie e sicure forme di codificazione delle persone e dei loro ruoli per assicurare la vendita secondo schemi tradizionali? Oppure si tratta di una regressione anche nella presa di coscienza dei ruoli femminili, così come la pubblicità contribuisce a costituire nell'immaginario collettivo?

Come si evidenzia dal campione di annunci citati prima, la componente sessuale costituisce tuttora uno dei tratti dominanti della figura femminile in pubblicità, perché il sesso continua ad essere utilizzato, e in modo sempre più aggressivo. D'altro canto, la pubblicità si popola anche di annunci rivolti ad un "target" femminile man mano aumenta il potere d'acquisto delle donne. Il paradosso è che, nei pubblicitari, l'idea di l'oggettificazione femminile convive serenamente con l'ammissione dei "valori" del potere culturale del femminismo, come istanza che placa la critica di sessismo imperante. Accade dunque, che la pubblicità da un lato presenta la donna indipendente, libera, capace di prendere autonomamente le proprie decisioni, e dall'altro, continua a strumentalizzarla come oggetto sessuale: in questa simultanea elevazione e degrado della donna, la pubblicità conferma la tendenza all'ambiguità ed è, senza dubbio, coerente con una delle principali tendenze della nostra forma culturale.

7. AMBIGUITÀ, ARTE E PREVEGGENZA DEL REALE FUTURO NEL REALISMO MAGICO

L'arte usa l'ambiguità, la metafora, le allusioni, l'allegoria, le emozioni, e tantissimi altri ricorsi discorsivi per ottenere efficacia pragmatica. A volte, l'arte ci prepara al futuro, ce lo fa sognare e comprendere, ci fornisce gli strumenti per affrontarlo socialmente e personalmente. Grazie alla sua ironia, *Nostra Dea* di Bontempelli ci ammonisce, divertendoci.

Il contraddittorio e l'ambiguo nei saggi e nelle realizzazioni artistiche, sono la base del realismo magico di Bontempelli. Il realismo magico è definito da Glielmo, «come "umorismo metafisico" (*iperrealistico*) nel senso che utilizza ironia e/o comicità (*umorismo*) per ottenere rovesciamento di prospettive, sorprese inaspettate, effetto di straniamento e distanziamento» (Glielmo, 1994: 14). Cosicché l'ambiguità e il binarismo come costituente dell'ironia sono l'atteggiamento di Bontempelli come scrittore e come uomo di oggi, la cifra costante della sua produzione e di *Nostra Dea*.

L'ambiguità in *Nostra Dea* non è solo il tratto costitutivo dell'artisticità dell'opera, dunque, ma la profezia sulla condizione del femminile con cui la donna italiana del XXI secolo continua a fare i conti. La letteratura è un'arte, ma è anche, secondo Aristotele, una conoscenza che ha per oggetto ciò che è generale, probabile o verosimile. Sono la doxa, le sentenze e le massime che permettono di comprendere e di regolare il comportamento umano e la vita sociale. Come rilevava György Lukács nella sua *Estetica* (1970), la notevole maggioranza delle opere d'arte rispecchia, immediatamente,

quei rapporti e quei caratteri degli uomini che, nelle società di volta in volta presenti, influenzano direttamente il loro destino. Per cui, uno dei grandi meriti dell'arte è quello di esprimere chiaramente i rapporti sociali come relazioni degli uomini tra loro. Anche se ciò era anche più vero quando non esistevano né l'antropologia, né la sociologia, né la psicologia, né la psicoanalisi, ecc.

Alcuni grandi scrittori vedono, prima dei filosofi, dove va il mondo. La letteratura è quindi anche veggenza. Se è vero che l'arte e, quindi la letteratura, può riflettere i mutamenti sociali in atto e anticipare quelli che avverranno, l'opera di Bontempelli ha svolto in pieno la sua funzione. Questa pièce di Bontempelli, in realtà, fa anche di più: con la sua ironia letteraria, avverte sui pericoli del divismo, la falsità e la vacuità di tutto ciò che ci affascina in quanto spettacolo. Bontempelli, con quest'opera e con la sua poetica del manichino, non mostra tanto la sua capacità di comprendere e adattarsi alla sua contemporaneità; anticipa piuttosto la nostra, così come prefigura il *kitsch* e la *pop-culture* (Fabbri, 1994): il suo realismo magico è parente prossimo dei nostri spot televisivi, dei video-game e dei video-clip.

La scelta del nome Dea, per la protagonista dell'opera più rappresentativa della sua poetica, si deve anche all'idea, ricorrente nei suoi scritti programmatici, del "realismo magico" come «tramite per giungere alla costruzione di un mondo fantastico che abbia la saldezza e la concretezza di quello reale» (Bianchi, 1994: 106-107). Dea affascina, incanta: questa sua dote è da leggersi anche nel senso etimologico di «incantare: recitare parole o formule magiche, ossia possedere l'arte magica» (Fontanella, 1992: 125). Con *Nostra Dea*, Bontempelli "divinizza" il suo contesto sociale e predice la nostra contemporaneità. Qui divinizzare ha il duplice senso di: a) celebrare, glorificare, nobilitare la figura femminile in un'opera letteraria che, con la sua "artisticità" — ancora una volta, ambigualmente —, contribuisce all'emancipazione e "disimpegno" sociale, in un'epoca controversa come quella fascista; allo stesso tempo, b) di preconizzare la condizione culturale della donna anche del nostro "evoluto" XXI secolo.

Per la costruzione identitaria femminile ancora in corso, è inquietante rileggere questa pièce quasi un secolo dopo la sua composizione perché il tema è straordinariamente attuale e l'ambiguità ironica di Bontempelli ancora efficace: nonostante i suoi quasi novant'anni, *Dea* è sempre fresca e giovane, e non sappiamo se dire per fortuna o purtroppo.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Baldacci, Paolo, "De Chirico 1888-1919", *La metafisica*, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 256-263.

Bianchi, Paola, "La letteratura tra realismo e magia; Massimo Bontempelli", *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 28, luglio-dicembre 1994, pp. 86-107.

Bontempelli, Massimo, *Nostra Dea e altre commedie*, (a c. di A. Tinterri) Torino, Einaudi, 1989.

Bontempelli, Massimo, *L'Avventura Novecentista*, (1926-1938), a c. di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974.

Braun Emily, "Mario Sironi and Italian Modernism", *Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 73-74.

de Grazia, Victoria, *How fascism Ruled Women*, Berkeley, University of California Press, 1992.

de Stasio, Loreta, *Comunicazione e marketing: semiotica e ideologia*, Tesi dottorale depositata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e di Roma, 1997.

Fabbri, Fabriano, "L'iperrealismo di Massimo Bontempelli", *Poetiche, Letteratura e altro*, 3, 1997, pp. 43-55.

Fontanella Luigi, "Sul teatro fantastico di Bontempelli", *Critica letteraria*, XIX, 70/I, 1991, pp. 77-92

Fontanella Luigi, *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 117-134.

Fontanella Luigi, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997.

Gaborik, Patricia, "La Donna Mobile: Massimo Bontempelli's *Nostra Dea* as Fascist Modernism", *Modern Drama*, vol. 50, 2007, n. 2, pp. 210-232.

Glielmo, Roselena, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, AGE-Alfredo Guida Editore, 1994.

Goffman, Erwing, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday (trad. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1975)

Hallamore Caesar, Ann (J. Dashwood ed.), "Changing Costume, Changing Identity: Women in the Theatre", *Luigi Pirandello: The Theatre of Paradox*, The Edwin Mellen Press, Lewiston NY, vol. 50, num. 2 (1996).

Inglese, Italo, "Nostra Dea di Massimo Bontempelli al Teatro Odescalchi", *Il Sereno*, 23 Aprile 1925. *Massimo Bontempelli Papers*, Box 64.

Lapini, Lia, *Il teatro di Massimo Bontempelli: dall'avanguardia al novecentismo*, Nuove Edizioni, Enrico Vallecchi, 1977.

Lotman, Jurij, 1967 "Tesi sull'«arte come sistema secondario di modellizzazione»", J.M.Lotman e B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore,

pp. 3-27 [originale: "Tezisy k probleme «Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem»", in *Trudy po znakovim sistemam*, III, Tartu, 1967, pp. 325-367].

Lotman, Jurij, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moskva, 1970 [trad. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972].

Lotman e Uspenskij "Sul meccanismo semiotico della cultura", Lotman e Uspenskij *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 39-68 [originale: "O semiotičeskom mechanizme kul'tury", in *Trudy po znakovim sistemam*, V, Tartu, 1971, pp. 144-166].

Lukács, György, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1975.

Nuciforo Tosolini, Barbara, *Il teatro di parola: Massimo Bontempelli*, Padova, Liviana Stampa, 1976.