

Fulvia Airoidi Namer

Cento sfumature di fantastico da Bontempelli a Pirandello e l'inquietante spaziotemporalità dei *Giganti della montagna*.

Summary

In this article I examine the use of magic and illusion in Pirandello's last play "The Mountain Giants" and focus on the role of Cotrone. He is the wizard doorkeeper of the mysterious villa half way up the hill, where people can dream and imagine what they most desire. He mediates between the world outside with its brutish life and the fantasy world where the inhabitants of the villa escape. Cotrone can give temporary life to puppets, following the long tradition of mechanical puppets we find already in Marinetti and especially in Bontempelli and his magic realism. In these authors the fascination for the machine is combined with the fear of a world dominated by robots, but in "The Mountain Giants" at the end of the play it is not Cotrone who prevails with his puppets, but Ilse the actress who, when reciting her lines, can summon "real" living characters emerging from the kingdom of the dead. In this way the power of art and the creativity of theater show themselves more powerful than Cotrone's magic tricks.

Lo spazio in cui si colloca la vicenda dei *Giganti della Montagna* è anzitutto quello percorso e/o percorribile dalla compagnia della Contessa dal racconto iniziale del viaggio al progetto finale della recita: venuti dalla Città (in basso) gli attori dovrebbero salire (in alto) ai cantieri dei Giganti, transitando dalla Villa (a mezza costa). In realtà, quest'ultima non è una semplice tappa bensì è il luogo dove un altro itinerario si realizza, dal fuori al dentro, dallo spiazzo attorno alla Scalogna, in cui avvengono prodigi falsi o modestamente strani, via via sempre più giù, nella profondità dei vani eterogenei della casa, dalle camere da letto al guardaroba (nel quale ciascuno sceglie spontaneamente maschere e travestimenti che a sua insaputa fan scaturire da lui i "fantasmi" della sua personalità repressa) e da qui all'Arsenale delle Apparizioni, con le sue false aperture su giardini e marine.

Durante *il giorno* (ossia nell'antefatto, solo narrato) Ilse e i suoi avevano attraversato il mare e raggiunto la Città banale con la sua chiesa e il suo teatro chiuso; l'incontro con gli Scalognati (l'inizio del mito) è avvenuto nel *crepuscolo della sera*, nell'ora cioè della riflessione sugli avvenimenti passati, in cui appunto gli Attori continuano ad esibire lembi della loro vita di teatranti in cerca di pubblico, di vivi dominati da un morto. Di *notte*, la

Contessa e la *troupe* assistono partecipandovi in parte , all'orgia onirica dentro la Villa e nel *crepuscolo dell'alba* finalmente Cotrone propone un progetto il quale dovrebbe realizzarsi *nella giornata* che si annuncia, ma che non ci sarà. Quale che fosse il progetto di Pirandello, quale che fosse per lui la necessità di dare al dramma un quarto atto "diurno", esso non è mai stato scritto. Mentre il tempo dell'azione non coincide che con tre quarti del cerchio delle ventiquattr'ore del giorno, lo spazio di essa corrisponde a una figura ben più complessa, in cui alternano linearità e scavo nella misura in cui le tre "stazioni" giustapposte (nella seconda delle quali si intravedono profondità inquietanti) si trovano a loro volta in uno spazio più vasto, inserito nel cuore stesso del "mito" (ossia a metà dei tre atti di esso che veramente esistono, interamente redatti dall'autore) mediante la parola "isola" che per ben tre volte indica il "luogo" in cui i tre "luoghi" del dramma si dispongono secondo una linea ascendente.

L'"isola"¹ è citata in tre battute assai discordanti ed eterogenee: sono le voci tra i cipressi (dice Cotrone) che mormorano minacciose a proposito dell'avventura della Sgricia, incuneata a più livelli nel secondo e nel terzo atto sussurrando che essa ha avuto luogo in un

"paese di mala fama, come ce n'è ancora purtroppo in questa isola selvaggia"... "in cui s'ammazza un uomo come una mosca"²

La morte del bambino ucciso a tradimento da un carrettiere, fulminato poi dal rimorso, prelude alla morte annunciata alla Sgricia dall'Angelo Centuno a capo della sua corte di anime penitenti in una sorta di itinerario iniziatico dall'Inferno della colpa al Purgatorio del pentimento e il racconto della vecchia immette Ilse e il suo seguito nel regno dei morti ("La SGRICIA-...*Si china a guardare negli occhi la Contessa e le domanda: Tu forse ti credi ancora viva?*"³) ossia in un "altrove" pur sempre isolano, riconoscibile ed "altro" rispetto tanto al "giù" del villaggio in cui si celebreranno in chiesa le nozze dei Giganti e da cui è bandito il teatro, quanto al "sopra" degli infaticabili Costruttori di dighe, bacini, cantieri, aziende agricole meccanizzate.

Cotrone che viene da un luogo non ben precisato, cita quanto a lui , il "troppo sole" della "nostra isola" che "abbacina" accecandoli gli occhi e dirige così lo sguardo verso degli altrove

¹ Per le nostre citazioni ci riferiamo a L. Pirandello, *Quando si è qualcuno, La Favola del Figlio cambiato, I Giganti della Montagna*, Milano, Mondadori, 1990.

² *Op. cit.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 171

misteriosi, da cui provengono fantasmi terrificanti, come quelli che han fatto fuggire dall'isola (ed è la terza citazione) gli antichi proprietari della villa.⁴ Il "fuori" da cui è venuta La Sgricia lasciando con la fuga (o con la morte) la zona storica dell'isola dove il miracolo dell'Angelo Centuno non è stato riconosciuto dalle autorità ecclesiastiche, rappresenta una sorta di tramite tra il versante veristico della Sicilia dei poveri, dei mestieri umili e delle autorità costituite, e quello magico-onirico della *Scalogna*. Qui, ella entra da *morte-vivante* nello spazio simbolico che va dall'alto dei Costruttori futuristici al basso della città convenzionale. Tra questi due poli infatti si situa la zona della *Scalogna*, composta a sua volta da un fuori in cui l'artificio e l'illusionismo mal si distinguono dal vero prodigio, e da un dentro in cui si trovano stanze banali, camere provviste di chiavi come quelle della dimora di Barbablù, un guardaroba inquietante in cui abiti e maschere permettono di travestirsi e soprattutto - *sancta sanctorum* - l'Arsenale delle Apparizioni. Dal guardaroba, gli attori di Ilse possono uscire, da svegli, all'aperto mascherandosi ciascuno secondo le proprie segrete tendenze. Dalle loro stanze invece lasciando i corpi addormentati, evadono nell'Arsenale e sdoppiandosi partecipano all'onirica vita notturna della Villa.

Alcuni membri della compagnia della Contessa, mentre costei resiste, sono attratti dalla Villa, pronti a scivolarvi dentro, ad assimilarsi all'eterogeneo gruppo dei suoi emarginati abitanti, immemori ormai del loro passato quasi tutti, ad eccezione della Sgricia (che Ilse sceglie come confidente) ma soprattutto di Cotrone. Costui come Enrico IV (e non a caso citiamo qui il dramma del Grande Mascherato, autorecluso anche lui in una Villa dove si perpetua il Carnevale di vent'anni prima) è uscito dal tempo e dalla storia, pur conservando tenui legami con il mondo in cui almeno un amico gli resta - colui che ha indirizzato la *troupe* verso l'isola e la Villa, dove appunto egli fa da tramite tra gli estranei e la comunità degli Scalognati. La presenta e la interpreta, su di essa ragiona, in essa rappresenta la coscienza dell'irrazionale, il sapere dell'incontrollabile in quanto Mediatore raziocinante, alla ricerca di

4Ibid., p. 172: "La villa ha fama di essere abitata dagli Spiriti. E fu perciò abbandonata dagli antichi padroni, che per terrore scapparono anche dall'isola, ora e gran tempo". Tra la p. 171 e la p. 172 si trova la battuta di Cotrone in cui egli dice: "Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola"..E' vero che quando Cotrone parla della "nostra" isola egli allude piuttosto alla sua "nuova" patria di esule volontario che non al suo luogo,d'origine, quel "paese" dove egli aveva fatto "venir fuori dal segreto dei sensi" "Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta" e da dove "me ne dovetti scappare perseguitato dagli scandali" (p. 175). La Sgricia invece non solo appartiene all'isola, ma quasi esplicitamente l'identifica con la Sicilia quando dice: "ringraziai Dio che proprio in quella notte del mio viaggio avesse disposto che quei soldati dovessero recarsi anche loro alla Favara." (p. 170)

proseliti, propagandista instancabile nell'indicare nuove angolazioni e sfumature inedite delle molteplici possibilità creative dell'autoconsumo del fantastico .

Se Cotrone ha memoria di una vita anteriore all'esilio-rifugio nella Villa pure non è tanto questo a differenziarlo dai suoi compagni, quanto sia il suo aspetto⁵ che, privo di vistose deformità (ma non di elementi contraddittori), solo il costume da "turco" rende bizzarro, sia il suo sapere riguardante oltre all'Alto e al Basso, al Prima e all'Altrove, anche e soprattutto forme diverse, più o meno artificiose, più o meno iniziatiche di magia⁶ ."Mago" infatti Cotrone lo è (o dice di esserlo) a più livelli, ora prestigiatore quasi ciarlatanesco, ora catalizzatore di metamorfosi naturali, ora manipolatore di sogni ora - ed è questo soprattutto l'oggetto del nostro breve saggio - evocatore con la forza stessa della immaginazione non già creatrice, ma ri-creatrice di personaggi altrui, di esseri che a questi personaggi si accostano senza peraltro rappresentarli appieno. Tali saranno infatti le marionette che si formeranno

⁵ Nel ritratto di Cotrone confluiscono, lievemente alterati, elementi descrittivi o allusivi, di per sé contrastanti, di alcuni personaggi del *Lazzaro* che, quale ne sia la data di composizione, andò in scena nel 1929, quando *I Giganti* eran già in gestazione. Infatti, il "mago" dell'ultimo mito è un "omone dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch'essa di denti sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curata" (p. 146) là dove Arcadipane era "alto, poderoso, con la barba crespa nera, occhi grandi ridenti e ingenui come quelli di un bambino" e il dottor Gionni "un bell'uomo antipatico con barba bionda ampia e occhiali d'oro" (Cf. *Lazzaro*, Milano, Mondadori, 1990, p. 37 e p.11)

Se prendiamo a modello il ritratto di Arcadipane (così acutamente analizzato assieme a quelli di Sara e di Lucio nelle sue componenti nicciane e bibliche da Julie Dashwood in *I momenti eccezionali di Pirandello: umorismo, novelle e "paradiso terrestre"*, in AAVV., *Pirandello e l'Altrove*, Milano, Mursia, 1991, pp. 161-178) sono evidenti comunque anche nel personaggio di Cotrone certi tratti abnormi, quale il gigantismo dell'"omone" opposto ai semplici qualificativi "alto e poderoso", o l'esagerazione quasi basedoviana (malgrado la connotazione infantile) degli "occhioni" che, pur essendo "ridenti" al pari degli occhi semplicemente "grandi" di Arcadipane, non sono più "ingenui come quelli di un bambino". Abbondano invece nel ritratto di Cotrone allusioni allo splendore e alla luce, che avrebbero riscontro piuttosto nel nome del personaggio taumaturgico di Lucio, mentre la barba bionda lo accosta all'"antipatico" mago della scienza, Gionni, il cui nome è quasi l'anagramma di quello del dottor Genoni (= Geonni) dell'Enrico IV, con la sua faccia "svergognata" e gli occhi "fuoruscanti".

Cotrone si distingue anche - oltre che per le lievi deformazioni citate poc'anzi - per la discrepanza tra la sua sua taglia da "omone" e i "piedi un pò molli", inadatti al quasi gigantismo (un gigantismo dalla funzione antitetica - rovesciata - rispetto a quello dei Grandi Costruttori). Nella sua messa in scena del 1978, Mario Missiroli ha voluto sottolineare sia nel costume sia nel modo di recitare, la "differenza" rispetto agli altri Scalognati, ormai dimentichi del mondo da cui provengono, anche di Duccio Doccia il quale, essendo il banchiere della Villa, maneggia il denaro (ormai quasi esaurito) che è un mezzo di contatto tra lui e il fuori. Il regista ne fa una sorta di vice-Cotrone, di cui tenta invano di imitare i giochi di prestigio: gli concede quindi una certa autonomia attribuendogli però nello stesso tempo una seconda faccia che guarda indietro e che è una maschera, ossia un viso di "materia legnosa". Doccia diventa così lo Scalognato più vicino allo stadio di fantoccio, e cioè alla fase post-umana. Su questo tema torneremo più avanti: Cf. R. Alonge, *Missiroli, i Giganti della Montagna*, Torino, Multimugini, 1980., pp.40-41. Alonge cita a proposito dell'interpretazione missiroliana dei fantocci, P. Puppa, *Fantasmia contro Giganti, Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Patron 1978, p.p. 210-14.

⁶ Cotrone , il quale è un pò più che il *primus inter pares* tra gli Scalognati, è anche colui che mantiene rispetto ad essi il distacco necessario per poterne essere l'interprete presso i nuovi arrivati, ai quali si "racconta" e che tenta di iniziare progressivamente alla Villa e alla sua intima vita notturna - dal fuori al dentro - con prodezze da illusionista (le quali sono forse però opere di "magia bianca")o con lezioni di pitagorismo.(Cf. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989).

spontaneamente nell'Arsenale delle Apparizioni mentre Cotrone leggerà altrove la *Favola* e per questa sua attività per così dire "mentale" di suscitatore di fantocci dotati di una certa relativa autonomia, a monte del "mago" pirandelliano c'è Evandro, protagonista di *Eva Ultima*, il romanzo "metafisico" che Massimo Bontempelli ha scritto nel 1922. Qui, la magia che lo scrittore andrà poi teorizzando nella rivista "'900 Cahiers d'Italie et d'Europe"⁷ tra il 1926 e il 1929, pervade inquietante e creativa una Villa all'estrema frontiera di un paese immaginario. Vi si arriva con una futuristica automobile guidata da una sorta di automa attraversando misteriosi paesaggi lunari. Il veicolo però all'inizio del racconto è ornato di frasche che ne occultano l'apparenza moderna trasformandolo in rustico carro dove una veggente cieca, mascherata e bendata, predice l'avvenire tra una folla riverente e sbigottita, disposta in una radura come un coro d'opera su di un palcoscenico. Evandro vi appare quasi in tono minore, al seguito di Eva, la quale è stata evocata dall'indovina, materializzandosi sullo sfondo del bosco:

"...Venga quella vestita di rosso.

Allibiti gli astanti si guardarono l'un l'altro, perché nessuna delle donne presenti era vestita di rosso.

- Sì , eccoti, vieni - declamò l'indovina con la nuova voce agitata, ma sempre tenendo il viso verso il folto degli alberi...Vieni, sali che hai cuore, signora.

Allora tra i primi alberi dello sfondo, come venendo da un sentiero coperto, si intravvide un movimento dei rami, e poi agitarsi qualcosa e avanzando prendere forma e colore, e una signora vestita di rosso apparve,...Ansava come se avesse corso

⁷ M. Bontempelli, *La Scacchiera davanti allo specchio* (1921) e *Eva Ultima* (1922). I due romanzi, pubblicati separatamente nel 1922 e nel 1923, furono ripubblicati insieme nel 1940 sotto il titolo *Due favole metafisiche*.

Per le nostre citazioni ci riferiamo a Massimo Bontempelli. *Eva Ultima*, Roma, Lucarini, 1988. E' questa l'ultima edizione di *Eva Ultima* (che comprende anche le *Lettere di Eva al narratore* e la musica di scena). Le pagine critiche più interessanti sul romanzo sono la prefazione di L. Baldacci, *Massimo Bontempelli. Opere, scelte*, Milano, Mondadori, 1978; A. Saccone, *Massimo Bontempelli. Il Mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979; G. Cappello, *Invito alla lettura di Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986; P. Pinto, *Prefazione all'*edizione Lucarini, cit. di *Eva Ultima*, ; A. Tinterri, *Massimo Bontempelli, Nostra Dea e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1989. Cf. anche il nostro articolo, in cui studiamo l'alternanza nel romanzo delle forme dialogate, da "commedia mondana", e delle forme narrative, dalle quali invece emerge la "magia" delle "atmosfera in formazione": *L'Emergence des formes théâtrales dans le roman "Eva Ultima" de Massimo Bontempelli*, in AAVV., *Le Rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie Européenne*, Paris, Klincksieck, 1992. Cf. anche il nostro articolo *Marionnettes et automates dans le théâtre italien entre les deux guerres*, di prossima pubblicazione.

Quanto alla rivista "'900. Cahiers d'Italie et d'Europe" pubblicata tra il 1926 e il 1927 in francese e ai successivi "Quaderni di '900"(1928-1929) pubblicati in italiano, ci limitiamo a citarne i passaggi che lo stesso Bontempelli ha raccolto ne *L'Avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, ripubblicata a cura di R. Jacobbi nel 1974 presso lo stesso editore.

La Tricomante... gridò :

-Vieni,tu, che hai molto passato, e forse un pò di futuro..."⁸

La donna così evocata è una figura inquietante, con il suo abito rosso, spinta verso la radura (forse) dal desiderio di Evandro, ambiguo personaggio all'inizio del romanzo sul cui nome sono state fatte varie ipotesi che lo subordinano a Eva. Costei, la quale poi evolverà per così dire "in negativo" da oggetto di un desiderio rifiutato a soggetto di un desiderio impossibile anticipa nel primo capitolo del romanzo quello strano personaggio che è la Maria Maddalena dei *Giganti* , né "scalognata", né fantoccio, né mera invenzione dell'immaginario, né tanto meno, teatrante . Ella attraversa la scena del secondo atto del "mito", quale concreta proiezione dell'estremo barlume di desiderio del "dimissionario" Cotrone:

"COTRONE....Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi...Ecco. La sento venire...*Grida Maddalena! Poi indicando Là sul ponte. Appare sul ponte Maria Maddalena, illuminata di rosso da una lampadina che tiene in mano. E giovine, fulva di capelli, di carne dorata. Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma.* - ILSE - Oh Dio, chi è? - COTRONE La "Dama rossa". Non tema! Di carne e d'ossa...Una povera scema, che sente ma non parla; è sola, senza più nessuno e vaga per le campagne; gli uomini se la prendono, e ignora fino all'ultimo ciò che pure tante volte le è avvenuto; lascia sull'erba le sue creature. Eccola qua. Ha sempre così sulle labbra e negli occhi il sorriso del piacere che si prende e che dà..*Maria Maddalena , sempre con suo sorriso , dolce sulle labbra ma quasi velato di pena negli occhi, china più volte il capo ed entra nella villa.*"⁹

⁸ *Eva Ultima*, cit., pp. 7-8. A proposito del nome di Evandro, si è detto che poteva significare "Eva-Uomo" o "l'uomo di Eva": sono ipotesi sulle quali avremo l'occasione di tornare più avanti.

⁹ *I Giganti della montagna*, cit. p. 172. Ricordiamo per contrasto l'abito rosso e nero da contadina di Sara , la definizione "vampa d'inferno" che di lei danno i personaggi più convenzionali della casa di Diego Spina, la sua sofferta maternità borghese e la sua libera maternità campestre. Alonge (*op. cit.*) sottolinea l'importanza che Missiroli accorda a Maddalena nella sua messa in scena, opponendola a Ilse e sottolineando pur nella differenza degli abiti e delle acconciature delle due donne il colore rosso dei capelli di entrambe. Maddalena "viene ogni sera, desiderio notturno, ma può uscirne liberamente...Questa donna che sprofonda strisciando nella terra è manifestamente la Dea Tellus, immagine della potenza tellurice, orgiastica. Tutta la sequenza è un amplesso gioiosamente vissuto... Non il sesso come "accidente" in una scelta strategica solo preoccupata dalla procreazione, ma la procreazione come intralcio, deviazione, rispetto alla finalità dell'istinto e del godimento fisico" Maddalena sarebbe così l'altra faccia di Ilse "risvolto ctonio, vitalistico di una stessa realtà, della medesima immagine della Terra madre." (pp. 43-44) Maddalena entra poi nel gioco onirico della villa notturna appearing in una scena misteriosa in cui sembra che uno specchio deformante rifletta (conferendogli dimensioni mostruosamente grottesche) un Faust quasi priapeo nell'atto di offrire a una Magherita dal sorriso ineffabile il tradizionale cofanetto di gioielli: "BATTAGLIA - ...Veniva quella scema vestita di rosso, che sorride e non parla, e si sedeva su quel sedile, e poi veniva tutto smorfioso un nanetto...con la cappa color di tortora fino ai

L'accostamento Eva-Maddalena è suggerito da alcune immagini della sequenza iniziale di questo romanzo il cui andamento discontinuo è posto fin dall'inizio sotto il segno ora dell'ambiguità ora di una certa qual forma di inversione dei comportamenti e dei significati. Il carro della Tricomante si "rovescia" trasformandosi in automobile mentre il volto della veggente bendata anziché svelarsi, tolta la benda si duplica per così dire in maschera cieca. Soprattutto però Eva rinnega già nell'aggettivo del titolo - *ultima* - l'essenza stessa della *prima* donna di cui reca il nome così come, seguendo docilmente Evandro, smentisce la dipendenza del personaggio maschile dal personaggio femminile che la scelta dei nomi aveva suggerito. Eva infatti non è stata rapita da Evandro dopo che costui l'ha raggiunta nella radura, ma lo ha accompagnato volontariamente nel viaggio in cui lunghi periodi di sonno caratteristici di ogni iniziazione le hanno impedito di individuare le regioni attraversate. Poi, al primo risveglio nella Villa il cui interno pare un teatro con tendaggi-sipari e specchiere *en trompe-l'oeil*, Eva non prova più che repulsione per l'uomo di mondo in cui stenta a riconoscere un autentico "mago". Da un lato quindi Eva si contraddice rifiutando subitaneamente il proprio personaggio di "dama rossa" *ante litteram*, dall'altro Evandro oscilla tra una banale personalità di seduttore da commedia e un'arcana qualità di re taumaturgo di un regno ai confini del mondo, in cui riti mondani e mondanamente perversi si inseriscono in una sorta di giardino incantato dove la natura è riconoscibile e "diversa" ad un tempo - dove si avverte che certe "atmosfera" sono "in formazione", in anticipo sulle formulazioni teoriche del "realismo magico" che Bontempelli avrebbe proposto qualche anno dopo, scrivendo per esempio:

"Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là in quella "atmosfera in formazione"...che questo "900" si lusinga di poter rappresentare e favorire."¹⁰

Questa è appunto l'aura della Villa, misteriosa ma non troppo, per lo meno in un primo momento, a tal punto che Eva ne è delusa ancor prima di sapere che la ritualità erotica del

pedi, e dondolante come una campana: e su, il testoncino, e la faccia come dipinta col mosto: porgeva alla donna un cofanetto che luccicava...si nascondeva là dietro...a spiare, malizioso, se quella cedeva alla tentazione; ma quella - immobile - a capo chino, gli occhi intenti e la bocca sorridente, col cofanetti lì sulle mani..." (p. 187)
¹⁰ *L'Avventura Novecentista*, cit., p. 10.

luogo esige che ella si dia a tutti i sudditi del reame. E non è indifferente che Bontempelli parlando del popolo della Villa scriva:

"Era impossibile immaginare una compagnia più scempia di quella"

composta com'è di tipi deformi e marginali quale per esempio questo prototipo di Scalognato:

"Il secondo uomo era piccolo e sbilenco e oltremodo grottesco, con un cappello a grandi falde, che non si tolse, e una vasta barba nera confusa, insaccato in larghi abiti sbattenti neri. Alzò il volto con piglio spiritato..."¹¹

D'altronde si verrà a sapere che Eva non è la prima "dama rossa" ad essere venuta nella Villa a rappresentare qui quello che Cotrone più tardi definirà "un desiderio dei nostri stessi occhi", immettendosi in una storia che dovrebbe riprodursi *en abîme* di donna in donna, quale "regina effimera" di un popolo di stolti, capaci però di suscitar teatro. Infatti, durante la festa in cui Eva avrebbe dovuto concedersi a tutti, in un teatrino di marionette senza che si alluda a un qualsiasi burattinaio, a un regista o a un direttore d'orchestra (anche se uno dei sudditi di Evandro pretende di essere l'"autore" dell'opera rappresentata) otto Arlecchini identici fanno la serenata a otto identiche Colombine. Questo accade nel primo atto, mentre nel secondo lascive odalische annunciano che il Sultano arriverà con un ospite dal nome strano, e che forse un Arlecchino "sarà fatto eunuco".¹² Però lo spettacolo si interrompe prima che compaia l'invitato misterioso, il quale potrebbe anche essere Bululù, la marionetta che Evandro ha suscitato (dando prova di un potere magico diverso da quello che gli ispirava, all'inizio del romanzo, delle "atmosfere in formazione") per vedicarsi della freddezza di Eva, inducendola ad innamorarsi di un manichino di legno, programmato per muoversi e parlare con una logica serrata e l'esatta cognizione dei propri limiti.¹³

¹¹ Egli è così un *rex stultorum*, come potrebbe esser definito anche Cotrone tra i suoi Scalognati, in attesa della "regina spodestata...nuda...coi seni all'aria e i capelli rossi sparsi come sangue di tragedia" (*I Giganti*, cit. p. 146). Cf. *Eva Ultima*, p. 87 e p. 32.

¹² *Op. cit.*, p. 94.

¹³ Cf. per esempio le battute di Bululù a p. 76 e a p. 78: "...sono fatto d'albero, signora Eva, oppure di niente"; "Ci sono, signora, ci sono quattro o cinque fili, e qualcuno li tira e li allenta, su, su, su non so dove."

Con Bululù, creato dalla "seconda" magia di Evandro, entra nel racconto l'automa, la "macchina", l'essere artificiale che già aveva tentato Bontempelli nel 1918 quando aveva scritto la commedia *Siepe a Nord Ovest*, realizzando l'aspirazione futuristica alla simultaneità di azioni diverse in uno spazio unico¹⁴. Infatti lo scrittore aveva fatto agire un "triangolo" umano grottescamente banale in un giardino in cui a sua insaputa un popolo di marionette, ignaro della presenza degli esseri umani, lottava per proteggere la propria città contro il vento che minacciava di travolgerla. La moglie infedele apre un paravento perché il marito da casa non la veda con l'amante e la marionetta-Eroe racconta alla marionetta-Re che si tratta di un baluardo eretto per merito suo contro gli elementi devastatori: duplice inganno, dunque, degli umani e del fantoccio, commentato con sarcasmo da due burattini, Colombina e Napoleone, che in un teatrino costruito sul proscenio, si frappongono tra il palcoscenico e la platea.

Scrivendo nel 1925 Cesare Giardini¹⁵ che

"la marionetta è ambigua e beffarda, non ha nulla in comune col mondo di noi, poveri mortali."

aggiungendo più in là che essa

"ha un'altra vita, oltre a quella che si svolge seralmente innanzi alla ribalta; un'altra vita sua misteriosa che ignoriamo e nella quale certamente trama le sue perfidie contro di noi. Questa vita comincia dopo la rappresentazione, nel teatro oscuro. Allora le marionette si trovano nella loro posizione più logica: sospese a mezz'aria, in lunghe immobili schiere. E nulla è più spaventoso di una palcoscenico di teatro di marionette nelle ore di riposo."

Non stupisce che il "novecentiere" Giardini riecheggi in queste righe un passaggio assai inquietante di *Eva Ultima*:

¹⁴Massimo Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie* a cura di A. Tinterri, cit., con un saggio di A. Tinterri su *Bontempelli e il teatro* (pp. 218-240).

¹⁵C. Giardini, *Realtà dei burattini*, Milano, Alpes, 1925. Leggiamo anche in questo saggio, a proposito non più delle marionette, ma dei burattini: "Pure anche il burattino non è umano: è qualche cosa di più e di meno; è l'uomo fatto categoria, che è quanto dire fatto divino, sottratto all'aneddoto, che è quanto dire reso eterno" (p. 12) Poco prima, lo scrittore aveva dichiarato di aver abbandonato la lettura di Gordon Craig e di essersi disinteressato della sua "supermarionetta", dopo aver scoperto, in un caffè della sua città, un burattinaio per così dire "nostrano". Giardini ha collaborato ai "Cahiers" e poi ai "Quaderni" bontempelliani.

"EVANDRO -Io lo so cos'è questa ferita nel tuo cuore. Soffri, se ti cogli a pensare a Bululù come una marionetta di un teatrino: dopo due ore si spengono i lumi, si ripiegano le scene, e i pupazzi si appendono per la testa a un chiodo"¹⁶

Quanto poi agli aggettivi "ambiguo e beffardo" attribuiti ad un fantoccio fabbricato dall'uomo, Bontempelli va ben oltre nell'accentuare la pseudoumanità conturbante degli esseri artificiali quando in quello stesso 1925 in cui Giardini pubblica il suo saggio, egli fa salire sul palcoscenico del "Teatro degli Undici", l'"andreide" *Dea - Nostra Dea* - per la quale i vestiti fungono da "fili" e tre *habilleuses* da burattinaie¹⁷. Ora, se nel 1925 Bontempelli crea una donna-manichino manipolata dagli umani che la dominano e che, vestendola o spogliandola, introducono alcune peripezie nell'esile trama dell'adulterio di Orso e Dorante, tre anni dopo imporrà agli spettatori di vedere con gli occhi di *Minnie la Candida*¹⁸ tutta l'umanità massificata, ridotta a un insieme di automi che ella crede siano stati fabbricati perfetti e quindi disumani - da un ignoto artefice.

La "candida" Minnie raffigura l'estremizzazione del timore che il fantoccio incute sulle scene italiane, sia nell'*epos* tragico e distruttivo de *L'Angoscia delle Macchine* (1921-1923) di R. Vasari, sia più a monte nella stessa *Elettricità Sessuale* di F.T. Marinetti¹⁹, coi due automi passeisti, il "Professor Matrimonio" e "Madama Famiglia", a controcorrente rispetto alla macchinolatria proclamata nel primo *Manifesto* (1909). E' vero che negli anni Venti ci saranno, ad opera della seconda generazione futurista, sia il *Manifesto dell'arte meccanica futurista* nel quale è proposta una nuova visione della "macchina" implicante un maggior impegno sociale dell'artista, sia nell'ambito dello spettacolo *Il Ballo meccanico Futurista* di

¹⁶ *Op.cit.*, p. 83. Ci sarà poi a p. 93 un interessante scambio di battute sulla realtà delle marionette che fa capo a un paradosso: "una marionetta è un uomo finto. Dunque una marionetta finta è un uomo finto finto, cioè un uomo vero, il vero uomo vero, il solo uomo vero, l'uomo vero per eccellenza."

¹⁷ Cf. M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, cit. Come è noto, *Dea* cambia carattere a seconda dei vestiti, confezionati da una tirannica "artista sarta", che le fa indossare, aiutata da una domestica, la sua cameriera la quale li sceglie a caso rispettando soltanto e usanze mondane (abiti da mattina, da pomeriggio, da sera) e influenzando così indirettamente sui destini altrui.

¹⁸ Cf. *Nostra Dea e altre commedie*, cit. Qui, la prospettiva di *Nostra Dea* è in un certo qual modo rovesciata: Minnie crede che intorno a sé quasi tutti gli esseri umani siano in realtà degli androidi, e che l'unico criterio per distinguerli sia la loro perfezione. Solo i "veri" uomini e le "vere" donne hanno il privilegio di avere dei difetti, il marchio della loro umanità.

¹⁹ R. Vasari ha composto solo due dei tre lavori che avrebbero dovuto costituire la sua *Trilogia delle macchine*: *Raum* e soprattutto *L'Angoscia delle macchine*, rappresentata a Parigi nel 1927 (ora in M. Verdone, *Teatro Italiano d'avanguardia, Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina, 1970). F.T. Marinetti ha scritto in francese prima e in italiano poi il dramma chiamato via via *Poupées électriques* (1906), *La donna è mobile* (1909), *Elettricità*, *Elettricità Sessuale* (1920), *Fantocci elettrici* (1925), ora in G. Calendola (a cura di) *Il teatro di Marinetti*, Roma, 1960, 3 voll.

Pannaggi e Paladini, dove un manichino costruttivista dialoga con un fantoccio dal volto umano sullo sfondo sonoro di due motori di motocicletta, sia la "pantomima futurista" di L. Folgore *I Tre momenti* in cui nel terzo quadro gli "attori" sono un ascensore, un ventilatore e un fonografo. Si tratta cioè di spettacoli nei quali gli autori tentano di fare di certe macchine le protagoniste non umane di drammi e balletti²⁰. Resta pur vero che l'automa in quanto personaggio di teatro può suscitare attrazione o repulsione in contesti che rispettivamente lo valorizzano o tentano invece di esorcizzarlo. Nel lavoro di Vasari in cui uomini tentano di diventare "superuomini" autorobotizzandosi e quindi uccidendo in sé il sentimento, la passione, tutto ciò che per i futuristi era una deprecata zavorra femminile, la metamorfosi in "macchina" rappresenta una sorta di irraggiungibile ideale che fallisce perché una delle donne cacciate dal paradiso meccanico in cui una Macchina-Cervello coordina la vita dei despoti e degli schiavi, torna e seduce uno dei capi della nuova società, facendo sì che l'ordine e l'armonia vengano meno.²¹ Anche nella bontempelliana *Minnie la Candida* la robotizzazione che (forse) minaccia l'universo è avvertita come un estremo pericolo da una donna, la quale non sapendola combattere si suicida, temendo di essere lei stessa una bambola meccanica della stirpe di Coppelia o meglio di Hadaly, la protagonista "fabbricata" della *Eve Future* (1886) di Villiers de l'Isle-Adam ²² il cui titolo in un certo qual senso rovesciato farà poi capo, nel 1923, all'ossimoro bontempelliano - *Eva Ultima*

Ecco che questa breve evocazione della presenza di esseri artificiali nel teatro italiano del novecento, in cui per brevità non abbiamo neppure accennato all'uso metaforico di termini quali "maschera" e "marionette" nelle commedie "grottesche" di Chiarelli e Rosso di San Secondo, ci riporta a quel testo strano, a mezza via tra la narrativa e la sceneggiatura drammatica, che è il romanzo scritto da Bontempelli nella prima metà degli anni Venti, dal quale avevamo preso le mosse, accostandone la protagonista alla Maddalena dei *Giganti* e il protagonista - Evandro - a Crotona, evocatore (creatore?) di presenze aliene. Ora, L.

²⁰ Cf. tra l'altro, AAVV., *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973; G. Barberi Squarotti, *Il Teatro Futurista*, in "Letteratura italiana contemporanea", sett-dic. 1980; G. Lista, *Les Futuristes*, Paris, Henri Veyrier, 1988; P. Hulten, *Futurismo e Futurismi*, Milano, Bompiani, 1986.

²¹ R. Vasari, *op. cit.*, p. 187. Il dramma finisce così: "Brilla un lampo. ...La macchina si ferma...La luce si oscura gradatamente...Le macchine cominciano ad intonare con le sirene un canto angoscioso, lugubre, straziante."

²² P.A. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Paris, José Corti, 1987. Lo scrittore francese di matrice simbolista, immagina che Thomas Edison, ingegnere "électricien", oltre che del fonografo e di altre prodigiose invenzioni, sia anche, ricorrendo all'alchimia, il creatore di una "andreide" vivificata dall'"anima" di una donna di eccezionale levatura spirituale. Ne è attratto l'"animus" di un Lord inglese, deluso dall'amore di una fanciulla bellissima ma banale. La bambola prodigiosa però perisce tra le fiamme e si inabissa nelle acque durante la traversata dell'Oceano, in occasione della quale era stata chiusa in un sarcofago.

Baldacci²³ ha affermato che lo scrittore comasco ha avuto scrivendo *Eva Ultima*, la stessa idea di Villiers de l'Isle-Adam, affidando però a un personaggio maschile (Bululù) la funzione di "automa spirituale" che nel romanzo francese è attribuito ad Hadaly, manichino animato dall'elettricità in cui è infusa l'"anima" nobilissima di Sowana, una donna eccezionale. L'impotenza sessuale caratterizza entrambi gli automi, ma con significati e conseguenze diverse. La creatura dell'ingegner Edison eternamente vergine ed eternamente fedele è amata da Lord Celian, attratto dall'Ideale, il quale rinuncia agli amplessi terrestri per adorare un essere caratterizzato dalla *notion d'infini*. Egli sente il fascino dell'incorruttibile: l'"andreide" impedirà alla materia di diventare polvere, al movimento di farsi immobilità, alla parola di spegnersi nel silenzio. D'altronde, Edison è un moderno alchimista, che manipola lo zolfo, principio maschile, e il mercurio, principio femminile creando di conseguenza una sorta di androgeno: ora - per tornare a Bontempelli - Bululù, che pura parlando di sé usa formule al maschile, è definito "una marionetta" con parola di genere femminile, così come femminile potrebbe essere il suo nome in -ù. Aggiungiamo che l'autore non descrive né il suo aspetto né i suoi abiti, di modo che nessuna ipotesi - neppure quella dell'androginia - è da scartare del tutto. Villiers de l'Isle-Adam accosta la manipolazione dell'andreide da parte di Edison a un tentativo di realizzare *le Grand-Oeuvre* che si valesse modernamente dell'elettricità, e si praticasse in "*deux souterrains très vastes, antiques obitoires des immémoriales tribus algonquins*". La Matrice pronta per una nuova nascita è infatti scavata in un antico sepolcro, in cui magia bianca e magia nera sono praticate da Edison per creare un essere simile all'uomo, infrangendo una regola sacra: la nuova creatura non procede da Dio, e quindi l'opera sarà distrutta dal fuoco e inghiottita dal mare. Siamo qui in un'atmosfera di *revival* romantico-simbolista di quelle manipolazioni alchemiche (narrate, immaginate, praticate) miranti alla creazione di un Golem o di un *homunculus* di cui John Cohen parla nel suo libro *Les Robots humains dans le mythe et dans la science*²⁴ dove egli ricorda tra l'altro l'origine della

²³L. Baldacci, *Prefazione a Massimo Bontempelli, opere scelte*, cit.

²⁴ Trad. francese di M. Dambuyant, Paris, 1968. Cohen è piuttosto severo con Villiers de l'Isle-Adam che "*très influencé par Poe, était un catholique impie, sur qui les aberrations érotiques et les perversions sadiques exerçaient un attrait irrésistible*." Egli aveva la fama di essere "*un somnambule parmi les hommes, ne voyant rien de ce que nous voyons, voyant ce que nous n'avons pas le droit de voir*". Cohen il quale riconosce che Hadaly "*a donné le jour en littérature à beaucoup de robots féminins animés dans la science fiction du XXème siècle*" è ben lungi dall'interpretazione in chiave iniziatica ed esoterica che di *Eve Future* dà Teresa Di Scanno in *Iniziazione e magia nell'Eve future di Villiers de l'Isle-Adam*, in *Il Superuomo e i suoi simboli nella letteratura moderna*, II, 1972. Teresa di Scanno - alla quale ci siamo costantemente riferiti nella breve presentazione di *Eve Future*, cita un commento di André Lebois riguardante l'attrazione fatale esercitata dagli automi, androgeni o assessuati che siano, sugli umani, il quale si adatterebbe anche a *Eva Ultima*: "*Le malheureux qui consent à*

parola "robot" (dal ceco *robot* -lavoro penoso) inventata dal futurista praghese Čapek per il suo celebre dramma *RUR Rossum's Universal Robots* (1920).

Estraneo alla temperie culturale di Villiers de l'Isle-Adam (a cui è ancora assai prossimo F.T. Marinetti, di estrazione simbolista, quando inventa quale protagonista di *Poupées électriques* un "Riccardo Marinetti", che è ingegnere *électricien* al pari del Thomas Edison dello scrittore francese) Bontempelli introduce anche lui, inventando Bululù, in *Eva Ultima* la tematica del rapporto tra il mago e la divinità, inteso piuttosto come relazione tra un creatore lontano e un demiurgo animato da intenzioni a volte perverse. Figurativamente, la dipendenza della marionetta da un altrove imprecisato è simboleggiata dai lunghissimi fili che da essa partono verso l'alto, e che non si impigliano nei rami degli alberi neppure quando Eva chiede al manichino di girare intorno ad un abete.²⁵ Concettualmente, la strana natura del fantoccio è oggetto di un dialogo ad un tempo mondano e crudele :

"EVA - Non bisogna avvilire una creature. EVANDRO - Creatura suppone un creatore. Creatura di chi? BULULU' -Creatura di lei, signore; almeno così io credo. EVANDRO.- A meno che io non sia il Diavolo.....Su, su nipotino di Dio...divertici: fa un salto..."²⁶

Quando Pirandello a sua volta sceglie di rappresentare il non-umano, al limite estremo della sua scrittura teatrale, non si pone più, grazie alla libertà che gli concede la concezione stessa del "mito", il problema - posto ancora in termini tradizionali, anche se ironici, in *Eva Ultima* - della trascendenza. Grazie alla sua complessa connotazione di volta in volta pitagorica, animistica, sciamanica o più semplicemente immaginifica Cotrone può sfoggiare accenti da "realista magico", quando dice:

courir le risque de devenir amoureux d'une machine et l'inventeur qui lui la fournit, sont des symboles d'une humanité en péril. "

²⁵ E' una delle pagine più interessanti dell'intero romanzo, più ricche di suggestioni figurative:"Il tempo che Bululù impiegò a girare intorno all'abete, a Eva sembrò immenso. In verità egli scomparve da una parte e ricomparve dall'altra, solo un istante nascosto agli occhi di lei. Tuttavia a lei quell'istante, come avviene quando sognamo, si dilatò in uno spazio di tempo, che le apparve lungo, complesso, pieno di moto e di variazioni, di sensazioni successive, complicate e diverse...D'un tratto le pareva vedere l'aria scialba corsa da una specie di obliqua pioggia rigida dal cielo...e quella massa di fili ogni tanto crollare..." (pp. 66-67). D'altronde, l'unica scena erotica del romanzo è quella in cui Eva non osa toccare i fili di Bululù, ma ritrae la mano "come se l'avesse sentita bruciare...Bululù era come inanimato e un poco piegato su un fianco" (p.79). La reazione emotiva è presentata come la conseguenza di una scossa elettrica (per la donna) e di un corto circuito per la marionetta.

²⁶ *Eva ultima*, cit. pp. 55-56.

"respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente cavalcare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro, sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa, vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola " 27

Però qualche battuta prima di queste colui che essendosi "fatto Turco", non è più condizionato neppure dai valori semantici della cristianità, aveva annunciato il senso che egli dava al termine naturale mettendolo in rapporto con la libertà creativa del sogno:

"Siamo come agli orli della vita, Contessa, gli orli a un comando si distaccano; entra l'invisibile, vaporano i fantasmi. E' cosa naturale. Avviene ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto."28

Poi Cotrone, che ha esteso così l'aggettivo "naturale" all'incontrollabile attività onirica, va ben oltre quando dichiara:

"Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole...superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze...Nessuno di noi è nel corpo che l'altro civede; ma nell'anima che parla chissà da dove...un corpo è la morte, tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome."

Cotrone estremizza qui, grazie alla libertà che gli viene dalla localizzazione storica della Villa rispetto alla casa e al podere di Diego Spina, l'immanentismo affermato, e poi in apparenza rinnegato, da Lucio. nel *Lazzaro*. Si lancia quindi in una sorta di scalata al di là di ogni limite della logica tradizionale quando passa dalla percezione di una realtà magica alla dichiarazione:

"Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza"29.

27 *I Giganti*, cit., p. 171.

28 *Ibid.*, p. 168.

29 *Ibid.*, pp. 176-7.

Il cammino iniziatico indicato da Cotrone corrisponde altresì alla distribuzione delle diverse qualità del fantastico (artificioso, magico, onirico) nelle varie zone della Villa, dove i nuovi arrivati entrano tutti impregnati ancora della vita di fuori e trovano - oltre a Cotrone e Maddalena - gli Scalognati, ovvero degli esseri allo stato larvale i quali potrebbero anche simboleggiare i rischi corsi da coloro che giocano con l'immaginario. Ora, le marionette che Cotrone produce mediante la semplice e solitaria lettura della *Favola del Figlio cambiato*, costituiscono un "terzo livello" di presenze nell'Arsenale, quasi uno

"stadio reificato del mondo artistico (della Compagnia) e fantastico (Scalognati)...ultimo traguardo al quale si può arrivare."

E' interessante notare che mentre Strehler faceva recitare le parti dei fantocci da attori che ne mimavano i gesti meccanici, Missiroli ha voluto che venissero impiegate vere marionette, tali da simboleggiare

"la memoria di una cultura, la memoria di una poesia, talmente sedimentata da aver perso la vita e da diventare la ripetizione dei modi dell'esistenza, anziché dell'esistenza stessa."³⁰

Questa interpretazione affascinante che stabilisce un implicito legame fra i timori della Minnie bontempelliana terrorizzata dall'ipotesi della robotizzazione universale e la preannunciata reificazione degli ospiti della Villa, pure non valorizza abbastanza le ultime scene che Pirandello ha scritto per i Giganti ..Esse infatti, malgrado il "non finito" del "mito", ne rappresentano una sorta di conclusione positiva, pur nei limiti angusti della Villa, nella misura in cui la creatività del teatro prevale sulla creatività solitaria del mago. Infatti, se è vero che la lettura per così dire "privata" da parte di Cotrone della *Favola* fa sì che a sua insaputa dei fantocci si formino nell'Arsenale

"IL CONTE - (*accennando ai fantocci sulle seggiole*). Abbiamo già visto quei fantocci là preparati...COTRONE - Ah sì, di già? hanno fatto presto...Man mano che io su leggevo, essi si preparavano da sé" ³¹

³⁰ R. Alonge, *op.cit.*, p. 79.

è vero soprattutto che se il testo del poeta è recitato dall'attore (qui, dall'attrice) esso compie il prodigio di far apparire, vivi e veri, i personaggi. Cioè, anche qui, agli "orli della vita", dove il teatro in quanto istituzione è stato eliminato, si rinnova forse per l'ultima volta, il miracolo operato nel 1921 dal teatro organizzato nelle sue strutture fondamentali, quando nel "retrobottega" debitamente allestito era comparsa Madama Pace.

"ILSE ...*Non ha finito di proferire la domanda, che la scena, abbuaiata per un attimo, si illumina come per un tocco magico, d'una nuova luce d'apparizione, e la Contessa si trova ai due lati, vive, le Due Vicine popolane, come nel primo quadro della Favola del figlio cambiato, le quali subito rispondono...*COTRONE (*Gridando alla Contessa*) Prosegua! Prosegua! Di che si stupisce? Le ha attratte lei...Lei ha recitato, Contessa, con due immagini uscite vive, direttamente, dalla fantasia del suo Poeta!"³²

Nel 1936, nel suo ultimo dramma che, pur essendo formalmente incompiuto, consacra, nel confronto finale tra i due mediatori del "testo" - Cotrone ed Ilse -, il primato della "teatrante", Pirandello ha rappresentato varie figure di progressiva inclusione in spazi via via sempre più profondi, prima degli attori e degli Scalognati, poi degli attori, degli Scalognati e dei fantocci. Nel chiuso dell'Arsenale, dove gli scorci sul fuori sono mere illusioni, entrano in competizione una forme di magia che immette in corpi di legno i fantasmi-personaggi, e una forma di evocazione quasi necromantica (la quale però si vale, in quanto indispensabile mediazione, della recita tradizionale delle battute della Favola) di personaggi "veri", emergenti dal regno dei morti.

Il lungo itinerario che nel teatro (e nel romanzo) italiano nel periodo compreso *grosso modo* tra le due guerre percorrono i personaggi "artificiali" fa capo, soprattutto con la commedia di

³¹ *I Giganti*, cit. p. 192. I fantocci sono annunciati nella lunga didascalia che precede il terzo atto: "E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tra marinari, due squaldrinelle, un vecchietto in finanziaria e capelluto e un'arcigna vivandiera" "I fantocci posati sulle sedie, assumeranno in questa luce parvenze umane che faranno senso, pur scoprendosi fantocci per l'immobilità delle loro maschere" Sguaiate e irriverenti, le marionette commenteranno le azioni e le parole della coppia Ilse-Conte, a loro insaputa, creando una situazione parzialmente analoga a quella della bontempelliana *Siepe a Nord Ovest* . Creati durante la lettura "passiva" di Cotrone, i fantocci non avranno l'occasione di manifestarsi in quanto personaggi della *Favola*.

³² *Ibid.*, pp.195-197.

Bontempelli *Minnie la candida* , al timore che l'umanità sia minacciata di degradarsi allo stadio minerale e automatizzato dei fantocci, corpi finalmente del tutto estranei tanto all'*anima* quanto all'*animus*. Ebbene, proprio rispetto all'ipotesi che questo "terzo livello"- questo stadio estremo della reificazione - potrebbe realizzarsi, è valida e si giustifica appieno la "resistenza" di Ilse la quale dice il testo ed evoca, vivi e veri, i personaggi.

Non si saprà mai come e se la Contessa si sarebbe opposta ai Giganti qualora il quarto atto fosse esistito, ma tra le tante ipotesi avanzate da teorici e da registi si potrebbe anche essere tentati di supporre che la proposta di Cotrone di organizzare fuori e in alto la recita non fosse in fondo che un espediente per espellere dalla Villa colei che ai fantocci e ai birilli del mago oppone le Vicine del Poeta.