



**HAL**  
open science

# “ Verità psichica ” e finzione romanzesca: Dino Terra, Massimo Bontempelli

François Bouchard

► **To cite this version:**

François Bouchard. “ Verità psichica ” e finzione romanzesca: Dino Terra, Massimo Bontempelli. Daniela Marcheschi. Letteratura e psicanalisi, Atti del convegno internazionale di Lucca, 24-25 febbraio 2012, Venezia, p. 77-91, 2017. hal-03529847

**HAL Id: hal-03529847**

**<https://hal.science/hal-03529847>**

Submitted on 10 Feb 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **Letteratura e Psicanalisi**

*a cura di* Daniela Marcheschi

Marsilio

Fondazione Dino Terra

Atti del convegno internazionale tenuto a  
Lucca il 24-25 febbraio 2012

© 2017 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia  
Prima edizione: 2017  
ISBN 978-88-317-2746  
www.marsilioeditori.it

## INDICE

- vii Presentazione  
*di Angelo Genovesi*
- 3 Letteratura e Psicanalisi: quali statuti?  
*di Daniela Marcheschi*
- 17 Prolegomeni a uno studio sulla letteratura nella Psicanalisi  
(e in generale sul senso della Letteratura)  
*di Giovanni Sias*
- 35 Alla prova della traduzione: *Weggebeitz* di Paul Celan.  
Una lettura  
*di Mario Ajazzi Mancini*
- 55 Avanguardie, Psicanalisi e l'opera di Dino Terra  
*di Susanne Kleinert*
- 77 «Verità psichica» e finzione romanzesca: Dino Terra, Massimo  
Bontempelli  
*di François Bouchard*
- 93 Indice dei nomi

FRANÇOIS BOUCHARD

«VERITÀ PSICHICA» E FINZIONE ROMANZESCA:  
DINO TERRA, MASSIMO BONTEMPELLI

«L'acqua delle cantine, l'acqua nera dei serbatoi coperti, l'acqua oscura delle grotte; il pericolo sotterraneo dei sentimenti: una sottile angoscia»<sup>1</sup>: queste sono, in *Metamorfosi*, il terzo romanzo di Dino Terra uscito nel 1933, le immagini che si accavalcano nel tessuto stesso della narrazione al repentino irrompere nel protagonista della consapevolezza dei «sentimenti nascosti»<sup>2</sup> provati nei confronti dell'amico Mario<sup>3</sup>. Sconvolge Titus Sapiro la scoperta, nei recessi della propria psiche, di un sostrato inconscio, rimasto finora inavvertito, che influisce sui gesti apparentemente più insignificanti: come affacciarsi alla finestra colla scusa di guardare «la chiara notte», laddove si accorge di aver voluto «rivederlo [Mario] e di nascosto a lui e a se stesso»<sup>4</sup>. La crisi che provoca Mario quando si volta e saluta Titus lo induce ad allontanarsi «spaventato dalla finestra»<sup>5</sup>, precipitandolo prima nello sgomento («Gli si aprirono molte porte, si perse in un labirinto») e poi nell'angoscia nata dall'ignoto («venne trasportato in un carosello, un carosello che lo faceva girare a spirale e lo

<sup>1</sup> Dino Terra, *Metamorfosi*, Milano, Ceschina, 1933, p. 155.

<sup>2</sup> «[...] l'istintiva paura di essere veduto rivelava il suo stato d'animo colpevole, la vergogna di sentimenti nascosti. Sebbene in un modo soltanto morale la sessualità partecipava all'amicizia. Da quando? Quale? Ancora fu certo della netta opposizione a una qualsiasi fisica amorosa: si trattava in ogni modo di uno speciale sentimento morale. Comunque sarebbe stato meglio se non ci fosse stato. Si rattristò. L'acqua delle cantine, l'acqua nera dei serbatoi coperti, l'acqua oscura delle grotte; il pericolo sotterraneo dei sentimenti: una sottile angoscia» (*Ibid.*).

<sup>3</sup> Su questo episodio di *Metamorfosi*, e le sue relazioni con *Les Faux-monnayeurs* di André Gide, si veda il mio saggio «L'acqua oscura delle grotte»: *il realismo sperimentale di Dino Terra*, in *La figura e le opere di Dino Terra nel panorama letterario letterario ed artistico del '900*, a cura di Daniela Marcheschi, Venezia, Marsilio, 2009, in special modo pp. 42-46.

<sup>4</sup> Terra, *Metamorfosi*, cit., p. 153.

<sup>5</sup> «In un sussulto si trasse indietro, s'allontanò spaventato dalla finestra», *ibid.*

portava giù in un pozzo»<sup>6</sup>. Un ignoto che, proprio perché «temibile», fa presto a lasciarsi indovinare<sup>7</sup>, mentre la sua percezione viene affidata a metafore acquee: un'acqua cupa, marcia, fonda, infida, che giace sepolta nelle latebre della terra, lungi dalla fluidità vivificante delle sorgenti.

L'episodio, decisivo nel romanzo e, oltre questo, nel ciclo narrativo di cui *Metamorfosi* segna l'esordio, suggella la relazione tra i due amici: ne marca l'acme precorritrice di quell'interruzione che si verifica con la fuga di Mario dal «paradiso terrestre», dove non se la sente di vivere tradendo le proprie convinzioni rivoluzionarie<sup>8</sup>. Quella partenza reintegra Mario nella parte, ideale quanto effettiva, di girovago che lo contraddistingue dal suo primo apparire nel romanzo, quando varca il confine austro-svizzero braccato dalla polizia, tra dirupi e balze alpestri. Mentre i sotterranei acquitrini che si rivelano a Titus come parte rimossa di se stesso riecheggiano il preambolo del romanzo, quel pezzo intitolato *Un tema d'introduzione*, che prende le mosse dagli abissi marini, e sviluppa una minuziosa etologia delle specie batipelagiche in relazione con il loro ambiente. Un mondo spietato, immerso in una oscura notte, e abitato da esseri carnivori che, mossi da una eterna fame, si sono dotati di apposite facoltà («inghiottono in un boccone pesci più grandi di loro»)<sup>9</sup>. E accompagnando attraverso ere geologiche una stilla d'acqua dalle profondità marine, la narrazione raggiunge il litorale, si attacca ai passi del ragazzo che cammina sulla spiaggia, si sofferma sulla condizione delle persone che lui incontra per strada e, tornata agli abissi, finisce con la fugace evocazione di una scena di caccia tra due pesci.

Così l'accostamento inaugurale in *Metamorfosi* dei due mondi – quello sottomarino gremito di esseri batipelagici e quello terrestre popolato dagli uomini – induce a seguire specifiche linee interpretative nel proseguimento del romanzo. Da una parte, suggerisce una relazione speculare tra la società umana ed una fauna, così adatta a condizioni estreme da risultare mostruosa sia per l'aspetto esterno che per la voracità condizionata dall'ambiente dove vive. E, dall'altra,

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> «E se vi era quella "paura", Titus sapeva che doveva essersi un che di temibile; e ne dubitava il penoso significato. Per un momento chiuse gli occhi, questo era diventato?» (*Ibid.*, p. 154).

<sup>8</sup> «Si distese sul letto. Di dormire non era neppure da pensarci, più sveglia di prima. [...] Ebba e il facchino. Come si fa a coordinare il gusto di quella donna, la vita rosea, quel paradiso terrestre con la cupa arida fredda valle nella quale l'uomo pulisce le scarpe per tutta la vita?» (*Ibid.*, p. 214).

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

stabilisce una continuità ideale tra abissi marini, «dove l'oscurissima notte non conosce la contaminazione del giorno»<sup>10</sup>, e quella parte dei desideri inconsci di Titus associata all'acqua stagnante in depositi sotterranei. Queste acque scure, insondabili, opache, chiuse su se stesse, sia nelle cavità della terra che nella fascia batiale dell'oceano, oggettivano narrativamente lo sgomento, lo smarrimento, l'angoscia che affiora in superficie nella coscienza del protagonista. E con questo procedimento, Terra raffina i suoi mezzi espressivi nell'ambito di una forma, il romanzo, che affronta dal 1929 – anche se l'aveva già sfiorata a modo suo nel 1927 con *Riflessi. Dramma di uno*<sup>11</sup>, che frammischia alla scrittura teatrale *frammenti d'un racconto*.

Lo fa, in quell'anno 1929, con un romanzo, *Ioni*<sup>12</sup>, il cui pletorico sottotitolo (*Qualche tempo di due umani e d'un demone. Storia con avvenimenti rari normali curiosi e straordinari. Più delle considerazioni e altre cose interessanti*) sembra di rifarsi a un'estetica sapientemente antiquata, tra novella barocca e letteratura di colportage, in relazione col contenuto stesso<sup>13</sup>. Ma invece di un demone controriformistico, si palesa nel romanzo di Terra un essere «nudo e verde» che, dotato della capacità ingenita di alloggiare nella scatola cranica, e quindi nella mente, dell'individuo maschio di sua scelta, ne decifra i minimi moti psichici senza farsi notare. Invisibile scrutatore della specie umana dai tempi più remoti, si attacca agli individui in una relazione che può anche essere di affetto partecipe. Così accade con Ramik, che il demone scopre durante una visita a un «Museo preistorico» per seguirlo lungo un itinerario che avrebbe dovuto inizialmente portare il suo eletto a commettere «una cosa» – precisa lui – «di una grande importanza anche per noi»<sup>14</sup>. E intorno a questa impresa mai attuata, si suggella la relazione tra l'uomo e il suo demone, il quale lo accompagna nell'agrovigliata storia che lo distoglie da «quella cosa»: cioè, nella passione travolgente di Ramik per Ione, esaltata nel commento del loico chiosa-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>11</sup> *Id.*, *Riflessi. Dramma di uno*, Roma, Edizioni de «La Ruota Dentata», 1927.

<sup>12</sup> *Id.*, *Ioni. Qualche tempo di due umani e d'un demone. Storia con avvenimenti rari normali curiosi e straordinari. Più delle considerazioni e altre cose interessanti*, Milano, Alpes, 1929.

<sup>13</sup> Si veda ad esempio il titolo della decima tra le *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* di François de Rosset (1619), intitolata: *D'un démon qui apparaissait en forme de damoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle, et de la fin malheureuse qui en succéda*.

<sup>14</sup> «Si erano svolti diversi secoli dall'ultimo uomo col quale avevo preso un vero interesse, e dopo questo lungo bighellonare ne avevo trovato finalmente un altro. E lo sentii in brevissimo tempo, perché lo trovai a lavorare internamente per una cosa che avrebbe dovuto produrre esternamente, e questa doveva essere di una grande importanza anche per noi», Terra, *Ioni*, cit., pp. 11-12.

tore, assurto a narratore delle vicende dei due amanti.

È giustificato in questo ruolo dall'impostazione stessa del romanzo: infatti, la narrazione prende le mosse dall'equivoco inaugurale del demone, che scambia, nella nebbiosa notte londinese, un ignoto passante – nel cui encefalo prova a infiltrarsi – per Ramik, quello che chiama «il mio uomo»<sup>15</sup>. E, ammaliato dall'apparenza del suo aggressore, il passante sollecita il suo racconto, che il demone gli concede. Un esile spunto, questo, in cui s'incontrano fuggevolmente le voci di due narratori: l'uno, il demone, destinato a prendere il sopravvento sull'altro, ormai ridotto al quasi definitivo silenzio.

Terra, però, si dà così un narratore d'eccezione che è assieme estraneo e addentro alla psiche del protagonista, Ramik, le cui mosse vengono descritte e scrutate da chi divide con lui l'intimità della sua mente, del conscio e dell'inconscio, in una prospettiva che si dipana anche diaconicamente, risalendo in continuazione alle origini arcaiche, e cioè «primitive», della specie umana. L'analisi dei meccanismi della propria psiche che Ramik riesce a sviluppare, dopo una fase d'introspezione, è riferita attraverso una focalizzazione esterna che conosce poche e brevi intermittenze in cui il discorso assunto dal demone narratore viene puntualmente a identificarsi con quello indiretto del protagonista.

Con questa figura improbabile di demone, dotato di una coda<sup>16</sup>, affine alle ninfe e ai fauni<sup>17</sup>, assillato dallo spettacolo di millenni di vita terrena, ma dominato da ignoti «grandi parenti»<sup>18</sup>, Terra si riallaccia solo da lontano ad una ipotetica linea barocca risalente al diavolo zoppo, che sia *El diablo cojuelo* di Luis Vélez de Guevara o *Le Diable boiteux* di Alain-René Le Sage. L'essere pneumatologico che lui pone al centro del romanzo non scoperchia nessuna casa; dischiude per lo più, all'ignoto interlocutore cui rivolge il suo racconto, uno spiraglio nella psiche del protagonista. Agli svariati ceti della società madrilenza svelati nel romanzo spagnolo e nel suo imitatore francese, subentra l'individuo singolo, precipitato in una vicenda con cui trascende la propria individualità, prima di ricongiungersi poi alla prosaicità della sua sorte di mortale immemore del passato. E, ab-

<sup>15</sup> «Quel giovane che giuocava a cucularsi con una signorina e che avevo guardato come se fosse stato uno sconosciuto era il mio uomo, e in più, uno col quale avevo cominciato ad affezionarmi un tantino». (*Ibid.*, p. 27).

<sup>16</sup> «Un compagno mi tirò la coda...», narra il demone mentre osserva dal soffitto (*ibid.*).

<sup>17</sup> «Dove erano andate le attraevoli ninfe col loro seguito d'amici? I satiretti birichini, i fauni artisti, il saggio Pan?» (*ibid.*, p. 46).

<sup>18</sup> «O che fosse uno di quei nostri grandi parenti che vengono sulla terra? No. Non ci vanno quasi mai, però...» (*ibid.*, p. 11).

bandonato dall'amante, beffato, avvilito, Ramik riesce a superare la propria depressione a costo di snocciolare banalità che lo rendono irriconoscibile<sup>19</sup>, e incapace di riprendere quella «cosa» una volta così meritevole di elogi.

Non tanto distante dalla pubblicazione di *Ioni*, troviamo il «vigile Genio o Dàimone personale», coscienza critica e doppio «loico e ironico di natura»<sup>20</sup> dell'io narrante nella *Vita operosa* di Massimo Bontempelli, uscita in volume nel 1921. Ma questo non ha una sua autonomia narrativa; si limita ad intervenire imponendosi al protagonista come interlocutore coatto, espressione di un super-io disinibito che gioca con la sua creatura senza staccarsene. Dialoga, ridotto a semplice voce autorevole sprovvista di ogni specifica apparenza fisica, anzi rimanendo invisibile. Tranne che nell'ottavo capitolo dove, per la prima e unica volta, viene scorto nel losco studio di un faccendiere dall'usciera<sup>21</sup>, di cui assume poi le sembianze suscitando volutamente una schermaglia. Ma l'incarnazione effimera serve anzitutto ad imbastire un apologo con la sua beffarda morale che lascia inappagato il protagonista, sempre bramoso di conoscere la vera apparenza del dàimone, il quale nonché negare di averne una<sup>22</sup>, finisce poi, a chiusura di romanzo, col ricongiungersi con il protagonista «fusi in una sostanza unica indissolubilmente»<sup>23</sup>.

Ma più che ricorrere ad un platonico dàimone – mutato, da tramite tra gli dèi e gli uomini (*Simposio*, 203a), in testimone beffardo e partecipe delle vicende terrene –, Dino Terra sembra di attuare in *Ioni* il programma vagheggiato da André Gide nel *Journal des faux-monnayeurs*: cioè, porre un diavolo al centro del romanzo, protagonista e narratore nello stesso tempo:

<sup>19</sup> Così lo descrive il demone nell'ultimo incontro, dopo averlo perso di vista per un po': «[...] stava nella seconda vettura dell'Etoile du Nord. Quel viso che rassomiglia ad uno che non ricordo / Mi gettai dentro. / Nulla. Nulla. / Trovai banalità come queste: / "Carino quest'uso. Poi faranno Raggio di Sole e Chiaro di Luna." / Sereno» (*ibid.*, p. 270; corsivo dell'autore.)

<sup>20</sup> Massimo Bontempelli, *La vita operosa, Nuovi racconti d'avventure*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 12. L'opera è stata ripresa da Mondadori nel 1925, rimanendo costantemente presente in catalogo fino al 1940.

<sup>21</sup> «– Ma costui, costui? – gli domandai con angoscia: – io non ti ho mai visto; credevi che tu avessi voce, ma non forma visibile. Come avviene che quel simulacro d'uomo ti vede?» (*ibid.*, p. 179).

<sup>22</sup> «Sei soddisfatto? / – No – gli risposi –. Non c'è stato molto gusto. Io vorrei vederti come sei. / – Ti ho già detto che non ho una forma materiale mia» (*ibid.*, p. 188).

<sup>23</sup> «– Sì – solo ora sono veramente contento di te, anzi orgoglioso di te. E da questo momento innanzi, lo sento, non sarò più quasi un altro essere al tuo fianco, ma sarò te stesso, e tu me, fusi in una sostanza unica indissolubilmente» (*ibid.*, p. 202).

J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui<sup>24</sup>.

E questo lo fa il demone di *Ioni* che, essere sopramondano ma non divino, si muove a piacimento tra la psiche di Ramik, l'ambiente circostante e l'intero spazio sopra la crosta terrestre, dall'Europa all'Asia. Unico territorio che gli è precluso rimane il corpo e la mente delle donne, cui confessa di non aver accesso. Non si tratta più comunque del diavolo che, presente nel discorso narrativo de *Les Faux-monnayeurs*, vi si delinea come figura incombente, ma estranea all'universo stesso della finzione in cui si muovono i personaggi<sup>25</sup>. In *Ioni*, invece, il demone investe l'intero campo della finzione: testimone e partecipante a una vicenda che segue e commenta, usufruisce per di più degli stessi privilegi del narratore onnisciente della tradizione romanzesca ottocentesca. Ciò che gli permette di sviscerare i meccanismi della psiche dell'individuo che si è prescelto proponendone uno spaccato convincente.

Lo stesso esito Dino Terra prova a raggiungerlo nel romanzo successivo, *Profonda notte*, del 1932, dove la narrazione autodiegetica viene assunta dal protagonista, Glico, a sua volta coinvolto in una relazione passionale rotta, esitante e poi dirompente, con una ragazza, Helai, che finisce coll'essere uccisa da un suo antico amante nel momento stesso in cui l'idillio si sta allacciando, tra matrimonio campestre con «il mugnaio e il vasaro testimoni»<sup>26</sup>, villetta in collina e filantropico progetto di costruire una scuola nuova «nel modernissimo stile alla Le Corbusier»<sup>27</sup>. Dopo la catastrofe, Glico fugge lungi dal consorzio umano, in contrade remotamente settentrionali, abitate da pochi cacciatori russi e samoiedi. E, nella solitudine di una capanna in mezzo alla neve, affronta i propri fantasmi. Prima attraverso una crisi religiosa, nella stretta del dubbio, sviluppando

<sup>24</sup> André Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1995, p. 37 (1° ed. 1926).

<sup>25</sup> Come ad esempio in interventi narrativi di questo stampo: «Laissons-le [Vincent], tandis que le diable le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure...» (Id., *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1972, p. 60; 1° ed. 1925).

<sup>26</sup> «Io già mi vedo con lei quella mattina. Al paese nelle prime luci dell'alba, nella rustica casa municipale. Il mugnaio e il vasaro (caro signor Vanucci) testimoni... Con molta semplicità, pur compresi dal significato. Poi le focacce col vino dolce. [...] Sono lo scolaro che fu discolo e che, ora, è tanto contento di esser premiato fra i buoni. A Lei la debbo, la mia salvezza» (Dino Terra, *Profonda notte*, Lanciano, Giuseppe Carabba Editore, 1932, pp. 164-165).

<sup>27</sup> «Lei ha voluto che la costruzione venisse progettata nel modernissimo stile alla Le Corbusier. Edifici bianchi, ariosi, razionali, che rassomigliano alle soprastrutture dei transatlantici» (*ibid.*, pp. 166-167).

una visione disperata del creato in cui dio e diavolo divengono le due facce di una medesima entità malefica («E se lui fosse veramente l'inverso, il nemico del mondo e dell'uomo? Almeno si spiegherebbe la sua imperturbabile agnosticità di fronte al dolore e al male del mondo»)<sup>28</sup>. E poi sfidando la visione allucinatoria di un essere vestito di un «elegante abito da sera attillatissimo», di «scarpine lucide»<sup>29</sup> e di un «impeccabile cappello a cilindro»<sup>30</sup> che taciturno lo assilla eseguendo irrisori giri di prestigio prima di tramutarsi, al termine della sua ultima comparsa, in un topo nero.

Se la prova iniziatica nel deserto artico spinge il protagonista ad un perdono scorato, in mancanza di dannazione e di demonio («Che importa la dannazione? È già qualche cosa. / Magari ci fosse il demonio. La vita non finirebbe qui»)<sup>31</sup>, questa svolta segna anche il ritorno alla percezione rassegnata della realtà tramite l'evocazione del proprio passato, e dei tanti sé lasciati alle spalle<sup>32</sup>. E questo ritorno su se stesso prende le mosse dalla relazione di un antico incubo, «straordinario», raccapricciante, manifestatosi anni prima, mentre il narratore era «poco più che ventenne». E lui lo evoca dietro alcune considerazioni generiche sul sognatore di una «verità psichica»<sup>33</sup> oltreich possibile «riparatore morale»<sup>34</sup>.

Questa verità psichica, Terra sembra di riportarla alla «réalité psychique» come compare nella traduzione di *Die Traumdeutung* di Sigmund Freud che lui ha in biblioteca: *La Science des rêves*, versione volta in francese nel 1926 da Ignace Meyerson, allora segretario di redazione del «Journal de psychologie normale et pathologique»<sup>35</sup>. Infatti, nelle ultime pagine di questa traduzione, che corrisponde alla

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 194. E con questo, la crisi di Glico riecheggia la disperazione finale del vecchio La Pérouse a chiusa de *Les Faux-monnayeurs*, quando giunge a dire: «Non! Non! s'écriait-il confusément; le diable et le Bon Dieu ne font qu'un; ils s'entendent. Nous nous efforçons de croire que tout ce qu'il y a de mauvais sur la terre vient du diable; mais c'est parce qu'autrement nous ne trouverions pas en nous la force de pardonner à Dieu» (Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, cit., p. 377).

<sup>29</sup> Terra, *Profonda notte*, p. 196.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>32</sup> «Tutti i Glico che fui mi stanno dietro, qualcuno mi richiama, altri mi fanno cenni, e in fondo, ombre, ombre di ciò che fui, ombre nell'ombra, che non mi vedranno più, che non saranno più mie» (*Ibid.*, p. 214).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>34</sup> «Pare che il sogno sia anche un compenso all'insufficienza della vita; e non c'è dubbio che spesso offra – se non proprio riveli – una verità psichica, ma è pur vero che qualche volta diventa un vero e proprio "riparatore morale", il giudice fantasioso...» (*Ibid.*, p. 205.)

<sup>35</sup> Cfr. Alain de Mijolla, *Freud et la France 1885-1945*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 347 e *passim*.

7° edizione tedesca, è messo in evidenza il divario tra realtà psichica, inerente ad ogni manifestazione onirica, e realtà materiale che si attua nel mondo<sup>36</sup>. Da una parte, il sogno repellente di una volta e, dall'altra, la futilità dell'episodio biografico a cui si riallaccia.

Infatti, questo sogno di Glico si svolge in un contesto improntato a particolari nefandezze: il narratore racconta preparativi di «qualcosa di sporco», «di luridissimo» a cui, assieme a due donne, «avrebbero partecipato anche dei cani». Una impresa rivolta non tanto al conseguimento fisico delle «ardite e immaginose imprese sessuali» tra ragazze e animali, quanto al suo significato: l'«imbestialimento», «l'umanità abbassata», «la bestia sollevata»<sup>37</sup>. E con quest'onirico tentativo di trasgredire regole morali e limiti ontologici, viene accennato l'interesse di Terra per la caducità del confine tra uomo e bestia che svilupperà poi in *Metamorfosi*, dove si ispira sia ad una aneddotica presa in prestito a Lucien Lévy-Bruhl nell'opera *L'Âme primitive*, sia al concetto di «dualité» che il filosofo vi delinea come elemento costitutivo della cosiddetta mentalità primitiva<sup>38</sup>.

L'antico sogno riferito da Glico in *Profonda notte* non riesce però ancora ad attuare il congiungimento delle due nature, umana e animale. Sopraggiunti «misteriosi ostacoli», l'avventura si inceppa. La ragazza prima «desiderosa di quello che dovevamo fare» gli si avvicina sul pianerottolo tremante, implorante, inseguita da una «figura nera», un «opaco drappo nero», un fantasma raccapricciante che scivola su per le scale, personificazione della punizione, incumbente castigo per quel tentativo di deformare «le leggi morali». E di fronte all'orrenda cosa, il narratore si lascia sfuggire in un grido, come estrema difesa, il nome di Dio, il quale svegliandolo segna la fine dell'incubo<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> «Une fois les désirs inconscients ramenés à leur expression dernière, et la plus vraie, on peut dire que la *réalité psychique* est une forme d'existence particulière, qu'il ne faut pas confondre avec la *réalité matérielle*. Il semble donc injuste que les hommes se refusent à accepter la responsabilité de leurs rêves immoraux. Si l'on considère le fonctionnement de l'appareil psychique et les relations du conscient et de l'inconscient, tout ce que nos rêves et nos imaginations peuvent avoir de choquant disparaît presque complètement» (Sigmund Freud, *La Science des rêves*, traduit sur la 7° édition allemande par Ignace Meyerson, Paris, Félix Alcan, 1926, p. 607).

<sup>37</sup> Questa citazione e le precedenti: *ibid.*, p. 206.

<sup>38</sup> Con il concetto di «dualité», Lévy-Bruhl intende, secondo un sistema culturale «primitivo», l'esistenza simultanea, anche se con modalità diverse, della bestia e dell'uomo nello stesso individuo.

<sup>39</sup> «Lo spavento convulso mi strappava la pelle. Sentivo mancare ogni scampo: ma se vi sono i fantasmi, vi è qualche altra cosa, se vi è qualche altra cosa... e nel momento in cui ci raggiungeva mi uscì un grido di parole che diceva: C'è Dio! Quel grido era la salvezza, aveva la stessa virtù del segno della croce fatto dal buon cristiano dinnanzi al demonio» (Id., *Profonda notte*, cit., p. 209).

Ma che senso ha questa narrazione a chiusa del romanzo, quando ormai tutto sembra compito: la fuga riparatrice nel deserto, il confronto con le visioni tentatrici, tra allucinazioni e irrisorie manifestazioni mistiche, la rassegnazione al proprio destino, alla morte della compagna, di Helai di cui viene evocata la «tomba campagnuola» fiorita dagli amici? Che senso ha? Se non suggerire la differenza che corre tra verità psichica e realtà materiale? Attraverso domande che, per quanto convenzionali, portano a una rilettura del racconto oltre la semplice adesione alla sua attendibilità:

Dove sono io? È poi sicuro che io mi trovi oltre il circolo polare artico, in questa capanna, dentro giorni che durano mesi? e se non fosse vero? Se fossi a casa mia e stessi male, delirando, in attesa di Helai che è uscita per commissioni? Non deve tornare? Perché non sento i rumori delle automobili nella strada? Ora mi faccio la barba, scendo, prendo il tram e vo al caffè a vedere la gente che passa<sup>40</sup>.

Così l'intero episodio successivo alla morte di Helai sarebbe da rileggere come un gioco di prestigio, una illusione da sfatare, una versione dei fatti in cui Glico avrebbe restituito la propria percezione alterata del mondo, frutto dell'arbitrario vaneggiamento del disperato sepolto nella profonda notte della dissennatezza. Quella a cui rimandano i versi di Leopardi posti in epigrafe sul frontespizio del romanzo – «Profonda notte / Nella confusa mente / Il pensiero grave oscura» – tolti dal *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch* nelle *Operette morali*.

Con *Profonda notte*, Dino Terra non ha ancora compiuto il proprio tirocinio. Ricorre a innesti e sotterfugi per inscenare narrativamente il lavoro della psiche: sia l'assunzione della narrazione dal demone in *Ioni*, sia la fuga dalla realtà in un fiabesco deserto artico che precipita *Profonda notte* nell'artificiosità manieristica. Mentre, in *Metamorfosi*, la narrazione si cala nell'interiorità dei protagonisti, grazie allo spezzettamento del racconto<sup>41</sup> e a una materia narrativa che attua strutturalmente le metafore in atto nel romanzo: dalla pre-

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>41</sup> Come già nota Giacomo Antinoni in chiave non proprio positiva nel 1934: «Libro [*Metamorfosi*] complesso e voluminoso, disuguale e caotico non solamente nella forma [...]. Cercarne tutti i significati, in parte realizzati e talvolta ancora allo stato intenzionale, sarebbe troppo lungo e qui inopportuno; e la tecnica stessa del romanzo, suggestiva ma un po' confusa, affine alla maniera di Döblin e di Dos Passos, rende più arduo il compito di dare in poche righe un'idea del libro» (Giacomo Antinoni, *L'Europa letteraria: narratori italiani*, in «Occidente», III, vol. 7, aprile-giugno 1934, p. 43).



senza ossessiva delle acque fino all'assillante evocazione degli animali, lasciandosi alle spalle ogni riferimento esplicito alla Psicanalisi ormai pienamente assorbita.

Mentre, a quel calarsi nella psiche, Massimo Bontempelli rimane estraneo anche dopo la comparsa del dàimone ne *La vita operosa*. E se, quasi un ventennio dopo, nel periodo segnato da un apparente ritorno all'ordine compositivo e alla classicità estetica – quando pubblica su «Tempo» i racconti che confluiranno in *Giro del sole*<sup>42</sup> (1941) –, lui esprime un parere positivo sull'opera di Italo Svevo, lo fa nell'ambito della rubrica *Colloqui con Bontempelli*, in una pagina dedicata ad un suo personale dialogo, indiretto, con i lettori – talvolta meramente di comodo – del settimanale mondadoriano. E l'impostazione stessa della rubrica gli permette appunto di mostrarsi allo stesso tempo positivo e riservato nei confronti dello scrittore triestino, in un commento elusivo alla lettera di una sua corrispondente che, precisa Bontempelli:

ha per suoi maestri Palazzeschi (ch'io ammiro) e Svevo intorno al quale vorrebbe il mio giudizio. Il quale in parte concorda col suo, perché il bene che ho trovato in Svevo è lo stesso che ella mi espone<sup>43</sup>.

E mentre non si dà la briga di chiarire la natura di questo «bene», Bontempelli si affretta a sottolineare il limite maggiore dell'autore della *Coscienza di Zeno*: che sta tutto nella «mancanza di armonia della composizione, qualità» – aggiunge – «alla quale sono più sensitivo che a qualunque altra». E a nome di tale esasperata sensibilità, giunge a una conclusione che va oltre al singolo caso dello scrittore italiano cui riconosce una dimensione internazionale, riallacciandolo poi a un filone romanzesco (lo stesso già additato otto anni prima da Giacomo Antinoni a proposito di *Metamorfosi di Terra*) che avrebbe i suoi capostipiti in Döblin e Dos Passos:

Molti scrittori, narratori o lirici, che pure sono ricchi di interessanti partiti espressivi, sono tuttavia privi, nella «composizione» totale di essi, di quel raggiungimento d'armonia che nella figurazione plastica corrispon-

<sup>42</sup> Massimo Bontempelli, *Giro del sole*, Milano, Mondadori, 1941. Il volume raccoglie tre racconti lunghi: *Viaggio d'Europa* pubblicato a puntate col titolo *Toro Primo* su «Tempo» dal 30 novembre 1939 al 4 gennaio 1940 (illustrato da Mirko); *La via di Colombo*, in «Tempo», 12 dicembre 1940; e *Le ali dell'ippogrifo*, in «Tempo», 20 marzo 1941 (entrambi illustrati da De Chirico).

<sup>43</sup> Questa e le altre citazioni riguardanti Svevo sono tratte da Massimo Bontempelli, *Colloqui con Bontempelli*, in «Tempo», 10-17 settembre 1942, p. 29.

de alla sezione aurea. Tali scrittori si possono chiamare fondamentalmente «frammentari». Di questo (*sic*) fu Svevo, e sono oggi in generale i romanzieri americani.

Nell'Italia del razzismo istituzionalizzato che ha dichiarato guerra agli Stati Uniti da nove mesi, quell'abbinamento tra Svevo e i romanzieri americani intorno a una stessa poetica della frammentarietà prende un significato meno scontato: non più reticenza critica, come nell'articolo di Antinoni nel 1934, ma apertura a nuove interpretazioni dell'opera sveviana, considerata alla stregua del mondo culturale e ideologico americano censurato dal fascismo. Invano si era aspettato «il grande studio» che Bontempelli avrebbe promesso nel 1926 a Benjamin Crémieux e sua moglie intorno alla pubblicazione della traduzione francese della *Coscienza di Zeno*<sup>44</sup>: per arrivare a parlare di Svevo, in sede giornalistica, lui avrà colto un altro momento e altre circostanze, in cui la memoria del triestino acquisisce un significato che esula dal campo della sola letteratura per sfociare nella protesta etica.

Eppure, per quanto preoccupato di raggiungere nello «sviluppo di una narrazione» quel «senso di ordinato appagamento»<sup>45</sup> connaturale alla sezione aurea nella «figurazione plastica», Bontempelli non sfugge alla frammentarietà anche in opere narrative della maturità pubblicate dopo il dittico della *Vita intensa* e *La vita operosa*. Come in *Eva ultima*, la cui impostazione risente in parte del lungo processo scrittoria avviato già dall'agosto 1919, quando il futuro romanzo (così viene definito nella prima edizione del 1923, per poi raggiungere lo statuto di racconto sul frontespizio della seconda, un anno dopo)<sup>46</sup> è ancora concepito in forma teatrale, come testimoniano le

<sup>44</sup> «Tous les Italiens avec qui nous parlons de vous sont enchantés de la *Coscienza di Zeno* et notamment Buontempelli (*sic!*) qui était à Paris ces temps derniers et qui nous a dit qu'il préparait une grande étude sur vous». (Lettera di Marie Anne Crémieux à Ettore Schmitz, datata «Paris, le 6 avril 1926», in Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, stesura di Lina Galli, nuova edizione a cura di Anita Pittoni, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1958, p. 133).

<sup>45</sup> «L'arte letteraria sfugge a una determinazione di tanto comoda precisabilità, dobbiamo accontentarci di sentire che lo sviluppo di una narrazione o esposizione ottenuta col mezzo della parola ci dà quel medesimo senso di ordinato appagamento» (in «Tempo», 10-17 settembre 1942, cit.)

<sup>46</sup> Pubblicato prima da Stock (*Eva ultima. Romanzo*, Roma, Stock, 1923), l'opera è ripresa l'anno successivo da Mondadori in una edizione che la definisce romanzo in copertina (*Eva ultima. Romanzo*, Milano, Mondadori, 1924) e racconto sul frontespizio (*Eva ultima. Racconto*). Da racconto assurgerà poi a favola dal 1940, quando esce il terzo volume della collana dei *Racconti di Massimo Bontempelli* che raccoglie *La scacchiera davanti allo specchio* (inizialmente pubblicato nella *Biblioteca Bemporad per i ragazzi* con illustrazioni di Sto: *La scacchiera davanti allo specchio. Racconto*, Firenze, Bemporad, 1922) assieme a una versione notevolmente

lettere scritte dall'autore alla moglie, Amelia Della Pergola detta Meletta («Dopo una specie di impuntatura, il 2° atto si è avviato. Io avevo già rinunciato al titolo *Eva ultima* perché mi pareva brutto in se stesso ma visto che piace a te lo rimetto...»)⁴⁷. Comunque, dall'inizio, l'oscillazione intorno alla scelta del titolo («Però una volta dici *Eva ultima* e un'altra *Eva futura*: chi sa qual è il titolo che ti piace»)⁴⁸ tradisce volutamente l'intertestato e, nella fattispecie, il romanzo di Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, cui Bontempelli si rifà in chiave parodica, come si premura di puntualizzare alla sua interlocutrice («Però l'*Eve future* non è di una scrittrice femminista, ma è di Villiers de l'Isle-Adam»)⁴⁹.

Solo nel 1923, poco prima della sua pubblicazione in volume, l'opera accede allo statuto dichiarato di romanzo (così lo annuncia a gennaio in una lettera a Emilio Bodrero)⁵⁰ che, diviso in capitoli, porta pure in sé tracce della sua forma precedente. Anzitutto nelle intermittenze della narrazione, che lascia puntualmente il posto al dialogo tra i personaggi organizzato anche tipograficamente secondo le norme della scrittura teatrale: come uno scambio di battute prece-dute dal nome del locutore centrato sulla riga precedente e composto in capitali. A cui si aggiungono poche didascalie in corsivo.

Ma la narrazione delle avventure di Eva sull'altopiano del Dui-blar («una delle regioni più variate e sorprendenti d'Europa»)⁵¹ si svolge dalla radura nei pressi del villaggio di Hramazé fino alla villa di Evandro «fuori del mondo»⁵² e poi al carro sulla strada che, dopo la sua fuga, la riporta in città. Se Bontempelli costruisce una finzione simmetrica a quella elaborata da Villiers de l'Isle-Adam, l'orizzonte epistemologico su cui si muove è decisamente diverso. Il protagonista de *L'Ève future* non è altro che Edison, controfigura idealizzata

accreciuta di *Eva ultima*, con il titolo generico di: *Due favole metafisiche*. 1921-1922, Milano, Mondadori, 1940.

⁴⁷ Lettera datata [Milano] 2 settembre [1919], Simona Cigliana, *Due epistolari e un carteggio inediti di Massimo Bontempelli, A Meletta (1917-1920)*, in «L'Illuminista», v, 13/14/15, 2005, p. 63. Si veda anche la lettera ad Emilio Bodrero del 18 ottobre 1919: «In novembre leggi sulla "Lettura" la mia *Siepe a nordovest*: ma quella non è che una riduzione in breve. Ho fatto anche, su quel genere, *Eva ultima*: l'una e l'altra con musica» [ivi, *Due epistolari e un carteggio inediti di Massimo Bontempelli, A Emilio Bodrero (1903-1939)*, cit., p. 30.]

⁴⁸ Lettere datata [Milano] 2 settembre [1919], *A Meletta (1917-1920)*, cit. p. 63.

⁴⁹ Lettera datata [Milano] [10 settembre 1919], *ibid.*, p. 67.

⁵⁰ «Ho anche finito, ripulito, dattilografato, incominciato, ridotto a perfezione un romanzo, *Eva ultima*, che può darsi che esca tra qualche mese». Lettera datata «Roma [?]» gennaio 1923», *A Emilio Bodrero (1903-1939)*, cit., p. 35.

⁵¹ *Eva ultima*, Roma, Stock, 1923, pp. 7-8.

⁵² «- [...] E il paese più bello del mondo. / - E come fuori del mondo, signora - aggiunse il giardiniere» (*ibid.*, p. 56.)

dell'inventore geniale cui il poeta simbolista conferisce una dimensione faustiana, da demiurgo che sfida la divinità nella solitudine vigilata della propria tenuta di Menlo Park, suscitando in reconditi sotterranei una donna artificiale, Hadaly, la quale abbina in sé due ordini di perfezione: spirituale e tecnologica. Mentre, in *Eva ultima*, chi suscita un essere artefatto è un «falso mago»⁵³, nella fattispecie Evandro, persecutore e ospite della protagonista, il quale le crea una «fantasima gentile e strana»⁵⁴ nella persona di Bululù, marionetta nata dalle pieghe di una portiera, tutta dotata di fili ma capace di parlare e ragionare in modo autonomo.

Ora, nel mondo di Evandro, dove le regole vigenti vengono enunciate dall'amico di casa addetto all'organizzazione del «convito di rito»⁵⁵ in onore della nuova regina, in quel mondo in cui lo stesso amico confessa poi a Eva di aver avuto «tutte le amiche di Evandro»⁵⁶, ogni cosa sembra sfuggire paradossalmente al controllo del padrone di casa. Per prima, Eva stessa, che appena arrivata si trova ad odiarlo, e lo scansa e lo sfida, dopo che lui ha «passato parte della notte con lei»⁵⁷. Ma lei lo accusa poi di non sapere «amare come una donna vuole»⁵⁸. E proprio per ripicca, Evandro suscita Bululù, la viva marionetta di cui s'innamora Eva⁵⁹. L'intento del mago sembra doppiamente beffardo, sia per la natura della sua creatura che porta su di sé, con i fili, gli accessori della propria alienazione («Ci sono, signora, ci sono quattro o cinque fili, e qualcuno li tira e li allenta, su, su, su, non so dove»)⁶⁰, sia per la scelta del nome il cui occulto significato tradisce un essere esente da ogni identità, estraneo a se stesso. La figura originale cui si rifà Bontempelli, Savinio la evocerà in una recensione teatrale del 1937, ricordando che «l'attore solo, l'attore che fa tutto da sé [...] in Spagna lo chiamavano bululù»⁶¹. Frutto

⁵³ «EVANDRO / Oh questa notte non ti scostavi così. / EVA / Falso mago, non ricordarmela» (*ibid.*, pp. 98-99.)

⁵⁴ «EVANDRO / ... posso tutt'al più disegnarti qualche fantasima... / EVA / No! / EVANDRO / ... fantasima gentile e strana, tutta per te, Eva» (*ibid.*, p. 100.)

⁵⁵ «- Anderò attorno ad avvertire gli amici campestri per il convito di rito» (*ibid.*, p. 71.)

⁵⁶ «- [...] là ho avuto per la prima volta l'ultima delle amiche di Evandro: delle regine, come le chiamiamo. / Ella lo guardò accigliata: / - Voi avete avuto avuto una delle amiche di Evandro? qui? / Egli si volse del tutto verso lei, raggiando di semplicità: / - Oh, le ho avute tutte» (*ibid.*, p. 88.)

⁵⁷ «La mattina dopo, Eva odiava ferocemente Evandro, che aveva passato parte della notte con lei» (*ibid.*, p. 79.)

⁵⁸ «EVA / Tu non sai amare come una donna vuole» (*ibid.*, p. 93.)

⁵⁹ «Io ti amo, Bululù. Non so che cosa sei. Tremo di spavento all'idea di ciò che sarebbe essere amata da te. Eppure vorrei buttarmi ai tuoi piedi» (*ibid.*, p. 158.)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 159.

⁶¹ «L'origine del teatro è l'attore solo, l'attore che fa tutto da sé. In Spagna lo chiamavano

della cultura secentesca, è il commediante girovago che sostituisce a se stesso un'intera compagnia comica e recita le singole parti di un'opera teatrale, breve o lunga che sia, cambiando voce e tono a turno.

Ora, simulacro umano e latore di un nome che rifugge da ogni identità, Bululù è il prestanome ideale: una forma vacua che aspetta solo quello che saprà calarsi nei suoi panni. Come fa l'amico senza nome di Evandro al termine catastrofico del convito, quando torna a prelevare il solito scotto dalla regina rimasta sola: lui prende per sé il nome di Bululù appena pronunciato da Eva che cercava di respingerlo. E così vince le resistenze della donna, completando l'elenco delle amiche di Evandro che lui ha avute<sup>62</sup>.

Tra Evandro, mago letteralmente incapace di amare, la sua creatura Bululù che suscita in Eva un amore inappagabile, e l'amico di Evandro che subentrando alla marionetta la riporta alla mera funzione di esca, l'intera opera sistematizza la dimensione parodica presente nel modello di riferimento francese. A questo, contribuisce la teatralizzazione in atto dentro il romanzo: nell'uso e l'impostazione dei dialoghi, ma anche nell'organizzazione degli ambienti. Come la grande portiera tra la camera di Eva e un salotto che, «corniciata in alto da una sagoma di legno»<sup>63</sup>, viene ad assomigliare a un sipario e a svolgerne la funzione. E, più tardi, il teatrino allestito nella sala del convito di rito dove si recita la commedia di Arlecchino.

Ma, della teatralità, il romanzo mantiene anche la distribuzione dei ruoli, ed assegna al lettore quello di spettatore in platea, che assiste allo spettacolo da fuori, senza mai varcare la ribalta. Né calarsi nella psiche dei protagonisti, di cui vede solo manifestazioni esterne che trovano la loro giusta cornice narrativa con l'intervento, in due occasioni, di un narratore estraneo alla finzione. A mo' d'esordio, nel primo capitolo, per fondare la legittimità del racconto («I casi, che sto per raccontare, sono semplici, ma tutt'insieme m'è sembrato che formino una storia amabile a narrarsi, forse anche a sentirsi») e della sua ambientazione («Dico, che la conoscenza del paese può

*bululù*) (Alberto Savinio, *Comici*, «Omnibus», 14 agosto 1937; ripreso in *Palchetti romani*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, p. 102).

<sup>62</sup> « - No! No!... Bululù!... / - Oh, così mi chiami? È carino. Sì, chiamami Bululù. / Eva cercava di strapparsi alla stretta, ma le forze le mancavano. [...] / - Bululù... / - Vedi che mi vuoi, anche se dici di no. Sì, chiamami ancora così. Sì, stringimi, così, sono tuo, sono Bululù tuo. / Eva si sentiva impazzire: / - Siete... Bululù... voi?... » (*Eva ultima*, cit., p. 209).

<sup>63</sup> «[...] questa [la portiera] occupava tutto il centro della parete; saliva quasi al soffitto, corniciata in alto da una sagoma di legno onde cadevano fino a terra vastamente le pieghe della stoffa, come nel tendone d'una scena» (*ibid.*, p. 65).

essere utile per intendere meglio la verità del racconto»<sup>64</sup>. E poi, nel settimo e penultimo capitolo, per riferire le circostanze della trasmissione del racconto da Eva («Io ho avuto, quando ero ancora molto giovine, ho avuto dalla sua stessa bocca le confessioni di Eva già vecchia e bianca e quasi prossima alla morte») e giustificare l'apparente inconsapevolezza in cui rimane immersa la protagonista di fronte alla stravaganza dei fenomeni vissuti («Ricordo che ancora ella si meravigliava, dopo tanti anni, considerando come subito le fosse scomparso ogni stupore per la stranezza delle cose che le accadevano»<sup>65</sup>).

Eva non è ottusa, ma risulta così confusa di mirabile da non sapere più distinguerlo dall'usuale. E dall'impostazione narrativa del romanzo, viene fuori una Eva sprovvista di anima come la descrive Corrado Sofia nel 1935, accanto ad altre protagoniste femminili di Bontempelli («non esiste l'anima di *Eva ultima*»<sup>66</sup>). Lei sta tutta nella superficie delle sue azioni, alla stregua della marionetta. Movendosi in un mondo avulso dalla Storia, si astrae dalle complesse ambiguità della propria psiche per darsi alle avventure che si è prescelte. Come più tardi, nel 1930, Adria, la quale detta le regole che scandiranno il suo destino imperniato sul culto della propria bellezza, incontaminata e ferale<sup>67</sup>. Ma sia l'una che l'altra portano a termine il loro percorso narrativo attraverso la frantumazione della forma romanzesca: sacrificando quindi «quel raggiungimento d'armonia» compositiva in cui Bontempelli addita la cifra formale di Svevo e degli americani.

<sup>64</sup> Questa citazione e la precedente: *ibid.*, p. 7.

<sup>65</sup> Questa citazione e la precedente: *ibid.*, p. 147.

<sup>66</sup> «L'anima di Adria non è addolorata, non è profonda, non esiste come non esiste l'anima di *Nostra Dea*, come non esiste l'anima di *Eva ultima*. Assurdo rimproverarne l'autore. È proprio l'anima che non è ancora nata in queste donne. Adria, *Nostra Dea*, *Eva Ultima* sono donne mondane; vivono soltanto per il loro corpo, la loro bellezza, i loro vestiti. [...] In altri termini queste signore non sono che magnifiche dive. Se pensiamo alla Garbo, la quale racchiude tutto il divismo del tempo che precedette e che seguì alla guerra, il romanzo di Adria diventa simile al film che svolge un'intera epoca davanti a noi» (Corrado Sofia, *Miti di Bontempelli*, in «Occidente», iv, 10-11, gennaio-aprile 1935, p. 51).

<sup>67</sup> Massimo Bontempelli, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Milano, Bompiani, 1930.