

MONICA CRISTINA STORINI

TIPI E TEMPI BONTEMPELLIANI: UNA LETTURA DI *VITA E MORTE DI ADRIA E DEI SUOI FIGLI*

ABSTRACT - Which literary genre *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* belongs to? To this now classical text of magical realism his author gives a key role within his literary production. This essay is an attempt to answer this methodological question, simple and apparently banal: the analysis focuses on the «author's voice» and at the same time on the temporal niveau of the narration. The aim is to identify the special mix of literary genres through which Bontempelli achieves his function as an historian, an agiographer and a narrator of epics.

KEY WORDS - Magical realism, Literary genre, Agiography/biography/epics, Author's voice, Temporal niveau.

RIASSUNTO - A quale genere letterario appartiene *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, testo ormai classico del realismo magico bontempelliano, a cui l'autore stesso assegna un ruolo decisivo all'interno della propria produzione letteraria? Il saggio cerca di rispondere a questa semplice e apparentemente banale domanda metodologica, analizzando in particolare la gestione autoriale e il livello temporale della narrazione, per individuare la speciale miscela di tipi con cui Bontempelli disegna il proprio ruolo di storico, di agiografo e di cantore di gesta epiche.

PAROLE CHIAVE - Realismo magico, Genere letterario, Agiografia/biografia/poema, Gestione autoriale, Livello temporale.

1. TEMPORALITÀ E ATEMPORALITÀ

Indicata come una delle opere più riuscite di Massimo Bontempelli ⁽¹⁾, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* è stato anche considerato come

⁽¹⁾ Ricordo come esempio di affermazioni di questo tipo quelle di Giovanni Cappello, contenute nel suo *Invito alla lettura di Bontempelli*, Milano, Mursia, 1986, p. 55.

il romanzo maggiormente rispondente alla poetica enunciata dall'autore sulle pagine di «'900»⁽²⁾. Bontempelli stesso fu consapevole dell'importanza rappresentata da questo testo all'interno del suo lungo e complesso percorso di scrittore. In un intervento del maggio 1930⁽³⁾, infatti, attendendo le reazioni del pubblico e della critica, lo indicò come «il mio primo romanzo, il mio primo libro»⁽⁴⁾ e provocatoriamente affermava: «comincio ora»⁽⁵⁾, precisando che, rispetto al *Figlio di due madri* in cui «uno degli elementi del mistero veniva ancora da un aldilà, che rimaneva in parte irrisolto e però mandava tra la luce qualche ingombrante ombra», in questa nuova prova finalmente era riuscito a «far vivere una umanità cui tutto il mistero e il miracolo venga dal di dentro; dalla sua passione, dal suo volere»⁽⁶⁾. Bontempelli avverte così che il «realismo magico»⁽⁷⁾ di *Vita e morte di Adria* non può certo essere trovato nel suo contenuto diegetico, decisamente «umano» e «realistico», e neppure nel funzionamento di un sistema narrativo in cui l'intervento del trascendente rappresenti una sorta di *deus ex machina*. Va

Non è nostro compito fornire una bibliografia esaustiva sull'autore. Tuttavia indichiamo al lettore eventualmente interessato alcuni profili complessivi ancora utili, oltre a quello di Cappello: C. BO, *Bontempelli*, Padova, Cedam, 1943; L. BALDACCI, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1966; A. ASOR ROSA, *Bontempelli, Massimo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970, pp. 417-426; F. TEMPESTI, *Massimo Bontempelli*, Firenze, La nuova Italia, 1974; F. AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979; E. URGNANI, *Sogni e visioni: Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991; G. GRANA, «Surrealismo italiano», *avanguardia ri-costruttiva*, in *Letteratura italiana. Novecento. Le avanguardie letterarie*, a cura di G. Grana, 2., Milano, Marzorati, 1994, pp. 566-645; U. PISCOPO, *Massimo Bontempelli: per una modernità delle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Internazionali, 2001. Nel 1992 sono stati pubblicati gli atti del convegno di Trento (18-20 aprile 1991): *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, a cura di C. Donati (Roma, Editori Riuniti).

⁽²⁾ Cfr. L. BALDACCI, *Massimo Bontempelli* cit., pp. 91-92; sui «Cahiers d'Italie e d'Europe» si veda A. SACCONI, *Massimo Bontempelli: il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979.

⁽³⁾ Può leggersi in M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobi, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 189-192.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 191.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 189.

⁽⁶⁾ Entrambe le citazioni *ibid.*, p. 191. Ed in effetti l'atemporalità nella vita di Adria è un atto di pura volontà, che consiste nell'estromettere e contrastare il dilagare delle passioni, tentativo che miseramente naufraga quando le passioni non possono più essere tenute al di fuori della propria realtà. A quel punto la perfezione viene perpetuata lasciando intatto il ricordo in chi ha conosciuto Adria, la quale, per non inquinare quella memoria, decide di recludersi per il resto della propria vita, sottraendosi agli sguardi dei propri ammiratori e conoscenti.

⁽⁷⁾ Sulla definizione di «realismo magico» è meglio lasciare la parola all'autore stesso. Si veda *ibid.*, pp. 21-23.

cercato in qualcosa d'altro. Ma in che cosa? Fermiamoci un attimo su alcuni dati oggettivi.

Vita e morte di Adria e dei suoi figli vede le stampe nel 1930⁽⁸⁾, dopo *Il figlio di due madri*, del 1929⁽⁹⁾ – col quale venne pubblicato congiuntamente dieci anni dopo, sotto il titolo di *Due storie di madri e figli*⁽¹⁰⁾ – e prima di *Mia vita, morte e miracoli*⁽¹¹⁾, che raccoglie materiali prodotti fra il 1923 e il 1929.

L'autore stesso ha indicato, come abbiamo già visto, una qualche comunanza di *Adria* col romanzo che l'ha preceduto. Quanto ai suoi rapporti con il testo che l'ha seguito, è invece innegabile che – per fermarsi esclusivamente alle titolazioni imposte alle narrazioni – fra i due esiste un'evidente somiglianza *tipologica*, che chiama direttamente in causa il genere letterario della *biografia*, in precedenza già ampiamente esperito⁽¹²⁾. Dice a tal proposito Bontempelli – riferendosi proprio a *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* – che la scelta biografica ha una finalità ben precisa: rappresentare un personaggio in modo

che quel personaggio non possa essere immaginato altro che in quegli atti e in quelle vicende che lui scrittore ha scelti. Tutto il rimanente della sua vita deve essere impensabile. Per questa ragione il nobile narratore ha spesso la tendenza a presentare i suoi personaggi lungo tutta la loro biografia. Mi è stato osservato che nel mio romanzo *Adria* tutte e quattro le persone principali sono presentate come in una corsa alla morte. A parte che ciò era esteticamente ed eticamente necessario data la concezione iniziale del romanzo, io certo non avrei sopportato di accompagnare i miei protagonisti fino a un dato punto della loro esistenza, e lasciare che poi il rimanente di questa potesse svolgersi in modo autonomo⁽¹³⁾.

Ma bisogna precisare anche quale tipo di *vita* è quello che le due opere sembrano presupporre. Le formule «vita e morte» e «vita, morte e miracoli» chiamano infatti in causa anche un'altra forma narrativa,

⁽⁸⁾ ID., *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Milano, Bompiani, 1930.

⁽⁹⁾ ID., *Il figlio di due madri*, Roma, Sapienza, 1929.

⁽¹⁰⁾ ID., *Due storie di madri e figli*, Milano, Mondadori, 1940.

⁽¹¹⁾ ID., *Mia vita, morte e miracoli*, Roma, Stock, 1931.

⁽¹²⁾ A parte il riferimento a testi dai titoli particolarmente espliciti, come *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* (Firenze, Vallecchi, 1920) e *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure* (ivi 1921), nei quali il genere entra interessantemente in contatto con le forme del romanzo e del racconto breve (ma su di essi vedi almeno M. MASCIA GALATERIA, *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*, Roma, Bulzoni, 1977), cfr. le numerose dichiarazioni bontempelliane relative all'importanza che biografia e autobiografia hanno rappresentato per lui: M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista* cit., *passim*.

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 162.

una particolare sottospecie del «genere biografico», che Bontempelli – autore coltissimo, esperto conoscitore della tradizione artistica e culturale europea, prima e oltre che italiana, lettore curioso e sensibile della produzione letteraria che lo ha preceduto, abile costruttore di incastri e rimandi intertestuali – deve avere avuto senz'altro ben presente. Mi riferisco naturalmente alla narrazione agiografica. E già questo dato impone il primo importante richiamo alla temporalità. Dietro i testi di natura agiografica si muove, infatti, un intento esemplare, che svincola la vicenda narrata - facendola divenire modello eternamente imitabile - dallo scorrere del tempo e la fissa, al contrario, in un'a-temporalità universale: ciò che è accaduto per quella singola individualità era valido *allora* come *ora*, per chi l'ha vissuto, come per chi lo legge. Nei confronti del lettore la narrazione fornisce un *exemplum* da imitare *adesso*, nella propria individuale esistenza, poiché unica e sempre identica è la finalità universale, che consiste nel coincidere con il modello per eccellenza – quello esperito dalla divinità – e di cui la vicenda esemplare proposta è una metonimia. Perché ciò sia possibile deve esserci naturalmente la fede nella presenza di una determinata eziologia all'interno del tempo e del divenire – e quindi nella storia –, che dovranno essere concepiti come controllati e governati da una forza ulteriore, garanzia ultima della trascendenza e dell'universalità nella contingenza. Come corollario, c'è bisogno sulla terra di fede in un'entità superiore, di un'icona, anche parziale, di questa entità e di un circolo di adepti, più o meno ampio, per il quale il culto abbia ragione di esistere. Almeno sul piano del contenuto situazionale in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* questi elementi sono tutti presenti:

La bellezza fu la sua cura d'ogni minuto e scopo d'ogni atto, e la sentiva come una cosa fuori di lei, che *Dio le aveva data in custodia*. Davanti essa *bruciò* così ogni altra cosa, sentimento, inquietudini, piacere di vivere, ambizioni. Questa non era ambizione, ma un *culto*. Infatti nessuno la biasimò, nessuno la giudicò. Il marito *dai gradini dell'altare serviva la cerimonia*, i figli *adoravano* da lontano, gli amici non chiedevano confidenza, le donne non la chiamavano in gara, *gli adoratori* non se ne innamoravano: tanto quel volere *aveva totalmente rifoggiato il mondo* per un vasto spazio intorno a lei (p. 19) ⁽¹⁴⁾.

Adria è dunque al centro di un culto pagano, che ha i suoi adoratori e sacerdoti ⁽¹⁵⁾, che celebra la volontà e la sua capacità di incidere non

⁽¹⁴⁾ Tutte le citazioni sono ricavate dall'edizione Milano, Mondadori, 1934, di cui si fornirà d'ora innanzi la sola indicazione di pagina fra parentesi nel corso del testo. I corsivi, salvo diversa indicazione, sono miei.

⁽¹⁵⁾ Non a caso le reazioni degli adoratori di Adria, quando ella si mostra loro, sono

solo sull'anima, ma anche sul corpo, nell'illusione di trasferire su quest'ultimo qualcosa che pertiene piuttosto alla prima, di potergli attribuire, cioè, un aspetto preciso della trascendenza – la sottrazione alla temporalità –, in misura almeno analoga a quanto gli altri culti assicurano (a fronte dell'adozione di alcune norme e comportamenti) alla componente spirituale. Lo spostamento dell'obiettivo sul corporeo non può però che trasformare queste intenzionalità nella ricerca di mezzi e forme di contrasto nei confronti dell'elemento che maggiormente rappresenta la caducità umana: il decadimento fisico, o, più precisamente, nell'immaginario maschile occidentale, il transeunte estetico femminile.

Non meraviglia, dunque, che, risolto il piano del significato, il narratore – che si dichiara uno degli appartenenti alla cerchia di Adria e che, quindi, può far riferimento alla propria diretta esperienza di testimone per avvalorare quanto sta per raccontare⁽¹⁶⁾ – passi a stabilire e delineare il proprio ruolo narrativo, chiamando direttamente in causa il termine di *leggenda* e relazionandosi, altrettanto direttamente, alle forme e ai modi specifici del tipo:

tutto nei nostri discorsi, anche di cose mediocri e nulle, pareva nel suo cerchio farsi d'una sostanza lieve, come avviene qualche volta nei sogni. Per queste ragioni ancora, questa donna, che dominò per alcuni anni in certo modo la vita di Roma in tempi oscuri, non dette luogo a *leggenda*: io stesso non mi sento affatto tentato, come avviene spesso agli storici e massime ai biografi, di rialzare di qualche tono e avvivare con tinte rare la esatta realtà del suo passaggio nel mondo (p. 39).

La figura del narratore si definisce innanzi tutto per differenziazione: non è uno storico, non è un biografo. Ma nel farlo si attribuisce tutti i caratteri dell'agiografo: come i più antichi autori di leggende agiografiche ha fatto parte della cerchia degli eletti di Adria; può fare affidamento sul proprio valore esperienziale: egli è il primo dei *testes veritatis*; ha dovuto attendere per raccontare la sua storia: finché la santa è stata in vita la sua leggenda e la sua personalità erano circondati da un'aurea di ineffabilità⁽¹⁷⁾, che ne impediva la traduzione in narrato; i fatti che lui racconta, per quanto possano apparire straordinari, non sono stati minimamente «rialzati di tono» o dipinti con «tinte rare»: corrispondono all'«esatta verità» o almeno a quella verità che è concepibile come

descritte con toni e modi che ricordano da vicino quelle che la cultura classica attribuisce alle Baccanti: cfr. p. 37. Ma che si tratti di una vera e propria religione lo testimoniano anche numerose altre affermazioni dell'autore: v., per esempio, pp. 89, 96 e 97.

⁽¹⁶⁾ Cfr. p. 38.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*

tale – pur nelle sue caratteristiche *ex lege* – all'interno di una narrazione agiografica. Tuttavia, proprio *leggenda*, avverte il narratore, non c'è stata: che cosa lo ha impedito?

Torniamo al titolo. Rispetto al seguente *Mia vita, morte e miracoli*, il romanzo in questione omette il terzo ed ultimo elemento: i *miracoli post mortem*. Cosa rende impossibile il loro realizzarsi, cosa manca al culto di Adria? Per continuare il parallelismo appena istituito, si potrebbe dire che a venire meno è proprio quella continuità nel tempo dello spirito attraverso la conservazione totale e/o parziale del *corpo* che il culto della bellezza di Adria vorrebbe assicurare. Nella leggenda agiografica a garantire il miracolo è, infatti, la reliquia, che come si sa è rappresentata da porzioni del corpo, o da parti (vesti, oggetti, spazi, ecc.) che con il corpo sono state in contatto, oppure ancora da effigi, quindi da immagini intere o parziali del corpo terreno. Il santo non scompare mai totalmente dalla terra e ciò che ne rimane continua ad essere attiva mediazione con il divino per i mortali: la reliquia perpetua infatti la presenza della grazia.

Di Adria però non resta nulla, proprio come qualsiasi mortale legato alla dissoluzione definitiva. Si sottrae sì allo scorrere del tempo, ma non nel modo che il culto della sua bellezza avrebbe fatto prevedere: la sua figura non diviene un simbolo eterno, quanto piuttosto un nulla eterno, non accede all'universalità, ma all'oblio. La sua storia, che sembrava seguire degli schemi precisi e identificabili, si ribella al canone e chiede per sé altri metodi e altri tipi. E al narratore, che si trova improvvisamente privato del suo ruolo di agiografo, non resta altro che dichiarare la propria incapacità, la propria insipienza ⁽¹⁸⁾. Ma se questo fosse l'unico elemento eccedente la norma agiografica, potremmo ancora credere che si tratti esclusivamente di un difetto della nostra lettura, di una 'miopia' o 'presbiopia' interpretativa. Naturalmente c'è dell'altro e per capirlo dobbiamo spostarci proprio sul piano della gestione autoriale.

2. IL DIVENIRE IN UNA RETE

A quel divenire al quale Adria vorrebbe sottrarsi è, invece, vincolato il narratore del romanzo. È un divenire che si misura, innanzi tutto, con la molteplicità dei ruoli che egli assume, in una rete fitta e intricata di rimandi testuali. Al primo posto si colloca la funzione di garante, di *auctoritas* della narrazione, inscindibile, come più sopra si è accennato,

⁽¹⁸⁾ «Io non ho mai saputo capire Adria né farmi un giudizio di lei» (p. 202).

dal compito di narrare, primo dei *testes veritatis*, la leggenda di Adria. Da questo punto di vista la voce narrante appare una figura esterna alla storia, extradiegetica, onnisciente, sia rispetto agli informanti che alle catalisi o ai motivi dinamici della vicenda: decide cosa dire, cosa non dire, come costruire la narrazione. A lui si debbono tutte le funzioni dell'ordine e gran parte di quelle della durata, la gestione assolutamente disinvolta di prolessi, analessi, sommari, scene, rallentamenti, digressioni, pause ed ellissi, modalità enunciative tutte abbondantemente presenti nel testo.

Per essere infatti un romanzo destinato a raccontare un tentativo di opporsi al divenire e alla caducità umana, e quindi al tempo, bisogna notare che sul piano formale il livello temporale della storia è fatto costantemente oggetto di una scrupolosa e attenta manipolazione. Appare, ad esempio, molto curata la scansione cronologica del narrato, sempre «realisticamente» ricostruibile. In tre occasioni, infatti, l'autore fa riferimento con precisione ad una data, consentendo al lettore di disporre nell'esatta successione cronologica gli altri eventi significativi della vicenda.

Ciò avviene una prima volta quasi all'inizio del romanzo: «Ma affrettiamoci a riprendere il filo dei fatti, quali si svolsero in quella tremenda notte, che fu il 18 di aprile del 1903» (p. 39). Possiamo così disporre temporalmente gli accadimenti che l'autore recupera attraverso la tecnica del *flashback*: se il 18 di aprile 1903 si svolge la festa durante la quale Guarnerio, in preda alla follia, si trasforma da adoratore di Adria in assassino degli innocenti Bellamonte e Vetere, l'*incipit* della storia – che è collocabile, secondo il narratore, due giorni prima – deve essere posto il 16 aprile di quello stesso anno; mentre se ci troviamo a cinque anni dalla decisione di Adria di dedicarsi al culto della propria bellezza, come afferma questa volta Guarnerio, vuol dire che la scelta dell'attuale *modus vivendi* della protagonista ha avuto luogo nella prima metà del 1899.

All'inizio della seconda parte del romanzo, poi, un giovanotto impacciato irrompe inaspettatamente nella vita di Adria e Adria è costretta a rendersi conto che sono passati ancora cinque anni dal giorno in cui Guarnerio ha ucciso il padre di quello stesso giovanotto, il già ricordato giudice Bellamonte. Dunque dovremmo trovarci intorno al 18 aprile 1908. Ma questa reiterata ansia di precisione cronologica ad un certo punto sembra contraddetta da un'affermazione del narratore stesso, il quale ci informa che sul *suo* piano temporale di anni ne sono passati in realtà solo quattro:

I due fanciulli, che abbiamo lasciati affranti addormentarsi su di un cassone nel buio, una sera d'aprile di *quattro anni* innanzi, li ritroviamo ora, il

pomeriggio del sette di settembre del 1907, ch'essi ricorderanno sempre come la giornata suprema della loro vita (p. 82).

Eppure tutti i personaggi, Adria, Giovanni Bellamonte, e prima Guarnerio ⁽¹⁹⁾, contano a suon di lustri, oppure a multipli di cinque. Questo procedimento contagia anche, in alcuni passaggi, la stessa voce narrante ⁽²⁰⁾, come appare nella terza inserzione cronologica, nella quale l'autore stigmatizza l'ingresso di Adria nella casa-reclusione di Parigi:

Il suo ingresso alla ultima dimora avvenne il giorno ventidue di settembre, che fu stranamente soleggiato e tepido. I giorni innanzi erano stati grigi e pieni di brividi; forse quella mattina Roma aveva mandato ad Adria, a salutarla o a tentarla, un po' della sua luce (p. 89) ⁽²¹⁾.

Si tratta esattamente di quindici giorni dopo quel faticoso «sette di settembre» più sopra ricordato. Ma altrettanto spesso la narrazione segue anche la scansione del quattro a cui abbiamo fatto cenno: quattro mesi dopo la partenza di Adria muore il marito, abbandonato da otto giorni anche dai figli ⁽²²⁾; otto anni dopo si svolgono i fatti relativi a Tullia ⁽²³⁾. Ed infine:

Un giorno arrivò ad Adria un avviso, che tutta la strada della sua casa (*ove ella da dodici anni stava reclusa*) doveva essere distrutta per ordine delle Autorità supreme (p. 192).

Nel testo dominano dunque due serie temporali in cui gli stessi eventi appaiono collocabili in maniera diversa: una a base quattro, per così dire, e una a base cinque. La prima, gestita esclusivamente dal narratore – che la esplicita in enunciati sempre di propria pertinenza –, sembra preclusa ai personaggi, o meglio agli adoratori di Adria, che, al contrario, adottano, come Adria stessa, sempre la seconda. Quest'ultima scan-

⁽¹⁹⁾ Cfr. pp. 31-33.

⁽²⁰⁾ «Dall'ora in cui – dieci anni prima, ma lei ancora non lo sa che sono dieci anni – aveva stabilito di dedicarsi tutta alla religione della propria bellezza [...]» (p. 72).

⁽²¹⁾ Notiamo anche in questa citazione gli stilemi tipici dell'agiografo, che sottolinea l'eccezionalità degli eventi con la ricerca di segni – anche meteorologici – che racchiudano in sé qualcosa dell'insolito e del meraviglioso, com'è nella tradizione.

⁽²²⁾ Cfr. p. 99.

⁽²³⁾ «Otto anni sono passati su Parigi e nulla han cambiato laggiù nelle tre stanze allucinate della via presso il Sacré-Coeur, forse niente è mutato nel volto di Adria che nessuno ha più visto e nemmeno lei stessa. Otto anni sono passati su Roma, nei quali a Villa Adria tutto s'è alleggerito e fin l'aria. Quella specie di stupore eletto che dominava in ogni stanza, ha lasciato il luogo a forme morbide, colori rapidi. Eccoci alla primavera dell'anno 1915» (p. 116).

sione, a volte, viene fatta propria anche dalla voce narrante. Naturalmente l'attenzione di Bontempelli alla costruzione della struttura testuale è tale da non poter attribuire la discrepanza temporale a distrazione dell'autore. Chiediamoci piuttosto quando la voce narrante condivide l'una o l'altra di queste scansioni.

Accanto al narratore autorevole, che integra le informazioni attraverso un movimento continuo di andata e ritorno sul vettore irreversibile del tempo, che giustifica le ellissi e interpreta i comportamenti, esiste un narratore più incerto, meno sicuro, anzi decisamente reticente⁽²⁴⁾, un narratore che dice spesso *forse*⁽²⁵⁾, che non sa capire, perché non è in grado di farlo, la realtà, soprattutto quando essa si riferisce ad Adria:

Ma non so pensare chi, e da che terra e per quale etere, la guidasse così. Non so nulla io di Adria, e sto per terminarne la storia senza avere potuto farmi un pensiero su lei o capire i suoi atti (p. 198).

Posizione ribadita, quasi alla lettera, proprio in conclusione della vicenda⁽²⁶⁾. Ora non siamo più di fronte ad un narratore esterno alla storia, ma ad una voce interna ad essa, un personaggio-narratore, che ha assistito agli eventi che racconta, e che, in quanto tale, condivide lo stesso livello di infatuazione e la stessa percezione temporale degli altri protagonisti. Insomma un narratore allodiegetico e, a stare bene attenti, dotato di una sua vicenda, di un divenire rintracciabile nella narrazione, di cui l'esempio più evidente è l'inserito posto a metà della prima parte:

Che cosa poteva essere una conversazione con Adria e intorno a lei? Questo è molto difficile a rendere. *Io ho avuto la fortuna di assistere due volte (un anno prima degli avvenimenti che sto raccontando) a queste riunioni, e poi le ho sentite ricordare da altri che ne furono molto più assidui*; e nessuno di noi, una volta allontanato dalla sua cerchia, riusciva in alcun modo a riferirle (p. 38).

Al narratore extradiegetico spetta la gestione del tempo realistico della storia e di quello su cui si colloca il piano della scrittura, soprattutto

⁽²⁴⁾ Per esempio: «Chi era? Non s'è saputo mai» (p. 58); «nessuno seppe mai se questo fosse un nome o un soprannome» (p. 167).

⁽²⁵⁾ Si vedano a mo' d'esempio i seguenti passaggi: «Conta lentamente, *forse* più lentamente di quanto la tradizione imponga» (p. 11); «Avanzava, e niente pareva muoversi di lei: *forse* era lo spazio a scorrerle sopra e intorno come gira il cielo intorno alle stelle rapito» (p. 14); «*Forse* era un angelo, era la Provvidenza che soccorre gli animi coraggiosi, anche se sono piccole anime di otto anni, come Tullia, di sei anni, come Remo» (p. 58); «ma nel sonno, *forse senza accorgersene*, cercava di premere un fianco contro quello di Remo» (p. 167).

⁽²⁶⁾ Cfr. p. 202.

to quando essa misura un *prima* e un *dopo* temporale, un *oggi* e un *allora* storicamente identificabili ⁽²⁷⁾. Egli sa che la rappresentazione teatrale alla quale partecipa Adria con il marito è la prima recita di Ibsen in Italia ⁽²⁸⁾; è in grado di penetrare l'interiorità dei propri personaggi, passando dalla focalizzazione zero a quella fissa, mobile, multipla; gestisce le intrusioni metanarrative:

Tutti sono impazienti, e dovranno aspettare due giorni ancora. *Noi no; il nostro privilegio di scrittori (e noi ne facciamo partecipi i lettori) ci permette di saltare le due giornate*, e trovarci senz'altro alla notte del venerdì, in giro per le sale del Circolo poco prima di mezzanotte, l'ora in cui Adria sta per apparire (p. 29).

Al narratore intradiegetico pertiene al contrario il tempo dell'osservazione interna, della contemplazione estatica di Adria, ma anche della storia sua e dei suoi seguaci; il compito di dare voce all'ineffabile. A lui spettano quegli *a parte* fra parentesi che a cominciare dal terzo capitolo della prima sezione, fanno in maniera più o meno massiccia da contrappunto alla narrazione principale, offrendo precisazioni, punti di vista diversi, probabili spiegazioni. Insomma il primo riveste il ruolo dello storico, che registra con assoluta fedeltà gli eventi da ogni prospettiva possibile: il suo piano è quello della verità oggettiva, in cui domina il tempo naturale e discreto, in cui gli anni sono fatti di un certo, preciso numero di giorni e i giorni di ore. Per lui tutto è spiegabile, con estrema semplicità, anche quei pensieri di Adria che il secondo non riesce a comprendere ⁽²⁹⁾.

⁽²⁷⁾ Come nei passaggi seguenti: «Questo Guarnerio era un amico di casa, abitava in una villa non lontana: ville a oriente di Roma in una plaga a *quei tempi* quasi disabitata; *oggi* i quartieri nuovi le hanno raggiunte» (p. 16), «[...] in un nodo di piccole strade che *oggi* non esiste più, demolito per far posto al quartiere semilunato che ha per arco la nuova avenue Junot e per corda la prima pendice di rue du Mont-Cenis, di là dal rialto ove San Dionigi fu martire» (p. 87).

⁽²⁸⁾ Cfr. pp. 20-21.

⁽²⁹⁾ «Adria pensò un momento. In questo pensare apriva grandi gli occhi e li girava attorno sulle cose e le persone. Sembrava che pensasse a cose eterne, e forse al Paradiso [...]. Invece i suoi pensieri erano stati molto semplici. Primo: ho un ricevimento dopodomani sera, importante, è meglio che per queste due sere non rincasi tardi. Secondo: la parte più scelta della gente che si sarebbe trovata alla bottiglieria, erano tutti quella sera in teatro, e perciò avevano già avuto la gioia di vederla. Non c'era dunque nessuna ragione di andare a cena » (p. 23). Il tema della semplicità di Adria è piuttosto ricorrente nelle parole del narratore extradiegetico, quasi a contrapporla alla pretesa complessità del mistero che essa rappresenta per il narratore intradiegetico: *modesti e semplici* sono i suoi pensieri (pp. 23 e 24); *semplice* la stanza che usa come ripostiglio per gli abiti e dove riceve la sarta (p. 26); *estremamente semplici* le fogge dei vestiti che disegna e indossa (p. 27). Ed infine: «Adria era ciò che può immaginarsi di più *semplice* al mondo. Era la naturalezza fatta bellezza» (p. 39).

⁽³⁰⁾ Un'interessante e divertente alternanza – a volte vero incontro/scontro fra le

Per l'altro tutto questo è impossibile ⁽³⁰⁾.

Talvolta le due voci entrano in dialettica, specie quando si tratta di un elemento così importante per una narrazione storica, o ritenuta tale, come le fonti:

È stato detto che fin dai primi giorni cominciassero a scrivere certe memorie della sua vita e di tutte le persone che aveva conosciute. *Non lo credo.* Oltre che non se ne ha traccia alcuna (*ma questo era naturale, dato il modo della fine*) nessuno di coloro con cui Adria fu poi in corrispondenza, per lettera o per telefono, fino agli ultimi giorni della sua vita, ne ha saputo mai niente; e *nemmeno sono riuscito ad appurare donde e quando sia nata quella voce* (pp. 105-106).

Accanto allo storico vive quindi l'agiografo, che è stato attore/partecipe/spettatore delle vicende narrate, quell'agiografo che, nel momento in cui decide di raccontarlo, non si è ancora saputo staccare pienamente dal quel particolare *tempo* della sua esistenza, quell'agiografo che accusa e vanifica gli sforzi di oggettività dello storico, che anzi li mette in dubbio e che contrappone al realismo del primo la sua «realtà», fatta del meraviglioso potere della volontà di incidere sul corso della Natura, realtà in cui la Provvidenza sostituisce il caso e l'arrivo fortuito di un estraneo l'intervento salvifico d'un Angelo:

Forse così stavano da molto tempo, quando nel mezzo del viale un'automobile sopraggiunse, aperta; al volante era un giovane che li vide, si fermò quasi di colpo. Corse a raccogliarli, li portò di peso nella macchina [...]. *Chi era? Non s'è saputo mai. Forse era un angelo, era la Provvidenza che soccorre gli animi coraggiosi*, anche se sono piccole anime di otto anni, come Tullia, di sei anni, come Remo [...]. La *Provvidenza* fermò la macchina, e sempre sorridendo depose i due bambini davanti al cancello. Vide, di là da esso, che un giardiniere riconosciuti i bambini correva ad aprire; allora mise in marcia e rapidamente, gridando «addio addio» e scotendo in alto una mano, scomparve senza neppure lasciar loro il tempo di dire grazie: *così fa la Provvidenza* (pp. 57-59)

Questo narratore assume lo sguardo dei bambini, ma non coincide

voci – è rappresentata dalla serie degli *incipit* che aprono ciascuna delle cinque parti del romanzo e che contengono sempre indicazioni metanarrative di straordinaria importanza, soprattutto riguardo la natura e il ruolo del tempo all'interno dell'umano divenire.

⁽³¹⁾ «Ho visto più d'una volta un bambino giocare a briscola da solo. Non mi maraviglierei di trovarne uno che inventasse il modo di giocare da solo a nascondersi [...]. Io non so immaginar come, io non so immaginare che dei romanzi, perché ho più di tredici anni, e dopo quell'età l'immaginazione è meno potente a sostituire in tutto il reale» (pp. 10-11).

con essi ⁽³¹⁾. Proprio perché si colloca in una posizione intermedia fra il loro mondo – in cui dominano l’immaginazione e la fantasia – e il mondo della certezza, dell’oggettività o della fede in essa – cui, invece, appartiene il livello della Storia –, egli può dar voce all’uno e all’altro dei punti di vista.

La voce narrante proietta, dunque, in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, un’immagine quasi schizofrenica di sé, in cui l’*auctor* convive con l’*agens* senza tuttavia risolversi in esso: il divenire è la certezza del primo; l’atemporalità l’illusione del secondo. Questa scissione/contrapposizione consegue che il meraviglioso conviva con il reale – che divenga, anzi, una componente di esso – e ottiene, altrettanto naturalmente, che il *tipo narrativo* prodotto sia nel contempo *leggenda agiografica* e *biografia storica*. Ma sono davvero chiusi i giochi con i diversi generi letterari? Vediamo cosa succede ai personaggi.

3. IL TEMPO DELL’AVVENTURA

Il personaggio centrale della narrazione è inequivocabilmente Adria. La sua figura eticamente e moralmente dominante, condiziona gli accadimenti di tutti gli altri attori della storia, ad iniziare dal destino dei propri figli.

Le vicende di Tullia e Remo, che occupano la parte centrale del romanzo, non possono infatti prescindere dall’attività e dalle decisioni di Adria. Ciò vale, innanzi tutto, per Tullia, alla quale il testimone della storia passa attraverso la decisione della madre di instaurare un rapporto epistolare con lei. Tullia traduce questo scambio in un legame esclusivo, taciuto agli altri e, dunque, segreto, come gli incontri, appunto, di una setta religiosa. Il suo modo di decifrare e interpretare gli eventi e la relazione con la madre resta quindi ancora legato ad una modalità tipica della fase infantile della propria esistenza – quella legata a Villa Adria e al culto ivi professato –, dimostrando come dal punto di vista del suo statuto, nonostante il trascorrere oggettivo del tempo – anche di quello narrativo –, il suo personaggio sia rimasto cristallizzato ai ruoli precedentemente definiti. Tullia reagisce agli stimoli di Adria: è ancora la bambina che guarda di nascosto la madre dalla fessura nella parete e che va a lei nei giorni e nelle ore in cui Adria l’ha autorizzata a farlo ⁽³²⁾. Per la ragazza questa situazione significa in prima istanza l’estromissione dalla propria sfera di qualsiasi elemento maschile: a farne le spese

⁽³²⁾ Cfr. l’inizio e la fine della prima parte del romanzo.

sono Ràmy e, prima di lui, Valòria.

La storia di Tullia cambia quando ella decide di forzare la staticità del tempo e dei ruoli e operare un mutamento. L'evento è scatenato da un errore di decifrazione: leggendo un passo di una lettera di Adria, Tullia crede infatti che la madre la richiami a sé⁽³³⁾. È ancora ad Adria che spetta dunque l'*input* dell'azione, poiché Tullia non fa altro che reagire ad un suo supposto ordine. Se il tentativo andasse in porto, ciò otterrebbe una trasformazione del rapporto a senso unico Adria → Tullia, in un rapporto biunivoco Tullia ↔ Adria, con conseguente cambiamento per il personaggio della propria funzione narrativa: Tullia diverrebbe elemento attivo della narrazione, innescherebbe un processo che, attuando il passaggio da una situazione all'altra dei rapporti fra i personaggi, rappresenterebbe una peripezia dell'intreccio. Ma la «storia» di Adria non può tollerare un accadimento di questo tipo, perché una trasformazione comporta necessariamente l'accettazione dell'evoluzione temporale.

Il fallimento di Tullia colloca automaticamente la ragazza al di fuori del mondo della madre e la lascia preda del tempo, del mutamento e quindi dell'azione. Dopo il mancato incontro con Adria, Tullia si abbandona infatti ad un'attività quasi febbrile – di cui sono segnale anche i frequenti spostamenti nello spazio –, misura il tempo con le distanze e recupera nuovamente il rapporto con gli uomini⁽³⁴⁾: alla coppia Adria → Tullia si sostituisce ora quella Tullia → Sammarco, in cui l'inazione viene consegnata al partner maschile e l'elemento passivo appare il tenente aviatore. La passività di Sammarco, o meglio la sua impotenza all'agire, è anzi totale, come dimostrano gli inutili, ancorché reiterati, tentativi di opporsi ai piani eroici di Tullia⁽³⁵⁾.

Ma riconsegnata al *tempo* Tullia è riconsegnata anche alla *morte*. L'idea della ragazza – e cioè quella di fingersi dispersa tra i contadini veneti per carpirne informazioni sugli spostamenti delle truppe nemiche – fallisce e fallisce per l'intervento di un altro elemento tipico del vettore temporale: l'imprevisto, qui rappresentato da un tentativo di stupro che manifesta la vera identità di Tullia. Ella non ha saputo prevedere l'intervento del caso, non ha pensato che qualcosa potesse *modificare* nel mondo reale le attese del desiderio e della speranza. Dunque Tullia ha ancora in sé un elemento proprio del mondo materno: la fede nell'immaginazione, la convinzione che la realtà possa aderire ai propri

⁽³³⁾ Cfr. pp. 129-130.

⁽³⁴⁾ Cfr. pp. 138-139.

⁽³⁵⁾ Cfr. la lunga sequenza pp. 141-144.

processi fantastici e alle decisioni della propria volontà, convinzione del tutto simile alla speranza della madre di poter contrastare gli effetti delle passioni e del tempo sulla bellezza. Rispetto agli uomini e alle donne «normali» Tullia non è in grado di fronteggiare il *tempo dell'avventura*, di modificare i propri comportamenti a seconda degli interventi casuali dell'imprevisto. Non può dunque avere alcuna iniziazione alla vita: a lei spetta la morte dell'eroina, come – ironicamente e drammaticamente – aveva già previsto Adria ⁽³⁶⁾.

Remo ripete, rovesciandone le tappe, la stessa vicenda della sorella. Apparentemente egli sembra dotato sin dall'inizio di un attivismo maggiore rispetto a quello di Tullia: prima della ragazza decide di fuoriuscire dal rapporto simbiotico con la madre (e con la sorella); abbandona l'Italia per accedere ad una vita indipendente all'estero, in Germania; stabilisce relazioni con personaggi di cui nulla sappiamo.

Gli elementi di corrispondenza con Tullia sono tuttavia altrettanto numerosi: come la sorella ha estromesso qualsiasi rapporto con l'altro sesso, in questo caso con l'elemento femminile; come la sorella vive un rapporto di dominanza, in particolare con Wilhelm; come la sorella si è recato a Parigi, anche se non ha cercato di vedere la madre; come la sorella, il legame con Adria è tenuto segreto ai personaggi che lo circondano. E, soprattutto, come la sorella, la sua condizione attuale ripete lo statuto del fanciullo Remo. Il ritorno alla superficie cosciente del cordone ombelicale che lo unisce alla madre – che avviene, come sempre, attraverso la mediazione di Tullia, o, meglio, attraverso una reliquia che la sorella ha sigillato in un pacco a lui destinato prima di morire, contenente appunto un'effigie di Adria –, scatena infatti un processo irreversibile, che sfocerà nell'uccisione di Carmine Bonaccorsi (detto Carbon) e nella conseguente necessità di abbandonare lo spazio noto e familiare per l'ignoto, assumendo l'identità dell'amico: fuga dalla quale, come apprendiamo dalla profezia di Aloe – collocata ad apertura della quarta parte, dedicata, appunto, a Remo – egli non tornerà più.

L'attivismo precedente di Remo è stato, dunque, come quello successivo di Tullia, un tentativo di sottrarsi al vincolo materno, inserendosi nel flusso temporale della vita «normale». Ma tale attivismo non ha potuto rimuovere la passività di fondo che caratterizza lo statuto del suo personaggio e che si sostanzia dell'incapacità/impossibilità di sottrarsi al dominio di Adria. In Remo - al quale non è neppure destinata la morte eroica di Tullia, ma il semplice oblio – la fase di attività – che

⁽³⁶⁾ Cfr. pp. 154-155.

rappresenta, andrà osservato, un'ellissi narrativa – ha preceduto l'evento dinamico; in Tullia lo ha seguito – e, quindi ha dato luogo a narrazione -, ma sostanzialmente la *forma* delle loro vicende non cambia: essi non sopravvivono all'epifania del *tempo dell'avventura*. Così come non vi sopravvive il padre, che esaurisce il proprio ruolo narrativo nel momento esatto in cui decide di modificare la propria esistenza ⁽³⁷⁾ ed entrare nel divenire della «normalità» ⁽³⁸⁾.

A ben vedere questo dato di fatto rappresenta per il personaggio una vera e propria *destinazione*: Adria *impone un destino* ai suoi sottomessi, come accade per tutti coloro che perseguono la credenza in un culto, l'obbedienza al codice che esso impone. Mentre si sottrae al tempo, Adria lo consegna a tutti gli altri. Da questo punto di vista, ella è come l'eroe eponimo di un *poema epico*, che intreccia alla vicenda principale storie secondarie ⁽³⁹⁾.

Ma sono soprattutto i personaggi ad avere qualcosa di epico: il loro «essere» comprende il loro destino e il loro destino coincide con la loro vicenda. L'adozione di una fede, di un culto esclusivo e, quindi, di un determinato codice comportamentale, *consegue* – per Tullia, come per Remo, come per tutti gli altri – un destino e, quindi, un'*unica, possibile* storia. Questo è, in realtà, l'*unico, possibile* antidoto allo scorrere del tempo: il tempo del realismo anagrafico – e di quello narrativo – può, evidentemente, seguire il suo naturale svolgimento, ma la condizione del personaggio rimane inalterata, ottiene l'eternità con la perpetuazione del rito, con il consolidamento della fede nella credenza originaria. Ogni ribellione a questo dato di fatto non può che sfociare nella morte o, comunque, nella scomparsa dalla scena del poema.

Sarebbe arbitrario, tuttavia, chiamare in causa il termine e il genere del *poema* se ad autorizzarlo non fosse il testo stesso e a proposito di un altro personaggio centrale della narrazione, ancorché di «durata» limitata: Guarnerio. Di lui dice l'autore, presentandolo per la prima volta:

⁽³⁷⁾ Il marito di Adria muore infatti proprio dopo aver deciso di cambiare il proprio *modus vivendi*, prima tutto votato all'educazione dei figli, chiamando il fratello a vivere con lui e intraprendendo un'attività finanziaria (Cfr. pp. 99-102).

⁽³⁸⁾ Non a caso il narratore extradiegetico accomuna tutti questi personaggi proprio sul finire della quarta parte (Cfr. p. 187), prima di passare a raccontare il modo in cui Adria stessa affronta e risolve il suo personale incontro con l'imprevisto e l'avventura.

⁽³⁹⁾ Ed in effetti la struttura esteriore del romanzo, anche solo a guardare l'intitolazione delle singole partizioni, sembrerebbe obbedire a questa intenzionalità: la vicenda di Adria, divisa in tre tronconi – contenuti rispettivamente nella prima, seconda e quinta parte – racchiude quella dei propri figli – che occupa la terza e quarta parte del romanzo –, come in un gioco di scatole cinesi.

«Uno solo si era innamorato, perché uno era necessario a compiere il *poema* dell'aria che la circondava» (p. 19). La vicenda di Guarnerio è cristallizzata, non conosce soluzioni, analogamente a quella degli altri personaggi:

L'amore di Guarnerio, come ogni cosa di quel mondo, *non aveva svolgimento*; era nato al giusto punto, già maturo e ardente quanto occorreva e non più [...]. *Quale era nato, tale passando i mesi e gli anni rimaneva e sarebbe rimasto per l'eternità*; perché nel mondo di Adria non esisteva tempo (pp.19-20).

Anche la possibilità della *fine* - il fantasma di una conclusione che in quanto tale presupporrebbe un *prima* di esistenza e un *dopo* di inesistenza - viene neutralizzata attraverso l'iterazione apotropaica della sua nominazione nel ripetersi identico del rito:

Guarnerio poteva parlarne, Adria poteva credere, da cinque anni, alla verità di quel destino di pochi giorni di vita, visto che il tempo intorno ad Adria era fermo come l'Empireo (p. 22).

Il tempo della vita di Guarnerio è, in realtà, un tempo fittizio, che non prevede variazioni: è un tempo senza divenire e, dunque, senza storia, perché non contempla alterazioni all'ordine stabilito:

A trent'anni s'era innamorato di Adria, per quella chiamata del *destino*; il suo amore aveva subito preso il tono voluto: amore disperato e tranquillo. *Tutta la sua vita* s'era facilmente ordinata, *ora per ora*, intorno a questo dovere (p. 31).

Di quel «nastro» egli conosce esattamente lo svolgersi ⁽⁴⁰⁾, fissato com'è nella temporalità del rituale. Ma ecco che l'uniformità del tempo viene rotta dall'imprevisto: il 18 aprile 1903 Guarnerio si accorge di aver amato Adria negli ultimi due giorni *di più* che nei cinque anni precedenti. Nel mondo che è senza tempo – perché senza divenire della passione, fissata una volta per sempre ad un livello costantemente identico –, la scoperta di *un di più* di sentimento lascia irrompere prepotentemente il fantasma della mutazione, del cambiamento. L'innalzamento del sentimento prevede infatti un processo e, dunque, un divenire temporale. Ma se è processo, quand'anche migliorativo, questo significa che il livello precedente, quello che si è abbandonato, non era il punto estremo, la perfezione immutabile, quella fase di arresto del tempo da conservare e perpetuare: se il nastro si è già svolto, può tornare a farlo.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. p. 31.

Guarnerio avverte che il suo amore non è nato maturo come egli avrebbe voluto, ora è più profondo; Adria, cinque anni dopo, si accorge che il suo volto è più bello. La constatazione di Guarnerio sfocia nell'omicidio e nella follia, quella di Adria nel suicidio. Entrambi i tentativi innescano un processo peggiorativo della condizione del personaggio che porta, in sostanza, ad una collocazione definitiva al di fuori del tempo e della storia. Guarnerio non fa altro che presentire quello di cui Adria verrà a conoscenza soltanto qualche anno dopo. Egli incarna per primo la vicenda e il *destino* che saranno di Adria, ne è un doppio, come Tullia lo è di Remo. In entrambe le coppie l'elemento maschile viene condannato all'estromissione dalla comunità; quello femminile alla morte.

Veniamo allora ad Adria. Primo elemento dinamico della sua vicenda è rappresentato dall'irrompere nel proprio mondo di un agente esterno: si tratta di Giovanni Bellamonte, figlio del giudice ucciso da Guarnerio, conosciuto da ragazzo e poi scomparso dalla cerchia degli adepti di Adria, formatosi dunque *lontano*, in uno spazio e in un tempo *altri*, rispetto a quelli noti e familiari per Adria.

Attraverso il padre, Giovanni Bellamonte stabilisce un legame con Guarnerio e, soprattutto, con la sua follia, costringendo Adria a contare gli anni e i giorni. «Cinque anni» dal giorno in cui un uomo «ch'era impazzito d'amore per lei» aveva ucciso il padre del «ragazzo Giovanni»⁽⁴¹⁾. «Dieci anni» da «un giorno lontano» in cui «aveva stabilito di vivere per la bellezza»: «ora ella lo sa»⁽⁴²⁾:

Ecco ha capito. E poi che siamo nel calcolo, diciamo, che ora è la fine di agosto, ella è nata agli ultimi di settembre: ha capito, dunque, che tra un mese avrà trent'anni (p. 77).

Il personaggio di Giovanni Bellamonte impone dunque ad Adria il *ricordo*, la costringe a misurare il tempo, a rileggere il passato e, quindi, a constatarne il divenire. Egli è anzi *figura* della memoria: può muoversi liberamente sul vettore temporale, può tornare indietro e riallacciare le fila della vicenda. Egli è un'altra *epifania* dello storico, il depositario della verità dei fatti, un doppio di quel narratore onnisciente che, infatti, si affretterà a farlo scomparire una volta assolto il suo ufficio⁽⁴³⁾. In qualche modo, uscendo di scena è come se passasse lo «scomodo» testimone della memorazione ad Adria stessa⁽⁴⁴⁾.

⁽⁴¹⁾ Cfr. p. 73.

⁽⁴²⁾ Cfr. p. 76.

⁽⁴³⁾ Cfr. p. 79.

⁽⁴⁴⁾ Adria se ne ricorderà, infatti, in prossimità del tempo del suo suicidio e tirerà fuori questa funzione da «una piega della memoria», come dice il narratore, aggiun-

Adria risponde con la fuga. Ma di che *tipo* di tempo ha fatto esperienza? È il testo stesso, come sempre, a dircelo. Dopo aver descritto una notte di intense riflessioni sul significato dell'incontro con il «ragazzo Giovanni» e sulla natura delle reazioni e sensazioni che egli aveva suscitato in Adria, l'autore soggiunge: «Si svegliò all'ora normale, nessuno in tutta la giornata s'accorse ch'ella era passata per una tremenda *avventura*» (p. 78).

Dunque il *tempo dell'avventura*, del mutamento, dell'*avvenimento* ⁽⁴⁵⁾, come per Tullia, come per Remo, come, infine, per Guarnerio. Adria si accorge di non poterne avere ragione e reagisce precludendone agli altri la vista. Questa soluzione domina anche le azioni successive di Adria per la quale l'antidoto all'avventura, al cambiamento, non è l'accettazione di un divenire, ma l'allontanamento, lo spostamento in un altro spazio, secondo un modulo che, ancora una volta, accomuna la narrazione della sua vita agli schemi agiografici ⁽⁴⁶⁾. Adria sostituisce la dimensione del tempo con quella dello spazio e con il suo movimento all'interno di esso.

La scelta di vita che lei ha fatto delinea costantemente, infatti, due spazi: il *proprio*, nel quale si muove ed agisce nel rispetto delle scelte e delle convinzioni che la animano; quello degli altri, di tutti gli altri, diversi perché soggiacenti alle leggi del tempo. Il mondo di Adria non solo è separato, ma anche intangibile. La frontiera – che coincide metaforicamente con quella reale ed invisibile dell'aurea di intangibilità di cui Adria si circonda – può essere ben rappresentata dalla parete forata dalla quale Tullia e Remo bambini osservano la madre ⁽⁴⁷⁾. Essi, come tutti gli altri – come lo stesso marito di cui si dice spesso che non osa toccare la moglie –, non possono avvicinare Adria se non nei tempi e nei modi stabiliti. L'unico che, in un certo senso, può farlo è Guarnerio. Ma Guarnerio si accorge improvvisamente di non appartenere a quel mondo, di non avere, cioè, il potere di conservare immobile il tempo, e ne fuoriesce attraverso la pazzia.

Quando Giovanni Bellamonte «aggredisce» lo spazio di Adria, ella reagisce con la creazione di un'ulteriore frontiera – questa volta reale e non solo metafisica –, frontiera che si avvale della lontananza e delle solide mura di una casa, o meglio, di una prigione. Adria diviene così

do: «Adria era tranquilla; ma ora ogni giorno *rinarrava* a se stessa la propria vita. Come uno spettacolo calmo *svolgeva la tela degli anni passati*» (p. 195).

⁽⁴⁵⁾ Cfr. p. 106.

⁽⁴⁶⁾ Mi permetto di rinviare a tal proposito al mio *Lo spazio dell'avventura*, Firenze, La nuova Italia, 1977, pp. 69-106.

⁽⁴⁷⁾ Il rinvio è ancora all'inizio e alla fine della prima parte del romanzo.

immagine moderna della reclusa, una delle poche forme – se non forse l'unica – che la società occidentale ha permesso di esperire alla santità femminile: per lei vale ancora il modello dell'agiografia.

Per infrangere questa serie di *limiti* non basterà più l'intervento di un qualsiasi personaggio secondario:

[...] quando dalla frontiera d'oriente, finita la guerra, quegli uomini tornarono a Parigi, s'accorsero che alcuni dei suoi quartieri erano troppo grami per potervi abitare una generazione di vittoriosi, e a forza di piccone li demolivano. Un giorno arrivò ad Adria un avviso, che tutta la strada della sua casa (ove ella da dodici anni stava *reclusa*) doveva essere distrutta per ordine delle Autorità supreme [...]. Adria non ammetteva poter uscire di là. Cedere a quella necessità, era un riconoscerla superiore alla sua legge. Ma alla sua legge ella aveva sottomesso ben altre forze che un avviso della Città di Parigi. Questa poteva considerarsi come una forza materiale superiore. Ma cedere alla forza materiale è la estrema umiliazione per un animo orgoglioso [...]. Ella pensò allora questa parola, «eroico», per la prima volta (pp. 192-194).

Adria pensa al suo destino, ora, come «eroico»: si accorge che il modello agiografico non le è più sufficiente e sfocia nella dimensione epica, come tutti gli altri personaggi che non sono riusciti a sottrarsi all'ineluttabilità della legge da lei costituita, anche se essi, a differenza di Adria, lo fanno loro malgrado. Il romanzo si conclude, dunque, riportandoci, anche se solo sotto forma di allusione indiretta, al tipo del *poema* ⁽⁴⁸⁾.

Se è vero che per Bontempelli, come egli stesso ha dichiarato, il romanzo «è poema. Bisogna giudicare un romanzo da questo, e non da altro: da *quanto riesce a essere un poema*» ⁽⁴⁹⁾, è facile capire perché l'autore abbia potuto considerare *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* un inizio e non una fase intermedia o addirittura conclusiva della sua car-

⁽⁴⁸⁾ Gianni Grana parla piuttosto di *mito* (in «*Surrealismo italiano*», *avanguardia ricostruttiva*, cit., pp. 638-640), facendo riferimento alla «fissazione 'mitica' di una immagine di bellezza» (*ibid.*, p. 638). Non ci sembra che questa affermazione sia in contraddizione con quanto siamo venuti dicendo, poiché il nostro discorso è spostato più sul piano della forma, che non su quello del contenuto. Dal punto di vista strutturale, anche Grana riconosce che l'elemento conseguente alle premesse tematiche è rappresentato da una certa «immobilità del personaggio» (p. 639) e aggiunge: «Ma io ritengo tutt'altro che casuale che questo preteso ri-cominciamento 'mitico' coincida – anzi lo esiga – [...] con una ripresa delle strutture narrative tradizionali/'realistiche' del *romanzo*, e anzitutto dell'intreccio 'avventuroso' rivalutato» (p. 640).

⁽⁴⁹⁾ M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista* cit., p. 161 (corsivi nel testo). Faccio notare che l'intervento risale al giugno 1930, cioè a pochi mesi dopo l'uscita di *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*.

riera: esso ci appare innanzi tutto un discorso sui tipi narrativi, già esperiti o da sperimentare, verso una migliore definizione di quella che egli ritiene sia la forma più efficace per il romanzo del Novecento.

Non si tratta, come potrebbe sembrare, di un ritorno alle origini, di un recupero della teoria di un supposto legame fra le due forme più tradizionali della narrazione. Si tratta piuttosto di una riflessione su come il romanzo possa far propri, superandoli e risolvendoli tutti in esso, innanzi tutto, l'immobilità temporale narrativa del poema (in cui non può esserci evoluzione nello statuto di personaggio *destinato*, e quindi *eroico*), senza rinunciare al divenire del realismo narrativo; poi il *tempo* meraviglioso dell'agiografia, senza danneggiare quello *storico* della biografia; ed infine tutte le forme possibili della manipolazione – a livello temporale della storia –, senza prediligerne nessuna, mantenendo anzi una certa *oggettività* della narrazione. E facendo tutto questo Bontempelli dimostra che *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* non è propriamente un semplice, quand'anche felicissimo, tentativo di fare del tema della resistenza della caducità umana all'azione del divenire l'argomento/contenuto della storia; al contrario è l'esempio più riuscito di quella «ricostruzione del tempo», che assieme alla ricostruzione dello spazio rappresentava «il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo»⁽⁵⁰⁾.

⁽⁵⁰⁾ *Ibid.*, p. 9.