

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

65

C'è un *oltre* in tutto
Voi non volete o non sapete vederlo

Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello

Atti del Seminario Interdipartimentale
(Campus di Fisciano, 29-30 marzo 2017)

Introduzione e cura di
MILENA MONTANILE

Il volume è stato sottoposto al preliminare vaglio scientifico di un comitato di *referees* anonimi.

© 2018 Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-99541-94-1 *cartaceo*
ISBN 978-88-99541-95-8 *ebook*

Finito di stampare nel mese di aprile 2018
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (MI)

Indice

MILENA MONTANILE <i>Introduzione</i>	p. 7
EPIFANIO AJELLO <i>Pirandello e Dostoevskij. La giara e Il cocodrillo. Un contagio?</i>	23
BEATRICE ALFONZETTI <i>Oltre: Non si sa come</i>	31
LUIGI BIANCO <i>L'oltre di Luigi Pirandello: una conversazione con Rino Caputo</i>	41
MICHELE BIANCO <i>La religiosa irreligiosità di Luigi Pirandello tra nichilismo antimetafisico e spiritualismo</i>	51
GRAZIELLA CORSINOVI <i>Il brivido dell'oltre: paranormale, metapsichica e teosofia nell'opera di Pirandello</i>	69
ANGELO FÀVARO <i>Luigi Pirandello "oltre" le antinomiche categorie oppositive. Una rilettura di Lazzaro</i>	87
ROSA GIULIO <i>Il "di là" di Serafino: dal «tutto è nulla» di Leopardi al «nulla che diventa subito un tutto» di Pirandello</i>	109
ALBERTO GRANESI <i>«La stupefazione immota di tutte le cose»: epifanie dell'«oltre» pirandelliano</i>	119
EMMA GRIMALDI <i>Se la donna esce dal quadro. Analogie a distanza fra due novelle di Luigi Pirandello</i>	133

ISABELLA INNAMORATI <i>Morte e rigenerazione del teatro in due interpretazioni registiche italiane dei Giganti della montagna</i>	p. 139
ENRICA LISCIANI-PETRINI <i>Il 'gioco di maschere' nella musica del primo Novecento</i>	153
BRUNO MORONCINI «Ed ecco, o signori, come parla la verità! Siete contenti?» «Moi, la vérité, je parle». <i>Simbolico, immaginario e reale in Luigi Pirandello</i>	163
ANNAMARIA SAPIENZA <i>I giganti della montagna. Oltre l'avanguardia</i>	177
ANTONIO SICHERA <i>La svolta nietzschiana. Pirandello, Il viaggio e i prodromi di un nuovo eden</i>	191
ENZO ZAPPULLA <i>I «soggetti originali» di Luigi Pirandello e il «negro» Stefano. Memoriale per un processo</i>	205
SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ <i>Luigi e Stefano Pirandello: un vertiginoso vampirismo artistico</i>	217
GIANCARLO GUERCIO <i>In margine allo spettacolo: "Signori, a voi, l'oltre"</i>	227

Introduzione

Questo volume raccoglie gli Atti del Seminario Interdipartimentale di Studi, tenuto nel *Campus* di Fisciano il 29 e 30 marzo 2017, in occasione dei centocinquanta anni dalla nascita di Pirandello: un'iniziativa che si è aggiunta ai tanti eventi celebrativi tenuti nel corso dell'anno un po' ovunque, e non solo in Italia¹. Il Seminario si è avvalso del patrocinio, del sostegno e della collaborazione scientifica del Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione dell'Università degli Studi di Salerno, del Dipartimento di Scienze del Patrimonio culturale e del Dipartimento di Studi Umanistici della stessa Università, ma anche del contributo di studiosi riconosciuti dell'opera pirandelliana, provenienti da altre sedi universitarie. È evidente che l'iniziativa, sollecitata dalla circostanza anniversaria, si è imposta subito per sicura originalità, mentre l'idea di coinvolgere i tre dipartimenti è scaturita, oltre che dall'apertura fortemente interdisciplinare che si è intesa dare al Seminario, dalla necessità di rafforzare i rapporti di collaborazione tra i tre dipartimenti, spinti anche dall'esigenza di ripensare, in un momento così delicato per il destino del sapere umanistico, molte delle più comuni convinzioni sulla nostra storia culturale, e sul modo in cui finora è stata studiata.

L'opera di Pirandello è stata indagata nel corso degli anni ad ampio raggio. Disponiamo, com'è noto, di una bibliografia pressoché sterminata. La critica soprattutto nel corso del '900, e fino ad oggi, si è impegnata in riletture critiche spesso sofisticate e, per molti aspetti, innovative, con risultati sicuramente pregevoli, ma che non hanno messo sufficientemente in luce, salvo poche eccezioni, le connessioni dell'arte di Pirandello con l'Espressionismo da una parte, e con la Fenomenologia e l'Esistenzialismo dall'altra. È noto che la psicoanalisi non esaurisce le possibilità di esplorazione della sua opera: Pirandello nel momento in cui delinea i suoi personaggi non usa

¹ Per un bilancio complessivo delle iniziative più significative tenute nell'anno appena trascorso, cfr. L. BIANCO, *L'oltre di Luigi Pirandello: una conversazione con Rino Caputo*, in questi stessi Atti.

un approccio di tipo freudiano, ma recupera e fa proprie alcune intuizioni sviluppate da Bergson, Binet e Séailles, dai quali parte per avviare un diverso tipo di indagine, aperta a tutte le ipotesi di conoscenza della vita e della realtà, favorito anche dagli apporti che scienziati e filosofi (da Einstein a Heisenberg a Schrödinger, a Popper ad Heidegger) avevano dato al costituirsi di una dimensione scientifica nuova, nata dal crollo di ogni certezza, dalla crisi che, all'inizio del secolo, aveva travolto contemporaneamente «la presunta unità della coscienza e la supposta oggettività della scienza»². Una presa di coscienza nuova che non esclude, anzi legittima, la possibilità di un' esplorazione più ampia del complesso universo pirandelliano. E allora la sfida che si è voluto lanciare con questo Seminario è stata quella di sollecitare una lettura trasversale della sua opera, sfida che è risultata sicuramente vincente, visto lo spessore e la qualità scientifica degli interventi che si sono succeduti nel corso delle due giornate di studio, e ora raccolti in questi Atti.

I risultati, ben testimoniati da questo volume, confortano e confermano la validità di questo tipo di indagine che ha già dato frutti significativi nei due Convegni organizzati dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, *Pirandello e l'oltre* (1990) e *Pirandello e la fede* (2000).

La scelta di valorizzare la prospettiva interdisciplinare si è affiancata così all'esigenza di una rilettura nuova, aperta alle sollecitazioni di tutto un filone di ricerche che ha posto al centro dell'indagine una speculazione sull'*oltre*. Un percorso in verità già tracciato, fin dagli anni Settanta del secolo scorso, da Graziella Corsinovi, vera e propria pioniera in questo tipo di studi, e proprio a lei è stata affidata la relazione di apertura di questo Seminario.

Pirandello è sicuramente «l'emblema stesso della crisi del '900», l'autore che più e meglio di ogni altro, come ha scritto la Corsinovi, «ha saputo interpretare la destituzione ontologica dell'uomo moderno»³, scisso tra un sistema di finzioni necessarie, che costituiscono l'unica possibilità di raccordo col mondo, e una dimensione 'altra', sotterranea e oscura, costituita appunto dall'*oltre*. «Crollati i vecchi parametri conoscitivi», scrive ancora la Corsinovi, «l'approccio epistemologico alla realtà si riduce ad un gioco di ipotesi, di *finzioni necessarie*»⁴. E allora il ricorso in epigrafe di questo Seminario a una citazione tratta dal *Serafino Gubbio operatore: C'è un oltre in tutto. Voi non volete e non sapete vederlo*, è servito a portare allo scoperto il punto focale dell'arte pirandelliana, sollecitando ad esplorare quel senso dell'*oltre*, inteso come dimensione inaccessibile e misteriosa, metapsichica e irrazionale, ma non per questo meno autentica e vera. Mentre l'apertura interdisciplinare,

² Cfr. G. CORSINOVI, *La finzione vissuta. Percorsi pirandelliani tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Le Mani, Recco 2015, p. 9; vedi pure G. DRAGO, *Le finzioni della scienza: consonanze e contiguità pirandelliane*, in Appendice a CORSINOVI, Ivi, pp. 101-118.

³ Ibidem.

⁴ Ivi, p. 9.

fortemente ribadita anche nel sottotitolo (*Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*) è risultata poi l'altro punto di forza di questo Seminario. Una lettura di questo tipo ha consentito di ritrascrivere, necessariamente in termini nuovi, la vecchia dialettica vita-forma, e ha suggerito, per le profonde implicazioni artistiche, filosofiche ed estetiche, approcci ermeneutici nuovi. Naturalmente è entrato anche in gioco, e non poteva essere diversamente, il tema, ormai ben noto e ampiamente indagato, della dissociazione della personalità, che nasce proprio dal conflitto esistenziale tra la realtà finta e le finzioni vere (le «finzioni vissute» per parafrasare il titolo del già citato volume della Corsinovi) che prendono corpo sulla scena, o si appalesano nella dimensione del paranormale, dell'occulto, del mistero, o anche del sogno: dimensioni che possono vivere nella scrittura o nella finzione 'vera' della scena. La vita è dunque l'altro lato di ciò che noi chiamiamo reale, e che sta, appunto, *oltre* ciò che appare. Un *oltre* inteso dunque come 'presentificazione' di ciò che è oltre il mondo che appare, *oltre* il mondo delle 'verità senza realtà', in una parola *oltre* il mondo delle finzioni, al di là delle quali c'è il mondo vero, inaccessibile e misterioso, della vita e della 'creazione pura'. Si profila in ultima analisi, per dirla ancora con la Corsinovi, una sorta di riconfigurazione dell'esistenza umana dentro parametri conoscitivi nuovi, dove la *finzione* rappresenta l'unico possibile canale di rapporto con il mondo, «finzione che imbriglia l'uomo in una rete di verità relative intorno ad un reale kantianamente inconoscibile»⁵. Una prospettiva di lettura sicuramente suggestiva in cui il *mistero* e *l'oltre* sono visti come il fulcro della visione del mondo di Pirandello, strutturalmente connessi alla sua ideologia estetico-esistenziale. All'uomo-filosofo del Novecento «sperduto in una crisi epistemologica senza precedenti», non resta che un mondo di *finzioni*, di *immagini*, di ipotesi della mente, costantemente proteso verso *l'oltre*, nel tentativo di catturare, «con inesausta tensione conoscitiva e lacerante ansia esistenziale» il *mistero*, e di dare ad esso una direzione di senso⁶.

Partendo da questa premessa la Corsinovi si è cimentata in una lettura suggestiva dell'opera pirandelliana, osservando che lo stesso umorismo, in quanto 'sentimento del contrario', nella sua funzione di rovesciamento, ma anche di scardinamento, finisce per configurarsi come strumento di ricerca *dell'altro lato del reale*, e dunque ancora una volta dell'*oltre*. Di qui la pregnanza che assume, ad esempio, nell'opera pirandelliana la deformazione fisionomica, segnalata da quelle figure *sconciate* che esprimono «lo strazio della fisicità alla ricerca di un suo *oltre*». Ma l'aspetto più interessante di questo contributo sta proprio nella ricerca, attraverso un'appassionata verifica sui testi, di alcune connotazioni, afferenti alla sfera della metapsichica, della teosofia, dell'occulto, che pure si celano dietro la dimensione dell'*oltre*, e

⁵ Ibidem.

⁶ Ivi, p. 9 e sgg.

che attraversano come un 'brivido' gran parte dell'opera pirandelliana. Si tratta di un terreno poco esplorato dalla critica, sul quale la Corsinovi si è mossa con disinvoltura, illuminando tutto un mondo in cui medianesimo e spiritismo si intrecciavano con la 'dottrina' teosofica, suggestioni che esercitarono una grande attrazione sullo stesso Pirandello che, proprio su questa via, s'incontrò con l'amico e maestro Capuana, con cui condivise, anche a livello di sperimentazione, l'attrazione per l'occulto, e come lui sfruttò, in ambito creativo, il medianico, il fantasmatico e il teosofico, raggiungendo «esiti di grande suggestione». Esiti che la Corsinovi riscontra con straordinaria sensibilità critica in alcuni testi, ricordando la seduta spiritica de *Il fu Mattia Pascal*, l'evocazione medianica di Madama Pace nei *Sei personaggi*, i fantasmi de *La casa del Granella*, la sospensione ontologica, di tipo teosofico, delle ombre dei morti in *All'uscita*, o i fantasmi de *I Giganti della montagna*. Fino ad osservare che la stessa genesi del personaggio pirandelliano «affonda le sue radici nella dimensione misteriosa dell'energia universale che genera esseri o entità, non percepibili dai nostri limitatissimi cinque sensi». La Corsinovi vede ancora nei *Giganti*, testo «splendidamente incompiuto», che chiude la trilogia pirandelliana dei miti, «la sintesi e l'acme di tutte le risorse del paranormale e del teosofico», risorse per le quali Pirandello fu debitore al Capuana, «e più di quanto si riconosca», in relazione soprattutto alle riflessioni sull'affinità tra *allucinazione artistica* e *allucinazione spiritica*, e a quelle sulla genesi dei personaggi, «nati dalla fantasia dello scrittore [...] che, divenuti entità autonome, dotate di vita propria, possono ribellarsi a chi li ha creati». Nei *Giganti* gli stessi «strani prodigiosi fenomeni, paranormali, metapsichici, onirici, surreali», che avvengono in Villa, condensano bene ciò che accade quando si supera «il limite della corporeità e della materialità», nel momento in cui il corpo e il nome diventano «segni di una terrestrità rifiutata e oltrepassata nel mondo dell'*oltre*». E in questo «mondo magico, fluttuante di sogni e di realtà ultrasensibili», dove le magie dell'arte si mescolano a quelle della fantasia, la Corsinovi ritrova tutti i grandi temi pirandelliani, semmai esaltati e «reinventati» nel contesto del Mito, e riproposti in forma di altissima poesia.

Su questa linea si muove anche l'intervento di Alberto Granese che coglie nel percorso dalla novella *E due!* (1901) alla tarda *Un'idea* (1934), un filo rosso ininterrotto che disegna per più di un trentennio, le epifanie dell'*oltre*. Si tratta di quel momento aurorale, costantemente annunciato da un evento o da un oggetto che, in maniera del tutto imprevedibile, e anche contraddittoria, si manifesta all'immaginario individuale e/o collettivo. Granese segue con particolare finezza critica il complesso processo che porta i personaggi pirandelliani a vivere questo momento epifanico, espresso dapprima come «sineddoche isolata», poi come «monade autonoma, espressionisticamente dilatata» che altera e trasforma la percezione delle stesse cose dalle quali inizialmente promana. Un fenomeno che è possibile ascrivere al piano del *meta*, inteso come livello intermedio tra il reale e l'*oltre*, e

che produce nei personaggi una forma di scossa, di «‘radiance’ ‘ultrafenomenica», precisa Granese, «una pulsione coattiva dell’inconscio», attuando «non solo una scissione della personalità psichica, ma anche e soprattutto una frantumazione della loro identità visibile, dissolvendola in un indistinto e indefinibile Tutto-Nulla originario». Illuminanti in questo senso i turbamenti del protagonista di *Un’idea*, risucchiato in una notte: «vitrea, quasi fragile nella purezza degli astri sfavillanti sulla vastissima piazza deserta», egli dapprima, sgomento, è restio ad attraversare quella piazza, silenziosa e deserta, cioè restio ad attraversare la vita, fino a vedersi proiettato, quasi per prodigio, seduto sul ciglio della strada ad ammirare «la stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre di ogni senso», o a sorprendersi sul parapetto di un ponte ad osservare, attonito, che «in tanta immobilità solo l’acqua del fiume si muove».

E proprio la riflessione pirandelliana sul tema del nulla rende suggestiva e plausibile la proposta di un accostamento di Pirandello a Leopardi, sostenuta da Rosa Giulio, e discussa più che sul piano filosofico, aspetto su cui già altri critici, da Borgese a Debenedetti a Solmi, avevano espresso evidenti riserve, su quello più strettamente documentario. Una prospettiva di lettura sicuramente proficua, confortata, se non altro, dalla accertata presenza nella biblioteca di Pirandello delle opere del Leopardi, «spesso oggetto di annotazioni e prelievi, esibiti o allusi, ma mai troppo celati o trasformati». Nell’indagine, sostenuta da puntuali riscontri testuali, la studiosa esamina alcuni elementi-chiave che definiscono lo statuto dell’arte nei due autori: dal concetto di allegoria che Pirandello, evocando un «pensiero» di Leopardi, reputa un procedimento assolutamente ‘naturale’, necessario a tener nascosto l’artificio, confermandone poi il valore artistico, alla teoria pirandelliana del riso, fondata sulle opposte polarità del tragico e del comico, e dunque sulla negazione del principio di non-contraddizione. Anche in questo caso la studiosa ritrova corrispondenze precise tra l’umorismo pirandelliano e il riso tragico di Eleandro nel *Dialogo* leopardiano. Ed evocazioni leopardiane (dallo *Zibaldone* ai *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*), sollecitate dalla memoria più o meno involontaria dell’autore, rintraccia nell’ossimorico viluppo del tutto-nulla o del «nulla che diventa subito un tutto», magnificamente rappresentato nell’incantesimo di un *oltre*, costruito dalla forza creatrice dell’immaginazione.

Antonio Sichera rilegge la novella *Il viaggio*, scritta nel 1910, a ridosso della prima edizione del saggio sull’*Umorismo*, come testo paradigmatico nello sviluppo diacronico dell’arte pirandelliana. Il viaggio ‘oltreconfine’ della protagonista, simbolicamente speculare al processo di rivelazione del sé, sembra porsi strategicamente tra una prima stagione narrativa dell’autore, segnata da valori rurali e sostanzialmente premoderni, e l’altra successiva in cui la maschera e la finzione si sovrappongono alla realtà primaria, sancendo lo smarrimento dell’umano, della sua essenza più vera. Sichera dimostra che proprio a partire dal saggio sull’*Umorismo* e da *I Vecchi e i*

giovani, il senso della sconfitta si carica di tinte più fosche, una *déchéance* di fronte alla quale l'unica strada praticabile era quella di ricreare nell'arte un nuovo Eden. Si trattava, precisa Sichera, dell'unico possibile antidoto al dominio del nulla, la «chiave di volta» di una modernità non puramente perduta, affidata a figure di creatori e maghi, capaci di farsi carico della nuova condizione, e di trasformarla «grazie alla perennità della scrittura, alla potenza della poesia, all'immortalità del personaggio, liberato dal peso ormai insostenibile del corpo». In questo quadro, sapientemente tracciato, Sichera presenta *Il Viaggio* come testo decisivo nello sviluppo diacronico della semantica pirandelliana; l'analisi raffinata e puntuale che ne conduce mette ben in luce il ruolo svolto dalla novella, la sua funzione di cerniera rispetto al passato ma anche di transito e di svolta nell'evoluzione dell'arte pirandelliana. Nel percorso interiore che conduce la protagonista, Adriana Raggi, alla riappropriazione di un nuovo, sconvolgente sentimento del mondo, l'autore rintraccia l'influsso decisivo di nuove sollecitazioni che da Leopardi arrivano fino a Nietzsche.

Interessante anche la rilettura parallela de *Il lume dell'altra casa* (1909) ed *Effetti di un sogno interrotto* (1936), proposta a Emma Grimaldi. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un percorso evolutivo che riguarda la parabola artistica di Pirandello, e si distende per circa un trentennio, da un prima a un dopo, con una distanza temporale sicuramente paradigmatica del mutamento/evoluzione delle sue risorse formali.

In tema di attraversamenti intertestuali, più o meno fortuiti, interviene con sottile acribia e con una scrittura a tratti giocata sul filo dell'ironia, Epifanio Ajello: il confronto riguarda questa volta due testi lontani nel tempo e nello spazio: il *Cocodrillo* di Dostoevskij e *La giara* di Pirandello, costruiti su un medesimo impianto tematico, e dove entrambi i personaggi protagonisti si ritrovano prigionieri: l'uno nel ventre di un cocodrillo, l'altro in un vaso di terracotta. Lo studioso svela nella sua analisi in controluce, o, più precisamente nelle sue congetture, un piglio brillante che rende particolarmente accattivante l'intera architettura del discorso, privilegiando, com'è giusto in circostanze del genere, estrema cautela nel proporre, in un possibile percorso di lettura, una trama di derivazioni esplicite. Si tratta, come sostiene lo studioso, più che di analogia, di una «coincidenza all'insaputa», di una sorta di scomposizione e ricomposizione tematica generata dal 'contagio' e dalla possibile influenza di motivi narrativi che, citando Tomaševskij, intervengono nella costruzione dell'intreccio, e si ripropongono in opere diverse, rimanendo intatte da un intreccio all'altro. Interessante è ancora «l'indizio non tematico», segnalato dallo studioso, che rende plausibile l'accostamento tra i due testi e «fa collimare le due scritture», così lontane per contesti, trame, sviluppi, un indizio qui colto nella forza 'amara' del comico che serpeggia in entrambe le prove e che già prelude a un sottile, sfuggente «sentimento del contrario» in Pirandello, lambendo in Dostoevskij le zone dell'*humour*.

Indubbiamente la tensione a disciplinare e a capovolgere situazioni e prospettive costituisce una peculiarità non solo stilistica ma anche concettuale della poetica pirandelliana, come ben dimostra Angelo Favaro nella suggestiva rilettura del dramma di *Lazzaro*, testo che sigla uno dei momenti più significativi dell'esperienza artistica di Pirandello. Lo studioso propone un'analisi minuziosa e attenta del testo, scandagliandone la complessa architettura tematica e formale, centrata sulla frequenza paradigmatica di alcune coppie oppositive (santità/follia; fede/scienza; legge/forma-illegalità/sostanza; ignoranza/conoscenza; natura/cultura; città/campagna; ricchezza/povertà; uomo-donna/madre-padre); coppie assolutamente inconciliabili, «qualora ci si affidi alla logica del senso comune», e ben adatte a rappresentare quel senso di inquietudine che governa la vita e l'esistenza umana di fronte alla caduta di ogni certezza. In realtà più che un dramma religioso, da intendersi in chiave cristiana, il dramma di *Lazzaro* (che rinvia a un conflitto più ampio e anch'esso «apparentemente irriducibile» tra immanenza e trascendenza), prefigura, nell'accurata analisi proposta dallo studioso, la tensione di Pirandello verso una ricomposizione degli opposti fuori, e 'oltre' lo scorrere lineare di un'incongrua logica oppositiva. Il dissidio tra i due protagonisti, Diego e Sara, è sicuramente, in questo senso, esemplare. Si tratta, come precisa Favaro, di un contrasto irriducibile, relativo «a due teoremi di vita» che procedono «in un drammatico e antilogico parallelismo, fondato sull'impossibilità dell'incontro». La soluzione adombrata da Pirandello di fronte all'impossibilità di un vero assoluto, va cercata sicuramente fuori dai consueti, lineari schemi oppositivi, in una dimensione 'altra', capace di condensare l'essere e l'esistere in un sentimento di amore e di compassione, espresso «in una potente *charitas* quasi divinamente intesa»: un 'oltre' che rimette in gioco la vita e il mondo in un'ottica rinnovata, trascorrendo da una «libertà arbitraria» ad una «altrettanto illuminata ricerca del senso».

L'attualizzazione del mito religioso di *Lazzaro* segna così, nella raffinata analisi dello studioso, il superamento del modo tradizionale di sentire e di praticare la religione, in favore di una religiosità intesa piuttosto come «sincera ricerca spirituale, forse più un tormento e una esperienza genuina di religiosità, che si sostanzia di una necessaria comprensione del divino». E proprio la ricerca di un 'oltre', al di là di ogni illusoria certezza, restituisce al *Lazzaro* pirandelliano la forza del 'mito'.

E ancora in tema di fede e di religiosità Michele Bianco aggiunge in questi Atti un contributo significativo, offrendo un'interessante lettura in chiave teologica dell'opera pirandelliana. Lo studioso coglie nell'ansia dell'*oltre* il senso più vero e profondo della sua scrittura, segnata da una religiosità intesa come aspirazione «continua e inevasa» di assoluto. Un'ispirazione religiosa ben evidente anche se in gran parte della sua produzione giovanile viene meno il conforto della fede e persiste il rifiuto della trascendenza, come per altro testimonia «la celebrazione epifanica della dea Terra che risorge al posto di Cristo» nella novella *La Madonnina* (1913) dove è l'Arte,

precisa lo studioso, che dà senso alla vita «occupando il vuoto lasciato da Dio». L'attrazione per l'assoluto troverà uno sbocco significativo nella fase conclusiva della sua esperienza artistica con la celebrazione dei miti, visti come unica possibilità di salvezza e «unica alternativa alla deriva del Nulla». Lo studioso coglie nella «complessità labirintica» dell'opera pirandelliana la presenza vivificante di quel «*fil rouge* dello spirito» che, «nell'insopprimibile tendenza all'oltre/altro» è il vero motore della sua opera.

Beatrice Alfonzetti parte dal finale tragico del *Non si sa come*, dramma in tre atti, scritto nel '34, prima dell'incompiuto *I giganti*, geminato dalla contaminazione di tre precedenti novelle (*Nel gorgo*, 1913; *La realtà del sogno*, 1914; *Cinci*, 1932), per ricostruire il percorso che spinse l'autore a introdurre il finale tragico, assente nella stesura originaria, cedendo in qualche modo alle sollecitazioni del direttore del teatro di Vienna che premeva per un finale capace di ristabilire, con l'immediata punizione, l'ordine etico compromesso. Tutto era avvenuto in maniera inspiegabile: l'adulterio commesso 'non si sa come' fa affiorare in Romeo Daddi il ricordo di un altro delitto innocente, che risale a un lontano ricordo d'infanzia. Ben evidente dunque l'estrema complessità del tema che chiamava in causa delicati interrogativi sulla difficoltà di applicare la legge morale agli atti compiuti in assenza di volontà. Interrogativi con i quali Pirandello si misura costantemente, e che spiegano anche la sua perplessità di fronte alla scelta di introdurre nel dramma la punizione esemplare, ben convinto, come più volte aveva dichiarato, che il delitto appartiene alla natura, ma il momento veramente drammatico è dato dalla giustizia garantita dal tribunale invisibile della coscienza. La difficoltà ad abbandonare il finale previsto nella stesura originaria, dipendeva, a parere della studiosa, dal suo modo di intendere il 'dramma', dallo spostamento della sua attenzione più che sul finale esplicito, stigmatizzato, secondo la prassi tradizionale, dall'immediata punizione, su quelle forze psichiche inconscie che, sottratte al dominio e al controllo della volontà e della ragione, costituivano il vero motore del dramma. Nell'ottica di una raffinata analisi interpretativa l'Alfonzetti vede nella decisione finale di Pirandello – decisione sofferta ma confermata anche nell'edizione a stampa del testo – il segno di un vero e proprio emblema epocale: l'atto del tradimento, seppure in assenza di volontà, richiedeva una punizione esemplare. Un'aporia tuttavia solo apparente che trova, forse, la sua ragione nella difficoltà a far convivere «la scoperta dell'inconscio con l'etica innanzitutto e con il tribunale della giustizia sociale».

In realtà la riflessione di Pirandello che entra nel *discrimen* tra verità e menzogna, tra ciò che è e ciò che appare, si configura come un vero e proprio problema filosofico, e non è un caso che il suo pensiero s'incontri costantemente con questioni molto dibattute nell'ambito della più avanzata filosofia novecentesca, come ben dimostra Bruno Moroncini che offre, con il suo splendido intervento, a metà strada tra storia della cultura e storia delle idee, una serie di interessanti sollecitazioni critiche. Moroncini si spinge

su un terreno indubbiamente arduo visto che il problema della verità, che è tema centrale nella riflessione filosofica, ha escluso per lungo tempo, già a partire dalla «scomunica platonica» e fino a Nietzsche, qualsiasi possibilità di incontro con la scena teatrale, fondata proprio sulla indiscernibilità tra verità e finzione. Ma proprio l'attenzione che Pirandello riserva in tutta la sua opera al problema della verità, serve ad assicurargli un posto di rilievo nell'ambito del pensiero filosofico novecentesco.

Sulla scia di Foucault che aveva ripensato al grande tema della verità in termini nuovi, Moroncini sposta il discorso più che sul piano della mera opposizione, sull'accertamento di un'intima commistione, ben convinto che la verità nel suo bisogno di dichiararsi presupponga l'allestimento di una vera e propria scena teatrale, e sia, quindi, per ciò stesso un effetto di finzione. La verifica è affidata al confronto tra due 'luoghi', legati a contesti molto diversi tra loro, ma fortemente rappresentativi: le ultime battute del *Così è (se vi pare)* («Ed ecco, o signori, come parla la verità! Siete contenti? Ah! Ah! Ah!») e l'espressione «Moi, la vérité, je parle», tratta dalla *Cosa freudiana* di Lacan. Moroncini mette a frutto nella sua raffinata analisi una serie di sollecitazioni tra filosofia, psicologia e linguistica, muovendosi con disinvoltura in un territorio culturale fertile di rimandi. Partendo dalla riflessione di Benveniste sulla soggettività del linguaggio egli sostiene che in entrambi i casi è proprio la sfera della lingua a dimostrare la natura controversa della verità. Se l'assunto è ben evidente in Pirandello dove la verità parla, e parlando si affida inevitabilmente alla finzione, altrettanto lo è nel testo di Lacan dove la verità si scinde tra due registri, quello simbolico, il *Je* dell'enunciazione, e quello immaginario, il *Moi* dell'enunciato. Moroncini mette ben in luce il ruolo privilegiato che assume nell'opera di Pirandello il registro del simbolico (che precede quello dell'immaginario e del reale), osservando che in Pirandello il linguaggio, prima ancora che semantico, e cioè prima di rinviare a un significato, è soprattutto semiotico, e cioè portatore di segni.

Anche Rino Caputo, in un'intervista di Luigi Bianco, raccolta in questi Atti, riconosce il forte contributo che Pirandello, proprio in quanto vicino a «problematiche che riguardano la condizione umana», e pur senza arrivare alla definizione di un vera e propria teoria, ha dato al grande pensiero europeo, rivendicandone l'appartenenza, a pieno titolo, «a una realtà che dal Novecento proietta le sue visioni e le sue contraddizioni fino ai nostri giorni». E proprio il concetto dell'*oltre* sembra ben definire quella «misura relativistica» che è il fulcro della riflessione pirandelliana sull'uomo, mutuata in qualche modo dalla stessa temperie che aveva alimentato «il principio della relatività di Einstein» e quello «di indeterminazione di Heisenberg», nello stesso momento in cui maturavano, per via d'arte, e in anticipo su Freud, alcune felici intuizioni sulle «caverne dell'istinto» e sul profondo. A proposito del rapporto tra realtà e mistero, Caputo richiama ancora una volta il principio della relatività, e dunque della verità intesa come 'ricerca',

osservando che, nella prospettiva di Pirandello, «il fatto in sè non è significativo», decisiva è invece l'interpretazione, il punto di vista. Un modo, anche questo, con cui Pirandello, fedele alla dialettica dei personaggi e al principio dell'identità plurima, metteva in guardia «da conclusioni generalizzanti, indifferibili, valide una volta per tutte». Si comprende bene, così, anche il senso di quel *non conclude* che è sicuramente, a parere dello studioso, «sintagma decisivo» nella sua opera. Caputo mette ben in luce «la sensibilità prospettica e, in qualche caso, contraddittoriamente profetica dell'operatività teorica e poetica dello scrittore siciliano, riguardo soprattutto al rapporto tra letteratura, teatro, cinema e altre espressioni performative», nel momento in cui il cinema, ormai parlato e sonoro, era diventato «anche da un punto di vista tecnologico superiore al teatro». All'incalzare della logica dello spettacolo come intrattenimento ricreativo, connesso al diffondersi, nella realtà europea degli anni Trenta, di regimi dittatoriali di massa, Pirandello opponeva il «grande mito drammatizzato» dei *Giganti* con cui celebrava «drammaticamente» la *cotidiana sete di spettacoli*.

Pirandello, in realtà, interpreta perfettamente e trasferisce nella scrittura gli effetti di quel lento ma irreversibile processo di decostruzione del «soggetto-persona» che, sulla scia di Nietzsche, alimentò, nei primi anni del Novecento, una consapevolezza nuova sulla natura dell'uomo, inteso non più come un'identità centrata sulla propria ragione-coscienza, ma come soggetto abitato da personalità spesso ignote, e percorso da «flussi intersoggettivi» che lo immettevano in un irriducibile «gioco di maschere». Su questo aspetto si è soffermata con particolare attenzione Enrica Lisciani-Petrini, agevolata da una indiscutibile padronanza della storia del pensiero filosofico e musicale novecentesco. La studiosa assume Pirandello come emblema, o meglio indicatore semantico, di quell'«atmosfera epocale» che si respirava in Europa nei primi anni del secolo, sottolineando il cambiamento radicale che, in conseguenza di questo processo, si registrò in tutti i campi e a tutti i livelli della conoscenza e del sapere. Un cambiamento che interessò in maniera evidente la letteratura e la musica. Sicuramente una svolta epocale, concettualizzata dalla filosofia e dalla psicoanalisi, ma che la sensibilità artistica riuscì a cogliere tempestivamente, a intuirlo quasi in anticipo. La verifica è condotta attraverso un'analisi puntuale delle innovazioni musicali introdotte in particolare da Debussy, Ravel a Stravinskij, assunti come rappresentativi di quel «gioco di maschere», che già «perno nevralgico di tanta letteratura», costituì «il nucleo incandescente» anche delle musiche primonovecentesche.

Su versante della scrittura teatrale è ben noto quanto sia sofferto e, per tanti versi, problematico, il rapporto di Pirandello con le scene; del teatro sentì fortemente il fascino, ma ne avvertì anche il disagio, nè si può negare che gran parte della sua fama, soprattutto a livello internazionale, sia derivata proprio dalle sue opere teatrali. Su questo aspetto si sofferma a lungo Annamaria Sapienza osservando che le riserve a più riprese espresse contro

il mondo concreto delle scene, non scalfirono «la tentazione di cedere al fascino del mestiere, alla seduzione delle sue lusinghe, al potere attrattivo dei suoi strumenti». Proficui risultano in questo senso i lunghi, apparenti anni di silenzio (dal 1899 al 1909) in cui Pirandello si impegnò in un'intensa attività riflessiva dalla quale maturò la sua teoria del «personaggio», oltre alle sue idee più interessanti sull'essenza stesa del teatro. La studiosa ricostruisce i momenti più significativi di questo singolare fervore teorico: dalla intransigenza iniziale che lo aveva portato a stabilire l'impossibilità del teatro come arte – l'impossibilità cioè del teatro, con la sua materialità scenica, a tradurre la verità dell'atto creativo – alla 'scissione' del personaggio dalla volontà creativa dell'autore; certo tutti segnali del disagio con cui, nonostante il diretto coinvolgimento, fin dal '25, con il mondo dello spettacolo, Pirandello viveva il suo rapporto con le scene. Un disagio, precisa la studiosa, «che destabilizza ancor di più l'autore in perenne dissidio tra la rinuncia teorica e il consenso pratico». La verifica è affidata alla forte pregnanza semantica dell'ultimo, incompiuto testo teatrale, *I giganti della montagna*, dramma «enigmatico, metateatrale, visionario», un'opera «senza tempo», un'opera «assoluta», che va «oltre le categorie dell'avanguardia», e la cui forza drammaturgica ne fa ancora oggi terreno privilegiato di sperimentazione e di ricerca. Un testo che ha impegnato i più grandi registi (da Strehler a Missioli a De Berardinis) in allestimenti rimasti memorabili, che ne hanno accentuato di volta in volta la dimensione onirica, visionaria o metafisica. La studiosa analizza con attenzione l'allestimento realizzato nel 2015 da Roberto Latini, protagonista di spicco del teatro di ricerca contemporaneo, che esalta nella sua messa in scena «la componente immaginaria e mitica del testo», sovrapponendo attore e regista, e assegnando ad un unico interprete «la responsabilità di scatenare la carica simbolica del testo». La studiosa mette ben in luce l'originalità, l'efficacia e il valore di questa scelta, che si è imposta come «eresia» rappresentativa, e che fa leva sulla «potenza eversiva affidata alla dimensione onirica dell'opera». Una scelta tuttavia ben adatta a rendere efficacemente l'idea che Pirandello ebbe del teatro, «ovvero la percezione della scena come il luogo nel quale abita l'invisibile», e la sua fiducia negli attori come «tramite alchemico tra la fantasia e la sua visualizzazione, tra i fantasmi e la relativa materializzazione».

In realtà la fisionomia stessa dei *Giganti*, costruiti su «una costante oscillazione» tra istanza comunicativa dell'arte e sua impraticabilità reale, e per di più, lo stato di incompiutezza del testo, sono gli elementi che hanno incoraggiato nel tempo, oltre a sperimentazioni e a scelte registiche diverse, anche soluzioni «di spiccata originalità». Isabella Innamorati parte proprio dalla constatazione del carattere ambiguo e sfuggente del dramma, nel quale confluiscono «i motivi fondamentali della riflessione artistica e dell'esperienza biografica» dell'autore, per spiegare la forte attrazione che il testo esercitò sul giovane Strehler che, a più riprese e in anni diversi, tornò ai *Giganti*, procurando rese sceniche di grande suggestione; i tre diversi

allestimenti da lui curati nel corso del '900, facevano leva proprio sulla contrapposizione tra i due modi possibili di praticare l'arte teatrale: quella esclusiva di Cotrone, «il mago dimesso dal mondo», e quella 'dialettica' di Ilse, consacrata all'arte e alla sua diffusione nel mondo. Strelher rispondeva con fervore e interesse crescente all'inesauribile sfida che il testo gli offriva, affascinato anche dall'ipotesi di una possibile conclusione del dramma, consegnata *in extremis*, sul letto di morte al figlio Stefano. Al di là della differenza interpretativa, ben evidente nel finale, tra i *Giganti* del '47 e quelli successivi, la studiosa registra nel percorso dalla seconda alla terza edizione, la volontà di Strelher di coinvolgere via via nei suoi allestimenti «le ragioni del proprio operare artistico», portando allo scoperto una tensione autobiografica, sostenuta da un'intensa, amara, riflessione sulle finalità dell'arte nella società reale. La scelta di rendere scenicamente ciò che Pirandello non aveva mai scritto, dando luogo a un finale rimasto memorabile, è appunto, come precisa la studiosa, la prova del disagio con cui Strehler, deluso per le promesse mancate da parte delle istituzioni, e più ancora per l'indifferenza del pubblico, guardava alla realtà, giungendo semmai, nell'allestimento del '94, a «un'accentuazione pessimistica» della propria riflessione sulla società reale, «intesa come complesso di istituzioni e spettatori». Ben diversa la proposta registica di Mario Missiroli che nella messa in scena del '79 spostò il testo pirandelliano nella sua contemporaneità, trasformando i personaggi del dramma in «metafore viventi dell'utopia teatrale contemporanea».

E ancora, giocando sulla tensione pirandelliana verso la ricerca assidua e inconclusa dell'*oltre*, Giancarlo Guercio si misura in una singolare interpretazione del tema che ha dato luogo a un allestimento scenico, realizzato e proposto nell'ambito del Convegno. Ne è derivato un riattraversamento della scrittura pirandelliana, narrativa e teatrale, nell'ottica dell'*oltre*, che ha consentito di enucleare citazioni da testi appartenenti a generi diversi (da *La favola del figlio cambiato* a *Berecche e la guerra* ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ai *Giganti della montagna*), che «in maniera più evidente, o per chiara allusione», si sono prestati a questa interessante e singolare opera di riscrittura. Il criterio che ha ispirato l'autore-regista si basa sulla ferma convinzione che è possibile rintracciare un itinerario teatrale in tutta l'opera di Pirandello, ed è possibile proprio in virtù della perenne tensione, evidente in maniera più o meno allusiva in tutte le sue opere, a spingersi 'oltre' le soglie del reale, al di là di un confine logico, in un mondo extrasensoriale, «dapprima percepibile coi sensi dell'anima e da essi prefigurabile in immagini reali». La proposta scenica, ispirata alle risorse proprie delle avanguardie primonovecentesche, ha portato allo scoperto «un quadro dalle tinte brechtiane, evidente soprattutto per l'effetto straniante di certe scene», contaminate anche da immagini e suggestioni del teatro-rito di ispirazione artaudiana. Una proposta che, tradotta efficacemente in linguaggio scenico, è stata offerta alla suggestione dello spettacolo, e proposta come possibile chiave di lettura per tutta l'opera di Pirandello.

Indubbiamente l'approccio all'opera pirandelliana ci pone di fronte a una complessa tessitura di simboli, ma anche di temi, soggetti, idee, personaggi, spazi mentali e geografici dove fortissima è la componente autobiografica. Sappiamo, ad esempio, quanto sia stato delicato e, per tanti aspetti complesso, al di là della sofferenza di una famiglia straziata e tormentata dal tarlo della follia, il rapporto col figlio primogenito Stefano, autore e drammaturgo, noto anche con lo pseudonimo di Stefano Landi, al quale la critica più recente ha finalmente restituito un suo spazio nel panorama letterario e artistico della seconda metà del Novecento⁷; un 'figlio d'arte' che visse in prima persona gli effetti del confronto continuo, ingiusto, e per tanti versi, frustrante, col padre. Su questo aspetto si sofferma con particolare sensibilità critica Sarah Zappulla Muscarà, già da tempo interessata alle incidenze delle dinamiche familiari nella scrittura e nell'opera di Pirandello. La studiosa fonda la propria analisi sulla testimonianza offerta dal fitto carteggio intercorso tra Stefano e il padre in un arco lungo di tempo: dall'aprile 1919, periodo successivo al ritorno dalla prigionia di Stefano, al 30 settembre del 1936⁸. Si tratta di una miniera preziosa di notizie e documenti che portano allo scoperto «una molteplicità di ambiti, di tematiche, di stati d'animo, svelando i segreti più intimi di un'eccezionale simbiosi letteraria». Un rapporto epistolare scandito «da tappe dolorose e da esaltanti conquiste», che vede fronteggiarsi da una parte Luigi, in giro per l'Italia e il mondo, e dall'altra Stefano «appartato, schivo, ombroso, vocato anch'egli alla scrittura» ma oppresso dal «macigno» di un raffronto insostenibile col padre. La studiosa legge il rapporto di Stefano con il padre, quale emerge dal fitto carteggio, come una caso di «vertiginoso vampirismo artistico», che riguarda naturalmente entrambi i protagonisti. Filtrano così in queste lettere il male di vivere di Luigi, il rapporto contrastato con la famiglia, a seguito dello 'scandaloso' legame con la giovane Marta Abba, le disgrazie di una famiglia tormentata, sofferente, straziata, il malessere crescente di Stefano, schiacciato dall'ombra oppressiva del padre. Ma è lo stesso Stefano che non nasconde di apprezzare la scrittura inesausta di Luigi, «sua fortezza e sua prigionia», la sua straordinaria forza d'animo, capace di 'vampirizzare' il male, di trasformare cioè in Arte le tante sciagure patite. La testimonianza offerta da questo carteggio è utile alla studiosa per rendere giustizia alla figura di Stefano, uno scrittore di valore, un uomo dalla forte personalità che, come il padre, aveva travasato nella scrittura il dolore e la sofferenza, nel suo caso la

⁷ Si deve proprio a Sarah Zappulla Muscarà e a Enzo Zappulla gran parte del lavoro di ricognizione critica dell'opera di Stefano; cfr. S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, Bompiani, Milano 2004; ID., *Timor sacro*, a cura di ZAPPULLA MUSCARÀ, Bompiani, Milano 2011; *I Pirandello: la famiglia e l'epoca per immagini*, cura di ZAPPULLA MUSCARÀ e ZAPPULLA, La Cantinella, Catania 2013.

⁸ Cfr. L. e S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di ZAPPULLA MUSCARÀ, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2008.

sofferenza di un invincibile «timor sacro»⁹, l'amore reverenziale per questo grande, famoso gigante della letteratura, l'angoscia fatale della sua «amorosa servitù», dalla quale alla fine, proprio attraverso la scrittura scopertamente autobiografica del suo romanzo, si era liberato «per prepotente vocazione letteraria, per mortificanti sensi di colpa, per estremo, urgente bisogno di riscatto, per dispotica, spietata necessità di far luce sul proprio scontento».

A proposito del lungo e complesso rapporto di collaborazione artistica di Stefano con il padre, Enzo Zappulla scava in una sconosciuta vicenda giudiziaria affidata a un *Memoriale*, scritto da Stefano in propria difesa, e depositato agli Atti del processo. La vertenza, che si concluse con una transazione e una sentenza assolutoria in favore del figlio, vide protagonista, oltre a Stefano, nei panni di imputato, il produttore cinematografico Giulio Manenti che, dopo la scomparsa di Pirandello, aveva accusato Stefano di avergli venduto «per originale» il soggetto di un film in realtà scritto da lui. La riflessione proposta dallo studioso è introdotta da un'ampia ricostruzione del clima di cauto entusiasmo, se non di aperta diffidenza, che si respirava in Italia con l'esplosione dapprima del cinema muto e successivamente di quello sonoro: una circostanza che ebbe una precisa ripercussione sul processo di maturazione artistica dello scrittore, fin da subito interessato, per curiosità artistica ma anche per necessità economica, a sottoporre ai vari produttori soggetti originali per il cinema (interessante a questo proposito la corrispondenza con Nino Martoglio), mentre, a fama consolidata, cresceva in Italia e all'estero la richiesta di soggetti e sceneggiature tratti dalle sue opere. Anche in questo caso il fitto carteggio intercorso con il figlio Stefano è servito a far luce su questo aspetto particolare del loro rapporto, nel momento in cui la febbrile attività di Pirandello, in giro per il mondo, comportò il diretto coinvolgimento di Stefano nella stesura materiale di soggetti per il cinema e anche nella revisione di testi teatrali. Il carteggio offre, in questo senso, una testimonianza significativa, aggiungendo documenti preziosi in rapporto al consolidarsi di un legame affettivo, ma anche di un sodalizio culturale che, per quanto attiene la collaborazione di Stefano assunse i tratti di «un'eccezionale simbiosi letteraria». Nella sua memoria difensiva Stefano spiegava cosa dovesse intendersi per «soggetti originali», osservando che l'originalità si riferiva alla materia trattata più che alla scrittura, e più ancora in una circostanza, come quella paterna, di straordinaria attività, e nel caso di testi «non del tutto compiuti, definiti», per così dire «di sevizio». «semplici schemi, tracce, appunti, pre-testi destinati alla trascodificazione filmica». È per altro ben noto il ruolo che, per scrittori di notevole attività, avevano i cosiddetti «negri», e anche Stefano lavorò per il padre intensamente e con straordinaria alacrità, svolgendo ruoli diversi e complementari, ma ammirandone sempre lo straordinario fervore inventivo, la sua fantasia

⁹ S. PIRANDELLO, *Timor sacro*, a cura di ZAPPULLA MUSCARÀ, cit., pp. 7-33; 37-335.

creativa, capace di dare consistenza e vita, come Stefano stesso chiarì nel suo memoriale, a situazioni e idee accessorie che «ogni bravo negro fa per mestiere e non sono arte». L'intervento dello studioso è sicuramente utile non solo a far luce su una vicenda, finora ignota, che coinvolse direttamente Stefano, ma ci consente anche di verificare la presenza fortissima che, dietro e oltre questo episodio, ebbe la componente autobiografica nell'esperienza artistica dell'autore.

La riflessione di Pirandello, nata dalla coscienza della crisi che sconvolse l'Europa nei primi anni del Novecento, e scandagliata a fondo nel corso del Convegno, ci consente anche, al di là della consistenza e dello spessore scientifico dei vari interventi, di riflettere su ciò che sta accadendo oggi, se è vero che, superata la ventata postmoderna, e venute meno le «illusioni» postmoderniste¹⁰, si assiste a uno stravolgimento del principio stesso di realtà: il *reality* ha preso il posto del mondo vero, il mondo virtuale della realtà vera, innescando meccanismi nuovi e impensati nell'eterno dilemma della verità e nel perenne gioco delle apparenze.

Il Seminario ha 'raccontato' anche Pirandello e la sua epoca attraverso due momenti spettacolari di particolare suggestione: il primo con la rappresentazione *Signori, a voi l'oltre*, firmata da Giancarlo Guercio, con il commento musicale del Maestro Gaetano Panariello, docente di Composizione al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, e la partecipazione dell'*Ensamble di percussioni* «Ahirang Ensemble»¹¹. Il secondo con un *Recital* di brani musicali tratti da Cage, Stravinskij, Debussy, Ravel, introdotti e commentati dalla professoressa Enrica Lisciani-Petrini, ed eseguiti dal Maestro Ciro Longobardi, giudicato tra i migliori pianisti a livello internazionale¹².

Prima di chiudere desidero esprimere la mia gratitudine e i miei ringraziamenti a quanti mi hanno sostenuto in questa iniziativa, in particolare

¹⁰ Cfr. in proposito la polemica scatenata con la pubblicazione nel 2011 del *New Realism* (cfr. M. FERRARIS, *Manifesto del New Realism*, in «La Repubblica», 8 agosto 2011; poi in «Alfabeta», 9 settembre 2011). Il manifesto ha dato luogo a un convegno internazionale, organizzato da Maurizio Ferraris, con la collaborazione di Markus Gabriel (Bonn) e di Petar Bojanič (Belgrado), e tenuto a Bonn nella primavera del 2012, con la partecipazione di nomi di spicco del panorama intellettuale internazionale (da Paul Boghossian a Umberto Eco a John Searle a Gianni Vattimo). Si sviluppò in quella occasione un ampio dibattito, con una serie di provocazioni, intorno alla controversa nozione di 'realismo', accantonata dalla postmodernità in quanto ritenuta una ingenuità filosofica o una manifestazione di conservatorismo politico; cfr. M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari 2014².

¹¹ Cfr. ISTITUTO DI ARTI SCENICHE VALLO DI DIANO-AHIRANG ENSEMBLE, *Signori, a voi l'oltre*. Brani scelti dalle opere di Luigi Pirandello. *Berecche e la guerra, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna, Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Note di regia a cura di G. GUERCIO, Campus di Fisciano, Teatro di Ateneo, 29 marzo 2017.

¹² Cfr. *Recital del Maestro Ciro Longobardi*. Introduce E. LISCIANI-PETRINI. Programma di Sala, Campus di Fisciano, Teatro di Ateneo, 30 marzo 2017.

ringrazio i professori Maurizio Sibilio, Direttore del Disuff, e le professoresse Maria Giovanna Riitano e Rosa Maria Grillo, direttrici rispettivamente del Dispac e del Dipsum, che hanno patrocinato il Seminario e hanno reso possibile la manifestazione; il Maestro Gaetano Panariello che ha collaborato con musiche originali allo spettacolo; il Maestro Ciro Longobardi per la sua straordinaria *performance*; tutti i membri del Comitato scientifico e del Comitato organizzativo, in particolare il dott. Giancarlo Guercio che ha dato un valido contributo all'iniziativa, curando la drammaturgia e la regia dello spettacolo; il dott. Domenico Orsini, responsabile del Teatro d'Ateneo per la sua collaborazione. Ancora ringrazio la dottoressa Cattina per la cura e la lodevole professionalità con la quale ha seguito le fasi di lavorazione di questo volume. Un ringraziamento infine alla segreteria organizzativa, nella persona dei dottori Antonio Elefante e Maria Rosaria Tortoriello, per la disponibilità e l'impegno speso fin da subito nell'organizzazione del Seminario.

Milena Montanile

Epifanio Ajello

Pirandello e Dostoevskij.
La giara e Il coccodrillo. Un contagio?

La critica letteraria è fatta di piccole illazioni, e un po' forzatamente, talvolta, mette assieme – direbbero i francesi – *faits divers* e *lieux divers*.

Non saprei se il termine analogia (più prudente sarebbe stato l'uso del lemma coincidenza) possa essere di ausilio nel guardare in controluce due testi letterari, due novelle, qui, *La giara* di Pirandello e *Il coccodrillo* di Dostoevskij, alleviati, nel compito, da quanto chiosava Giancarlo Mazzacurati, a proposito del Pirandello europeo: «Non sempre gli influssi sono registrabili attraverso esplicite citazioni»¹.

Si potrebbe appunto parlare di influsso o, meglio, di “contagio” tra due testi lontani nel tempo e nello spazio. Due “cose” diverse, ma che agiscono similmente e stanno dentro due racconti assieme a contesti, trame, sviluppi, che a loro volta coincidono nelle apparenze. Difatti, si congetture che l'impianto tematico di fondo della *Giara* potrebbe essere stato suggerito a Pirandello dall'architettura dell'intreccio del *Coccodrillo*; testo, quest'ultimo, dove umorismo e senso del tragico si mescolano capillarmente quasi in modalità pirandelliana, accarezzando il limite del surreale, e dove, soprattutto, il protocollo nudo dell'intreccio coincide.

Vincenzo Consolo nel cercare gli archetipi definì *La giara*: «mimo apollineo e cavillico, [...] ma va più indietro, verso tempi remoti. La giara è allora l'involucro della nascita, l'utero, ed è insieme la tomba»². Noi proviamo soltanto a percorrere, con non poca audacia, accanto a queste possibili fonti, un altro sentiero che muove dalla Prospettiva Nevskij di San Pietroburgo e arriva fin sulle malmesse mulattiere di Santo Stefano di Camastra; ben guardandoci dall'impiantare giochini di architesti o ipotesti – di scuola Genettiana – sul dorso del nostro coccodrillo, dove si potrebbe soltanto parlare di una coincidenza “all'insaputa”; di una sorta di scomposizione e ricomposizione, senza volere, di temi che ricostruiscono un modello narrativo funzionante

¹ G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 232.

² V. CONSOLO, *L'ulivo e la giara*, in *Omaggio a Pirandello*, a cura di L. SCIASCIA, Almanacco Bompiani 1987, Fabbri, Milano 1986, pp. 47-55 (p. 55).

“allo stesso modo”, sebbene in maniera discontinua e con elementi differenti; e nel nostro caso in un classico operare strutturale «ricomponendo l’oggetto per far apparire delle funzioni»³.

Non sappiamo né dove né quando potrebbe essere giunta a Pirandello la notizia, o il “sentito dire” (o la lettura) della novella *Il cocodrillo* di Dostoevskij, pubblicato nel 1865, col titolo *Un avvenimento straordinario, ovvero un fattaccio nel «Passage»*, sulla rivista «Epocha», diretta dallo stesso scrittore russo e dal fratello, e stampato poi in volume il 24 luglio dello stesso anno con il titolo *Il cocodrillo*⁴. Il racconto è collocabile cronologicamente tra *Le memorie dal sottosuolo* (1864) e *Delitto e castigo* (1866), nella primigenia zona dei racconti umoristici quali *Una brutta storia*, *Un’avventura scabrosa*, *Appunti invernali su impressioni estive*, un gruppetto di novelle il cui taglio è amaramente comico.

Il racconto sarà tradotto in francese nel 1909, in un volumetto, traduit du russe par J.-W. Bienstock, *Le Sous-sol, suivis de deux nouvelles inédites. Contient également Le crocodile, Prokhartchine*, Paris, Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1909, traduzione che appare nello stesso anno della composizione-pubblicazione della *Giara*, sul «Corriere della sera», il 20 ottobre.

Dostoevskij del *Cocodrillo* non dà un giudizio lusinghiero, lo definisce «una birichinata, un racconto scritto per ridere», «una novellina fantastica», ma lo fa per difendersi da alcuni pettegolezzi che lo volevano allusivo di fatti pubblici e privati di Cernysevskij⁵, allora esiliato in Siberia.

Va ricordato che le novelle di Dostoevskij erano ben note in Europa, già a fine Ottocento, in traduzioni soprattutto francesi⁶ e tedesche, ma anche le italiane non erano da meno⁷. Notevole anche il dibattito sulle riviste del

³ R. BARTHES, *L’attività strutturalista*, ID., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972, p. 311.

⁴ La novella appare tradotta «primamente» in italiano da E. LO GATTO, sulla *Fiera Letteraria* soltanto il 4 giugno 1950, pp. 5-7 (numero quasi interamente dedicato a *Dostoevskij e l’Italia*). In un articolo, che accompagna il testo, E. DE MICHELIS dichiara la novella non essere, «a quanto ci consta», mai stata tradotta in italiano. Del *Cocodrillo* si avrà anche una riduzione e adattamento televisivo, cfr. G. GAZZETTI, *Il Cocodrillo di F.M. Dostoejevskij*, in «Ora zero», n. 23, anno VII marzo 1965, pp. 43-60. Un adattamento teatrale, per la regia di Luigi Pascutti, sarà rappresentato al “Piccolo Teatro” di Roma, nel febbraio 1963.

⁵ Cfr. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, traduzione e introduzione di E. LO GATTO, Sansoni, Firenze 1963, p. 32.

⁶ Cfr. *Bibliographie des Oeuvres Littéraires Russes*, a cura di V. BOUTCHIK, Messages, Paris 1949, p. 28.

⁷ La bibliografia è notevolmente estesa; basti citare quelle di G. BERRI dei *Racconti russi. Lermontov, Polevoi, Turgheniev* (1880) e di N. DE SANCTIS dello *Spirito del male ed altre novelle*, Lapi, Città di Castello 1900; la collana “biblioteca russa”, nata nel 1880 in seno alla Casa editrice Bietti. Nel 1879 A. De Gubernatis aveva già inserito la voce *Dostoevskij* nel suo *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cfr. S. ALOE, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell’epistolario di un pioniere (1865-1913)*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2000; V. PICA, *Romanzieri russi: Dostoevskij, Tolstoj, Turgenjev*, in *All’avanguardia*, Napoli 1890. Treves traduce *L’idiota* nel 1902 (collana *Biblioteca amena*), e a

tempo, tra le quali basterebbe citare «La Rivista contemporanea», «La Nuova Antologia», «Mondo slavo», «La rivista europea»⁸.

Grande eco in Italia ebbe, anche, il volume di Eugène-Melchior de Vogüé per la sua opera *Le roman russe* apparso nel 1886 (Paris, E. Plon-Nourit et C. ie), volume noto a Luigi Capuana e a Ugo Ojetti, e anche al De Roberto, tutti amici di Pirandello nella Capitale, e qui val la pena di tener di conto delle frequentazioni romane tra lo scrittore catanese, infatuato di Dostoevskij, e il Nostro (ad esempio: il cenacolo romano di Ugo Fleres⁹). Ed è proprio Capuana a dimostrare esemplarmente l'esercizio plagiaro condotto da d'Annunzio sulla *Mite* di Dostoevskij nel suo *Giovanni Episcopo*, sulla rivista «Tavola rotonda», 1892 (poi ristampata nella premessa all'edizione napoletana del romanzo, e nel 1898 nel volume *Gli ismi contemporanei*), testo certamente letto e condiviso da Pirandello nel suo acre disamore verso il Vate di Pescara.

Pirandello ben conosceva l'autore russo¹⁰ che ebbe un peso sostanziale nella sua formazione, e non soltanto per l'inclusa polifonia di personaggi, o per quel suo corrosivo, balzubiente, riflettere sulla pagina in un dettato, a ritroso, che ritorna da *Uno, nessuno, centomila*¹¹ e va nella cuna dei *Ricordi*

quell'altezza il napoletano Verdinois aveva già tradotto *Delitto e castigo* (in precedenza tradotto da anonimo col titolo dotato di inappuntabili articoli, *Il delitto e Il castigo*, 1886, e poi con Treves, senza articoli, nel 1899), mentre d'Annunzio, almeno dall'«aprile 1890», discuteva dei *Fratelli Karamazov*, per lettera, con Barbara Leoni; da annoverare anche un manuale Hoepli, *Letterature slave. Russi-Polacchi-Boemi*, a cura di D. CIAMPOLI, Milano 1891. Sul tema complessivo cfr. E. DE MICHELIS, *Dostoevskij nella letteratura italiana*, in «Lettere Italiane», Anno XXIV, n. 2, Aprile-Giugno 1972, pp. 177-201; C. DE MICHELIS, *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. COLUCCI e R. PICCHIO, Utet, Torino 2007; B. RENTON, *La letteratura russa in Italia*, in «Rassegna sovietica», VI, 1960, pp. 40-59; ID., *La letteratura russa in Italia nel XIX secolo*, in «Rassegna sovietica», IV, 1961, pp. 59-69; ID., *La letteratura russa in Italia nel XIX secolo*, in «Rassegna sovietica», V, 1961, pp. 70-83; S. ADAMO, *La casa editrice Slavia. Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di L. FINOCCHI e A. GIGLI MARCHETTI, Franco Angeli, Milano 2000; *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1979; N. SAPEGNO, *Il romanzo russo dell'Ottocento e l'Italia*, in *Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza nelle letterature dell'Europa occidentale*, Colloquio italo-sovietico, Roma, 17-19 maggio 1976, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1978.

⁸ Cfr. ADAMO, *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Campanotto editore, Pesian di Prato 1998.

⁹ P.M. SIPALA, *Capuana e Pirandello*, Bonanno, Catania 1974; PIRANDELLO, *Lettera autobiografica*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1973⁴, p. 1286.

¹⁰ Si veda il complessivo lavoro *Luigi Pirandello. Dostoevskij e la polifonia. Dal romanzo al teatro 1890-1936*, a cura di P. JACHIA, Manni, Lecce 2016; I. PUPO, *Demoni di carta. Pirandello lettore di Dostoevskij*, in «Angelo di fuoco», 5, 2004, Anno III, pp. 57-107.

¹¹ Sul rapporto Pirandello-Dostoevskij a proposito del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, vedi P. GUARAGNELLA, *Un moderno viaggio agl'inferi. Indagini tematiche su Uno, nessuno e centomila*, in *La torre abolita: saggi sul romanzo italiano del Novecento*, a cura di F. PAPPALARDO, Dedalo, Bari 1988, pp. 231-290 (in particolare pp. 270-277).

dal sottosuolo. Alberto Savinio parlerà di «profonda affinità» tra Pirandello e Dostoevskij: «Dal fondo delle galere siberiane, i personaggi di Dostoevskij volano direttamente in Paradiso. Ai personaggi di Pirandello, queste capacità aviatorie mancano [...]; a questi personaggi neri e dai movimenti automi [*I giganti della montagna*] avranno modo, se lo desiderano, di passare in un “altro mondo”, il quale però non somiglia affatto a un ospizio per anime redente...»¹². Difatti, nell’alfabeto pirandelliano di Sciascia forse ci sarebbe stata proprio bene la voce *Dostoevskij*, dal momento che le occorrenze dello scrittore russo in Pirandello possono essere, ormai, ben ordinate in una sia pur minima bibliografia critica¹³.

Ma andiamo con ordine.

La novella del *Cocodrillo* narra le vicende dell’impiegato Ivàn Matveič a cui venne il ghiribizzo, «il tredici gennaio del milleottocentosessantacinque, alla mezza dopo mezzogiorno»¹⁴, di andare a vedere un cocodrillo che veniva esibito a pagamento, «in una voluminosa cassa di zinco», lungo un *Passage* di Pietroburgo. Ma, mal gliene incolse, perché in un momento di distrazione, il rettile d’un sol colpo, in un «baleno», «azzannato a mezzo il corpo, già sollevato orizzontalmente per aria», lo ingoiò dritto nelle fauci e «a un tratto, per un secondo, la testa di Ivàn Matveič con una disperata espressione sul volto saltò fuori, cosa per cui gli occhiali gli caddero all’i-

¹² Cit. in L. SCIASCIA, *Alfabeto Pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989, pp. 88-89.

¹³ La prima citazione di Dostoevskij da parte di Pirandello, appare l’otto agosto 1897, quando nel leggere (negativamente) il romanzo *Spasimo* di De Roberto, scrive: «Evidentemente, nel comporre questo romanzo, Federico De Roberto ha tenuto presenti, più che due modelli, due autori: il Bourget e il Dostoevskij», in «Rassegna Settimanale Universale». Appena un anno dopo, esattamente il 15 gennaio 1898, Pirandello è alle prese col romanzo *Les Déracinés* (1897) di M. BARRÈS, dove riscontra una «lontana pallidissima ombra di Raskol’ di *Delitto e castigo*», in «Rassegna della letteratura francese», 15 gennaio 1898, cit. in *Luigi Pirandello. Dostoevskij e la polifonia*, cit., p. 79. Il romanzo sarà ampiamente citato nel saggio sull’*Umorismo*, dove appare anche il personaggio di «Marmeladoff» del romanzo, in PIRANDELLO, *L’Umorismo*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1973³, pp. 127-128 (ma sul personaggio di Marmeladoff vedi anche quanto scrive PUPINO in *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno, Roma 2013, pp. 149-151). Pirandello ha letto anche *Le mie confessioni* e la commedia *i frutti dell’educazione* del Tolstoj, testi citati nell’articolo *Arte e coscienza d’oggi*, in «La Nazione letteraria», anno 1, n. 6, settembre 1893, in PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 892. Ancora, Pirandello nel recensire *Il marchese di Roccaverdina* sulla rivista «Natura e Arte», il primo luglio del 1901, annota: «Sì, a pensarci, questo romanzo del Capuana può ravvicinarsi al capolavoro di Dostoevskij [*Delitto e castigo*]», cit. in *Luigi Pirandello. Dostoevskij e la polifonia*, cit., p. 97. A completare, si potrebbe aggiungere la dichiarazione di Pirandello riportata da G. CAPRIN in una intervista del 1 marzo 1927 (su *La Lettura*): «Tra gli stranieri ammira France, ma riconosce di aver avuto le impressioni più forti dai russi: Dostoevskij», cfr. *Interviste a Pirandello*, a cura di I. PUPO, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 372; ma qui si rinvia all’intera nota a p. 374 (ivi).

¹⁴ I passi del racconto citati sono tratti dall’edizione DOSTOEVSKIJ, *Racconti e romanzi brevi*, terzo tomo, a cura di M.B. LUPORINI, Sansoni, Firenze 1962, pp. 215-256.

stante dal naso, sul fondo della cassa. Pareva quasi che quella testa disperata fosse saltata fuori ancora una volta solo per gettare un ultimo sguardo a tutti gli oggetti».

Invece, il coccodrillo, caso straordinario, lascia, al suo interno, il buon Matveič «tutt'intero», vivo e loquace: «la sua voce era attutita, esile e persino stridula», come se provenisse da una considerevole distanza». «– Ivàn Metvicič, amico mio, sicché sei vivo!», «– Vivo e sano» è la risposta, aggiungendo: «Qui poi fa calduccio ed è morbido, sebbene io non abbia ancora avuto il tempo di guardarmi intorno in questo, per me rifugio...».

Da quel momento, dalla pancia del coccodrillo il malcapitato Matveič inizia a discutere e a questionare con chi vuole farlo uscire (un amico; la moglie meno), nel mentre che i proprietari dell'animale si opponevano vigorosamente ad una eventuale uccisione del rettile. L'imprigionato chiede che si trovi rapidamente una soluzione per liberarlo: «Amico mio – gridai io – volo immediatamente dall'autorità a sporgere denuncia, giacché prevedo che questa matassa non la sbroglieremo da soli». «Anch'io penso lo stesso – disse l'impiegato dalla pancia dell'animale – la questione è inevitabile: quanto vorrà il padrone del suo coccodrillo? E con essa quest'altra: chi pagherà? Poiché tu lo sai, io non ho beni di fortuna...».

Ora, senza scomodare Diogene di Sinope e la sua botte – e ci mancherebbe – o Giona e il pesce, oppure – scherzo – Collodi e il «terribile Pescecane», e senza cacciarci nel vasto tema del labirinto che chiude sempre qualcuno all'interno, ecco forse, con grande cautela – come dire? – di filologia tematica, qui si può soltanto portare a conoscenza la possibile influenza (o coesistenza, o ricalco¹⁵) di un motivo narrativo nel «suo errare da un'opera

¹⁵ Tracce di “ricalchi” o di “refurtive” pirandelliane si riscontrano in C. VICENTINI, *I furti di Pirandello*, in *Ars dramatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello*, Atti del Simposio Internazionale sul teatro pirandelliano, Boston College, 27-29 ottobre 1994, a cura di R. LAMPARSKA, Peter Lang, New York 1996, pp. 43-54: «Insomma Pirandello, quando scrive, sembra considerare tutte le opere con cui è venuto a contatto coeme una sorta di depositi da cui è possibile estrarre liberamente frammenti staccati, da riutilizzare, senza alcun vincolo, in contesti che a volte sono estremamente simili a quelli originari, e a volte diversissimi», p. 45. Cfr. anche P. MILONE, *L'Umorismo nel “Guardaroba dell'eloquenza”, in I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, De Luca, Roma 1996, pp. 95-119; P. CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana*, Longo, Ravenna 1997 e P. MENSI, *La lezione di Pirandello*, Le Monnier, Firenze 1974. E qui, per restare in casa Capuana, mi si consenta di citare l'indizio di una attività plagiarica di Pirandello, ovvero la lettera ufficiale inviatagli dalla vedova dello scrittore siciliano, signora Adelaide Bernardini, dove si accusa Pirandello di essersi servito per la commedia *Vestire gli ignudi* della novella di Capuana *Taccuino di Ada*. La notizia appare sul quotidiano «La Stampa»: «ormai introvabile presso i librai, – scrive la Bernardini – ma non lo è nella sua biblioteca e nella mia». E va detto che la risposta del Pirandello sul numero successivo del quotidiano non appare del tutto convincente; cfr. «La Stampa», 21 e 22 novembre 1922.

all'altra», ovvero, di «quell'unità tematica che si ritrova in opere diverse che passano, rimanendo intatti, da un intreccio all'altro»¹⁶.

Il *Cocodrillo* non ha nessuna velleità di proporsi come testimone, mancando ogni certificazione araldica, ma è un dato che tutta la condizione che ruota intorno e dentro lo stare forzatamente prigioniero di Zi' Dima nella «pancia» della *Giara*, la si *riscontra*, mutato oggetto, mutati tempi e luoghi, cambiato stile e dialetto, nel *Cocodrillo* di Dostoevski, dove Ivàn Matveič, il personaggio principale, si ritrova, vivo e «deglutito», senza volere e «senza intenzione», nella «pancia» del rettile.

Il malcapitato inquilino prende parte, mentre è «installato» nell'animale, all'intera questione se liberarlo e come, uccidendo o meno il cocodrillo, che ha però il valore notevole di «cinquantamila rubli in biglietti», cifra dettata dal proprietario che si oppone «al desiderio che gli si aprisse solo la pancia con un coltello e in tal modo si liberasse Matveič dalle sue viscere».

Inoltre, elemento da non sottovalutare, Dostoevskij presenta e usa il cocodrillo come una cosa, un oggetto, quasi del tutto inanimato e senza organi vitali: «– Il cocodrillo è completamente vuoto – esclama Matveič – che vi si è accomodato, a tal punto di potersi voltare e rivoltare a piacimento, e da dove disquisisce sulla materia dell'apparecchio-cocodrillo: «– Non possiede che le fauci, munite di denti aguzzi, e, in aggiunta alle fauci, una coda notevolmente lunga; ecco tutto, com'è in realtà. Nel mezzo poi, tra queste due estremità, vi è uno spazio vuoto rivestito di qualcosa tipo caucciù, anzi, è la cosa più verosimile, proprio di caucciù».

Qui non si sella nessuna mula di don Lollò, ma si ricorre lo stesso ai consigli “legali” di un amico comune, tale Timofěj Somënyč, che «si interroga sulle possibili soluzioni «del caso estremamente fuori dell'ordinario», di «chi si è installato in un cocodrillo, persino con un certo comodo», ma senza che tale atto sia «stato fatto con intenzione!», mentre sulla questione si fa consistente il dilemma: «chi pagherà?».

L'intero ragionamento funziona tanto per il cocodrillo di gomma quanto per la giara di pietra, tanto per Don Lollò e Zi' Dima quanto per Ivàn Matveič e il proprietario del rettile, e le osservazioni del «rispettabile consigliere» sono simili alle riflessioni dell'avvocato agrigentino: «secondo la mia personale opinione – dirà l'amico russo – il proprietari è nel suo diritto, e persino più della parte avversa perché è nel *suo* cocodrillo che ci si è introdotti senza permesso, [...] ebbene il cocodrillo costituisce una proprietà; di conseguenza non si può sventrarlo senza pagare un compenso». «– Ma questo passo non è mica stato fatto con intenzione!», «– E chi lo sa», è la risposta.

¹⁶ B. TOMAŠEVSKIJ, *La costruzione dell'intreccio*, in *I Formalisti russi*, a cura di T. TODOROV, Einaudi, Torino 1968, p. 315.

Non terminando Dostoevskij la novella, rimane inesplorato il finale, mentre per la *Giara* – lo sappiamo – Pirandello risolverà tutto mandandola «giù per la costa» a «spaccarsi contro un ulivo».

Certo diventa difficile far vestire i panni del proprietario terriero Don Lollò al tedesco proprietario del coccodrillo; oppure far indossare all'artigiano malmesso Zi' Dima, che «si cacciò dentro la pancia aperta della giara», quelli borghesi dell'impiegato Ivàn Matveič che «il coccodrillo accolse tutto intero» nella sua «pancia», e nella quale ama restare se non si trova una soluzione non penalizzabile per lui, (e questo collima con le decisioni di Zi' Dima), alimentandosi, nel frattempo, con una cannuccia attraverso la quale succhia brodo «con un po' di pan bianco stemperato nel liquido», mentre per Zi' Dima basteranno «pane e companatico».

Infine, un altro indizio (non tematico) fa collimare le due scritture ed è nascosto nel genere di fondo dei racconti, dove l'amarrezza del comico si fa umorismo nel reagire con l'occasione surreale. Le «miserie» private, in entrambi i testi, s'impressionano in figurazioni ridicole. La *Giara* è in vitro un esperimento ben condotto sul concetto di umorismo, e dove non c'è soltanto «avvertimento del contrario», ma anche sottilissimo, sfuggente «sentimento del contrario», come, non lontano, parimenti, lo stesso calibro di *humour* serpeggia dentro e fuori la pancia del nostro *Coccodrillo*. Di cose – per dirla con Savinio – «tanto estremamente sensate da apparire paradossali»¹⁷, ma anche umanissime, e nel contempo ilari e drammatiche. Tipologia particolare, questa, di umorismo bazzicata a lungo da Dostoevskij e non soltanto nelle prime prove, e bazzicata dallo scrittore Pirandello proprio in quegli anni (e massimamente, sotto il pelo della scrittura, nel *Mattia*) e messo in teoria, poi, lì accanto, dal Professore Pirandello nell'omonimo saggio.

La «sconciatura» praticata dallo scrittore agrigentino nella *Giara* non funziona soltanto sui personaggi, ma anche nell'architettura delle situazioni, in una ben condotta funzione straniante, nell'uso inappuntabile dello scalino percettivo dell'arte, su cui la lettura inciampa, e che conduce inevitabilmente ad un effetto deformante (e anti naturalista) che lambisce, da lontanissimo, certe suggestioni surreali. Il realismo, in entrambi i racconti, è messo a bagno dentro una caleidoscopica di contingenze che alterano e la visione e la intelligibilità (o normalità) del mondo “così com'è” o “vi pare”. Entrambi i racconti hanno la facoltà di «liberare le cose dall'opacità quotidiana che le ha ricoperte»¹⁸, procedura che anticipa – d'altronde e se calcoliamo bene – quanto iniziava a spirare proprio in quegli anni, sempre, da Leningrado e dai formalisti russi (con Šklovskij nel 1917).

¹⁷ Cfr. *Alfabeto pirandelliano*, cit., p. 89.

¹⁸ M. LAVAGETTO, *Le carte visibili*, in ID., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 22.

Siamo stati, dunque, nella zona delle analogie, delle tangenze, che certo aprono, non senza debite imprudenze, al campo delle induzioni qual è la presente, e allora val la pena di annotare quanto Savinio puntualizzava: «che, fino a quel momento, sulla fama di Pirandello si era pronunciata “per lo più gente poco attendibile”»¹⁹. Appunto.

¹⁹ Cfr. *Alfabeto pirandelliano*, cit., p. 89.

Beatrice Alfonzetti

Oltre: *Non si sa come*

Scrivendo Alessandro D'Amico, nella «Notizia» che precede il testo di *Non si sa come*, che Pirandello apre e chiude, come in un cerchio magico, la sua scrittura teatrale con un colpo di pistola, dall'epilogo al dramma, da *La morsa* a *Non si sa come*. Quest'ultimo va in scena a Praga il 19 dicembre del 1934, pochi giorni dopo la cerimonia di consegna del Nobel¹. È opportuno riflettere ulteriormente su un dato che emerge dalla stessa documentazione offerta da D'Amico: questa circolarità è l'esito del prevalere della mentalità e civiltà teatrali del tempo sulle impossibili intenzioni dell'autore. Per l'etica comune degli spettatori di allora, una commedia o dramma che dir si voglia in cui il protagonista ha tradito l'amico più caro e ha "scoperto", dopo decenni di rimozione, di aver compiuto da adolescente un vero delitto non poteva avere un lieto fine. Meglio, non poteva finire senza una condanna del protagonista o addirittura senza una sua immediata punizione. Il colpo di pistola e dunque la morte del colpevole erano la conclusione più ovvia e scontata, quella che ristabiliva l'ordine etico sconvolto dal senso del dramma, più volte ribadito dal protagonista: avvengono delitti innocenti, compiuti senza alcun concorso della volontà e, di conseguenza, senza una vera colpa. Messo di fronte a queste riserve, poi trasformatesi nella mancata accettazione del dramma da parte della direzione di un teatro viennese, Pirandello ormai sempre più vagante, con la sua solitudine, oltre Oceano e insieme sempre più oggetto di riconoscimenti, cerimonie in suo onore, si vendica con l'inopinata prima praghese, sottraendo il testo alla produzione italo-austriaca che aveva rifiutato *Non si sa come* nella sua prima, originaria, forma.

Di quella, pur ignorandone l'esistenza, ero già andata in cerca idealmente, perché non mi sembrava possibile far coincidere il "mio" Pirandello, il Pirandello copernicano del dramma impossibile, con un dramma che pur aveva sollecitato l'interesse critico del grande Giovanni Macchia. In *Non si sa come* Pirandello trovava «accenti dostoevskijani al problema del delitto» riuscendo

¹ A. D'AMICO, *Notizia*, in L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, a cura di A. D'AMICO e A. TINTERRI, Mondadori, I Meridiani, IV, Milano 2007, p. 924.

«ad affermare l'idea del teatro come tribunale»². Il riferimento è qui al delitto compiuto da ragazzo dal protagonista, Romeo Daddi, nel tempo assolutamente rimosso, per essere poi confessato al ripetersi di un secondo delitto, non materiale, ma morale.

All'ennesima lettura del testo mi ero chiesta: possibile che Pirandello avesse avuto una tale nostalgia del dramma, che sin dai lontani anni novanta dell'Ottocento dichiarava impossibile, da scrivere un testo senza alcun contrappeso umoristico e metateatrale? No, non mi sembrava plausibile, e, tuttavia anch'io avevo provato a dare una spiegazione, e avevo avanzato l'ipotesi che il recupero della struttura drammatica derivasse dall'estrema modernità del tema, cioè dal fatto che esso trattasse un dramma dell'inconscio³. Certamente questa lettura non trovava un sostegno, per l'estrema differenza della scrittura scenica, nella forma di *Sogno (ma forse no)*, l'atto unico modellato sul funzionamento psichico del sogno, scritto fra il 1928 e il 1929 per la tournée di Ruggeri a New York. Singolarmente anch'esso un progetto andato in fumo: forse l'atto unico era troppo essenziale e "sperimentale" per andare incontro alle scelte teatrali delle compagnie italiane e lo era in una direzione che toccava il terreno minato della psiche e dell'inconscio.

Il confronto fra *Sogno (ma forse no)* e *Non si sa come* è particolarmente istruttivo, perché ci fa capire che non era la scoperta di una dimensione psichica irriducibile alla volontà e alla ragione ciò che aveva indotto Pirandello a resuscitare per *Non si sa come* un genere del passato. Genere che, all'interno del suo percorso artistico, era del tutto inedito. L'aspetto nuovo di *Non si sa come* è, infatti, l'assoluta compattezza del testo, un dramma a tutti gli effetti, con antefatto, pochi personaggi, recupero delle unità, addirittura finale tragico⁴. Si concludeva così la sua straordinaria vicenda teatrale con una vera e propria morte sulla scena, con il colpevole punito: ma come, c'è un colpevole? non s'intitola il dramma al concetto di "non si sa come"?

Era quanto sosteneva affannosamente Pirandello nella difesa della stesura originaria dove non c'era il colpo di rivoltella finale. Tuttavia quel testo non poteva varcare la soglia del teatro. Ieri lo sospettavo, oggi lo so. E lo so grazie alla documentazione offerta dall'ultimo volume dei Meridiani del 2007: sì, lo scrittore intendeva proprio scrivere un "dramma", ma quello del "non si sa come", consumatosi come in sogno e dunque privo del finale di sangue: non un dettaglio, ma un elemento centrale che capovolge la lettura del testo e che dimostra, ancora una volta, non solo quanto sia rilevante il finale nella struttura e nell'interpretazione di un testo, ma anche come esso possa confi-

² G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 158.

³ B. ALFONZETTI, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, CUECM, Catania 1984, pp. 152-158.

⁴ Per il confronto fra i due testi, anche in riferimento alla drammaturgia europea, ivi, pp. 184-191.

gurarsi, in alcuni casi significativi, come un vero e proprio emblema epocale. Bene, se Pirandello avesse avuto il coraggio di non modificare il finale, di lasciarlo così come l'aveva scritto e inviato all'attore italo-austriaco Alessandro Moissi, il finale di *Non si sa come* sarebbe stato un vero emblema epocale⁵.

Per una volta, parto, insolitamente, dalla trama, utilizzando l'efficace sintesi fornita nella «Notizia» al testo dell'edizione dei Meridiani citata, dove si ricorda che il suggerimento a trarre un dramma da tre precedenti novelle, indicate anche nel riassunto, venne dato a Pirandello dal consigliere della Mondadori:

È stato commesso un adulterio: Ginevra, innamoratissima moglie di Giorgio, in un attimo di smarrimento, nell'ora del demone meridiano, si è data al conte Romeo Daddi, intimo amico di Giorgio e marito di Bice. Ma mentre in Ginevra, come in un gorgo, è scomparsa ogni traccia del fuggevole episodio, in Romeo sorge impellente la necessità di analizzare l'assurdità dell'accaduto e i limiti della responsabilità umana (*Nel gorgo*). Tanto più che un altro episodio pesa sulla sua coscienza sconvolta; Romeo, da ragazzo, in una casuale rissa, uccise un coetaneo, delitto di cui l'autore rimase sconosciuto e quindi impunito (*Cinci*). Sconvolto da un conflitto interiore [...] è divenuto irricognoscibile, amici e conoscenti lo considerano impazzito [...]. Di più: Romeo – che ha avuto la conferma che anche sua moglie, l'insospettabile e pura Bice, in sogno, s'è abbandonata tra le braccia di Giorgio (*La realtà del sogno*) avendone un piacere mai provato con lui – minaccia di rivelare anche all'amico il suo «delitto innocente» quello commesso con Ginevra, «non si sa come» [...]. L'ultima scena è un'angosciosa altalena: Romeo sta per confessare, ma poi rinuncia e tace⁶.

Così finiva il dramma nella sua veste originaria, con il pianto di Bice e la battuta sibillina di Romeo: «Bisogna imparare a non piangere». Un finale non dissimile da quello della novella *Nel gorgo*: «E donna Bicetta comprese perfettamente perché suo marito, Romeo Daddi, era impazzito»⁷, dove però manca l'affiorare alla coscienza del delitto commesso da ragazzo, come narrato nella novella *Cinci*. Impensabile dare questa novella a un quotidiano di larga diffusione come «Il Corriere della sera», meglio deviare su «La lettura», perché anche qui lo sgraziato adolescente, Cinci, la faceva franca. Esattamente come si era comportato Romeo nell'antefatto del dramma, alla vista del cadavere del ragazzo ucciso, il senso di «solitudine eterna», che Cinci prova, lo fa fuggire:

⁵ Sulla tipologia dei finali e la categoria critica di finale epocale, B. ALFONZETTI, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Bulzoni, Roma 2008. Un'anticipazione di questa lettura di *Non si sa come* in EAD., *Pirandello. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 93-102.

⁶ D'AMICO, *Notizia*, cit., pp. 913-914.

⁷ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Premessa di G. MACCHIA, Mondadori I Meridiani, Milano 1987, II, p. 578.

Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla [...] Arriva a casa: sua madre non è ancora rientrata. Non dovrà dunque dirle neppure dove è stato. È stato lì ad aspettarla. E questo, che ora diventa vero per sua madre, diventa subito vero anche per lui; difatti eccolo con le spalle appoggiate al muro accanto alla porta.

Basterà che si faccia trovare così⁸.

Nella stesura definitiva di *Non si sa come*, Romeo spinto da un irresistibile impulso, quasi un bisogno di punizione, confessa all'amico: «Giorgio, anche lei, tua moglie, come in sogno, è stata mia. Non l'ha voluto, né io l'ho voluto. Puoi tu punirci?» Dopo una sequenza movimentata, con Giorgio che tenta di aggredire Romeo, le donne che lo trattengono, l'ennesima attestazione di innocenza da parte di Romeo, Giorgio cava dal fodero la rivoltella e spara. La battuta conclusiva sarà sempre di Romeo, prima di abbattersi in fin di vita su Bice: «Anche questo è umano»⁹.

Sgomento alla lettura del testo, l'attore italo-austriaco chiede a Pirandello di cambiare il terzo atto, ritenuto «pallido», scialbo, privo di vita per i personaggi. In realtà, in gioco era soprattutto e solo la conclusione: dopo la confessione del rimosso – cioè l'uccisione del ragazzo che aveva stretto in un cappio fatto di un filo d'erba una lucertola e poi l'aveva sbattuta su una pietra, fatto riportato alla coscienza dall'accidentale rapporto sessuale con la moglie del più caro amico – serviva una «chiusa [...] altamente drammatica [...] una soluzione o più “teatrale” o più “umana”», scriveva Moissi¹⁰.

Pirandello ormai lo sapeva: l'accusa che si era sentita ripetere più volte era quella dell'aridità e mancanza di umanità dei suoi personaggi, da Leone Gala al Padre, e non a caso aveva già replicato nella straordinaria Prefazione ai *Sei personaggi* che chi soffre troppo, ragiona troppo, anzi “sragiona”. Niente da fare, il ritornello degli spettatori, ma anche di attori e direttori artistici era sempre lo stesso: no all'arte filosofica in nome di un teatro dei sentimenti e delle passioni; no all'arte che va controcorrente in nome di un'etica basata sul senso comune, su norme convenzionali.

Inizialmente lo scrittore difende la sua giusta causa e spiega, in una lettera fondamentale per comprendere non solo *Non si sa come* ma tutta la sua produzione, le ragioni poetiche espresse nel testo. Esso non potrebbe avere una soluzione diversa, fatta magari di un colpo di rivoltella, perché il vero dramma consiste nella scoperta di essere soggetti a forze psichiche inconsce, fuori dal dominio e dal controllo della volontà e della ragione. Secondo Pirandello, il nucleo del lavoro era nelle parole e nei tormenti “filosofici” di Romeo,

⁸ Ivi, III, 1, pp. 674-675.

⁹ PIRANDELLO, *Non si sa come*, cit., p. 1009.

¹⁰ Cit. in D'AMICO, *Notizia*, cit., p. 920.

che pur avendo scoperto la forza misteriosa di una realtà altra, interiore, dove si vive ignoti a se stessi, non può far tacere in sé la cogenza delle leggi morali:

ROMEO [...] Spiegare? Che ti spieghi? Non si spiega nulla! Le leggi morali: non so se per te ci siano: pare che non ci siano; ma per me ci sono; io sto soffrendo per questo; non sono un ebete, non sono un cinico, non sono un brutto; sono un uomo, e le leggi morali sono umane, e crediamo anche divine; ma Dio è più grande assai di queste leggi come noi ce le facciamo “moralì”, se può far avvenire i terremoti. Io non ho voluto uccidere; io non ho voluto tradire!¹¹

Al terzo atto, notava Pirandello, «il momento drammatico è, e dev'essere passato, esaurito»: impensabile dare seguito alle intenzioni di Giorgio Vanzi che chiude il secondo atto, con il sottinteso che ha compreso qualcosa e che dunque vuole restare solo con la moglie Ginevra per farle confessare l'accaduto e poi l'indomani fare i conti con Romeo. Ricorrere a una nuova situazione drammatica significava, per lo scrittore, snaturare il vero spirito del lavoro con un fatto esteriore, mentre la trovata, nel terzo atto, che anche Bice ha tradito Romeo in sogno con Giorgio, ristabiliva l'equilibrio e illuminava «il senso definitivo della tragedia»:

Dopo una tale rivelazione, che tutti, anche i più puri di noi, siamo in questo senso “colpevoli”, quali possibilità di dramma, se non esteriori e volgari, resterebbero? L'unico dramma possibile è quello, spoglio necessariamente d'ogni drammaticità esteriore, dell'accettazione *della vita qual è*, dopo l'avvertimento, come un ammonimento per tutti, della sua misteriosa terribilità, che per un momento ha scosso dalle fondamenta l'esistenza del personaggio. La vita *qual è*: non *vuota*. Perché dovrebb'esser vuota?¹²

Sin dal primo atto, Bice è quasi avvolta, in maniera idealizzata, da un alone di purezza, come se a lei fossero estranei pensieri e gesti legati all'inconscio («Ma tu non piangere, cara, perché forse sei la sola davvero, tu, a cui non è mai avvenuto nulla. Sai sempre tutto tu, di te, e puoi perciò sempre volere. Sei come uno specchio»¹³). Lei stessa ne è convinta, a lei non potrebbe mai accadere un “agguato dei sensi”, come a Romeo e Ginevra. Sempre nel primo atto, si trova l'accento ai «delitti innocenti», l'ossimoro che cifra il testo e crea il conflitto drammatico interno a Romeo: aver fatto l'esperienza che la volontà può ben poco contro forze oscure della psiche e dunque sapere che non si ha colpa nel commettere delitti innocenti, da un lato; averli commessi e dunque sentirsi colpevoli, dall'altro. Così nel primo colloquio con l'amico Giorgio:

¹¹ PIRANDELLO, *Non si sa come*, cit., p. 1001.

¹² Cit. in D'AMICO, *Notizia*, cit., pp. 921-922.

¹³ PIRANDELLO, *Non si sa come*, cit., p. 953.

ROMEO [...] Ed è tanto più orribile, pensa, in quanto può anche parer giusto a ciascuno non credersene responsabile, capisci? Rifiutare d'assumerseli sulla coscienza, perché non li ha voluti.

GIORGIO Se non li ha voluti! [...]

ROMEO Ma li commette! È questo! Non si sa come, li commette.

GIORGIO E non potrebbe con la volontà non commetterli?

ROMEO Che parte credi che abbia la volontà nella vita?¹⁴

Poi, rivolgendosi a Bice, Romeo acutamente nota che vi è un oltre in tutto quello che si crede di sapere: «Oltre, eh, oltre quello che tu stessa sai! È là che si comincia, cara, e dove ci si smarrisce! dove non si sa più!». Romeo ora “vede” che tutta la vita si racchiude nell'abisso del “non si sa come” e che «la volontà non ci può nulla». E guardandosi dentro, avverte se stesso come perduto in un «esilio angoscioso», i suoi sentimenti, le sue sensazioni come «ombre lontane». Discetta, come il Filosofo del mistero profano *All'uscita*, sul mistero del dopo, sulle illusioni vissute con granitica certezza, pronte a dissolversi e rivelarsi per ciò che erano, un niente, come la vita stessa. E senza veramente volerlo è spinto da un impulso irresistibile quasi a confessare il delitto innocente di aver fatto l'amore con Ginevra, moglie di Giorgio: «Avviene! Avviene! Non sei più tu; non sai nemmeno dove sei, con chi sei; una donna è con te; su cui non hai mai fatto alcun pensiero; ma chi sa quanta gioja t'aveva dato la sola vista del suo corpo, vederla muovere, sentirla ridere, parlare. Non te l'eri mai detto, non l'avevi mai neppur pensato»¹⁵.

Sta impazzendo per adesso Romeo dilaniato dall'affiorare alla coscienza del primo delitto, quello vero, che gli ritorna come un «sogno sepolto». Quando, nel corso del secondo atto, Bice comprende che il primo delitto è stato il tradimento consumatosi fra i due, Romeo tenta disperatamente di farle comprendere che non si tratta di un delitto da confessare, ma semmai da seppellire. Eppure, nello stesso istante in cui dichiara ciò, avverte un solco fra sé e Ginevra, lui deve trovare la sua condanna, non può più vivere come se nulla fosse accaduto. A Ginevra, ormai arresasi dopo l'ammissione del fatto da parte di Romeo e il racconto di quella attrazione fatale che li aveva trascinati come in un gorgo apertosi e subito dopo richiusosi, senza lasciare alcuna traccia o alcun rimorso, Bice replica «A me no! A me no!», a lei non è mai successo nulla di simile. Diversamente da Ginevra, che vuole a tutti costi difendere il suo rapporto di autentico amore per il marito, Romeo, pur avendo ormai fatta propria la verità del “non si sa come”, comprende che per non essere colpevole deve abbandonare la moglie e il consorzio umano, fare la scelta di Vitangelo Moscarda: costringersi alla

¹⁴ Ivi, pp. 952-953.

¹⁵ Ivi, pp. 957-958.

“libertà come condanna”, vivere fuori dalla vita, in esilio da tutti e da se stesso¹⁶. Poi con la trovata dell’adulterio consumato in sogno da Bice, ecco la rassegnazione ironica e dolorosa, il “resterò” perché tutti sono innocenti e colpevoli¹⁷.

Su questo punto, in cui è racchiuso il senso filosofico del lavoro, Pirandello si era soffermato nella lettera a Marta Abba del 26 luglio 1934, quando in uno stato di grazia scriveva di getto il primo atto: il “non si sa come” è la vita vissuta «all’ombra della coscienza», con gesti, atti, pensieri non voluti e dunque innocenti, come le stesse colpe di «delitti innocenti». Lo scrittore sentiva di star scrivendo un capolavoro, «un soffio nuovo, ancora impensato, d’umanità. Labile e profondo. Quasi inconsistente come un sogno e drammaticissimo»¹⁸. E ne era sempre più persuaso, pur se interveniva, durante la prima stesura a porre in rilievo il personaggio di Romeo rispetto a quello di Ginevra, diversamente da come aveva pensato per dare la parte da protagonista a Marta Abba. Poi il figlio Stefano era riuscito a convincerlo del contrario¹⁹.

Ed ecco, come Pirandello spiegava a Moissi l’apporto del «finale» originario all’interpretazione di tutto il testo: accettare la vita qual è comporta sgomento ma anche rassegnazione ironica in Romeo nel notare il sollievo di Ginevra; fa riacquistare sicurezza a Giorgio mentre si sente il pianto senza fine di Bice. Il finale doveva essere recitato in maniera lentissima, con pause tali da far insorgere meraviglia e chiarezza negli spettatori, lieve angoscia subito dissolta per procurare alla fine «un senso di cose finite, nella vita che non conclude mai»²⁰.

Pirandello s’illudeva ancora: come poteva supporre che un direttore di scena sentisse quest’alito o addirittura lo sentisse il pubblico? Il finale ironico – usa a caso due volte lo stesso aggettivo, ironico al posto di umoristico? – era assolutamente rivoluzionario rispetto alla mentalità corrente, all’etica comune, forse anche alla nostra: nessuna punizione per un colpevole? Meglio: non esistono colpevoli, ma solo “delitti innocenti” e, ancora, non vi è alcuna differenza fra sogno e realtà? Moissi gli gira una lettera, ricevuta proprio dal direttore del teatro di Vienna, che sarà stata una doccia fredda per Pirandello e che lo porta incredibilmente a una modifica – meglio a una aggiunta di non più di una cartella – ritenuta volgare, esteriore, priva di senso. È come se si fosse detto, con un gesto repentino e definitivo: volete questo?,

¹⁶ Ivi, pp. 995-997.

¹⁷ Ivi, p. 1007.

¹⁸ PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Mondadori, I Meridiani, Milano 1995, p. 1137.

¹⁹ Si veda la lettera di Stefano Pirandello alla sorella Lietta del 16 settembre 1934, integralmente riportata in D’AMICO, *Notizia*, cit., pp. 917-918.

²⁰ La citazione da una lettera in difesa del finale originario scritta a quattro mani con Stefano, ivi, pp. 920-922.

ebbene, sì vi accontento; ma non darà mai il lavoro al teatro viennese. Il progetto italo-austriaco salta e la remota Praga se ne avvantaggia.

Resta un'altra domanda insoluta, per ora; chissà forse ci sono e saranno resi pubblici altri documenti, lettere, testimonianze in grado di illuminare la vicenda e spiegare le ragioni del comportamento tenuto "dopo" dallo stesso Pirandello. Il fatto singolare, infatti, è che lo scrittore pubblica il testo così come andato in scena, con un finale che giudicava falso, posticcio. La domanda più semplice è: non poteva modificarlo per la stampa? Non voglio avanzare ipotesi campate in aria, anche se il rischio dei critici è sempre quello di costruire sulla sabbia o sulle sabbie mobili. Forse Pirandello non ha avuto il coraggio di andare sino in fondo e di far guardare l'abisso che aveva "scoperto" e che aveva avvertito con tanta lucidità e perspicacia. Era "oltre", ma non così tanto da restarci. Oppure si è punito, e in proposito potrei scomodare tante letture, dalla bellissima biografia di Giudice del 1963 a quella apparentemente più "fantasiosa" di Camilleri su singolari comportamenti autopunitivi del giovane Pirandello²¹. O, ancora, è intervenuto Stefano che nel 1935 scriveva spesso al posto del padre.

Del tutto critici i rilievi della lettera del direttore che Moissi ha il coraggio di fargli leggere: così certo quest'ultimo usciva dall'*impasse* e poteva dire che non dipendeva da lui, ma dalla direzione del teatro, ferma nel non accettare un lavoro simile. Niente da dire sul primo atto – si diceva nella lettera – profondo, ben fatto, ma poi sin dal secondo discussione, nient'altro che discussione, aridità che si riverbera nel grigiore degli accadimenti. Lo spettatore resta schiacciato da un senso di oppressione senza intravedere un po' di luce, un barlume di speranza che lo liberi dall'angoscia e dalle preoccupazioni del quotidiano. Si a un «serio problema umano, purché contenga un po' di serenità e di gioia». Infine il direttore chiedeva a Moissi di intervenire presso Pirandello per fargli «cambiare essenzialmente l'ultimo atto», magari con effetti teatrali drammatici di superficie che assicurassero l'azione, la vera divinità del teatro, anche se non necessariamente un assassinio o una morte fulminea²².

È la soluzione, la più semplice, adottata da Pirandello con un gesto di rinuncia all'impossibile finale immaginato e accarezzato, tutto concentrato sul senso dell'intero dramma, che portava alla ribalta il problema dell'uomo freudiano rispetto al consorzio civile, cioè come far convivere la scoperta dell'inconscio con la responsabilità dei nostri atti, con l'etica innanzi tutto e conseguentemente con il tribunale della giustizia della società:

²¹ G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Utet, Torino 1963; A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli Bur, Milano 2000.

²² La lettera inviata a Moissi dall'Intendente del Deutsches Volkstheater, Rolf Jahn, e da questi girata a Pirandello è riportata in D'AMICO, *Notizia*, cit., pp. 923-924.

Credo che il senso *non-umano* della tragedia del *non-si-sa-come*, vale a dire delle cose che avvengono oltre il potere nostro, e quello della responsabilità *umana* in confronto con esso, siano espressi perfettamente e nel modo più chiaro nel III Atto, che, a mio giudizio, è il migliore dei tre. Il ricadere, col cuore lacerato, *nelle cose che si sanno*, l'accettazione ironica e rassegnata di queste *cose che si sanno*, dopo aver scoperto che "la realtà del sogno" ha contaminato anche l'anima pura di Bice, mi sembra teatralmente di grande efficacia conclusiva e di sicurissimo effetto²³.

Lo scrittore amava a tal punto il dramma *Non si sa come* e lo riteneva centrale nella sua produzione, quasi quanto il romanzo che lo aveva accompagnato per circa un quindicennio prima di essere dato alle stampe: *Uno, nessuno e centomila*. Notissimo il passo di un'intervista rilasciata nel luglio 1922: «avrebbe dovuto essere il proemio della mia produzione teatrale e ne sarà, invece, quasi un riepilogo». Meno noto il seguito delle dichiarazioni di Pirandello che, nel definirlo «il romanzo della scomposizione della personalità», ne evidenziava il carattere filosofico ultimativo, il suo giungere «alle conclusioni estreme, alle conseguenze più lontane»²⁴. E cos'erano queste se non l'abbandono di ogni legame sentimentale e sociale, il ricovero in un ospizio lontano dalla città, dove ogni giorno Vitangelo può rinascere slegato da ogni cosa che non sia l'aria, la natura, il vento, un libro, senza memoria, affetti, ruoli, in un totale abbandono al flusso aereo delle sensazioni, in un ripudio quasi dello stesso pensiero che lavora, lavora dentro e produce «vane costruzioni»:

Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori²⁵.

È il celebre finale del romanzo verso cui sembra alla fine curvarsi tutta la narrazione fatta di continue "considerazioni" sino a quella che fissa il punto terminale dando il titolo all'ultimo capitoletto: *Non concludere*. Era questa la conclusione filosofica estrema che in *Non si sa come* assume una raffigurazione drammatica nel finale abortito, simile a quella del romanzo, ma eticamente connotata, una libertà cioè che voleva essere una condanna:

ROMEO [...] La mia condanna dev'essere il contrario della carcere: fuori, fuori, dove non c'è più niente di stabilito, di solido, case, relazioni, contatti,

²³ Ivi, pp. 920-921.

²⁴ *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. PUPO, prefazione di N. BORSELLINO, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 164 (*Conversando con Luigi Pirandello* «L'Epoca» 5 luglio 1922).

²⁵ *Uno, nessuno e centomila*, in PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA con la collaborazione di M. COSTANZO, Mondadori, I Meridiani, Milano 1973, II, p. 902.

consorzio, leggi, abitudini; più nulla: la libertà, ecco, la libertà come condanna, l'esilio nel sogno, come il santo nel deserto, o l'inferno del vagabondo che ruba, che uccide – la rapina del sole, di tutto ciò che è misterioso e fuori di noi, che non è più umano, dove la vita si brucia in un anno o in un mese o in un giorno, non si sa come²⁶.

Non a caso, allo stesso modo che per il romanzo, Pirandello ne parlava come dell'opera conclusiva di tutta la sua produzione. «I miei lavori possono essere riguardati come le premesse logiche di quest'ultimo», dichiarava in un'importantissima intervista rilasciata a Mario Missiroli, evidenziando come il dramma proponesse nuovamente un problema antichissimo, quanto la stessa umanità, quello della volontà, della colpa e della responsabilità²⁷. La sconvolgente risposta – che cioè la volontà conta ben poco, che si vive in uno stato di sogno e in preda a sensazioni, che l'uomo resta incredulo di fronte ad azioni da lui compiute senza un perché – risiedeva nel finale originario. D'altra parte, come poteva accoglierlo la società teatrale del tempo?

Il problema è ancora per noi insolubile e non vi è alcuna risposta al dilemma posto dal dramma rispetto alla “colpa” di un'azione non voluta, ma comunque compiuta. Resta il fatto che assai più accettabile era la punizione con il sangue e la pistola e non con una lenta espiazione che lasciava in vita Romeo. Su questo impossibile finale, poi modificato, leggiamo le parole dello stesso Pirandello:

E allora è proprio questo grido che getta l'ultima, livida luce sulle zone via via esplorate dall'angoscia di Romeo. La vita gli appare sempre più in preda a forze arcane di cui pochissime ci sono note e possiamo dominare: il resto è mistero. Il dramma si chiude con la partenza degli ospiti, accennata nei minuti particolari veristici, quasi a dimostrare che queste sono le sole, umili certezze della vita²⁸.

²⁶ PIRANDELLO, *Non si sa come*, cit., pp. 995-996.

²⁷ *Interviste a Pirandello*, cit., p. 554 (*Alla vigilia del Convegno Volta. Colloquio con Luigi Pirandello*, «L'Illustrazione Italiana», 7 ottobre 1934).

²⁸ Ivi, p. 556.

Luigi Bianco

L'oltre di Luigi Pirandello: una conversazione con Rino Caputo*

Il 28 giugno del 1867, alle ore 3.30 del mattino, nella tenuta paterna denominata *Caos* di Girgenti (oggi Agrigento), nasceva uno fra i più grandi romanzieri, saggisti, drammaturghi e intellettuali italiani: Luigi Pirandello. A 150 anni dalla nascita, possiamo affermare e testimoniare che l'*Opera* dell'autore siciliano ha avuto un respiro sempre più vasto e pienamente internazionale, trovando lettori attenti e studiosi di vaglia. Pirandello è l'autore della Letteratura italiana, insieme a Dante Alighieri, maggiormente noto, letto e studiato al mondo. Una felice testimonianza dell'affetto nei confronti del drammaturgo, ci viene dall'anno appena trascorso, denominato a pieno titolo *pirandelliano*: a partire da Agrigento, che ha organizzato il *Festival della Strada degli Scrittori*, diverse rassegne teatrali e vari incontri istituzionali, fra i quali ricordiamo, il 6 luglio, la consegna del XXI *Premio Pirandello per il teatro* a Toni Servillo e Michele Riondino, da parte del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella; sono numerosissime le città, le istituzioni e gli enti che hanno organizzato e promosso eventi nel nome di Luigi Pirandello. Per citarne qualcuna, all'hotel *Palàcio* di Estoril, albergo dove il premio Nobel 1934 soggiornò nei pressi di

* Lazzaro Raffaele (Rino) Caputo è professore ordinario di Letteratura italiana presso il Corso di Laurea Magistrale in Scienza dei Beni Culturali e dello Spettacolo e il Corso di Laurea Magistrale in Italianistica, Linguistica e Filologia Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "Tor Vergata". Membro dell'*Arcadia* e della *Dante Society of America*, ha svolto diverse lezioni e seminari, oltre che nei vari atenei italiani, nelle università di Cambridge, Zurigo, Lussemburgo, "Al Alson" del Cairo, Cracovia, Varsavia, Minsk, "Rggu" di Mosca, Tirana, Elbasan, Salonicco, Pecs, Stoccarda, Heidelberg, Tubinga, Harvard e Ucla (Usa), Ottawa, Kingston, Toronto e "McGill" di Montréal. È "Assessor" del Consiglio di Ricerca in Scienze Umane del Canada, Direttore del Master di Giornalismo dell'Università di "Tor Vergata"; Condirettore della rivista internazionale *Dante. International Journal of Dante Studies* e Direttore della rivista internazionale *Pirandelliana*. Dal novembre 2007 al luglio 2012 è stato Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "Tor Vergata" e dal 2010 a novembre 2017 è stato Presidente della Conferenza Nazionale dei Presidi delle facoltà di Lettere e Filosofia delle Università italiane. È attualmente Presidente dell'*Ars Nova* Italiana del *Trecento* di Certaldo. Ha pubblicato diversi saggi e volumi su Dante, Petrarca, Manzoni e il primo romanticismo italiano, Pirandello e sulla critica letteraria italiana e nordamericana contemporanea.

Lisbona, è stata allestita una mostra fotografica a suo nome; l'Università di Bonn ha invece posto una targa di commemorazione per i 150 anni dalla nascita di Pirandello; a Roma una serie di convegni hanno approfondito l'Opera pirandelliana, fra i quali ricordiamo *Pirandello oggi. Centocinquantesimo anniversario della nascita (1867-2017)* organizzato dalle Università "Sapienza", "Tor Vergata" e "Roma Tre". Ancora più numerose sono le città coinvolte con eventi culturali, coadiuvate dall'*Europäisches Pirandello Zentrum*, come, per citarne qualcuna, Zurigo, (*Pirandello tra presenza e assenza. Per la mappatura internazionale di un fenomeno culturale*), Salonicco (*Luigi Pirandello, i libri propri e degli altri. Lettura. Scrittura. Intertesto*), Anzio (*Luigi Pirandello. Ieri oggi e domani*), New York (*Global Legacies. Pirandello across Centuries and Media*), Berlino (*Pirandello und/ in Deutschland*) e Salerno (*C'è un "oltre" in tutto voi non volete o sapete vederlo. Dialoghi tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*). Un anno ricco di passione e ricerca, studio e divulgazione scientifica, e una volta spogliato della carica emozionale che ha mosso tutti gli addetti ai lavori e i fruitori, lascerà il posto ai segni tangibili dell'interesse, ancora una volta, rivolto al pensiero e alle opere di Luigi Pirandello, attraverso i frutti del lavoro svolto da tutti gli studiosi, che con certezza ritroveremo anche *oltre* il 2017.

Ne parliamo con uno dei membri del Comitato d'onore che ha presieduto le celebrazioni per il 150° Anniversario della nascita di Luigi Pirandello in collaborazione con il Ministero dei Beni Culturali, il prof. Rino Caputo¹.

Professore, si sta per concludere un anno importante e fondamentale a 150 anni dalla nascita di Luigi Pirandello. È stato un anno ricco di proposte ed eventi, che l'hanno vista protagonista non solo in Italia, ma anche in diverse parti del mondo. Si può tracciare un primo bilancio?

Certamente. È stato un anno molto positivo per gli studiosi e gli appassionati dell'opera dell'autore siciliano. Posso dire che innanzitutto abbiamo scontato, quasi come un atto dovuto, la dimensione della celebrazione, della ricorrenza. Molte organizzazioni, alle quali possiamo e dobbiamo rendere grazie, hanno permesso la riuscita e il compimento di questo anno all'insegna di Luigi Pirandello. Dico inoltre che in tutto il mondo le attenzioni all'anno pirandelliano si sono tradotte in un forte aumento della ricerca scientifica. C'è un arricchimento delle nozioni, dell'analisi, degli studi intorno all'opera di Pirandello grazie al lavoro e all'impegno di studiosi appassionati. Mi piace porre l'attenzione su un fatto non secondario: quest'anno ha visto una nuova e più feconda pratica di lettura dell'*Opera omnia* di Pirandello nel mondo. Penso non solo ai romanzi più noti, quali *Il fu Mattia Pascal* o *Si gira*, ma anche a *I vecchi e i giovani* e *Suo marito*, e ai drammi, ripresi e quasi integralmente rimessi in scena, ma anche alle raccolte di Poesia. Pirandello oggi è nei suoi scritti.

¹ Fra gli altri membri del Comitato, ricordiamo Andrea Camilleri, Massimo Bray, Roberto Andò, Onofrio Cutaia, Pier Luigi Pirandello, Anna Maria Sciascia.

Significa che per incontrarlo seriamente è necessario rileggerlo. Tornare a leggerlo nuovamente. Io personalmente non finisco mai di compulsare i suoi scritti. Tutti. Perché bisogna notare che non c'è propriamente un Pirandello necessario e un Pirandello accessorio. Ogni sua opera vive in una relazione aracnoidea con tutte le sue altre opere. Bisogna cominciare a comprendere questo, per riaffermare la piena capacità espressiva pirandelliana. Ad esempio già nelle sue produzioni poetiche c'è *in nuce* colui che si interroga su apparenza e realtà.

Lei, fra gli altri incarichi, è nel Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Luigi Pirandello. Il Comitato ha collaborato con il Ministero dei Beni Culturali per l'organizzazione e la riuscita di questo anno. Come sta lavorando il comitato? Quali sono le iniziative? C'è un programma per proseguire i lavori, oltre il 2017?

Sì. Il comitato ministeriale per l'edizione nazionale delle opere di Luigi Pirandello è stato avviato dal Ministero dei Beni Culturali già prima dell'anno pirandelliano. In un certo senso il suo lavoro e il suo impegno sono indipendenti dalla ricorrenza, e questo anche perché si è preso atto della fine del periodo del diritto d'autore secondo le disposizioni europee², dunque è stato possibile procedere in sede scientifica allo stabilimento critico del testo pirandelliano. Il comitato, che comprende studiosi comprovati dell'opera pirandelliana e personalità di spicco nello scenario culturale italiano, si è prontamente attivato e ha richiesto e ottenuto un rapporto che io considero molto positivo, cioè quello di definire, proprio con la casa editrice Mondadori, la pubblicazione della futura edizione nazionale delle opere di Pirandello. Questo perché la Mondadori possiede già i diritti, da parte degli eredi, delle opere pirandelliane: basti pensare alla grande impresa dei Meridiani Mondadori³, curata e promossa dal noto scrittore e critico letterario Giovanni Macchia insieme all'altrettanto illustre critico Mario Costanzo, che hanno lasciato un vuoto incolmabile nel contesto della cultura italiana, oltre che degli studi su Pirandello. Senza perdersi in problematiche secondarie rispetto alla qualità scientifica, il comitato ha trovato un'intesa con la Mondadori per cui, e lo dico ora in maniera esplicita e ufficiale, sarà la Mondadori a pubblicare l'edizione nazionale

² Da uno degli ultimi articoli de "IlSole24Ore", pubblicato il 3 ottobre 2017, l'approvazione sulla modernizzazione delle direttive sui diritti d'autore sembra essere imminente. Per eventuali approfondimenti, si consulti il seguente link: <http://www.ilssole24ore.com/art/norme-e-tributi/2017-10-02/sul-diritto-d-autore-ue-soluzioni-ancora-controverse--075128.shtml?uuid=AEOPhac>. Per una trattazione più specifica, si consulti il sito della Società Italiana degli Autori e degli Editori al seguente link: <https://www.siae.it/it>.

³ PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. I-II, I Meridiani Mondadori, Milano 1973; Id., *Novelle per un anno*, vol. I-II-III, I Meridiani Mondadori, Milano 1986-1987-1990; Id., *Maschere nude*, vol. I-II-III-IV, I Meridiani Mondadori, Milano 1986-1993-2004-2007; Id., *Lettere a Marta Abba*, I Meridiani Mondadori, Milano 1995; Id., *Saggi e interventi*, I Meridiani Mondadori, Milano 2006.

delle opere sostituendo man mano le attuali pubblicazioni mondadoriane con quelle che verranno fuori dall'edizione critica. Ovviamente è impressionante la quantità di opere di Pirandello, quindi ci vorranno anni, ma intanto ci si è già messi a lavoro e alcune opere sono già uscite o stanno per uscire. Edizione Nazionale significa un accurato lavoro di revisione integrale dei testi, di ricostruzione filologica, con note e commenti, apparati e strumenti critici necessari. Sarà davvero un'operazione straordinaria.

Il seminario interdipartimentale che si è svolto a Salerno nei giorni 29 e 30 marzo 2017, presso il Teatro di Ateneo, e che ha coinvolto il Disuff, il Dispac e il Dipsum, aveva un titolo complesso e molto articolato: C'è un "oltre" in tutto voi non volete o non sapete vederlo. Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello. La frase completa, da cui è tratto il nome del seminario, è stata presa da I quaderni di Serafino Gubbio operatore: «mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo»⁴. Ecco qui richiamati non solo gli elementi specificatamente inerenti alla poetica pirandelliana, ma anche quasi una vera e propria condizione relativistica e al contempo l'incapacità di coglierla. Cosa può dire al riguardo?

Beh intanto dico che proprio questa frase e la ricezione di questa problematica ha mostrato, dimostrato e confermato che Pirandello appartiene al grande pensiero del Novecento. È proprio in quanto artista che Pirandello dà il contributo alla filosofia e al pensiero di quel tempo. Si è voluto vedere, proprio a partire dagli studi degli anni '20, una vera e propria filosofia pirandelliana⁵. In verità c'è da dire che lui per primo si schermiva perché non si riteneva tale. L'aveva detto: odio l'arte che procede per concetti, mentre l'arte deve procedere per immagini⁶; dunque l'atteggiamento da questo punto di

⁴ PIRANDELLO, *Opere di Luigi Pirandello*, vol. III, Mondadori, Milano 1958-1960, p. 1109.

⁵ Uno fra i primi a intraprendere l'opera di interpretazione filosofica delle opere del drammaturgo siciliano fu Adriano Tilgher nel 1924 sulle colonne de *Il Mondo*, dopo l'accesa polemica che vide contrapporsi da una parte Massimo Bontempelli e Silvio D'Amico, e dall'altra Corrado Alvaro e lo stesso Tilgher, a seguito dell'iscrizione al Partito Nazionale Fascista (PNF) di Luigi Pirandello; a tal proposito cfr. *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Atti del Convegno (Cosenza-Reggio-San Luca 27-29 settembre 2001), a cura di A. GIANNANTI e A.M. MORACE, Pellegrini, Cosenza 2006, p. 602. Successivamente lo stesso Tilgher dedicherà ampio spazio all'analisi dell'opera di Luigi Pirandello: «la filosofia implicita nell'arte di Pirandello gira tutta intorno al dualismo fondamentale di Vita e Forma: la Vita perpetuamente mobile e fluida, che si cala e non può non calarsi, in una forma, pur repugnando profondamente ad ogni forma – la Forma che determinandola, dando confini rigidi e precisi alla Vita, ne agghella e uccide il palpito irrequieto», A. TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di scienze e lettere, Roma 1928, p. 262.

⁶ Precisamente: «Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a vedere chiaramente che già si tien questa in

vista è molto anti-concettoso, non dico anti-filosofico. Oggi siamo in grado di affermare con certezza che c'è stato un contributo notevole di Pirandello alla filosofia, in quanto attraverso l'arte narrativa, e poi anche quella drammaturgica, si avvicina a problematiche che riguardano l'insieme della condizione umana, trasfigurata però attraverso i personaggi. Ecco perché l'*oltre* definisce questa misura relativistica, ma relativistica nel significato che ne diede esattamente Einstein, non nel senso di un'opposizione a qualcosa che deve essere più totalizzante. Bisogna uscire da queste dicotomie. Pirandello è coevo della teoria della relatività di Einstein⁷, è coevo del principio di indeterminazione di Heisenberg⁸, è arrivato per una via artistica ad alcune conclusioni, alle quali nello stesso periodo arriva anche Sigmund Freud⁹, senza che si conoscano. Basti pensare a un'immagine pirandelliana come *le caverne dell'istinto*¹⁰: Pirandello

conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale. Quel bisogno spirituale di cui io parlo non si può appagare, se non qualche volta e per un fine di superiore ironia (com'è per esempio nell'Ariosto) di un tal simbolismo allegorico. Questo parte da un concetto, è anzi un concetto che si fa, o cerca di farsi, immagine; quello cerca invece nell'immagine, che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, un senso che gli dia», PIRANDELLO, *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Pirandello, il meglio del teatro*, a cura di R. ALONGE, Mondadori, Milano 1993, pp. 263-265.

⁷ In un'intervista del 5 luglio 1922 per *l'Epoca*, Pirandello, irritato da chi accostava la sua Opera alla teoria einsteiniana, volle distinguere il suo pensiero da quello del fisico tedesco: «ebbene, quei problemi erano unicamente miei, erano sorti spontanei nel mio spirito, si erano naturalmente imposti al mio pensiero. Solo dopo, quando i miei primi lavori apparvero, mi fu detto che quelli erano i problemi del tempo, che altri, come me, in quello stesso periodo si consumavano su di essi». Qualche anno successivo, dopo diversi tentativi rimandati, l'incontro fra Albert Einstein e Luigi Pirandello avvenne a Princeton nel 1935.

⁸ A tal proposito scrive Gian Piero Brunetta: «assai più che in altre opere, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* Pirandello fa propri, grazie al cinema, alcuni elementi del principio di indeterminazione di Heisenberg, o coglie motivi nei poteri della macchina che saranno poi ripresi da Bruno Tusk nel suo saggio del 1918 sulla presenza della macchina influenzatrice in alcuni casi di schizofrenia», G.P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani al cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 82.

⁹ Il prof. Caputo ha trattato del rapporto fra Pirandello e le «tematiche legate alla psicologia del profondo» analizzando la novella *Effetti di un sogno interrotto*, contenuta nella raccolta *Una giornata*, in L.R. CAPUTO, *Pirandello: ut poesis pictura. Raffigurazioni della poesia*, in Atti del Convegno Internazionale, *Legami e corrispondenze fra la letteratura e le arti*, tenutosi a Roma il 27-28 febbraio 2014, a cura di A. FÀVARO, C. GURRERI, C. UBALDINI, Edizioni Sinestesie, Avelino 2006, pp. 115-119. Inoltre, come ci mostra ancora Caputo, per approfondire ancor più l'Opera pirandelliana e Freud, si ponga l'attenzione su una «novella di grande valore onirico e di significativa valenza freudiana», PIRANDELLO, *La realtà del sogno*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, premessa di G. MACCHIA, Meridiani Mondadori, vol. III, t. I, Milano 1997.

¹⁰ Immagine richiamata da una risposta del mago Cotrone ad una domanda di Ilse: «ILSE: [...] lei inventa la verità? COTRONE: Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto», PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in *Maschere Nude II*, Mondadori, Milano 1971, p. 1343. A tal proposito si veda anche il vi-

non ha letto Freud a quella data, ma c'è qualcosa di non assolutizzabile nella condizione umana e quindi, in particolare nel profondo, sembra dirci che esistono dinamiche che non possono non essere relative a seconda dei punti di vista e delle modalità d'espressione. Ecco, in questo senso il convegno di Salerno ha mostrato l'appartenenza piena di Pirandello a questa realtà che dal Novecento proietta le sue visioni e le sue contraddizioni fino ai nostri giorni.

Tutto è relativo, l'attenzione, da ora, è posta sul singolo personaggio e sulla propria interpretazione, sulla propria reazione. Quali sono le opere o immagini pirandelliane che ci possono meglio spiegare questo concetto da lei espresso?

C'è intanto quella classica e potente de *Il fu Mattia Pascal*, quando un personaggio particolarmente riflessivo, Anselmo Paleari, dice a Mattia Pascal, che nel frattempo è diventato Adriano Meis, in che cosa consiste la differenza tra la tragedia antica e la tragedia moderna. Proprio l'interrogazione sulla differenza tra un mondo certo e un mondo in cui la relatività comanda. E fa appunto l'esempio di Oreste che sta per vibrare il colpo mortale sulla madre Clitennestra, rea di omicidio, insieme a Egisto, del marito Agamennone, padre di Oreste. Oreste è obbligato a questo atto così importante e così forte dal Fato, e la Legge, lo sappiamo, era superiore addirittura allo stesso Giove. Ma se Oreste, dice il personaggio che si fa portavoce del pensiero di Pirandello, nel momento in cui sta per vibrare il colpo guarda il cielo e si accorge che il cielo è strappato, che c'è un «buco nel cielo di carta», in quello stesso istante rimane sconcertato e perplesso: non ha più le motivazioni oggettive per dare senso al proprio atto. E allora con una bellissima immagine Pirandello dice e ci dice: mi creda signor Meis, Oreste in quel momento diventa Amleto¹¹. Chi è dunque Amleto? Un Oreste sconcertato e perplesso, che deve fare la stessa azione di Oreste, uccidere la madre, esortato addirittura dal padre-fantasma, che, lo ricordiamo, era stato a sua volta assassinato dallo zio-amante della madre. Amleto però, *essere o non essere*, non ha più le certezze di Oreste, ed ecco quindi la condizione moderna. Pirandello ci scaglia "oltre", nella condizione moderna interdotta, e oggi, direbbe Bauman, liquida, incerta, inafferrabile. La

deo di CAPUTO, *Caverne dell'istinto – Pirandello nostro contemporaneo*, a cura di A. MASÌ, regia di L. LAMBERTINI, Società Dante Alighieri: <https://www.youtube.com/channel/UC-APvpafM3OpUoMx0cetFCQ>.

¹¹ «Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo del teatrino, che avverrebbe? [...] Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta», PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. MACCHIA e M. COSTANZO, I Meridiani Mondadori, Milano 1973, pp. 467-468.

tragedia non è più quella antica, ma è una nuova tragedia moderna, quella che porterà al Secondo Conflitto Mondiale e oltre. «C'è un oltre in tutto» o «C'è un oltre in tutto»? Nel senso che potrebbe o dovrebbe esserci un confine da varcare, o necessariamente dovremmo marcare un confine invalicabile? A questo ci porta Pirandello, al dubbio e alla riflessione. Esattamente.

Ecco appunto: l'oltre. Un concetto importante e nodale, di cui abbiamo già discusso, in parte, per comprendere non solo i quaderni di Serafino Gubbio operatore, ma anche alcuni segmenti del pensiero e della poetica pirandelliana. Quale significato Pirandello vuole dare all'oltre? È metafisico o concettuale? È una proposta proto-esistenziale? Può essere letto in chiave significativamente interdisciplinare?

È sicuramente interdisciplinare, qualcuno ha addirittura voluto vedere in questo termine di Pirandello la previsione di quella condizione che oggi si chiama post-moderna¹², cioè il fatto che non è possibile relativisticamente, e ce lo insegna Derrida con la sua celebre *différance*¹³, stringere il senso di qualcosa perché nello stesso momento in cui si crede di aver compreso il senso, questo si sposta; questa dilazione costante fa guardare, appunto, oltre. Nell'*oltre* qualcun altro ha voluto vedere anche qualcosa di metafisico¹⁴, ma Pirandello è estremamente laico, la sua è una religiosità panica legata alla natura, al cosmo, e nell'*oltre* lui vede proprio la spinta della condizione umana a diventare parte del tutto. Dove lo vediamo questo? In quel bellissimo e poeticissimo finale lirico di *Uno, nessuno e centomila* in cui il personaggio, Vitangelo Moscarda, protagonista di tutte le azioni del romanzo, diventa “nuvole e vento” come dice lui, e quindi appartiene, vuole appartenere alla realtà della natura così come è nella sua ampiezza¹⁵.

¹² Cfr. F. ZANGRILLI, *Pirandello post-moderno?*, Polistampa, Firenze 2008.

¹³ Cfr. J. DERRIDA, *Della grammatologia*, Jaca book, Milano 1969.

¹⁴ A questo proposito si è espresso Ugo Olivieri ponendo in essere la dicotomia metafisica-volontà nel romanzo *Uno, nessuno e centomila*: «Vi è infatti in Pirandello quasi un fondo di aspirazione metafisica a cui si contrappone un'intransigente volontà ragionatrice che, proprio sul valore da attribuire alla natura, produce quella vivace aporeticità su cui si sono soffermati i critici. È stato rilevato come il pessimismo su un'intesa con la natura, che circola nel libro II di *UNC*, derivi dall'opposizione costruito/non costruito, dall'incapacità umana ad abbandonare l'universo degli scopi (la città) per aderire al lasciarsi vivere dell'universo naturale», U.M. OLIVIERI, da *Note tematiche*, in *Uno, nessuno e centomila*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 158. Sull'approdo di Pirandello alla cosiddetta «metafisica del nulla», si confronti anche R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, edizioni Dedalo, Bari 2003, pp. 30-31.

¹⁵ «Eppure mi vollero tutti chiamare ancora Moscarda, benché il dire Moscarda avesse ormai certo per ciascuno un significato assai diverso da quello di prima [...]. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo», PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit. p. 139. Si legga anche *Nuvole e vento. Introduzione alla lettura di "Uno, nessuno e centomila"*, a cura di S. MILIOTO, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1989.

Giovanni Reale, nel suo volume *Valori dimenticati dell'Occidente*, afferma: «Nella prima pagina dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Pirandello esprime un pensiero-chiave sul problema della realtà e del mistero: "C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo"»¹⁶. Dunque, per rimanere in tema, se ci si ferma al di qua dell'oltre, ci si ferma al punto zero della verità. Ma come muoversi verso quell'oltre e dargli un senso?¹⁷

Per Pirandello la verità è una ricerca, inoltre la verità non può limitarsi esclusivamente alla registrazione positivista del fatto. Pirandello a tal proposito polemizza con questa idea, forte ai suoi tempi, incentrata sulla realtà del fatto in quanto tale; egli dimostra che il fatto di per sé non è significativo e diventa importante l'interpretazione, il punto di vista, e questo lo dimostra nei romanzi ma soprattutto nelle novelle dove alcuni personaggi sono segnati da un atto, e tuttavia interagiscono con questa loro dimensione perché sentono che la loro identità è plurima¹⁸. Ecco allora che il contributo di Pirandello alla impostazione, se non alla risoluzione di questa problematica, sta proprio nel metterci in guardia da conclusioni generalizzanti, indifferibili, che siano validi una volta per tutte. Non a caso il sintagma più decisivo nella sua opera è *non conclude*.

Il suo intervento al seminario di Salerno ha avuto come titolo: La quotidiana sete di spettacoli. Pirandello oggi. Cosa rappresenta, per lei, Pirandello oggi?

È proprio quello che l'ultimo Pirandello ci manda a dire, perché guardava veramente alla nostra realtà, senza conoscerla ma in qualche modo prevedendola. Pirandello, negli ultimi anni, vive con grande angoscia la contraddizione che si ingenera tra il Teatro, che per lui è la vita stessa, e lo spettacolo. Interessante, per capire cosa rappresenta il teatro per Pirandello, notare che già da giovane scrive poesie, e ne ricordiamo una in particolare in cui conclude con un verso latino: *sicut in theatro, item in coelo*¹⁹: il teatro è l'universo e l'univer-

¹⁶ G. REALE, *Valori dimenticati dell'occidente*, Bompiani, Milano 2004, p. 217.

¹⁷ Sul tema dell'oltre, cfr. *Pirandello e l'oltre*, a cura di E. LAURETTA, Mursia, Milano 1991.

¹⁸ La reazione dei personaggi ai fatti e alle vicende che si trovano a vivere, sono da considerarsi come una "rivolta" che Pirandello mette in atto nei confronti della borghesia da cui proviene. Scrive Corrado Alvaro: «Il suo segreto e la sua forza stanno in quello che credette fanciullo e uomo giovane, nei suoi stessi pregiudizi: nell'eredità insomma del suo ceppo borghese, nel doloroso decoro dei borghesi di provincia, nel loro sacrificio oscuro, nella loro facoltà di ammirare e di credere, perfino in una certa dose di malignità e di cattiveria, di emulazione, di orgoglio e di cultura delle apparenze, d'ideali e d'impulsi segreti pei qual alla fine, giunti alla scoperta del mondo, ne rifuggono inorriditi, poiché lo immaginano sempre più alto e più nobile. La rivolta di Pirandello davanti ad alcuni fatti non ha più che queste ragioni e spinte», C. ALVARO, *Pirandello Premio Nobel 1934*, in "Nuova Antologia", 16 novembre 1934, ora nella sezione *Alcuni giudizi critici*, in *La vita nuda*, Mondadori, Milano 1976, pp. XLII-XLIII.

¹⁹ «Zitti, zitti, affrettatevi, tirate / un tendone, un tendon, per carità! / Di portarvi rispetto ho buona volontà; / potrei fors'anche la nostra grandezza / riconoscere ancor, sul serio; ma - / mi ci vuole il tendone, / a giusta altezza, e che non sia di velo. / *Conditio sine*

so è il teatro, quindi guarda con preoccupazione al fatto che altri momenti, articolazioni dello spettacolo, prendano sempre più le masse. Da un lato il cinema, che proprio in quegli anni diventa, anche da un punto di vista tecnologico, superiore del teatro perché diventa parlato, sonoro, e dall'altro lato, ed è singolare e sorprendente che venga quest'intuizione da un intellettuale da "scrivania", c'è anche la dimensione degli *stadi*²⁰, come egli stesso dice con un plurale aulico. Si accorge dunque che le masse sono sempre più attratte da spettacoli competitivi col teatro: il cinema da un lato e lo sport dall'altro, in particolare il calcio. E Pirandello assiste anche alla costruzione degli stadi in tutte le grandi città italiane, e nel suo candore vorrebbe che i teatri fossero dimensionati nello stesso modo, cioè che ci fosse un "teatro dei cinquantamila", così come ci sono stadi altrettanto capienti. Da un lato, dunque, c'è una dimensione d'angoscia con cui vive questa condizione, ma dall'altro c'è una previsione potente: oggi, nella nostra realtà in cui gli spettacoli sono intrecciati, paradossalmente è proprio negli stadi che si celebrano momenti di raccolta teatrale attraverso la musica e performance varie. Tutto questo Pirandello lo vedeva chiaro allora a partire dal fatto che la società degli anni '30, in Unione Sovietica come nell'America roosveltiana, ma anche nella realtà europea dei regimi dittatoriali di massa e nelle altre democrazie capitalistiche, comportava una nuova organizzazione del lavoro in cui il lavoratore veniva seguito non solo nell'orario di lavoro, ma soprattutto nel momento della ricreazione. Ci si preoccupa di come il lavoratore ristori le energie. Ecco, la *ricreazione*. Quindi è necessario che ci siano spettacoli ricreativi per i lavoratori quando non lavorano, e questo continuamente; di qui l'immagine folgorante di Pirandello che ci riporta ai giorni nostri, *La quotidiana sete di spettacoli*, il grande mito drammatizzato ne *I giganti della montagna*. Pirandello lo dice esplicitamente, facendo rispondere il mago Cotrone, padrone di casa di quella villa dove i teatranti vogliono mettere in scena uno spettacolo, alla domanda "chi sono i giganti?": i giganti sono il pubblico che viene annunciato per lo spettacolo del teatro; egli risponde: non propriamente giganti, ma esseri umani come noi dediti però a una impresa immane²¹, e usa proprio questo aggettivo *immane*, e specifica:

qua / non. *Sicut in theatro item in coelo*, cfr. PIRANDELLO, *Richiesta d'un tendone*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1987, pp. 191-192.

²⁰ Pirandello fu eletto Presidente del quarto Convegno Volta, tenuto nell'ottobre del 1934, e dedicato alle *Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio, Stadii)*; cfr. *Il teatro drammatico*. Convegno di Lettere, 8-14 ottobre 1934, a cura di L. PIRANDELLO, Fondazione A. Volta, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935.

²¹ Precisamente: «COTRONE: Non propriamente giganti, signor Conte, sono detti così, perché gente d'alta e potente corporatura, che stanno sulla montagna che c'è vicina. Io vi propongo di presentarvi a loro. Noi v'accompagneremo. Bisognerà saperli prendere. L'opera a cui si sono messi lassù, l'esercizio continuo della forza, il coraggio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d'una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzioni d'acque per bacini montani, fabbriche, strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro

escavazioni, movimento di terra, costruzione di edifici. Chi sono i giganti? Gli esseri umani nella realtà, appunto dall'Unione Sovietica all'America, che stanno cambiando il mondo attraverso i processi tecnologici e dell'industrializzazione di massa. E questi giganti che lavorano, producono e trasformano, vogliono poi ricrearsi a fine settimana. E si ricreano attraverso l'*entertainment*, l'intrattenimento. E quando gli uomini e le donne di teatro presentano spettacoli seri, importanti, di cultura, come la "favola del figlio cambiato" nel caso del dramma incompiuto, i giganti non sopportano questa dimensione, si irritano perché si aspettavano ben altro spettacolo più divertente e ricreativo, e come potente metafora, distruggono, fanno letteralmente a pezzi il teatro con i suoi abitanti. Ecco appunto questo messaggio angosciato di Pirandello: il mondo non ha più bisogno del teatro che è la cultura perché è la vita, ma va invece verso forme di intrattenimento che non sono creative, non danno il nutrimento all'umanità così come è necessario. E tuttavia in questo modo si celebra, sia pur drammaticamente, *la quotidiana sete di spettacoli*.

Pirandello dunque ci preannuncia, 100 anni prima, in che modo il mondo avrebbe reagito di fronte al teatro. Con una metafora terribile e angosciata, Pirandello mostra come la sua distruzione rappresenta il termine, la cessazione del nutrimento, e quindi la fine della vita stessa. Per concludere, perché secondo lei continuare a studiare e approfondire l'opera di Pirandello?

Perché Pirandello è un autore ancora fresco, non è un monumento, o meglio non è solo un monumento. È chiaro, resta un classico conclamato della tradizione italiana illustre, ma al tempo stesso possiamo dire che è un autore che parla ancora a noi, e come tale, ribadisco, è fresco. Infatti se andassimo a vedere la ricezione dell'opera pirandelliana, ci accorgeremmo che Pirandello non è mai primo nella selezione e nella classifica dei bestseller, ma è pur sempre in classifica, ossia pur sempre giovani e meno giovani leggono l'opera pirandelliana. Pirandello ha ancora cose da dirci, e ci parla attraverso le sue opere e attraverso la ricezione che noi facciamo del suo lavoro. Come ho affermato in precedenza, Pirandello è altamente interdisciplinare, dialoga costantemente con le altre arti; non è da dimenticare il suo rapporto con la pittura, del quale molto è stato già detto, ma anche i suoi legami con altre arti visive e la poesia, di cui ho già avuto modo di trattare²². Il suo pensiero, dunque non smette di riferire e di raccontare, rinnovandosi e rinnovandoci costantemente con quella freschezza e attualità tipica dei grandi autori.

muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali», PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 1360.

²² CAPUTO, *Pirandello: ut poesis pictura. Raffigurazioni della poesia*, cit.

Michele Bianco

La religiosa irreligiosità di Luigi Pirandello tra nichilismo antimetafisico e spiritualismo

Omologata l'ipotesi, peraltro semiologicamente ineludibile, che nel *ductus* diegetico dell'*opus* pirandelliano siano reperibili o reperendi indizi atti a soddisfare due opposte tendenze interpretative della sua produzione letteraria, nulla e spirito, essi appaiono bilanciati come due poli distinti e distanti, ma non irrelati, in quanto sottesi e riducibili ad un'unità inconsueta archetipico-teleologica che li inverte come riflessi dialettici di una necessaria complementarietà strutturale: la prima nichilistica e antimetafisica, nell'apparente mare del vuoto e del nulla della postmodernità, la seconda metafisico-anagogica, rifondazionale, e, però, espressione dell'ascèsi-ascési all'oltre – il vero motore della produzione dell'Agrigentino, come si evince dalla *lectura per verba* della sua opera, più che da una *probatio* caso per caso – al mistero, con la solitudine, l'angoscia, il destino, e, soprattutto, Dio, invocato o taciuto, col suo nome o no, presente o assente, ma sempre di casa quando la letteratura si avvicina alla soglia estrema del dire, in una non sempre necessariamente volontaria o cosciente scoperta di una dimensione religiosa.

Se l'atto di fede e di testimonianza è un fatto personale, il sentimento del mistero, l'invocazione, l'immanenza, o, anche, l'impossibilità di una rivelazione, ossia la *religio* in senso lato, è parte essenziale dell'atto letterario, nell'importante distinzione fra letteratura di ispirazione cristiana e ad ispirazione religiosa, ossia fra l'essere credente e il pervenire alla prossimità del divino, che è lo stigma della vocazione letteraria e pirandelliana¹, in una diacronica

¹ Al rapporto tra Pirandello e il mistero sono stati dedicati due convegni: E. LAURETTA (a cura di), *Pirandello e l'oltre* (Agrigento 5-9 dicembre 1990), Mursia, Milano 1991, e ID., *Pirandello e la fede* (Agrigento 2-5 dicembre 2000), CNSP, Agrigento 2000, che hanno messo in evidenza il problema oltre gli «orli della vita» e della terrestrità, sconfinando nei territori del mistero. Di «struttura religiosa» nell'intera opera pirandelliana parla Mignosi (P. MIGNOSI, *Il segreto di Pirandello*, La Tradizione Editrice, Palermo 1935). Per Crupi, in linea con Sciascia e Lauretta, la visione religiosa della vita, scissa dalla fede, attraversa l'intera opera pirandelliana come un'infaticabile ricerca dell'Assoluto (V. CRUPI, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli [CZ] 1997; L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989; LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori*

e sincronica «fusione di orizzonti» (*Horizontverschmelzung*)², che non siano chiusi³, ma, pur se espressione di tradizioni e culture diverse, risultino unificati dalla dimensione atemporale dello Spirito nel suo introiettarsi (*Insichgehen*)⁴ nella storia.

Nel primo Pirandello vi è una scissione tra religione e fede, come testimonia la novella *La Madonnina*, del 1913⁵; il rifiuto della trascendenza, la celebrazione epifanica della dea Terra che risorge al posto di Cristo, la persistenza di forze immanenti alla Natura (entelechia), la pagana esaltazione dell'eros come essenza della vita in una sorta di religiosità pansessuale e panica, dionisiaca e neopagana, la frantumazione dell'io, e via di seguito, si ritrovano anche nelle sillogi dei versi giovanili del 1891: *Mal giocondo, Pasqua di Gea* e *Zampogna*, e in quelli del 1895: *Elegie renane*. Mancano il conforto della fede, che è vana illusione in una Provvidenza, con l'inattuazione di una giustizia divina, in *Padron Dio* del 1898, nel *Dono della Vergine Maria*, del 1899, e nel *Tabernacolo* del 1903. La fede fa capolino con *Il fu Mattia Pascal*, del 1904, ma la crisi di identità spinge lo scrittore ad abolire il mistero della trascendenza. In *Suo marito*, del 1911, è l'arte che dà senso alla vita, occupando il vuoto lasciato da Dio; ne *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, del 1925, si profila la ricerca di un oltre; ciò nonpertanto la scissione dell'io del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, del 1925-1926, giunge alla desolazione dell'uomo senza Dio, che si rifugia nella natura. Solo con i miti (*La nuova colonia, Lazzaro* e *I giganti della montagna*), tra il 1928 e il 1931, si determina una palinogenesi con l'ineludibile appartenenza alla storia, come unica alternativa alla deriva del nulla nel dramma del vedersi vivere. Non si tratta della *fides qua*, ossia dell'atto di affidamento del credente al Dio rivelante, né della *fides quae*, vale a dire del contenuto accolto, che costituiscono, cristianamente, una sola operazione con cui il credente, in libertà, accetta di affidarsi pienamente alla

chiave". *I luoghi-il tempo-la vita-le opere-l'ideologia*, Mursia, Milano 1980). Per Mattei, Pirandello, anima naturalmente cristiana, nel mito di *Lazzaro*, esprime il sentimento religioso più alto (G. MATTEI, *La religiosità di Luigi Pirandello*, Gastaldi, Milano-Roma 1949), mentre, infine, Artioli coglie nello scrittore immagini archetipiche e simbologie scritturali e numerologiche risalenti alla *Genesi* (U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989).

² V. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, pp. 352-357, orig. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], in *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (*Hermeneutik*), Mohr, Tübingen 1986, pp. 307-311.

³ P. RICOEUR, *Il compito dell'ermeneutica partendo da Schleiermacher e da Dilthey*, in ID., *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* [1986], Jaca Book, Milano 1989, p. 94.

⁴ V. G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, W. BONSIEPEN – R. HEEDE (hrsg. von), in *Werke*, Bd. 9, Meiner, Hamburg 1980, p. 531.

⁵ Per l'opera omnia pirandelliana mi sono avvalso delle seguenti edizioni: L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1960 [d'ora in poi SPSV]; ID., *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1973, 2 voll.; ID., *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1958, 2 voll.; ID., *Tutte le novelle*, BUR, Milano 2007, 3 voll.; ID., *Tutte le poesie*, Fabbri Editori, Milano 2004.

rivelazione di Dio, ma piuttosto della «fede (come *habitus*, non come *actus*) [che] è il modo di pensare morale della ragione nell'adesione a ciò che è irraggiungibile dalla conoscenza pratica»⁶. Una fede dubbiosa (*Zweifel*). Non si dimentichi che il dubbio, per Hegel, è un'irrequietezza e irresolutezza nella scelta tra due o più possibilità. Una filosofia del limite (*Grenze*), insomma, tra i due mondi, capace di gettare lo sguardo critico al di qua e al di là della soglia, senza dimenticare, sullo sfondo, l'Oltre, da accogliere solo come realtà noumenica.

Quello di Pirandello è un postcristianesimo nostalgico di un cristianesimo senza dogmi nella irrisolta inquietudine metafisica, come dimostra la sua intera produzione letteraria: poesie, narrativa e teatro. L'uomo pirandelliano deve superare l'*impasse* tra l'insostenibile leggerezza e il nichilismo tragico, nei romanzi, nelle novelle e nel teatro, nella precarietà della vita e alla ricerca impossibile di una via di uscita, nell'aspra lotta fra la libertà della vita e la costrizione della forma, che a maschera aggiunge maschera, nel grande dissidio della postmodernità.

L'opera dello scrittore agrigentino coglie l'essenza spirituale nella genesi della sua creazione artistica, dagli scritti giovanili alle opere della maturità. Se nel 1894, con la lirica *Al cielo* (la prima silloge poetica risale a un lustro prima)⁷, l'approccio di Pirandello alla fede avveniva ancora nel segno del mistero, pur con molto scetticismo⁸, purtroppo, di fronte alla coscienza della crisi, il Nostro non riabilitava ancora l'intrinseca razionalità del soggetto e la sua innata libertà, nella versione trascendentale di un soggettivismo particolaristico e universalistico, quale trionfo dell'Assoluto razionale, del *Logos* che rende universale il particolare, per cui il singolo, kantianamente, non vale in quanto soggetto di carne e di sangue, con interessi e passioni, ma in quanto portatore di universalità, capace di far proprio il punto di vista dell'universale razionale⁹. La degenerazione esclude, per ora, «dottrina» e «fede»¹⁰.

Tre anni dopo, osservando che la scienza non può essere il fondamento di una gnoseologia e che, tutt'al più la morale postula una fondazione solo teoretica che si basi su ragioni condivise, conciliando *phronesis*, *praxis* ed *ethos*

⁶ I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft* [1787], trad. it. di G. GENTILE e G. LOMBARDO RADICE, Laterza, Bari 1963, p. 259.

⁷ *Mal giocondo*, Clusen, Palermo 1889.

⁸ V. PIRANDELLO, *Notte insonne*, in *SPSV*, pp. 773-775, ora in ID., *Tutte le poesie*, cit., pp. 365-367. Nei versi si ripetono le parole mistero, cielo nero, cielo, infinito, bujo, comun fato e la necessità di pregare.

⁹ V. KANT, *Grundlegun zur der Sitten*, J.F. Harknoch, Riga 1875, trad. it. di P. CHIODI, *Fondazione dei costumi*, Laterza, Roma-Bari, p. 11 e p. 64.

¹⁰ PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in «La Nazione Letteraria» 1, 6 (settembre 1983), ora in *SPSV*, p. 867 e p. 875.

nella celebrazione di un umanesimo in stile più profetico che assertivo, anticipa perfettamente *L'ère du vide* di Gilles Lipovetsky¹¹:

Così noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, voglio dir, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiarato la nostra impotenza d'affermare, rinunciando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi. La filosofia moderna ha voluto quasi esprimere la terra dal vuoto che la circonda, popolato di deliziose fantasie e di paure, per considerarla come per sé stessa esistente, piccola patria di piccoli enti, i quali dovrebbero intendere a procacciarsi quaggiù la possibile felicità, poggiando non più in cielo, ma in terra i propri ideali, senz'altro dimandare¹².

Pirandello si applica al lavoro in modo febbrile e intenso nel pieno di un'attività culturale variegata e multiforme, dominata, fra il 1850 e il 1890, dalla Scuola Positivista, con la sua pretesa di controllare l'intera realtà, influenzando i campi del sapere¹³, dalle filosofie irrazionalistiche (Nietzsche, Freud, Bergson, Kierkegaard), decisamente antimetafisiche, dalle filosofie della coscienza, intesa non come soggettività empirica, ma come fondamento trascendentale di ogni esperienza, come ci attesta la fenomenologia di Husserl, dalla crisi dei fondamenti, che aveva investito ogni campo del sapere¹⁴, dalla teoria psicoanalitica di Freud, con la scoperta dell'inconscio, che determinerà i conflitti interiori dell'individuo, le sue angosce e la perdita di identità¹⁵, e via discorrendo.

Con la 'coscienza infelice', per dirla con Sartre¹⁶, in letteratura, scrittori come Kafka, Proust e Joyce portarono sulla scena, nella trama delle loro opere, l'inconscio, con l'analisi introspettiva dell'animo umano, nel disordine della dimensione onirica, rompendo con lo svolgimento ordinato del grande romanzo dell'Ottocento. Anche nell'arte figurativa, dai *Fauves* al cubismo e dal futurismo alla pittura metafisica, si esprimeva il conflitto tra realtà esterna

¹¹ V. G. LIPOVETSKY, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris 1983.

¹² PIRANDELLO, *Rinuncia*, in «La Critica» (8 febbraio 1896), ora *SPSV*, p. 1018.

¹³ In verità già negli anni Ottanta il modello andò in crisi per le molteplici trasformazioni economiche e sociali, ma il colpo mortale gli fu inferto con la formulazione della teoria della relatività di Einstein che negava il carattere assoluto dei concetti di tempo e di spazio, introducendo l'idea di tempo relativo.

¹⁴ In prima istanza la logica (Gödel), la matematica (Hilbert, Cantor), la geometria (Riemann, Gauss, Lobačevskij), la sociologia (Durkheim, Weber). Cfr. G. FORNERO – S. TASSINARI, *Le filosofie del Novecento*, Mondadori, Milano 2002, vol. II, pp. 550 ss., 815 ss.

¹⁵ L'antropologia freudiana opera una drastica riduzione della razionalità cosciente umana con la massa opaca di pulsioni libidiche che condizionano l'uomo dal basso e con le forze repressive esterne dell'autorità e delle istituzioni da cui è comandato dall'alto (cfr. A. POPPI, *Etiche del Novecento. Questioni di fondazione e di metodo*, ESI, Napoli 1993, pp. 11-40).

¹⁶ V. J.P. SARTRE, *L'essere e il nulla. La condizione secondo l'esistenzialismo*, Il Saggiatore Tascabili, Milano 1965, pp. 131-133.

e realtà interna¹⁷. In un contesto culturale complesso e pluriforme, che mostra la tendenza all'introspezione dei moti dell'anima, diseguale e ambiguo, dove occupano la scena il cantore delle *Myricae*, Pascoli, e l'estetismo, il superomismo e il panismo di d'Annunzio, e dove convivono i crepuscolari con i futuristi, Pirandello seppe raccogliere il testimone e si riconobbe nella profonda crisi che travagliava i nostri intellettuali e quelli d'oltralpe, assurgendo a statura internazionale. Perdita di identità personale, crollo delle vecchie certezze, psicanalisi, e altro ancora, costituiscono la modernità della sua arte, che mina dall'interno la letteratura e il teatro borghese italiano, giungendo a esiti rivoluzionari, pur nel rispetto delle forme. La risposta alla crisi dell'individuo e all'omologazione della società di massa Pirandello la darà col suo saggio filosofico *L'umorismo* del 1908. Per sfuggire al copione assegnatoci dalla vita e per gettare le maschere che dobbiamo mettere per essere accettati, occorre rompere l'ingranaggio; la vita è un gioco e la realtà si cela dietro le maschere nel contrasto insanabile tra essenza e forma: questo 'di più' rispetto alla forma è l'umorismo, il vedere oltre per carpire l'essenza delle cose.

Dopo quest'ampia premessa, necessaria per comprendere il testo nel contesto (*Sitz im Leben*) storico, sociale e culturale, analizzo, brevemente, l'opera dello scrittore agrigentino cogliendone l'essenza spirituale nella genesi della sua creazione artistica, che registra l'esplicita presenza di elementi spirituali, soprattutto nelle novelle. Nella realtà vi è una pluralità di forme che la rende dicotomica e inafferrabile:

Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d'inconsciente imitazione – si chiede lo scrittore – non ci crediamo noi in buona fede diversi da quel che sostanzialmente siamo? E pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia e pur sincera di noi stessi [...]¹⁸.

Nel suo inarrestabile trascorrere senza posa – quasi a mo' dell'eracliteo *pánta rheí os potamòs*¹⁹ –, gettata la maschera, l'«esistenza quotidiana», assevera ancora Pirandello, si presenta

quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa²⁰.

La lotta, continua e inarrestabile, è tra l'essere e la forma nella “morte-vita” di ogni forma di vita:

¹⁷ Cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica dell'arte del Novecento*, Utet, Torino 2003, e S. GALLO – G. ZUCCONI, *Arte del Novecento (1900-1944)*, Mondadori, Milano 2001.

¹⁸ PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *SPSV*, p. 146.

¹⁹ ERACLITO, Diels-Kranz, 91.

²⁰ PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *SPSV*, p. 152.

La vita è l'essere che vuole sé stesso. Che si dà una forma. È dunque l'infinito che si finisce. In ogni forma c'è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l'essere s'uccide in ogni forma, o si nega [...] ²¹.

Per la coscienza pirandelliana, che possiamo definire mistica:

Bisogna che l'essere accada, crei a sé stesso la sua apparenza: il mondo. Il mondo è l'attività dell'essere, un'apparenza, un'illusione, a cui l'essere stesso dà valore di realtà. Questa realtà non può dunque non scoprirsi quello che è, cioè un'apparenza, un'illusione necessaria; perché necessario è questo: che l'essere accada. E se l'essere è eterno, eterno sarà l'accadere, e dunque un accadere senza fine, e dunque senza un fine, e dunque un essere e un accadere che non concludono mai. La vita non conclude ²².

Lo stesso concetto Pirandello lo esprime nell'articolo, apparso sul trisettimanale politico «La Preparazione», *Non conclude*, del 1909:

E l'uomo si accorge allora, che per un pezzo, per venire a una conclusione, s'era imposto quasi un paraocchi, che gli escludeva la vista delle altre cose intorno. Ora, caduto il paraocchi, la mèta raggiunta si vede come sperduta tra tutte quest'altre cose intorno, che chiamano, attirano e tolgono il piacere della giunta. / Che ho concluso? – si domanda l'uomo. / Ma il riconoscimento più forte di non aver concluso nulla avviene quando, astraendoci dalle contingenze effimere, dalle brighe quotidiane, dalle passioni [...] allarghiamo i confini della nostra abituale visione della vita, ci solleviamo spassionati a contemplare e considerare da una altezza tragica e solenne la natura. [...]. E da questo riaccostarsi alla natura si deriva il riconoscimento. / Perché la natura, nella sua eternità, non conclude. [...]. Rimane eterna dopo ciascuno di noi la natura: eterna appunto perché non conclude ²³.

Si considerino le parole finali della sua opera più intensa ed emblematica, *Uno, nessuno e centomila*:

Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo [...]. E l'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo [...] perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori ²⁴.

²¹ PIRANDELLO, *Foglietti inediti*, in *SPSV*, p. 1235.

²² PIRANDELLO, *Foglietti inediti*, in *SPSV*, p. 1235.

²³ Lo si può leggere, con una premessa di G. Mazzacurati, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 437-439.

²⁴ PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, II, cit., pp. 901-902.

In *Arte e coscienza d'oggi* Pirandello, come si è detto, registra una profonda malattia dello Spirito:

Nei cervelli e nelle coscienze regna una straordinaria confusione. In questo specchio interiore si riflettono le più disparate figure [...], e ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile. Di vie, ce ne sono tante: quale sarà la vera? Va di qua e di là la gente in fretta, e ognuno si dà l'aria di capirci qualche cosa [...]²⁵.

E dunque si chiede lo scrittore:

quale sarà l'arte di domani? [...]. Io non so se la coscienza moderna sia veramente così democratica e scientifica come oggi comunemente si dice. Non capisco certe affermazioni astratte. A me la coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose [...]²⁶.

La coscienza è, per l'autore, il pensiero che si autocomprende:

l'artista, in fondo, non fa altro che definire e rappresentare stati psicologici [...]. Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità [...]. La coscienza non rischiera tutto lo spirito; segnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza in somma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sé stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente²⁷.

La coscienza, perciò, appare allo scrittore come una «continua discordia di voci» che non sanno dare nessuna risposta, tramite la scienza e la filosofia moderna, allo «spirito liberato» dalle superate credenze che, insieme con le brume del futuro, ancora lo ingabbiano, generando sofferenze mentali e turbolenti agitazioni etiche:

Se interrogo la mia coscienza, mi par di sentirvi un'aspra, continua discordia di voci; mi par che tutto in lei tremi e tentenni. E non so più credere alla calma fiduciosa di certa gente serena, che vorrebbe, per esempio, richiamar l'arte a fini più civili, proponendole d'inneggiare alla scienza, suggerendole finanche non so più quanti straordinarii motivi lirici [...]²⁸.

²⁵ PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in *SPSV*, p. 874.

²⁶ *Ivi*, p. 880.

²⁷ PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *SPSV*, p. 124, p. 151 e p. 126.

²⁸ PIRANDELLO, *Rinuncia*, in *SPSV*, p. 1016.

Dalla breve e frammentaria analisi dei saggi pirandelliani *Arte e coscienza d'oggi*, *Rinuncia* e *L'umorismo* è apparso con evidenza l'atteggiamento critico dello scrittore verso le epistemologie che hanno causato la malattia spirituale quale effetto del materialismo economico, scientifico e filosofico su coscienza, anima e spirito. L'approccio positivistico, privando l'uomo di un'esistenza autentica, genera la crisi esistenziale con il conseguente malessere spirituale, dal momento che il materialismo scientifico tradizionale, governato dalle ferree leggi dell'oggettivismo, del fisicalismo e del monismo, rifiuta l'analisi psicologica come valido soggetto di indagine. Che il mondo sia in crisi e la società umana proceda, per così dire, a tentoni, in una storia che non sembra più sua, è una rilevanza dominante nella problematica scomposizione e deformazione pirandelliana. Che la crisi sia sottesa al processo storico, come l'irrazionale al reale, è un evento inevitabile, e, quindi, incontrollabile, nelle vicende dell'azione umana. In una pagina della *Fenomenologia dello Spirito*, Hegel parla del tracollo dello Spirito e del trapasso a una nuova era; ma la crisi che egli coglie, in cui «lo Spirito ha rotto i ponti col suo modo di esserci e rappresentare», è solo un momento di trasformazione, giacché «lo Spirito non si trova mai in condizioni di quiete»²⁹. Sembra però, leggendo Pirandello, che codesta quiete sia divenuta definitiva: la crisi, il negativo, non sono più un momento del processo, ma un suo stato sostitutivo, ovverosia, il soggetto agglutinante di un ignoto divorante. Questa dittatura negante ha spinto oltre i termini del pensiero e lo ha sovvertito; la dialettica è venuta meno, o, in altre parole, siamo collocati nello stato di quiete permanente: la paralisi della critica. Alla *pars destruens* (reiterare *ad infinitum* che il mondo sia in crisi ed elencare i punti molteplici dello sgretolamento) succede, in Pirandello, quella *costruens*, ossia la tendenza all'*oltre*, che coincide, hegelianamente, con lo sforzo primario di riavviare la forza dialettica di riattivare l'opposizione³⁰. Afferma, inoltre, lo scrittore:

Io vedo intorno a me spirito, sempre, non materia [...]. Per me lo spirito è tutto, ed ognuno di noi lo possiede in quanto che esso è attivo; i materialisti che lo negano e ammettono la materia non si accorgono che con questo affermano sempre una forza che è in noi attiva e che non si manifesta che per la sua attività³¹.

²⁹ V. HEGEL, *Fenomenologia dello Spirito*, trad. it. di E. DE NEGRI, La Nuova Italia, Firenze 1963, vol. I, pp. 8-9.

³⁰ «Ve ne sono altri [scrittori] che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi» (PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore. Prefazione*, in ID., *Maschere nude*, I, cit., p. 36).

³¹ I. PUPO, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2002, p. 181 e p. 159. «Lo spirito ci guida, ci alimenta, ci dà la vera vita» (Ivi, p. 399).

Lo Spirito, non meglio specificato, è in Pirandello una energia che avvolge ogni cosa e si rivela in ogni individuo. Contro la scienza tradizionale, che domina l'epistemologia e nega il regno dello Spirito, Pirandello individua nella disarmonia olistica (corpo, mente e anima) la direzione errata dello Spirito che genera sofferenza psico-fisica e crisi di coscienza. Difatti lo Spirito crea la bella illusione di farci scambiare la realtà a noi esterna con la nostra interiore percezione della vita, mutevole, cangiante e affidata ai capricci della sorte. Il signor Anselmo Paleari, ne *Il fu Mattia Pascal*, ci dimostra che «a noi uomini, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci* vivere [...] di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna»³². Perché, scrive, ancora, il drammaturgo:

Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita?³³.

Vi sono, sullo sfondo, le filosofie materialistiche e meccanicistiche del XVIII e XIX secolo che hanno contribuito alla grande sofferenza dell'uomo, riducendolo alla cosalità e reprimendone la coscienza.

Pur non essendo un filosofo *stricto sensu*, nella *Weltanschauung* di Pirandello si fondono motivi propriamente filosofici, con altri religiosi, nell'accezione più lata del termine, psicologici e letterari, che vanno dal vitalismo di Bergson, al nichilismo di Nietzsche, alla teoria psicanalista di Freud, alla psicologia dell'inconscio, strutturato come linguaggio, di Lacan, alla ricchezza della vita religiosa di James, alle fonti scritturistiche ebraico-cristiane, alla filosofia dell'azione di Blondel, alla psicologia individuale e alla doppia coscienza con alterazione di personalità di Binet, fino al verismo di Verga e Capuana, oltre al realismo critico di Hartmann, all'esistenzialismo di Sartre, al pessimismo di Schopenhauer, allo storicismo di Dilthey e alla filosofia della storia e degli effetti sociali della modernizzazione di Simmel, senza trascurare gli influssi nichilistici del mondo orientale, ovverosia del buddismo e dell'induismo.

Dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi, l'interesse della critica si è soffermato sull'aspetto specificatamente filosofico del pensiero dello scrittore, cogliendone la dimensione abissale e del nulla, parametri su cui necessita misurare la valenza religiosa del Nostro³⁴. Contro la presa di posizione

³² PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 484.

³³ PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *SPSV*, p. 155.

³⁴ V. G. GALEAZZI, *Filosofia e religione in Pirandello*, in *Pirandello e la fede*, cit., pp. 140-144.

di Zola che in due celebri aforismi dichiara di sostituire, come soggetto dell'arte, l'uomo fisiologico a quello metafisico³⁵, Pirandello rivendica l'essenza dello Spirito. L'impensabile sviluppo del pensiero scientifico, già agli inizi del XX secolo, che andava conquistando una fetta sempre più consistente di un'area, tradizionale riserva della filosofia, e che escludeva la coscienza, causava malattie spirituali, costringendo lo Spirito a creare illusioni confuse con la realtà, svuotando il vero essere dell'uomo, costretto a vivere in modo inautentico. Il Novecento ha visto un superaffollamento del pensiero di là dalla scienza che si spinge a coprire ormai anche il più remoto angolo delle conoscenze del mondo della natura e delle leggi che regolano i meccanismi che in essa si svolgono. Dalla psichiatria alla psicologia e alla psicoanalisi, il pensiero si è spinto nel tragico labirinto del profondo della mente umana e delle energie che la compongono e che da essa si sprigionano. Ed è continuata la corsa delle scienze umane con l'ampliamento di sempre nuovi orizzonti: dalla Scuola di Berlino, con il capostipite Max Wertheimer, a Wilhelm Wundt, che asserisce il metodo dell'introspezione o osservazione diretta di se stessi, alla sociologia della conoscenza e del sapere di K. Mannheim, che studia le relazioni tra conoscenza ed esistenza e i rapporti tra società e produzione mentale, dove le classiche categorie di produzione mentale sono condizionate dall'appartenenza che crea idee morali, politiche, economiche, ecc., e dove dietro ogni dottrina si cela la coscienza di una classe che è pensiero collettivo e ideologia positivista³⁶, e via enumerando. Pirandello prende le distanze dalla realtà noumenica per avvicinarsi al vissuto nella insanabile dicotomia di Vita e Forma, come precisa col suo «avvertimento del contrario»³⁷. Già Cassirer si era spostato dalla cosa in se stessa all'analisi dei modi e delle forme della realtà³⁸. Con Pirandello, che rifiuta di farsi interprete oggettivo della realtà storica e sociale, fluida, sfuggente e ambigua, siamo già, per dirla con Eco, nel "romanzo a struttura aperta"³⁹. Il tempo non è più lineare e misurabile, si fa labile in Ricoeur, come nei romanzi di Svevo⁴⁰; e con la delocalizzazione dell'oggetto, preludio alla disintegrazione, smembramento e autosuperamento, la

³⁵ Cfr. É. ZOLA, *Le roman expérimental*, Charpentier, Paris 1880, p. 67 e p. 91.

³⁶ V. A. COMTE, *Cours de philosophie positive*, Rouen Frères, Libraires Éditeurs, Bruxelles 1830; H. SPENCER, *First Principles*, Williams and Norgate, 14, Henrietta Street, Covent Garden, London 1862; H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, Paris 1864, 4 voll.

³⁷ PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *SPSV*, p. 127.

³⁸ V. E. CASSIRER, *Substanzbegriff und Funktionbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, B. Cassirer, Berlin 1910, trad. it., *Sostanza e funzione sulla teoria della relatività di Einstein*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

³⁹ V. U. ECO, *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

⁴⁰ Cfr. RICOEUR, *Temp et récit*, Ed du Seuil, Paris 1984; R. BARILLI, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Vallecchi, Firenze 1984, soprattutto le pp. 9-24.

filosofia contemporanea celebra la propria fine⁴¹, nella scissione di diverse e contrastanti personalità in un viaggio decostruito e fluido, come rilevava già Binet⁴², in una simultaneità temporale sincronica e non più diacronica di un tempo omogeneo⁴³ che fa riemergere i ricordi⁴⁴, in un contrasto Vita-Forma⁴⁵, con molteplici tipi e forme di spiritualità⁴⁶ in fermento. L'elemento irrazionale, accantonato dal Positivismo, irrompe con veemenza; Spirito, intuizione, vita, azione, inconscio, ecc. diventano parole chiave per contrapporre alle ferree leggi meccanicistiche della materia lo Spirito, l'interiorità e l'elemento soggettivo. Freud afferma una triplice mutazione della società, umiliata nella dimensione cosmologica (con la scoperta copernicana della non centralità della terra, e, quindi, dell'uomo nell'universo), biologica (evoluzione della specie e Darwin) e psicologica (nascita della psicanalisi con la sottrazione, all'uomo, della psiche). La psiche si trasforma, allora, in un campo di battaglia in cui si avversano forze contrarie⁴⁷. Ancora più decisiva è stata l'influenza della filosofia distruttiva e radicale di Nietzsche su Pirandello, quantunque sia da escludere una sua conoscenza circostanziata da parte dell'Agrigentino⁴⁸, che si iscrive negli orientamenti delle filosofie irrazionalistiche che approdano ad un esistenzialismo estremista e a un soggettivismo esasperato, come nel caso di Unamuno⁴⁹, il cui io in rivolta,

⁴¹ Cfr. F. D'AGOSTINI, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, FrancoAngeli, Milano 1997, pp. 21 ss. Il primo modo è in LYOTARD (*La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli 1985), il secondo in RORTY (*La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2003³), il terzo in DERRIDA (in ID., *Di-Segno*, a cura di G. DALMASSO, Jaca Book, Milano 1987).

⁴² Cfr. A. BINET, *Les altérations de la personnalité*, Félix Alcan, Paris 1892, soprattutto le pp. 140 e 236-243, cui si possono accostare le pp. 149-151 de *L'umorismo*.

⁴³ V. H. BERGSON, *L'évolution creatrice*, Alcan, Paris 1907.

⁴⁴ V. ID., *Matière et mémoire. Essai sur la relation*, Alcan, Paris 1896.

⁴⁵ V. G. SIMMEL, *Lebensschauung. Vier metaphysische Kapitel*, in ID., *Gesamtausgabe*, Bd. 16, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, pp. 209-245.

⁴⁶ ID., *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, Duncker § Humblot, Leipzig 1892.

⁴⁷ V. S. FREUD, *Una difficoltà della psicanalisi*, in C.L. MUSATTI (a cura di), *Opere di Sigmund Freud (1915-1917). Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, vol. VIII, pp. 660-663. Per un confronto v. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in SPSV, p. 880. Per gli influssi del pensiero tedesco sullo scrittore v. L. BIAGIONI, *Pirandello in Deutschland*, in «Die Neuren Sprachen» 12 (1952), pp. 523-532; *Pirandello e la Germania*, Palumbo, Palermo 1984; R.S. DOMBROSKI, *Pirandello e Freud*, in LAURETTA (a cura di), *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982, pp. 59-67; ID., *Pirandello, Svevo, Gadda*, in P. BONDANELLA - A. CICCARELLI (edd.), *The Cambridge Companion*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 89-103.

⁴⁸ V. M. RÖSSNER, *Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze*, in A. ALESSIO, C. PERSI HAINES e L.G. SBROCCHI (a cura di), *L'enigma Pirandello*. Atti del Convegno Internazionale (Ottawa, 24-26 ott. 1986), Devenhouse Editions, Canadian Society for Italian Studies, Ottawa 1988, pp. 228-242.

⁴⁹ Un parallelismo tra Miguel de Unamuno e Luigi Pirandello è stato tentato da C.L. FERRARO, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno. Fra «identità» e «creazione» del personaggio*, in «Ri-

infantile ed egocentrico, che finisce per diventare autoreferenziale, somiglia molto a quello di Pirandello. In verità in Pirandello c'è la tensione all'*oltre*⁵⁰, assente in Unamuno – che è dolore, sofferenza e infelicità, come per Leopardi –, dominata da leggi indecifrabili e inesorabili, che condannano allo scacco la *ratio* che si astraie dalla vita, che, come per Eraclito, segue inarrestabilmente il suo fatale fluire, sul cui palcoscenico gli uomini recitano un'incomprensibile commedia, con un io empirico, destinato a portare la maschera, e desostanzializzato, al contrario del personaggio letterario, a cui viene conferita dallo scrittore un'essenza, e, che, però, è, paradossalmente, più reale della «persona-maschera». È proprio la spinta all'*oltre* a evitare allo scrittore la deriva radicalmente nichilistica, impedendogli di cadere nel vuoto assoluto e di considerare, come aveva fatto, la vita come un niente, come uno sprofondare nel nulla: «Appena liberato d'ogni illusione dei sensi, sarò come quell'inavvertibile spruzzo improvviso in cui s'estingue una bolla di sapone. Luce e colori, movimento; tutto sarà come nulla. E silenzio»⁵¹. Fluttuando nel vuoto⁵² mare del nulla, la vita gli sfugge, come scrive alla figlia Lietta: «Non so s'io vada fuggendo la vita, o la vita me»⁵³. Antipositivistico e antimetafisico, Pirandello, come rileva De Castris, solo nella letteratura e nella critica riesce a conciliare l'aspetto «meccanicistico e positivistico» con «l'esigenza spiritualistica e finalistica»⁵⁴. Il desiderio di vivere la vita e di trasmetterla agli altri è, per lo scrittore, una missione, stando a quanto scrive a Marta Abba: «non c'è oggi sulla terra uno spirito che più comprenda della vita e tanta ne sappia accogliere in sé, quanto il mio

vista di Filosofia Neo-Scolastica» 99, 2 (aprile-giugno 2007), pp. 297-326; G. BRANDIMONTE, *Unamuno e Pirandello: due scrittori a confronto*, in «Atti della Reale Accademia Pontiniana dei Pericolanti» 77 (2001), pp. 197-210; A.R. CELADA, *Afinidades ideológicas entre Pirandello y Unamuno*, in «Arbor» 108 (1981), pp. 43-54; G. FORESTA, *Pirandello e Unamuno*, in «Nuovi Quaderni del Meridione» 2 (1973), pp. 15-33; A. KELLY, *I rapporti tra Unamuno e Pirandello nella critica contemporanea*, Flacconio, Palermo 1976.

⁵⁰ «La storia di Pirandello scrittore è tutta vissuta tra il disprezzo per il corpo e il desiderio di una libertà fuori dai consueti confini della terrestrità. Sarebbe come dire che il personaggio esce libero dagli «orli della vita» per avviarsi verso zone di assoluta libertà che prima erano solo un miraggio. Ed è questo l'*oltre* pirandelliano. Oltre i confini del corpo e della terra. Ma se Pirandello dovesse chiarire che cosa sia quest'oltre lo vedremmo confondersi e perdersi, forse troppo spaventato dalle sue affermazioni. Non sa o non osa precisare. Né vuole ragionarci sopra: «Vigliacco chi ragiona!», fa dire a Cotrone. Del resto la ragione nulla può contro il mistero. E l'oltre è situato nei confini del mistero» (LAURETTA, *Introduzione*, in *Pirandello e la fede*, cit., p. 6). Per l'oltre di Pirandello v. ID., *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 43 e p. 48; *Tutti i romanzi*, II, cit., p. 519, e pp. 880-881, e *Maschere nude*, II, cit., p. 874.

⁵¹ PIRANDELLO, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra. Prima stesura dell'esordio. Primo foglietto di appunti*, in SPSV, p. 1066.

⁵² V. F. CASTELLI, *Pirandello profeta del vuoto*, in «La Civiltà Cattolica» 4, 118 (7 ottobre 1967), pp. 319-329; R. CAVALLUZZI, *Pirandello. La soglia del nulla*, Dedalo, Bari 2003.

⁵³ PIRANDELLO, *Lettere a Lietta*, a cura di M.L. AGUIRRE, Mondadori, Milano 1999, p. 116.

⁵⁴ A.L. DE CASTRIS, *Storia di Pirandello* [1962], Laterza, Bari-Roma 1989 p. 10.

[che] vive per [...] dare agli altri il modo d'intenderla e di concepirla»⁵⁵. Egli stesso sfata il mito del suo pessimismo:

Per molto tempo sono stato creduto un pessimista, forse perché c'era nelle mie opere un cerebralismo antitradizionale e reattivo. Ma non ero stato capito. La mia Arte è scevra di quel pessimismo che genera la sfiducia nella vita. E non sono neppure un negatore, perché nell'attività di spirito che mi tormenta e che anima le mie opere c'è un'incessante e spasmodica volontà di 'creare la vita'. La vera morte consiste nel creare una realtà ed adattarsi indefinitamente. La vita, invece, si crea e si rinnova in ogni momento [...]. La vita è dinamica, fluida, multiforme, tesa in un inquieto moto di continuo divenire. La forma è la stasi, il dogma; essa è circoscritta ed immobile. La forma imprigiona la vita e l'annulla⁵⁶.

L'uomo pirandelliano non rinuncia alla 'metafisica', almeno come esigibilità, dal momento che la scienza è incapace di rispondere alle grandi interpellanze:

Perché? Questa è la domanda che si fa sempre l'uomo, che si fa sempre Pirandello. L'uomo, 'l'animale metafisico', cioè, 'un animale che sa di dover morire', cerca sempre il senso della vita e della morte [...]. Per Pirandello, la scienza non spiega [...]. Non solo non riesce a spiegare il perché del perché [...], ma è anche pericolosa: minaccia di distruggere il mistero della vita e le illusioni dell'uomo. La vita non conclude⁵⁷.

Lo spiritualismo nasce come esigenza di rispondere al fallimento della scienza⁵⁸. Soltanto nei rari momenti di silenzio interiore e di meditazione – quando l'anima è capace di spogliarsi delle sue finzioni abituali – all'uomo è concessa una visione intuitiva che accresce la sua comprensione della vita:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vita umana, fuori dalle forme dell'umana ragione⁵⁹.

⁵⁵ PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba (1925-1936)*, a cura di B. ORTOLANI, Mondadori, Milano 1995, p. 824.

⁵⁶ PUPO, *Interviste a Pirandello*, cit., p. 289.

⁵⁷ L. CHINATTI, *Pirandello e la scienza*, in V. BRANCA (a cura di), *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Manfredi, Palermo 1978, p. 814.

⁵⁸ G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 51. Per la scissione della coscienza in Binet e Pirandello v. M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1998, pp. 34-36.

⁵⁹ PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *SPSV*, p. 152.

C'è chi ha voluto vedere in quest'*oltre* una correlazione tra la dottrina buddista e induista e le opere di Pirandello e Moravia, come fa Stella⁶⁰, evidenziando l'affermazione centrale del buddismo secondo cui l'ego è la causa delle malattie del mondo e che per vivere in pienezza è necessario negare la propria esistenza. Per Pirandello e Moravia, nota lo studioso, l'io è una persistente illusione, un inganno, un'ombra, un miraggio, ma, al contrario degli esistenzialisti, essi propongono una via d'uscita dal dilemma esistenziale con le loro opere. Per Pirandello l'alternativa al nulla è lo Spirito, che è forza eterna, attiva e creativa dell'universo e il suo dinamismo è l'essenza della vera realtà. Pur senza giungere agli esiti estremi delle religioni orientali, è indubbio che Pirandello tenti di riallineare l'essere dell'uomo, inteso olisticamente, ossia spirito, anima e coscienza, con lo Spirito universale, tramite un approccio spirituale-psicologico.

È possibile rintracciare principi ultramondani nell'intera opera del drammaturgo e scrittore, che presenta i misteri universali della vita, della morte, dell'anima e dello Spirito, dalla novella *Chi fu?* (1896) fino al dramma incompiuto *I giganti della montagna* (1936). Tralasciando gli elementi parapsicologici, spiritici e teosofici, indagati approfonditamente da Illiano e da altri studiosi di Pirandello⁶¹, che hanno evidenziato l'influenza di Luigi Capuana⁶², con un approccio spiritualistico che rivela i limiti del pensiero materialista, metterò in rilievo l'ostilità del Nostro verso la scienza, confermando anche alcune intuizioni di Mangini, presenti nella ricerca sulla *Letteratura come anamorfosi*⁶³: Anselmo Paleari, membro entusiasta della Società Teosofica, con la sua *medium*, la signorina Caporale, conduce esperimenti spiritici, biasimati dalla figlia, la piccola Adriana, espressione di una fede convenzionale, Mattia Pascal, personificazione del cattolico fedifrago, nel mentre deride i fantasiosi studi di Paleari, deve ammettere che le insolite credenze negli spiriti lo hanno indotto a meditare sulle proprie scelte di vita e di fede:

Anselmo Paleari, quel vecchio che mi era venuto innanzi con un turbante di spuma in capo, aveva pure così, come di spuma, il cervello [...]. Era iscritto alla scuola teosofica. Lo avevano messo a riposo, da caposezione in non so

⁶⁰ V. M.J. STELLA, *Self and Self-Compromise in the Narrative of Pirandello and Moravia*, P. Lang, New York 2000, p. 1-4.

⁶¹ V. A. ILLIANO, *Pirandello e la teosofia*, in «Modern Drama» 20 (1977), p. 341-351; ID., *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982; ID., *Dallo spiritismo alla teosofia: «Il fu Mattia Pascal»*, in LAURETTA (a cura di), *Pirandello e il cinema*, CNSP, Agrigento 1978, pp. 241-255; A. DE CRESCENZO, *Le dimensioni ulteriori dell'immaginazione: la teosofia di Pirandello*, in «Il Veltrò» 1, 2 (2010), pp. 79-86; E. PROVIDENTI, *Il sentimento, la logica e la lanterninosofia*, in ID., *Nuove archeologie e altri scritti*, Polistampa, Firenze 2009, pp. 137-175; A.R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno Ed., Roma 2010.

⁶² Cfr. L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Lussografica, Caltanissetta 1994.

⁶³ V. A.M. MANGINI, *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 173-175.

qual Ministero, prima del tempo, e lo avevano rovinato, non solo finanziariamente, ma anche perché, libero e padrone del suo tempo, egli si era adesso sprofondato tutto ne' suoi fantastici studii e nelle sue nuvolose meditazioni, astraendosi più che mai dalla vita materiale [...]⁶⁴.

La visione antipositivistica di Pirandello si esprime attraverso i personaggi imprigionati dalle barriere artificiali della coscienza; le vaste conoscenze dello scrittore in cosmologia e le sue preoccupazioni spirituali si possono cogliere nelle novelle *Pallottoline*, *Il vecchio Dio*, *La tragedia d'un personaggio*, ma anche nei saggi critici *L'umorismo* e *Da lontano*, che segnano come una tensione all'oltre, al riallineamento dello spirito umano con lo Spirito universale. Pirandello, col suo 'sentimento del contrario', rovescia il telescopio, per permettere all'uomo una visione dell'intimo che lo riconduca alla sua coscienza. Maraventano, originale medico-filosofo, percepisce gli uomini come microscopiche particelle nell'universo infinito, creazione dell'uomo, come spiega alla moglie:

Temi che Dio, perché io bestemmio, come tu dici, ti mandi un fulmine? C'è il parafulmine, sciocca. Vedi dond'è nato il vostro Dio? Da codesta paura. Ma sul serio potete credere, pretendere che un'idea o un sentimento nati in questo niente pieno di paura che si chiama uomo debba essere il Dio, debba essere quello che ha formato l'Universo infinito?⁶⁵.

Nel saggio *Rinuncia*⁶⁶ e nella novella *Il vecchio Dio*, Pirandello asserisce che la scienza, con le sue leggi meccanicistiche, è solo una costruzione umana che sostituisce il concetto di Dio e le leggi morali della religione. Ne *Il vecchio Dio*, il suo protagonista, il signor Aurelio, vagabonda senza meta e senza scopo; perse ogni speranza, benessere e illusione, si aggrappa alla sola fede, pur scosso dai dubbi delle scienze positive:

E n'era proprio sicuro, di questo, il signor Aurelio, che Dio lo vedeva per quel suo lanternino. Tanto sicuro, che il pensiero della prossima fine, non che sgomentarlo, lo confortava [...]. Conosceva i dubbi tenebrosi accumulati dalla scienza come tanti nuvoloni su la luminosa spiegazione che la fede ci dà della morte, sì per averne fatta lettura in qualche libro, e sì per averli quasi respirati nell'aria; e rimpiangeva che il Dio dei suoi giorni, anche per lui credente, non potesse più esser quello che in sei dì aveva creato il mondo, e s'era nel settimo riposato [...]⁶⁷.

⁶⁴ PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 435-436.

⁶⁵ PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, I, cit., p. 439.

⁶⁶ PIRANDELLO, *Rinuncia*, in *SPSV*, pp. 1015-1019.

⁶⁷ PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, I, cit., p. 590-591. L'immagine del lanternino richiama alla mente l'aforisma 125 di Nietzsche: «In un luminoso mattino il folle si precipita con una lanterna nella piazza del mercato gridando: "Io cerco Dio". [...] Quando il folle finisce il suo discorso, i miscredenti se ne stanno zitti e lo guardano con occhi stupiti. Allora egli

Anche nel saggio *Da lontano*⁶⁸, un altro medico-filosofo, il dottor Paulo Post, si fa assertore della *filosofia del lontano* (in guisa del professor Maraventano in *Pallottoline*) ed è, ironicamente, presentato come un salvatore per il suo distacco dal mondo, mentre immerso nei suoi libri di storia e di filosofia, nel pieno controllo dell'anima, guarito dalla sue ambascce e dai suoi mali, vive in pace. Nella novella *La tragedia d'un personaggio*, il dottor Fileno, un altro medico-filosofo, propone la stessa ricetta del dottor Post. Pirandello capisce che distaccarsi dal presente non è la soluzione per la crisi spirituale, ma un'altra forma illusoria che reprime la spontaneità della vita, che, invece, deve rinunciare ai beni materiali per essere vissuta nello Spirito. Nella novella *Dal naso al cielo* l'antipositivismo di Pirandello si esprime nella figura del professor Vernoni che, in polemica col suo vecchio professore di Università, condanna le tesi di Bacone e Spencer, esprimendo uno spiritualismo idealista col suo cannocchiale rovesciato che vorrebbe distrutto e che, invece, sarà la base della *filosofia del lontano* di Post e Fileno. Per Vernoni la grandezza dell'uomo è in se stesso perché egli racchiude l'intero universo; perciò non può limitarsi allo studio empirico e fisico delle piccole rocce, ma deve sondare la metafisica per comprendere le meraviglie racchiuse nel cosmo:

Maledetto il telescopio! Ma ci crede che io li fracasserei tutti quanti? che spazzerei dalla faccia della terra tutti quanti gli osservatori astronomici? Il telescopio, il telescopio, sissignore, la nostra rovina! ha rovinato l'umanità – sissignore – il telescopio! Perché, mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci vedere piccolo, l'anima che fa? salta a guardar di sopra, l'anima, dalla lente più grande; e il telescopio allora che diventa? Un terribile strumento, un microscopio formidabile, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze [...]»⁶⁹.

Ma lo Spirito e la materia, conclude amaramente Pirandello, restano inconciliabili. Nei *Giganti della montagna*, rappresentazione labirintica dello spirito creativo, contro la realtà della forma, della ragione e della logica, espres-

getta a terra la lanterna [...]» (F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Werke*, Naumann, Lipsia 1900, vol. V, n. 125, pp. 163-164). Al contrario di Nietzsche, che si aspetta la liberazione dell'uomo dalla morte di Dio (v. *Ib.*), per Pirandello la liberazione viene dall'uomo stesso che sceglie di vivere nello Spirito; il problema filosofico da prendere sul serio non è il suicidio, come per Camus (cfr. A. CAMUS, *Der Mythos von Sisyfos. Ein Versuch über das Absurde*, Rauch, Düsseldorf 1960, p. 9), ma la compassione per il destino dell'uomo, votato all'inganno: «La mia arte – scrive il drammaturgo – è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno» (PIRANDELLO, *Lettere autobiografiche*, in *SPSV*, p. 1246).

⁶⁸ PIRANDELLO, *Da lontano*, in *SPSV*, pp. 1023-1027.

⁶⁹ PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, I, cit., p. 439.

sione del conflitto tra mondo spirituale e mondo materialistico, il motivo e la materia dell'incomprensione è fornito dall'arte:

È semplicemente una tragedia d'uomini che non s'intendono [...]. *I giganti della montagna* sono gli uomini refrattari all'arte, chiusi e conchiusi nella ragion pratica del vivere. L'attrice, il conte suo marito, il poeta Cotrone, i suoi compagni scompigliati e i guitti della compagnia sono lo spirito che agisce e costruisce oltre la materia: e il dramma è l'incontro, anzi lo scontro di questi due mondi incomunicabili⁷⁰.

È solo nel gioco con la vita che ci incanta, alienati da tutto, che troviamo la vera dimensione dello Spirito:

Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna [...].⁷¹

Pirandello, la cui prosa forte, virile e perentoria, è lontanissima dalla poesia civile, degli uomini giudica i movimenti segreti delle passioni, piuttosto che le passioni stesse nel loro manifestarsi. Nelle sue novelle e nei romanzi si adopera a strappare la maschera dal volto dei suoi personaggi, a denunciarne gli infingimenti nell'intimo contrasto tra la verità morale e quella istintiva in uno spiraglio verso la trascendenza. Si potrebbe parlare, per Pirandello, di uno spiritualismo *sui generis* per la valorizzazione dell'interiorità della coscienza, l'irriducibilità dei valori a fatti e la stessa trascendenza-immanenza di Dio. La filosofia non dev'essere assorbita dalla scienza e deve porre al centro della riflessione e del sapere il ritorno dell'anima a se stessa e allo Spirito che si crea in ogni istante nelle coscienze e produce non le cose, ma il senso delle cose. La tensione all'Assoluto e la scrittura creatrice fanno di Pirandello uno scrittore unico di valenza europea⁷². Della complessità labirintica pirandelliana, con sguardo criticamente sincronico e interdisciplinare, si è cercato di cogliere il *fil rouge* dello Spirito, vero motore delle sue opere, nella insopprimibile tendenza all'oltre/altro. Dalla constatazione che non vi è certezza o verità unica, ne conseguono illusioni, apparenze, maschere, paura, angoscia, vuoto, nulla, *non-sense*, che, nei personaggi pirandelliani, esprimono lo smarrimento

⁷⁰ PUPO, *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 448-449.

⁷¹ PIRANDELLO, *Maschere nude*, II, cit., p. 447.

⁷² Cfr. DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, cit., p. 124; F. ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza 2001, p. 47; W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, Armando Editore, Roma 2003, p. 22.

e la nostalgia per la verità metafisica perduta; si tratta, perciò, di costruire una filosofia relativistica che si collochi nello spazio intermedio tra il tutto e il nulla, che è, poi, lo spazio contingente della nostra breve esperienza di vita, della nostra condizione e finitezza esistenziale, già denunciata dal *Quohélet* e dalle civiltà antiche, come quella greca, che punisce la *hybris* o tracotanza di chi oltrepassa i limiti dell'umano, o come quella sumerica e babilonese, dove, nella *Saga di Gilgameš*, la brama d'immortalità deve essere deposta dall'eroe alla fine delle sue imprese, convinto che la morte è parte ineludibile della condizione umana. Ma a salvarci dal salto nel vuoto⁷³ è proprio lo Spirito che, già in vita, segna l'oltre della vita stessa. La tensione verso lo Spirito, tra nichilismo e spiritualismo, anche se non convince alcuni critici⁷⁴, resta per Pirandello l'unica possibile sponda contro «l'instancabile assedio del nulla»⁷⁵.

⁷³ Per questi aspetti nichilistici e relativistici v. S. BATTAGLIA, *Il senso della vita nei racconti di Luigi Pirandello*, in ID., *Testimonianze del Novecento letterario*, Liguori, Napoli 1972, pp. 167-254; G. GUGLIELMI, *Mondo di carta*, in ID., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974, pp. 17-24, ecc.

⁷⁴ Come per esempio G. MACCHIA, in PIRANDELLO, *Teatro. Con un saggio di Giovanni Macchia*, BUR, Milano 2007, p. 306. Per l'aspetto più specificatamente religioso, nei diversi approcci ermeneutici e valutativi cfr. quanto meno, oltre ai contributi citati nella nota 1, L. BONFATTI LONGHI, *Sulla mancata religiosità di Luigi Pirandello*, in «Rivista Rosminiana» (gennaio-marzo 1941), pp. 42-49; N. CIARLETTA, *Cristianità di Pirandello*, in «Meridiano di Roma» (5 settembre 1937), pp. 6-9; G. COLOMBO, *Sacerdozio e sacerdoti in Pirandello*, in «La Scuola Cattolica» (febbraio-aprile 1943), pp. 41-57 e 109-120; ID., *Un respiro di fede nell'opera di Luigi Pirandello*, in «Studi Cattolici» (gennaio 1985), pp. 12-17; DE CRESCENZO, *Pirandello e il cristianesimo: linee di un percorso (1995-2001)*, in «Esperienze Letterarie» 3 (2002), pp. 1117-134; O. FRIGGIERI, *Pirandello. Una visione religiosa dell'infinito*, in «Silarus» (marzo 1995), pp. 7-15; R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980, pp. 13-59; S. GAROFALO, *Religiosità di Pirandello*, in «Chiosco» (luglio-ottobre 1961), pp. 41-43; A. ITALIA, *Il problema religioso in Luigi Pirandello*, Santelli, Cosenza 1992; P. JACHIA, *Pirandello e il suo Cristo*, Ancora, Milano 2007; F. ZANGRILLI, *Le maschere del «vecchio Dio»*, Messaggero, Padova 2007.

⁷⁵ «Quando si pone il problema esistenziale ultimo – il nulla o l'eternità – Pirandello rimodella, così, nell'improvvisa proposta del sacro, la ragione della sopravvivenza e dell'attaccamento alla vita dei suoi personaggi (e di se stesso, almeno come Autore). Non potendo evitare, tuttavia perfino a ridosso della stagione dei "miti" (che vede la resistenza postrema della *Nuova colonia* e dei *Giganti* al trionfo del caos), l'instancabile assedio del nulla e, in un'opera come *Non si sa come*, il significativo smarrirsi della coscienza nei meandri più oscuri dell'anima» (CAVALLUZZI, *Pirandello. La soglia del nulla*, cit., pp. 98-99), in un'oggettività ormai inesistente.

Graziella Corsinovi

Il brivido dell'*oltre*: paranormale, metapsichica e teosofia nell'opera di Pirandello

L'orgoglio umano è veramente imbecille. Vivono di vita naturale sulla terra altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo avere percezione, ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi.

I giganti della montagna

Abbagliati dalla scintillante e tagliente dialettica pirandelliana, coinvolti nella vertigine sofistica del suo razionalismo, spesso lasciamo in ombra i percorsi del sentimento, dell'irrazionale, del fantastico e del misterioso, tanto più incisivi e pregnanti in Pirandello quanto più sono incalzati dalla ragione che, nel suo arrovellarsi a vuoto (*come una mosca dentro una bottiglia*) denuncia, di fatto, la sua totale insufficienza a decifrare il senso dell'esistere.

Rimane così, quasi sotto traccia, un versante tematico e problematico dell'opera di Pirandello che è invece consustanziale alla sua *Weltanschauung* e strutturalmente connesso alla sua ideologia estetico-esistenziale, il *sentimento del mistero*. *Così noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio*¹.

L'*oltre* e il *mistero* sono, in realtà, il fulcro della visione pirandelliana: tutta la sua opera, si potrebbe dire, è un protendersi verso l'*oltre*, in un ostinato tentativo di catturare il mistero, cercando, con inesausta tensione conoscitiva e lacerante ansia esistenziale, di dargli una direzione di senso.

Consistente è la presenza dell'irrazionale, dell'onirico, del misterioso, dello spiritico e del teosofico², ma anche della fede e della religione³, nella

¹ Cfr. l'articolo *Rimunzia*, pubblicato prima in «La Critica», 8 febbraio 1896, ora in L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1983, cit. p. 1018. Sul tema del mistero si vedano: E. LAURETTA, *Pirandello e il mistero*, San Paolo edizioni, Milano 1999; G. REALE, *Pirandello e il mistero*, in *Pirandello e la fede*, Atti del Convegno del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Edizioni Centro Nazionale di Agrigento 2000, pp. 43-64; R. SCRIVANO, *Scetticismo e sentimento del mistero*, in *Pirandello e l'oltre*, Atti del Convegno, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Mursia, Milano 1991 pp. 119-142.

² Sull'argomento va rivisitato un saggio di A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982, che apre, con ampia e rigorosa documentazione storico-critica, un'area di indagine su competenze e conoscenze dello scrittore estremamente utili per ricomporre tutti i tasselli della sua *Weltanschauung*.

³ Fondamentali i due Convegni organizzati dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, *Pirandello e l'oltre* (1990) e *Pirandello e la fede* (2000) che hanno il merito di aver

produzione del razionalista e laico Pirandello, tanto *loico* e dialettico quanto aperto a tutte le ipotesi di conoscenza di vita e di realtà.

Emblema di una svolta epocale, in cui la caduta delle certezze, la crisi dell'io e del reale, travolgono in un medesimo crollo la presunta unità della coscienza e l'oggettività della scienza, sostituite ormai definitivamente da *finzioni* e da *immagini*⁴, da ipotesi della mente che hanno decretato l'inconoscibilità in sé del reale, psichico e fenomenico, Pirandello dichiara l'impossibilità di raggiungere una qualunque certezza:

Ci fosse fuori di noi una realtà, per voi e per me, ci fosse una signora realtà mia e una signora realtà vostra, dico per se stesse, uguali e immutabili. Non c'è. C'è in me e per me una realtà mia quella che io mi do; una realtà vostra in voi e per voi; quella che voi vi date; le quali non saranno mai le stesse né per voi né per me⁵.

Con la sua *lanterna cieca*⁶ l'uomo-filosofo del Novecento, sperduto in una crisi epistemologica senza precedenti, abitato dalla vita psichica e biologica senza possedere le chiavi per comprenderne il senso, ha la consapevolezza della sua disfatta esistenziale:

Crollate le vecchie norme, non ancora sorte o bene stabilite le nuove, è naturale che il concetto della relatività di ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa [...]. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile [...]⁷. Come dunque operare se la scienza ci manca e l'essere ci sfugge?⁸

Noi non abbiamo e forse non potremo mai avere una nozione precisa della vita, bensì un sentimento, e quindi mutabile e vario⁹.

Superando il dominante schema interpretativo dello scetticismo e del relativismo, sgombrando definitivamente il campo da ogni sterile polemica (a partire da quella con Benedetto Croce) relativamente alla non filosofia

portato in primo piano, esplorandoli da varie angolazioni, temi e problemi tra i più affascinanti del complesso universo pirandelliano.

⁴ Si potrebbero citare una serie indefinita di studi e di autori legati alla nuova dimensione scientifica che ha posto in crisi il principio di oggettivazione: Einstein, Heisenberg, Schrödinger, Popper ecc. Si rinvia al saggio di G. DRAGO, *Le "finzioni" della scienza: consonanze e contiguità pirandelliane* in Appendice a G. CORSINOVÌ, *La finzione vissuta-Percorsi pirandelliani: tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Le Mani, Recco (GE) 2015, pp. 101-118.

⁵ *Uno, nessuno e centomila* in *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, Meridiani Mondadori, vol. II, Milano, p. 769.

⁶ G. GIORELLO, *Lanterna cieca*, in *Pirandello e l'oltre*, cit., pp. 7-26.

⁷ *Arte e coscienza d'oggi*, 1893, «La Nazione Letteraria», ora in PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, cit. pp. 872-3.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. l'articolo *Rinuncia* in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit. p. 1018.

pirandelliana (che non esiste, ove si intenda un sistema filosofico compiuto) e alla religione (che non c'è, se ci si riferisce ad una confessione religiosa) nuovi contributi critici¹⁰ hanno messo in luce la tensione costante verso un *al di là* del reale. Questo *al di là* non è certamente un mondo di trascendenza quanto piuttosto la presenza immanente e pervasiva di energia cosmica di quel *libero movimento vitale*¹¹ che genera tutta la realtà:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate [...]. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo **anima**¹², e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini **oltre** i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità¹³.

Mutuata dal filosofo Gabriel Séailles¹⁴, questa concezione della realtà, oscillante tra spiritualismo e panismo, è di particolare rilievo per l'angolazione del nostro discorso poiché, contemplando l'appartenenza dell'*io* al tutto e del *tutto* all'*io*, in una continua circolarità di esistenze, offre singolari affinità con la rappresentazione cosmologica dell'Oriente e con le teorie della teosofia (che hanno una larga diffusione, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento) conosciute e abilmente utilizzate da Pirandello nella sua attività creativa. L'influsso dell'irrazionalismo vitalistico del Séailles¹⁵, unito

¹⁰ Vedi nota 3.

¹¹ L'espressione è di G. SÉAILLES, *Le génie dans l'art*, vedi nota 13.

¹² Il grassetto, nelle citazioni all'interno del saggio, è mio.

¹³ *L'umorismo*, in *Saggi, poesie...*, cit. p. 151.

¹⁴ G. SÉAILLES (1852-1922) filosofo francese esponente dell'irrazionalismo vitalistico e spiritualista, pubblicò anche notevoli monografie su Leonardo da Vinci (1892) su Ernest Renan (1896) ed altri autori. Ma il testo più importante per l'influsso che ebbe su Pirandello per la visione del mondo e per l'ideologia estetica, fu *Essai sur le génie dans l'art*, Parigi, Alcan 1883-92.

¹⁵ Pirandello, secondo una sua tipica e ricorrente modalità, si appropria dei concetti altrui *in succum et in sanguinem*, facendoli talmente suoi da non premurarsi quasi mai di citare la fonte all'interno del suo argomentare critico. L'esemplificazione di questo procedimento pirandelliano potrebbe essere vastissima; ma rinviemo, in proposito, al lavoro dettagliato e documentato dell'Andersson. Passando in rassegna scrupolosamente e con un preciso raffronto testuale i brani originali tratti sia dal Séailles sia dal Binet, li confronta con le relative traduzioni di Pirandello. Interi passi (più di cento brani!) sono tradotti dal francese con minime varianti e, come ha dimostrato Gosta Andersson, compaiono negli scritti di Pirandello fin dal 1893, si ripresentano nei saggi, nei romanzi, nei drammi, innestandosi al discorso critico o narrativo con una frequenza e una densità che non lasciano dubbi sulla persistenza profonda di nuclei ideologici e tematici tratti dai due scrittori. Si veda G. ANDERSSON, *Arte e teoria-Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist and Wiksell, Stoccolma, Uppsala 1966. Lo studioso ha poi ulteriormente approfondito l'analisi in un altro scritto: *Il saggista*

alle acquisizioni psicologiche del Binet¹⁶ (medico e psicologo sperimentale, collega di Freud) per il quale l'*io* non è più un centro unitario di comportamento ma un aggregarsi variabile di frammenti psichici, mutevole nel tempo e nello spazio, per di più sottoposto alle improvvise laceranti incursioni dell'inconscio, conduce Pirandello alla convinzione che la *coscienza* non esiste se non come momentanea costruzione di *finzioni*¹⁷ psichiche, di fragili illusorie elaborazioni *oltre* le quali c'è un'altra realtà, ma per noi rimane inconoscibile.

È attraverso l'umorismo, chiave di volta per ogni interpretazione dell'opera pirandelliana, per definizione *sentimento del contrario*¹⁸, strumento di rovesciamento e di scardinamento di tutte le certezze, che si può giungere ad una prima immediata formulazione della tensione verso l'*oltre*, segnalata dalle figure *sconciate* (che, nella deformazione fisionomica, esprimono lo strazio della fisicità alla ricerca di un suo *oltre*), dal *sogno* (così ricorrente nell'opera pirandelliana¹⁹) che rivela verità segrete e inconfessabili al di là del dato di fatto, dall'*illusione*, dalla *speranza* e dal *ricordo che*²⁰, creando una *verità* dell'anima più vera del fatto²¹ (*sacco vuoto*) costruiscono un *oltre* sostitutivo; dall'amara e tragica *risata* pirandelliana, rimozione di un'angoscia profonda che si spalanca, come l'*urlo* di Munch, sull'*oltre* del vuoto ontologico.

Ma ad introdurci nella dimensione più misteriosa ed enigmatica dell'*oltre* è un passo altamente suggestivo del saggio *L'umorismo* (1908):

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali [...], noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente **oltre** la vita umana, fuori dalle forme dell'umana ragione [...]. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti

Pirandello lettore di Gabriel Séailles, in *Pirandello saggista*, Atti del Convegno, Palumbo, Palermo 1982, pp. 303-31.

¹⁶ A. BINET (1857-1911) medico psicologo sperimentale, a cui si deve il primo test di intelligenza, chiamato scala Binet-Simon, è l'autore di *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892, testo letteralmente saccheggiano da Pirandello. Rinvio anche a CORSINOVÌ, *Tra filosofia e psicologia: Gabriel Séailles e Alfred Binet, fonti francesi dell'ideologia pirandelliana*, in *Il DISSGELL in terra francese. Un omaggio a Renata Carocci*, Brigati, Genova 2005, pp. 67-81.

¹⁷ Un testo importante per Pirandello è anche quello di G. MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima*, Laterza, Bari 1905, citato ne *L'umorismo* in *Saggi*, cit., p. 147.

¹⁸ Si veda il saggio omonimo del 1908 in *Saggi, poesie*, cit., p. 127.

¹⁹ Si vedano la novella *La realtà del sogno* e l'atto unico *Sogno (Ma forse no)*. Sul tema del sogno, mi permetto di rinviare a CORSINOVÌ, *Il corpo e la sua ombra*, Bastogi, Foggia 1997.

²⁰ Emblematica è la novella *La camera in attesa*: basta credere che il figlio disperso in guerra non sia morto e, il figlio, per la madre è vivo, contro ed oltre ogni realtà di fatto.

²¹ *Ma il fatto è come un sacco: vuoto, non si regge!* È la frase del Padre in *Sei personaggi in cerca d'autore*, PIRANDELLO, *Maschere nude-Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma 2005, p. 46. Per comodità, le citazioni saranno derivate da questa edizione.

del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi [...], come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero [...]. A questa coscienza normale, a queste idee riconnesse [...], non possiamo più prestar fede perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcosa'altro²².

La particolare esperienza psicologica del *silenzio interiore*²³ (quasi una declinazione novecentesca del lucido *tedio* leopardiano) in una sospensione del tempo e dello spazio, mette in contatto l'*io* con l'*oltre*, l'interiorità individuale con un'*altra* realtà, sotterranea ed oscura.

In una vertigine d'abisso, si aprono allora i varchi all'*altro lato del reale* (*Die Andere Seite*, direbbero gli espressionisti)²⁴ in cui si percepisce, attraverso improvvisi e insospettati squarci di *dérèglement* e di follia, la presenza di un *quid* misterioso, sfuggente e inconfondibile. Ed è questa particolare esperienza che consente a Pirandello di aprirsi ad un *oltre* più specifico, legato all'occulto, al paranormale, allo spiritismo, al metapsichico e al teosofico.

Dopo la crisi del positivismo e delle scienze esatte, «In un mondo in cui le impalcature scricchiolano» (H. Bahr)²⁵, non è un caso che si schiudano percorsi conoscitivi inediti e alternativi che, significativamente, si sviluppano e si moltiplicano proprio nella seconda metà dell'800.

Movimenti spiritistici²⁶ e medianici nascono in America, a partire dal 1848 e da lì si diffondono poi in tutta Europa²⁷ e in tutto il mondo, suscitando anche l'interesse di medici fisiologi neurologi psichiatri filosofi e scienziati. Collegandosi alle scoperte sul magnetismo, sull'energia psichica e cosmica e alle sperimentazioni della psicopatologia, su allucinazioni, sonnambulismo, scissione e sdoppiamento della personalità, i fenomeni metapsichici avevano catturato l'attenzione del mondo culturale. Scienziati di vario tipo, si erano impegnati a valutarli sperimentalmente²⁸, con l'intenzione, spesso disattesa, di negarli e di scoprirne l'inaffidabilità. Medianismo e spiritismo si intrecciavano con le suggestioni di un'altra corrente filosofico-religiosa, quasi una vera

²² *L'umorismo*, in *Saggi, poesie...*, cit., p. 152.

²³ Proprio partendo da questo passo fondamentale, con il consueto acume e la abituale lucidità critica Lone Klem ha messo a fuoco alcuni punti nodali della questione dell'oltre. L. KLEM, *Certi momenti di silenzio interiore*, in *Pirandello e la fede*, cit. pp. 313-324.

²⁴ Mi permetto di rinviare al mio saggio *Pirandello e l'espressionismo*, Tilgher, Genova 1979-87, pp. 40-71.

²⁵ L'espressione è di H. BAHR, *Der Expressionismus*, traduzione italiana di M. DE MICHELI, Milano 1945.

²⁶ Cfr. anche E. FROM LEROY, *Lo spiritismo moderno*, Edizioni A.d.V., Firenze 1976.

²⁷ La loro origine si colloca in America, ma ha poi grande diffusione in tutta Europa. Si rinvia a ILLIANO, cit. pp. 21-23.

²⁸ Basti ricordare che medici e scienziati avevano studiato questi fenomeni sottoponendo spesso i *medium* (tra cui la famosa Eusapia Paladino) a sperimentazioni scientifiche; tra questi anche illustri medici e psichiatri: Lombroso, Richet, Morselli. cfr. ILLIANO, cit.

e propria dottrina: la teosofia²⁹. Conosciuta e diffusa già nel Rinascimento e nel Seicento (Shakespeare³⁰) era storicamente derivata dal neoplatonismo di Plotino, ma conosce una nuova fortuna e una diversa configurazione grazie alla *medium* filosofa russa Hélène Blavatsky³¹ che fondò una società teosofica nel 1873 a New York. Dotata di clamorose doti medianiche, formulò una dottrina sincretica ed esoterica che univa, nei suoi sette principi e piani di realtà, lo studio comparato e la fusione delle religioni, delle filosofie, della scienza con il misticismo orientale. La teoria teosofica si diffuse in tutta Europa grazie alla attività dei coniugi Annie Bésant e Charles-W. Leadbeter e di Théophile Pascal³², teosofi, tra gli altri numerosi adepti, che ebbero parte preminente nella divulgazione della dottrina teosofica, favorita dalla traduzione in francese dei testi della Blavatsky e anche dalla diffusione delle riviste periodiche *Publications théosophiques* di Parigi³³. La teosofia, distinta dallo spiritismo, ma per più aspetti consonante e confluyente con esso, è una sorta di religione-filosofia, tendenzialmente laica, che concepisce la realtà universale come emanazione di un principio spirituale eterno, radice prima di tutto ciò che esiste e che esiste nell'universo, prospettando una visione cosmica decisamente affine a quella dell'irrazionalismo vitalistico del Séailles. Tutta la realtà, anche per la teosofia, è epifania di un principio Primo, espansione di un'energia originaria che è spirito materiale o materia spirituale – *Esprit matériel* o *matière spirituelle*.

I fenomeni paranormali, metapsichici, spiritici e le teorie teosofiche non potevano non esercitare una grande attrazione anche su scrittori e letterati³⁴

²⁹ Cfr. R. SANTORO, *Pirandello teosofa nella biblioteca di casa Paleari*, in «L'Archipendolo», 12 settembre 2015.

³⁰ Si vedano al riguardo i *Saggi su Shakespeare – un'interpretazione teosofica dei personaggi shakespeariani*, titolo originale: *Essays on Shakespeare – A Theosophical Interpretation*. Questi saggi furono pubblicati per la prima volta su «The Theosophical Movement», Bombay, Volume 13, 1942-1943. Traduzione di E. CUSANI e N. FIORE.

³¹ Esiste una vastissima bibliografia sulla Blavatsky e sulla teosofia, cui rimando, perché facilmente consultabile anche tramite internet. Nello specifico, faccio riferimento al saggio di ILLIANO, cit. pp. 20-30, nel quale le indicazioni sull'argomento sono decisamente esaustive.

³² A Th. Pascal, autore del libro *Les sept principes de l'homme ou sa constitution occulte (d'après la théosophie)*, Parigi 1895, si deve probabilmente il cognome PASCAL di Mattia (come già rilevato dal Macchia), come quello di Meis deriverebbe da CAMILLO DE MEIS, autore di *Dopo la luna*, Stabilimento tipografico G. Monti, Bologna 1868-69, libro molto apprezzato dal Capuana.

³³ Vedi ILLIANO, cit. pp. 8-10.

³⁴ In Italia R. ZENA, con le *Confessioni postume: quattro storie dell'altro mondo (1892-1912)*, Torino 1977, A. FOGAZZARO, con *Malombra*, Milano, Brigola 1881, ma soprattutto L. CAPUANA, con il saggio *Spiritismo?* (1884) e *Mondo occulto*, (Pierro, Napoli 1896), mostrarono un forte interesse e una sicura competenza sulla parapsicologia. Un volume recente, edito a cura di S. CIGLIANA, raccoglie i principali scritti pubblicati dal novelliere siciliano sull'argomento medianico-spirito tra il 1884 e il 1906 e, da allora, mai più ricomparsi a stampa: *Spiritismo?, Mondo occulto*, che dà il titolo alla raccolta, *La religione dell'avvenire, Il Di là, La medianità, Lettera*

che ne inglobavano le suggestioni per la loro attività creativa, come appunto fece lo stesso Pirandello.

Disponibile a tutte le forme di conoscenza e di esperienza, aperto per sua natura alle fratture e alle contraddizioni del reale, lo scrittore si interessa appassionatamente al mondo dell'occulto e si documenta su spiritismo e metapsichica, con vigile senso critico, ma anche con affascinata curiosità, stimolato e coinvolto dal maestro e amico Capuana³⁵, attivo organizzatore di sedute spiritiche e di esperimenti medianici nei circoli romani interessati al mondo del paranormale cui partecipava, con assiduità, lo stesso Pirandello. Che Pirandello avesse letto i testi di autori legati allo spiritismo³⁶, al paranormale, alla teosofia³⁷, ne sono dimostrazione novelle romanzi testi teatrali che ne propongono variamente problematiche e tematiche.

Una testimonianza esplicita di tali letture è il X capitolo del *Fu Mattia Pascal* in cui si elencano i libri presenti nella piccola biblioteca di Anselmo Paleari: essi sono i testi di teosofia della Blavatsky, *La clef de la théosophie* (1895), *La doctrine secrète* 1899 di Annie Bésant, *La mort et l'au-delà*, 1896, *Karma* 1899 di C.W. Leadbeater, *Les formes pensées*, Parigi, *Le plan astral*, 1889 Parigi – *Il piano astrale*, Roma 1905, di Théophile Pascal³⁸ *Le sept principes de l'homme ou sa constitution occulte*, 1895, *A B C de la theosophie* 1897³⁹.

L'influsso di spiritismo, di paranormale, di esoterismo e di teosofia, più che nei principi e nei paradigmi dottrinali (a cui del resto Pirandello, così come per altre ideologie o *ismi*, non ha mai dichiarato ufficialmente di aderire) è evidente in molti testi pirandelliani ed è declinato in varie modalità, ma sempre coerentemente finalizzate alle intenzioni creative ed estetiche del testo. Insieme al ricordo pauroso e vibrante delle storie raccontate al

aperta a Luigi Pirandello a proposito di un fantasma, *Misteri dello spiritismo, I pianeti abitati secondo un illuminato* (E. Swedenborg), Edizioni del Prisma, Catania 1995.

³⁵ Capuana, oltre ad essere animatore di centri occultistici, aveva fatto esperimenti sul sonnambulismo provocato. Vedi ILLIANO, cit. p. 13.

³⁶ Dal 1864 uscirono in Italia gli «Annali dello spiritismo in Italia», organo principale del movimento spiritistico nostrano.

³⁷ Sulla presenza dell'arcano in Pirandello si veda il bel saggio di R. DAL MONTE, *Arcani nell'opera di Luigi Pirandello*, Aprile 2004, Insegnanet – Acqua Multimedia Insegnanet, rivista di italianistica on-line del Dipartimento di Italianistica del Magistero della Facoltà di Lettere dell'ELTE di Budapest. Della stessa, si veda anche *Sotto la cappa del camino: magia ed esoterismo nella narrativa del primo Pirandello*, Padova 2007; si veda anche l'articolo di S. FERLITA, *Scrittori sull'orlo di una scelta spiritista*, «La Repubblica», 20 dicembre 2006 e A. PUPINO, *Maschere e fantasmi*, Salerno editrice, Roma 2000.

³⁸ G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, ha sottolineato la non casuale omonimia con il Mattia del romanzo pirandelliano. Vedi anche ILLIANO, cit., pp. 20-30. Cfr. E. PROVIDENTI, *Luigi Pirandello. Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, Bulzoni, Roma 1993 e *Colloqui con Pirandello*, Polistampa, Firenze 2005. Vedi anche ILLIANO, cit., pp. 20-30.

³⁹ *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, Meridiani Mondadori, 2 voll., Milano 1973, vol. I, cap. X, p. 435.

piccolo Pirandello dalla servente Maria Stella⁴⁰ sulle stregonerie e i malefici del folklore siciliano, la componente paranormale e teosofica, lasciata sul piano concettuale problematicamente irrisolta, attraversa come un brivido sussultorio l'universo creativo pirandelliano e si insinua nelle screpolature della realtà, attraverso cui, l'*oltre*, invia i suoi segnali e i suoi enigmatici bagliori⁴¹.

All'interno del ricchissimo campionario pirandelliano del metapsichico, declinato in una ampia gamma di registri, filosofico-speculativo, umoristico, onirico, surreale, fantastico, dovremo fare riferimento, per limiti di spazio, solo ad alcuni testi che ci sembrano particolarmente significativi e pertinenti. Tra questi, una novella degli inizi *Le nonne* 1902⁴² poi divenute *Le Donne*⁴³, streghe di siciliana memoria (che riappariranno, con forte carica espressionistica ed intensa temperatura drammatica, anche nella *Favola del figlio cambiato* 1930-32⁴⁴ e nei *Giganti della Montagna*) *La casa del Granella*, *Lo spirito maligno*, *Dono della Vergine Maria*, *Il corvo di Mizzaro*, *Dal naso al cielo*, il romanzo *Il turno* (in cui Diego Alcozer è perseguitato dagli spiriti delle mogli defunte).

Ne *La casa del Granella*, in cui sembra prevalere la chiave umoristica, l'ipotesi del paranormale irrompe, lacerando e sconvolgendo la cosiddetta normalità. Emblematica, in questa novella, è la figura (quasi *alter ego* di Pirandello) dell'avvocato Zummo che, da scettico e miscredente qual era, attraverso una serrata documentazione sui fenomeni paranormali, si trasforma in un appassionato e convinto sostenitore dello spiritismo, sino a farsi portavoce della possibile esistenza e presenza di entità occulte:

ormai i fenomeni così detti spiritici, per esplicita dichiarazione degli scienziati più scettici e più positivi, erano innegabili. Lesse dapprima una storia sommaria dello Spiritismo, dalle origini della mitologia fino ai dì nostri, e il libro del Iaccoliot su i prodigi del fachirismo; poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Aksakov, dal Gibier allo Zöllner, al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli⁴⁵.

⁴⁰ Ricordata da G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Utet, Torino 1963, p. 23.

⁴¹ Per una ricognizione storico-biografica delle conoscenze del mondo ultrasensibile da parte di Pirandello si veda anche il saggio di S. MILIOTO, *I giganti della montagna: la villa incantata, il manipolo bizzarro del mago Cotrone e una postilla al titolo*, in *Le due trilogie pirandelliane*, Atti del Convegno del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Palumbo, Palermo 1992, pp. 111-125.

⁴² Comparsa per la prima volta su «La Riviera Ligure».

⁴³ Si veda in proposito la singolare e gradevole ricostruzione fatta da A. CAMILLERI, *Biografia del Figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 41-48.

⁴⁴ PIRANDELLO, *Maschere nude-Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma 2005.

⁴⁵ *La casa del Granella, Novelle per una anno*, a cura di M. COSTANZO, Meridiani Mondadori, 3 voll., Milano 1985-90, vol. I, p. 321.

Altrettanto significativa, oltre che spassosa, nel *Fu Mattia Pascal*, è la seduta spiritica tenutasi in casa Paleari; per quanto ne venga poi smascherata la matrice truffaldina, essa si svolge rispettando esattamente l'iter e le tecniche dell'evocazione medianica.

Così è descritto l'evento:

Il tavolino scricchiolava, si moveva, parlava con picchi sodi o lievi; altri picchi s'udivano su le cartelle delle nostre seggiole e, or qua or là, su i mobili della camera, e raspamenti, strascichii e altri rumori; strane luci fosforiche, come fuochi fatui, si accendevano nell'aria per un tratto, vagolando, e anche il lenzuolo si rischiarava e si gonfiava come una vela; e un tavolinetto porta-sigari si fece parecchie passeggiate per la camera e una volta finanche balzò sul tavolino intorno al quale sedevamo in catena; e la chitarra come se avesse messo le ali, volò dal cassettoni su cui era posata e venne a strimpellar su noi⁴⁶.

Anche nei *Sei personaggi*, l'apparizione-materializzazione di *Madama Pace* (la cui figura ridicolmente poliglotta è probabile caricatura della famosa *medium* Eusapia Palladino)⁴⁷ avviene sulla scena secondo la prassi di una seduta spiritica:

Ecco, signore: forse, preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, chi sa che non venga tra noi [...] (*Invitando a guardare verso l'uscio in fondo della scena*): Guardino! guardino!⁴⁸

L'evocazione ha un eccezionale impatto drammaturgico; si tratta di uno straordinario *colpo di scena* che, mentre ribadisce la genialità di Pirandello nello sfruttamento creativo del paranormale, conferma i *diversi piani di realtà* su cui è strutturato il dramma, i quali, se trovano una giustificazione nella teoria estetica pirandelliana⁴⁹, rinviando però indirettamente ma chiaramente ai *piani di realtà*⁵⁰ della teosofia.

Esempio di una sintesi e di una convergenza tra spiritismo e teosofia è la figura del professor Dionisio Vernoni, della novella *Dal naso al cielo*⁵¹.

⁴⁶ *Il fu Mattia Pascal*, ed. cit., vol. I, p. 504.

⁴⁷ Sugli esperimenti fatti da medici e psichiatri su Eusapia Palladino, ci furono anche quelli di Morselli e Lombroso che dovettero riconoscere l'autenticità dei fenomeni paranormali ad essa inerenti. Vedi ILLIANO, cit., pp. 7-8.

⁴⁸ *Sei personaggi in cerca d'autore*, ed. cit., p. 85.

⁴⁹ Si veda la *Prefazione* ai *Sei personaggi*: «Non tutti i personaggi stanno in apparenza sullo stesso **piano di formazione** [...]. Sono, tutti e sei [...] sullo stesso **piano di realtà**, che è il fantastico della commedia», in PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1986, vol. I p. 39.

⁵⁰ Vedi il grassetto della citazione nella nota precedente.

⁵¹ *Novelle per un anno*, ed. cit., vol. II, p. 425.

Accanito sostenitore dell'occultismo «non voleva acquietarsi all'irritante rinuncia della scienza di fronte ai formidabili problemi dell'esistenza, al comodo (egli diceva vigliacco) ripararsi del così detto pensiero filosofico entro i confini del conoscibile» [...], cominciò a parlare di occultismo e di medianismo, di telepatia e di premonizioni, di apporti e di materializzazione⁵².

è anche un convinto fautore di presenze invisibili, viventi su altri piani di realtà⁵³:

e agli occhi de' suoi ascoltatori sbalorditi popolò di meraviglie e di fantasie la terra che l'orgoglio umano imbecille ritiene abitata soltanto dagli uomini e da quelle poche bestie che l'uomo conosce e di cui si serve. Madornale errore! Vivono, vivono su la terra di vita naturale, naturalissima al pari della nostra, altri esseri, di cui noi nello stato normale non possiamo avere, nello stato nostro, percezione ma che si rivelano a volte, in certe condizioni anormali, che ci riempiono di sgomento; esseri sovrumani, nel senso che sono oltre la nostra povera umanità, ma naturali anch'essi, naturalissimi, soggetti ad altre leggi che noi ignoriamo, o meglio, che la nostra coscienza ignora, ma cui forse inconsciamente obbediamo anche noi: abitanti della terra non umani, essenze elementari, spiriti della natura di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, e nelle rocce, e nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco, che tuttavia riescono talvolta a materializzarsi⁵⁴.

Tematiche e concetti teosofici si trasformano dunque in *input* fecondi per creazioni narrative e drammatiche di grande suggestione, ma offrono anche più di un supporto allo sviluppo di nuclei teorici essenziali alla ideologia estetica pirandelliana (come vedremo, ad esempio, in relazione alla genesi del personaggio). Alla teosofia, della cui ampia conoscenza è testimonianza il già citato elenco di testi teosofici nella biblioteca di Paleari⁵⁵, si riconducono anche alcuni punti nodali del romanzo⁵⁶.

Per esempio, quando Pascal, suicida presunto, rinato con il nome di Adriano Meis, dichiara di sentirsi come imprigionato nel guscio del *Kâmaloka* (zona di sospensione Karmica dopo la morte) in esilio dalla vita, ma con tutti gli appetiti e desideri della vita non ancora decantati:

E non avevo risolto nulla, io, intanto. Mi trovavo ora coi libri d'Anselmo Paleari tra le mani, e questi libri m'insegnavano che i morti, quelli veri, si trovavano nella mia identica condizione, nei «gusci» del *Kâmaloka*, specialmente

⁵² Ivi, p. 427.

⁵³ Ivi, p. 434.

⁵⁴ *Novelle per un anno* ed. cit. Queste stesse riflessioni saranno riprese, con grande suggestività, da Cotrone ne *I giganti della montagna*.

⁵⁵ Nel cap. X de *Il fu Mattia Pascal*, cit.

⁵⁶ Il XVII e penultimo capitolo de *Il fu Mattia Pascal* ha un titolo – *Reincarnazione* – che sembra preso in prestito dalla sterminata bibliografia teosofica dei coniugi Leadbeater-Bésant.

i suicidi, che il signor Leadbeater, autore del *Plan Astral (premier degré du monde invisible, d'après la théosophie)*, raffigura come eccitati da ogni sorta d'appetiti umani, a cui non possono soddisfare, sprovvisti come sono del corpo carnale, ch'essi però ignorano d'aver perduto⁵⁷.

Uno dei risultati più originali dell'utilizzo di questi concetti teosofici è lo straordinario atto unico del 1917 *All'uscita*⁵⁸, splendida *pièce* teatrale peraltro raramente rappresentata. Con un'abile mescolanza di reminiscenze leopardiane (in particolare dell'Operetta morale *Il coro di Federico Ruysch e delle sue mummie*) e di teorie teosofiche (le anime dei morti, finché non sono compiuti i loro ultimi desideri sostano per alcun tempo sul *piano astrale*), Pirandello realizza un piccolo gioiello di drammaturgia espressionista.

L'incontro, all'uscita di un cimitero, tra *Apparenze* di morti, *Il filosofo*, *L'uomo grasso*, *la Donna uccisa*, *il Bimbo dalla melagrana*, addensate ancora per qualche tempo nella fragile dimensione dell'ombra corporea e aggrappate al loro ultimo desiderio non realizzato, pur possedendo ancora una dimensione tutta umana, dominate come sono dalle passioni e dai tormenti dell'esistere, si pone in uno spazio metapsichico, nella sovrarealtà di uno stato di sospensione ontologica, e deriva il suo fascino singolare dalle vibrazioni metapsichiche dell'*oltre*.

Il debito nei confronti della teosofia, dunque, e, in particolare, del libro *Il piano astrale* di Leadbeater, non è di poco conto. Non è senza significato che, nella prima stesura del *Fu Mattia Pascal*⁵⁹, all'inizio del V capitolo (*Maturazione*), Pirandello si dilunghi in considerazioni (stornate poi nell'edizione Treves del 1910)⁶⁰ di carattere teosofico derivate dal Leadbeater, anche se (come è tipico di Pirandello!) del suo nome non si faccia cenno.

Attribuendo le proprie letture al protagonista del romanzo, lo scrittore gli fa dire:

– Ho letto testé in un libro – che i pensieri e i desideri nostri s'incorporano in un'essenza plastica, nel mondo invisibile che ne circonda, e tosto vi si modellano in forma di essere viventi, la cui apparenza corrisponde all'intima loro natura. E questi esseri, non appena formati, non sono più sotto il dominio di chi li ha generati, ma godono d'una lor propria vita, la cui durata dipende dall'intensità del pensiero o del desiderio generatore. Per fortuna, i pensieri della maggior parte egli uomini son così vaghi e indeterminati, che gli esseri che ne risultano han labilissima vita e momentanea: bolle di sapone. Ma un

⁵⁷ *Il fu Mattia Pascal*, cap. X, ed. cit., p. 439.

⁵⁸ Mi permetto di rinviare al mio saggio *All'uscita, ascendenze leopardiane, influssi teosofici esiti d'avanguardia* in *Pirandello: tradizione e trasgressione*, Tilgher, Genova 1983, pp. 139-154.

⁵⁹ Apparsa nel 1904 su «Nuova Antologia».

⁶⁰ Si veda la lunga nota posta nelle varianti al romanzo con la citazione del passo che compariva su «Nuova Antologia», nell'edizione critica cit.

pensiero che spesso si riproduca o un desiderio vivo e costante formano un essere che può vivere anche parecchi giorni⁶¹.

Queste considerazioni diventeranno fondamentali per la genesi del *personaggio*, genesi che ha le sue radici, oltre che nella concezione organicistica di *Le génie dans l'art* del Séailles⁶², nelle sollecitazioni teosofiche de *Le plan astral* e del libro *Le forme-pensiero – Les formes-pensées* Parigi 1905⁶³ di Leadbeater e Bésant. Quasi certamente fu il Capuana, verso il quale il debito di Pirandello è forse maggiore di quanto di solito si riconosca, a sollecitare le riflessioni e le intuizioni pirandelliane sul personaggio⁶⁴.

Nelle osservazioni che già il Capuana⁶⁵ aveva fatto sull'affinità tra *allucinazione artistica* e *allucinazione spiritica*⁶⁶, sulla nascita⁶⁷ e sulla tipologia dei personaggi nati della fantasia dello scrittore⁶⁸ (personaggi che, divenuti entità autonome, dotate di vita propria, possono ribellarsi a chi li ha creati o, se imperfetti, possono chiedere di essere portati a termine da un altro scrittore) Pirandello aveva potuto trovare più di un suggerimento e di uno stimolo allo sviluppo della geniale invenzione del personaggio in cerca d'autore.

Capuana aveva elaborato e sviluppato criticamente l'idea dell'indipendenza del personaggio nel saggio *La crisi del romanzo*⁶⁹ e poi ne *Gli Ismi contemporanei*⁷⁰, in cui, alcune considerazioni sembrano il precedente teorico più immediato delle formulazioni pirandelliane:

E quando quella creatura viva si è impossessata dell'immaginazione dell'artista non si lascia più guidare o comandare; lei comanda e guida, lei agita,

⁶¹ Vedi nota precedente.

⁶² E anche da Goethe, fonte peraltro dello stesso Séailles.

⁶³ Libro pubblicato prima nel 1901 a Londra, *Thought Forms*, e poi tradotto in francese, *Les formes-pensées*. Si rinvia ancora a ILLIANO, cit., pp. 70-71 e p. 159, n. 7.

⁶⁴ Già L. TONELLI in *Alla ricerca della personalità*, Catania 1929, p. 11, aveva osservato acutamente l'affinità tra Capuana e Pirandello nella *Conclusione della Voluttà di creare* di Capuana «dove i personaggi incompiuti sono spasimanti di desiderio per una piena realizzazione vitale». Vedi ILLIANO, cit., p. 16.

⁶⁵ Vedi ILLIANO, cit., pp. 10-17.

⁶⁶ In *Spiritismo?* alle pagine 219-225 è segnalato da ILLIANO un passo che anticipa la formulazione pirandelliana.

⁶⁷ Ivi pp. 241-247.

⁶⁸ Cfr. SANTORO, cit. «Influssi da ormai quasi certe letture dei libri di Annie Bésant e del Leadbeater e della formulazione del rapporto esistente tra autore e personaggi da lui stesso plasmati, i quali vivono poi di vita propria sino all'estrema conseguenza dei "personaggi in cerca di un autore" sono stati individuati in ordine sparso in più di un racconto del Siciliano: *Lontano* («Nuova Antologia», gennaio 1902), *Stefano Giogli, uno e due* («Il Marzocco», 18 aprile 1909) *Una piastra e quattro centesimi*, che poi avrà come titolo *Lo spirito maligno* («Corriere della Sera» 22 maggio 1910); *La tragedia d'un personaggio*, («Corriere della Sera», 19 ottobre 1911).

⁶⁹ Il saggio apparve su «Le Grazie», 16 gennaio 1897.

⁷⁰ Giannotta, Catania 1898.

sconvolge, imbroglia e scioglie a suo modo gli avvenimenti, senza che l'artista possa disubbidirle [...]. Un romanziere ha l'obbligo di dimenticare, di obliare se stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi⁷¹.

La genesi del personaggio pirandelliano dunque, a partire dalla novella *Personaggi* 1906⁷² per proseguire con *La tragedia di un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi*⁷³ fino a *Sei personaggi in cerca d'autore*, riceve un forte contributo dalle analisi capuane che costituiscono un paradigma imprescindibile e seduttivo per lo scrittore agrigentino, anche se, entrambi gli scrittori, attingono alla stessa fonte: il testo teosofico di Leadbeater *Les formes pensées*⁷⁴.

Le «esoteriche formulazioni del Leadbeater» spiegavano come «la forza del pensiero può dare vita non solo a forme e fisionomie immaginarie, ma anche ad esseri reali e percepibili»⁷⁵, e confermavano l'identità tra forza psichica, capace di «oggettivare, materializzare il pensiero, dagli forma visibile e tangibile»⁷⁶ e «intelletto immaginativo». Soprattutto, esse proponevano l'idea di un personaggio che, nato per genesi spontanea dalla fantasia dell'autore, una volta «immerso nell'essenza (elementale) plastica del piano astrale» assume «forma di un essere vivente, e una volta formato, non è più del tutto sotto il controllo del suo creatore»⁷⁷.

Ma è ancora Capuana, questo singolare letterato, eclettico e dinamicamente curioso di tutto che, in un passo di *Nuovi ideali di critica e d'arte* 1899⁷⁸, straordinariamente suggestivo, sembra offrirci la chiave utile per introdurci a quel mondo, *oltrano*⁷⁹ de *I giganti della montagna*, sintesi e acme di tutte le risorse del paranormale e del teosofico, sfruttate in prodigiosa e magica cooperazione.

Il passo in questione, senza voler necessariamente concludere che Pirandello lo abbia letto o ne sia stato influenzato, propone delle riflessioni su una possibile arte del futuro che, liberata dai vincoli e dai limiti della materialità del mezzo espressivo (marmo tela parola), potrebbe realizzarsi come reificazione immediata e immagine visibile dell'*intelletto immaginativo*:

⁷¹ CAPUANA, *Scienza della letteratura*, cit., p. 18. Anche in altri contesti capuani è possibile reperire idee prepirandelliane sul personaggio.

⁷² La novella apparve sulla rivista genovese «Il Ventesimo», V, 30, 1906. E poi in «Italia», LVI, 2, 1979.

⁷³ Entrambe in *Novelle per un anno*, ed. cit.

⁷⁴ Vedi nota 63.

⁷⁵ ILLIANO, cit. p. 63.

⁷⁶ CAPUANA, *Nuovi ideali di arte e critica*, Giannotta, Catania 1899, riportato da ILLIANO, cit., pp. 62-63.

⁷⁷ ILLIANO, cit., p. 66 cita il passo del Leadbeater sia in inglese che in francese.

⁷⁸ Vedi nota 75.

⁷⁹ L'aggettivo è di Pirandello.

Immagina dunque cosa potrà essere l'opera d'arte quando il pensiero non incontrerà più ostacoli nel marmo nella tela nella parola [...] quando l'opera d'arte si esplicherà e si formerà con la stessa rapidità e la stessa nettezza dell'idea, cioè quando **il pensiero diventerà visibile, tangibile quantunque fuggevole [...], quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo, vivranno [...] fuori di noi**⁸⁰.

Ed è quello che avviene nella Villa della Scalogna, il cui padrone, non a caso, è il mago *Cotrone*. La magia dell'arte crea eventi straordinari e prodigi che non hanno più bisogno di mezzi materiali per verificarsi e che sono possibili solo nel mondo della fantasia e della sovrarealtà, ai confini della coscienza e dell'esistenza, in un *Tempo e luogo indeterminati; fra la favola e la realtà*.

Qui, dove i margini tra psichico e fenomenico sono fluidi e interscambiabili e dove scorre libero il movimento della vita, tutto può accadere: possono apparire entità misteriose, nascere infinite realtà e *vaporare i fantasmi*⁸¹:

Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi⁸².
I fantasmi [...] non c'è mica bisogno d'andare a cercarli lontano: basta farli uscire da noi stessi
Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente⁸³.

I fantasmi (dal greco *fantazein*) creati dalla magia dell'arte sono della stessa natura di quelli evocati dal mondo ultrasensibile e si confondono e fondono con essi e possono convivere, secondo la visione teosofica, con esseri non percepibili dai nostri limitati cinque sensi:

L'orgoglio umano è veramente imbecille [...]. Vivono di vita naturale sulla terra [...] altri esseri di cui nello stato normale noi uomini non possiamo avere percezione ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi⁸⁴.

Il mondo della fantasia e dell'intelletto immaginativo si colloca *agli orli della vita*, in una dimensione atemporale e metapsichica, in uno spazio-tempo indeterminato, forse su quello stesso piano astrale in cui il pensiero si immerge (*plonger* è il verbo usato dal Leadbeater!) nell'essenza elementale e prende consistenza di immagine.

⁸⁰ CAPUANA, *Nuovi ideali di arte e critica*, cit. Il grassetto è nostro.

⁸¹ Non è forse inutile ricordare che il titolo iniziale del I atto dei *Giganti della Montagna* era *I fantasmi*, pubblicato su «Nuova antologia» nel dicembre del 1931.

⁸² *I giganti della montagna*, ed. cit., p. 1264.

⁸³ Ivi, p. 1252.

⁸⁴ Ivi.

Siamo qua come agli orli della vita [...], gli orli a un comando si distaccano: entra l'invisibile. Avviene ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia⁸⁵. Vaporano i fantasmi [...]. E allora è una continua sbornatura celeste: respiriamo aria favolosa [...]. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo, voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati a ogni gomito d'ombra⁸⁶.

Questo stato di magica ed indifferenziata leggerezza creativa presuppone l'aver oltrepassato il limite della materialità e della corporeità (il corpo è *tenebra e pietra*), essere su altro piano – quello astrale – (*agli orli della vita*) ed essersi liberati di tutto, diventando, come già Vitangelo Moscarda⁸⁷, dimissionari della vita:

Io mi sono dimesso. Dimesso da tutto: liberata da tutti questi impacci ecco che l'anima ci resta grande come l'aria piena di sole e di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti superflua e misteriosa materia di prodigi che ci disperde e solleva in misteriose lontananze. Guai a chi si vede nel suo **corpo** e nel suo **nome**⁸⁸.

Il corpo e il nome sono segni di una terrestrità rifiutata e oltrepassata in questo mondo dell'*oltre* (*in un altro mondo... come tutti noi*⁸⁹) dove fantasia e fantasmi coincidono e vivono per se stessi, guardando alla terra e agli umani come da un'infinita lontananza:

Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo [...]⁹⁰.

Quest'anima, *grande come l'aria piena di sole e di nuvole* coincide con l'anima originaria del cosmo e dunque può recuperare la dimensione aurorale dell'infanzia, lo stupore incantato di chi, rinascendo ad una nuova vita, scopre per la prima volta il mondo:

Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose e ce ne lasciamo incantare [...]⁹¹.

⁸⁵ Ivi, p. 1251.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ *Uno, nessuno e centomila*, ed. cit.

⁸⁸ *I giganti della montagna*, p. 1245.

⁸⁹ Ivi.

⁹⁰ Ivi.

⁹¹ Ivi.

Strani prodigiosi fenomeni, paranormali, metapsichici, onirici, surreali, accadono nei *Giganti*: i fantocci si animano da sé, gli strumenti suonano da soli, i sogni escono dal corpo dei protagonisti e si condensano in ectoplasmi che agiscono per conto proprio, e si compiono anche i miracoli: quello dell'*Angelo Centuno* narrato dalla Sgricia. Eventi misteriosi che si pongono in stretta continuità con le tematiche e le problematiche estetiche e metapsichiche della produzione pirandelliana precedente, ma che ora, nel contesto del Mito, appaiono come reinventate da una creatività sfolgorante, investite da un flusso di poesia che accentua il registro lirico, onirico, surreale tipico anche delle splendide novelle della fase creativa più matura: *Effetti d'un sogno interrotto*, *Visita*, *Di sera, un geranio*, *Soffio*, *Un ritratto* ecc.⁹²

Lo spazio dato da sempre al sogno, al ricordo, alla follia, più veri e reali di ogni altra realtà, (si vedano anche *La realtà del sogno*, *Effetti di un sogno interrotto*, *Sogno (ma forse no)*)⁹³ si dilata e si intensifica nei *Giganti della montagna*, e gli accadimenti paranormali, le evocazioni spiritiche, le improvvise musiche e i suoni misteriosi, le luci, i colori, i lampi, magie della Villa e del Mago Cotrone, magie cioè dell'arte e della fantasia, provengono da un *oltre* in cui si annullano i confini tra reale e immaginario, ormai totalmente unificati da un unico flusso di energia che li permea e li accoglie.

Mito dell'arte, espressione poetica più alta dello scrittore, il dramma è pervaso da vibrazioni metapsichiche e dominato da un'aura di magia e di mistero che si estende a tutte le articolazioni del dramma (didascalie, soluzioni sceniche e scenografiche, dialoghi, invenzioni spettacolari, indicazioni di regia ecc.) e ci fa pensare, con rimpianto, ad una possibile nuova giovinezza produttiva dell'autore, interrotta inesorabilmente dalla parca Atropo, e ci costringe a leggere i *Giganti* come il coagulo supremo di capacità creative riunite in un *exploit* sfavillante e abbagliante, come quello che segna, in rutilante successione a cascata, la fine dei fuochi d'artificio.

I grandi temi – problemi pirandelliani, riproposti in una forma di altissima poesia, sono siglati da una dimensione fantastica che possiede i toni affabulatori e onirici della favola e del sogno, tipici dei moduli espressivi teorizzati dal Surrealismo⁹⁴, ma organizzati con il rigore costruttivo che caratterizza ogni opera di Pirandello.

In questo testo, splendidamente incompiuto (per impossibilità o per precisa intenzionalità dell'autore?) si riannodano le fila dei percorsi tematici, speculativi, estetici, drammaturgici, interni alla complessa e articolata *Weltanschauung* dell'autore, in una offerta espressiva di straordinaria e suggestiva

⁹² In *Novelle per un anno*, ed. cit.

⁹³ Rispettivamente, novella e atto unico; per l'analisi di quest'ultimo, rimando a CORSINOVÌ, *Il corpo e la sua ombra*, Bastogi, Foggia 1986.

⁹⁴ È improponibile, per Pirandello, la formula del Surrealismo (1924) di Bréton che dichiarava di creare *en absence de la raison*.

bellezza, che esclude, di fatto, l'ipotesi, invalsa nella critica anni addietro⁹⁵, di un'involuzione creativa dell'ultimo Pirandello⁹⁶.

Anche le parole, immerse in un'aria favolosa, e quelle di Cotrone ne sono uno stupefacente esempio, assumono suoni, ritmi, colori che hanno la levità fresca e ariosa di un tempo senza tempo e senza storia. Il linguaggio di Cotrone-Pirandello rivela come la parola, abbandonandosi all'irrazionalità dell'ultra reale e della fantasia, riesca a riconquistare un'auroralità espressiva in cui uomo, natura, cose, parlano le stesse parole, nell'incanto indistinto, nell'indefinito primigenio che è lo scorrere in noi dell'anima stessa del cosmo.

In questo mondo magico, fluttuante di sogni e di realtà ultrasensibili, sembra di sentire l'eco di una voce: quella di Pirandello che, ormai stanco e deluso della vita, dichiarava: *Ormai preferisco sognare che vedere*⁹⁷, forse, come Cotrone, avvolgendo e sfumando la realtà, opaca e inaccettabile, *dentro la notte che sogna*:

Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate l'anima, dentro la notte che sogna⁹⁸.

⁹⁵ Un contributo fondamentale al cambiamento di prospettiva critica sui miti è stato dato da Enzo Lauletta, organizzatore di uno storico convegno sui Miti ad Agrigento nel 1974, e curatore degli atti relativi, *I miti di Pirandello*, Palumbo, Palermo 1975, il cui intervento d'apertura (pp. 9-27) delinea in maniera persuasiva e, direi, definitiva, la nuova ottica da cui guardare ai Miti.

⁹⁶ Ha ragione E. Lauletta che non vede soluzione di continuità tra le novelle e il teatro e che sottolinea «la grandezza di Pirandello, uno scrittore che racconta con la forza e l'affascinante sortilegio del mago Cotrone, capace di popolare la scena dando ad ogni cosa vita luci colori, poesia», in *Le novelle di Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, a cura di MILIOTO, Agrigento 1980, p. 22.

⁹⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *Insomma la vita è finita*, in «L'illustrazione italiana», 2 giugno 1935.

⁹⁸ *I giganti della montagna*, ed. cit., *passim* e pp. 1237-45.

Angelo Fàvaro

Luigi Pirandello

“oltre” le antinomiche categorie oppositive.

Una rilettura di Lazzaro

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è. La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno¹.

Tutta l'Opera di Luigi Pirandello configura una lata e continua lotta contro l'inganno, in cui precipita tanto la coscienza, il sé, quanto l'io nella costruzione della relazione con la realtà. Se da un lato è quasi una necessità di sopravvivenza e di consistenza quell'operazione attraverso la quale si protrae la frode fra sé e la costruzione della realtà, secondo quanto ciascuno individua di essa; dall'altro, di fronte a questo falso rapporto non si resiste, e la scoperta, talvolta casuale e inconsapevole, della “vana e illusoria” realtà, quella che ciascuno si è creato a propria misura e secondo le proprie necessità, conduce all'impossibilità di provare piacere e gusto in questo gioco della vita. La *tabula rasa* da cui ricominciare non è data, rimane il dubbio sempre vigile e la coscienza della relatività di valori morali assolutamente formulabili, fino alla negazione di tutto, perfino dell'esistenza di Dio, della sua azione sulla vita umana, o alla formulazione di una presenza del divino e di Dio, ciascuno come lo percepisce in sé. Molti personaggi pirandelliani, nelle novelle e nei romanzi, nei suoi drammi agiscono l'inganno, consistono nell'inganno, dall'inganno sono costretti a desistere. E Diego Spina non meno degli altri.

Pirandello duplica e capovolge continuamente, e sovente chasticamente, le situazioni, e non è soltanto una peculiarità stilistica, ma concettuale e

¹ L. PIRANDELLO, *Lettera autobiografica*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1960, p. 1246.

costitutiva della sua poetica. Finanche la vita e la morte si scontrano e non si sottraggono alla necessità della prova con la logica della contraddizione. Si può superare questo *status*? Tutti si ingannano (tutti ci inganniamo) e nel duplicarsi e nel capovolgere delle prospettive di realtà, soltanto al *presente* e nella presenza antinomica e oppositiva di bene e di male, perfettamente speculari, la dottrina dell'esistenza, se pur se ne possa ricavare una dall'Opera pirandelliana, nell'ultima fase della sua produzione, non può che condensarsi, quando si oltrepassino le categorie antinomiche, nella *compassione* fra uomini e in una potente *charitas* quasi divinamente intesa.

Al secondo esperimento mitopoietico pirandelliano appartiene il complesso dramma *Lazzaro*². Mito della compassione e della comprensione, della *charitas*, appunto. L'evocazione evangelica³ sottende una scelta specificatamente volta a ripercorrere un'esperienza religiosa e al contempo a riprodursi in un diverbio fra categorizzazioni e superamento-fallimento della incongrua logica oppositiva: per la prima volta il lemma "mito" determina un genere drammatico e questo genere drammatico entra in una relazione di prossimità e concettuale con una delle più note e inconciliabili vicende del *Vangelo*.

Se la frequentazione con il mito⁴ è per il drammaturgo siciliano una consuetudine che risale alla più giovane età (l'infanzia in Sicilia) e alle esperienze in Germania (a Bonn ha visto il *Tannhäuser* di Wagner), ai viaggi e agli studi, è alla fine degli anni Venti che riflette su questa forma in chiave concettuale e, successivamente, la riconfigura per la produzione drammatica: «Le origini dei miti sono appunto queste: le vicende elementari e inderogabili dei

² Per il testo del dramma si fa riferimento a PIRANDELLO, *Lazzaro*, in *Maschere Nude*, Meridiani Mondadori, Milano 2007, IV vol., pp. 159-244. Il mito viene pubblicato nell'*editio princeps* il 20 novembre 1929, dalle edizioni mondadoriane. La prima messa in scena di *Lazzaro* risale al 9 luglio del 1929, presso il Royal Theater di Huddersfield nella traduzione inglese di C.K. Scott Moncrieff; la prima italiana, invece, è il 7 dicembre 1929, al Teatro di Torino, affidata alla compagnia di Marta Abba. Sebbene non se ne condividano pienamente gli esiti, tuttavia necessaria la consultazione del volume di S. BULLEGAS, *Pirandello e "Lazzaro". Il mito sulla scena*, Edizioni dell'Orso, Torino 1994. Utile R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, Edizioni Dedalo, Bari 2003, pp. 96-98. Sul discorso religioso in *Lazzaro*, si consultino almeno: *Pirandello e la fede*, a cura di E. SEVERINO, Centro Studi Pirandelliani, Agrigento 2000, in particolare il saggio di E. DAL COVOLO, «*Lazzaro*»: una «teologia del sacerdozio?», pp. 113 e sgg.; E. NOÈ GIRARDI, *Il Lazzaro di Pirandello*, in *Letteratura italiana e religione negli ultimi due secoli*, Jaca Book, Milano 2008, pp. 109-118.

³ Giova rimembrare almeno altre tre prove inerenti al medesimo soggetto, molto diversamente elaborate rispetto al testo pirandelliano: il dramma *Lazzaro* (1925) di Giuseppe Antonio Borgese, il *Lazzaro laughed* (1928) di Eugene O'Neill, *La casa di Lazzaro* (1929) di Marcello Gallian, pubblicato a puntate sulla rivista di Bontempelli «900».

⁴ Su Pirandello e il suo rapporto con la classicità, il mito greco e la traduzione rinvio a A. FÀVARO, *Oltre l'antro, 'U Ciclopu... 'annurvatu'*. *Pirandello nella traduzione della traduzione di Euripide*, in «Pirandelliana», vol. 2, 2008, pp. 39-57.

cicli terrestri: le albe, i tramonti, le nascite, le morti»⁵, e queste esperienze ancestrali alle quali l'umanità è sottoposta corrispondono a “espressioni originarie e quasi naturali”, che consentono allo “spirito” di esprimersi e non sono “sopprimibili”, «perché la vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino e che siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione», aveva chiarito nel «Corriere della Sera» (16 giugno 1929). Il mito pare assumere il compito di riportarci all'essenziale primigenio e incorrotto, sempre vivo in noi, e nondimeno di rivelarci la nudità abissale del nostro essere nel mondo così come siamo, alla costante ricerca di senso. Per quanto riguarda la religione, al contrario, la posizione di Pirandello, almeno dell'uomo ormai anziano, è chiaramente palesata da una forma di agnosticismo temperato tuttavia dall'intelligenza e dal dubbio. Quel che non si riesce a dichiarare con indubitabile certezza è l'assenza di un anelito alla trascendenza e di una sincera ricerca spirituale, forse più un tormento e una esperienza genuina di religiosità, che non giunge al misticismo o all'ascesi cristianamente concepita.

Lazzaro è solo in apparenza, a nostro avviso, un dramma sull'immanentismo del Dio cristiano, come si cercherà di mettere in luce in questo studio, quanto piuttosto un tentativo nella forma del mito e dell'allegoria – riuscito? – di provocare ad una differente e inattesa *episteme*, che riveli in tutta la sua fallacia l'inganno di una dialettica oppositiva, fondata sulla logica lineare e sull'inaccettabilità della contraddizione come *modus cogitandi* nella civiltà occidentale.

Secondo Alessandro D'Amico *Lazzaro* sarebbe stato scritto fra il febbraio e l'aprile del 1928, invero secondo quanto ricaviamo da alcune lettere a Marta Abba, Pirandello avrebbe compiuto il dramma, a Nettuno, nel mese di luglio⁶; quel che, invece, è accertato da una rimembranza diaristica e precisamente attestato da un ritratto, è il momento della lettura del testo. Sarebbe stata un'esperienza unica e sinceramente entusiasmante trovarsi ad ascoltare il drammaturgo, in quell'agosto del 1928, a casa di Primo Conti⁷:

Fu a casa mia che Pirandello alla fine di quell'estate lesse a un gruppo di amici [...], il suo “Lazzaro” appena finito di scrivere [...]. La lettura del dramma avvenne una mattina e fu un avvenimento molto emozionante per tutti noi.

⁵ A. CECCHI, *La «Nuova colonia» di Luigi Pirandello. Intervista con l'autore*, in «Il Tevere», 16 marzo 1928.

⁶ PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Meridiani Mondadori, Milano 1995, pp. 32; 37; 42. Si veda più recentemente rispetto alla corrispondenza epistolare fra il drammaturgo e la Abba, in particolare su *Lazzaro*, l'articolo di A. LOMBARDINLO, *Pirandello e il mito della religione. Note interpretative su Lazzaro*, in «Pirandelliana», n. 4, 2010, pp. 103-117.

⁷ L'artista realizza un noto ritratto del drammaturgo proprio in quell'occasione, nel 1928.

Pirandello era ansioso di un giudizio perché diceva che quel dramma era una cosa molto diversa dalle sue opere passate. La presenza di un miracolo come parte integrante di un dramma umano era una novità per lui⁸.

Il dramma non solo per l'autore si presentava come qualcosa di nuovo e di intentato precedentemente, ma anche per i suoi ascoltatori, e poi per gli spettatori a teatro. La critica, perplessa, ha interpretato il testo, ingannandosi a partire dal titolo⁹, come un dramma religioso, da intendersi in chiave cristiana, ma non solo non avrebbe potuto esser tale, al contrario si espande in un contrasto più ampio fra immanenza e trascendenza del divino, che apre poi a propria volta una serie di antitetiche coppie in opposizione apparentemente irriducibile.

Proviamo a ripercorrere il plot e a rileggere *nuovamente* il testo, rilevando alcune assi portanti dell'impalcatura drammatica, secondo la destrutturazione del dispositivo dei generi teatrali, e avvalorando, dunque, la definizione di mito.

I tre atti del *mito* pirandelliano si svolgono al presente, come segnalato dall'indicazione posta dopo le *dramatis personae*: qui il primo contrasto insanabile fra la condizione stessa del μῦθος, collocato convenzionalmente in un tempo ancestrale e irrecuperabile, oltre e fuori dalla storia, e *Lazzaro* che al contrario è nel presente storico – e non unicamente della scrittura pirandelliana – di ogni messa in scena, che trova la propria naturale collocazione temporale.

Diego Spina è un ricco possidente che vive compreso in una fede cristiana inamovibile e senza cedimenti, oscuramente. È sposato con Sara, dalla quale ha avuto due figli, Lucio, il maggiore, avviato fin dalla più tenera età al sacerdozio, e Lia, anch'ella collocata in un collegio di suore per la sua educazione, almeno fino a quando non si ammala gravemente e perde l'uso delle gambe, dunque è indotta dalle suore a tornare a casa, dove vive con il padre e una semplice governante, una verghiana e linguacciuta Deodata. Quando Sara comprende di non poter agire in alcun modo sull'educazione dei figli, decide di lasciare il marito e di andare a vivere con il fattore, Arcadipane. Dopo alcuni anni genera due figli, e lei e quell'uomo lavorano le terre di Diego Spina con profitto, donando i frutti della terra all'ospedale. Questo l'antefatto. Il primo atto si consuma nella casa di Diego Spina.

Siamo in città, la precisione della didascalia pirandelliana pone quasi al centro della scena un crocifisso sul quale è dipinto un *Christus patiens*

⁸ P. CONTI, *La gola del merlo*, Sansoni, Firenze 1983, p. 345.

⁹ Si consulti, fra i primi a mettere in evidenza "il dissenso dei critici cattolici", L. FER-RANTE, *Pirandello*, Parenti, Firenze 1958, p. 64. A. ITALIA, *Il problema religioso in Luigi Pirandello*, Santelli, Cosenza 1992, pp. 85-89. R. FILIPPETTI, *Pirandello narratore e poeta. Ragione e mistero*, Itaca Tools, Castel Bolognese 1997, p. 71.

definito "squallido"¹⁰; un cipresso altissimo è nei pressi, siamo in un pomeriggio d'aprile: l'atmosfera sembra cimiteriale. La scena si apre con un acceso dialogo fra Deodata e Lia: Lucio, il fratello, non scrive da più di un mese, sostiene Lia, Deodata cerca di minimizzare, palesando un buon senso popolare, rispetto all'apprensione paterna e di Lia. Appare a questo punto un primo aspetto della serie dicotomica: università-seminario, il giovane si è ostinato ad andare all'università dopo il seminario. In chiave metonimica l'uno e l'altro luogo istituiscono gli effetti di una conoscenza razionale, il primo, e di una fede acritica, il secondo. Conoscenza razionale-fede acritica formano un'ulteriore coppia paradigmatica. Lucio e il padre convergono sulla scelta del ragazzo, affinché non si rechi a fare il militare; all'opposto, Deodata e Lia non trovano ragionevole questa scelta: «Uscito dal Seminario, poteva mettersi quieto e soddisfatto a esercitare il suo santo ministero di sacerdote, senz'andare a imparare tutte le diavolerie che insegnano là» (p. 182). Si propone una seconda coppia dicotomica, indicando la condizione di Diego:

DEODATA È inutile: bisogna che in questa casa io me
ne stia con la bocca cucita. Ragiono. Ho il vizio di ragionare,
tra vojaltri...
LIA – che non ragioniamo –
DEODATA – oh senti: non c'è via di mezzo: o si è santi
o si è matti. Tuo padre sarà santo – è un santo, certamente
– ma se qualche volta me ne dimentico e bado
a quello che dice, a quello che fa, Dio mi perdoni, con
quegli occhi mi pare un matto veramente. (p. 183)

La santità si oppone alla follia: non si può essere santi e matti al contempo, tuttavia Diego è certamente un santo, a suo modo, ma appare un folle agli occhi della governante. Santità-follia sono inconciliabili, nonostante Diego. La santità è decretata dal *modus vivendi*, la follia dal *modus agendi*. Morigerato e ligio ai precetti di una cristianità penitente in vita, Diego ha deciso di donare

¹⁰ Si veda il volume di U. ARTIOLI, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001. Inoltre una riflessione tutta inerente alla situazione si impone sull'iconografia del *Christus patiens*. Da una tavola rinvenuta sul Monte Sinai e risalente all'VIII secolo, proviene il primo esempio di questa tipologia, ma è ancora interpretato serenamente, soltanto sul finire del XII e agli inizi del XIII secolo, invece si evidenziano i patimenti fisici del Cristo. Sarebbe necessario comprendere esattamente perché venga definito squallido nella didascalia pirandelliana: il Cristo sofferente ha solitamente la testa sulla spalla e gli occhi chiusi, il corpo prossimo alla morte. "Squallido" è anche il Giovinetto di quattordici anni dei *Sei personaggi*. È evidente che per Pirandello la croce semema-oggetto scenico è un'indicazione interpretativa che va oltre il significato del crocefisso in sé, ma richiama un elemento terreno, di dolore umano.

ai poveri il podere nel quale vivono Sara e Arcadipane. Tutti i mendicanti della città potranno andare a vivere in quel luogo a spese di Diego. Entra in scena Cico, personaggio shakespeariano, al quale è affidata una coppia di antitesi teoretiche oppositive, perfettamente cristallizzate nell'immaginario: Cico dichiara di essere stato rovinato da Diego, un santo, e dal diavolo. Lui si era messo a fare "l'esattore di Dio", dunque non chiedeva più l'elemosina, ma dopo aver recitato una filastrocca, nella quale esigeva soldi dai ricchi, per conto di Dio, riceveva quanto a lui dovuto. Tuttavia da quando Diego ha deciso di donare il podere ai derelitti nessuno paga più la "tassa" in denaro a questo strano esattore. Successivamente dichiara di aver dentro di sé il diavolo che lo induce a dire e fare strane azioni. Giunge in quel momento il dottor Gionni con la coniglietta Riri, morta e resuscitata, grazie a un esperimento. La riconsegna alla sua proprietaria, Lia. A breve distanza, entrano in scena anche Diego Spina e il Monsignor Lelli.

Comincia un complesso alterco: Diego stabilisce che la coniglietta deve andar via, quasi essere mostruoso: o non era morta o è una azione contro Dio quella che si è compiuta.

GIONNI Se lei fosse informato...

DIEGO Sono informato! Si leggono purtroppo nei giornali, queste e altre simili prodezze. E so lo scempio che lei fa di codeste bestiole nel suo laboratorio. Ne ho orrore.

GIONNI Ma questa l'ho rimessa in vita –

MONSIGNORE (*subito*) – da morta che pareva.

GIONNI (*pronto e fermo*) Era, non pareva.

DIEGO MI SA DIRE COME FA LEI AD AFFERMARLO?

GIONNI Eh, vuole che un medico non sappia? ...

DIEGO (*troncando, severo*) Io so che Dio solo può, per un miracolo, richiamare da morte a vita.

CICO Ecco: bene!

MONSIGNORE Proprio così!

GIONNI Credo anch'io così, Monsignore. Dio solo. Non presumo mica d'averlo fatto io il miracolo: posso anche considerar la scienza come uno strumento di Dio.

Tutto sta a intenderci. (p. 190)

Si determina, con un'insanabile *impasse*, il conflitto fra fede e scienza, altra coppia in opposizione dialettica e che ripete l'antitesi di due inconciliabili domini: l'uno escludente ed esclusivo rispetto all'altro. C'è una fede del medico nella scienza, e una fede nel Dio cristiano di Diego. Ma la fede è unica e non può esservi fede nella scienza. Deodata interviene, offrendo una soluzione di buon senso e riaprendo il tema della donazione del podere, pone una delle assi portanti del dramma: il sacrificio.

Oh senta, infine; io glielo dico
 qua, davanti a Monsignore. Le prove che Dio ci manda
 – accettarle con rassegnazione – sta bene; tutti i sacrificii,
 tutti, se comandati da Lui – compirli con gioja
 – sta bene. Ma deve essere Lui, o il suo vicario in terra;
 guardi, anche Monsignore, se in nome di Lui me li
 comanda. – Ma lei, no! Lei, se vuole, può sacrificare
 sestesso...

DIEGO – io...

DEODATA – sì, s'è sacrificato tutta la vita! – ma pretenderlo
 dagli altri, il sacrificio, no!

DIEGO Io, lo pretendo? contro la volontà? ...

Se tutto proviene da Dio, allora anche la coniglietta che torna in vita è una prova della presenza e della volontà divina. Non contrapposizioni, ma superamento delle "apparenti" contraddizioni attraverso una considerazione di ordine pratico, sembra essere la soluzione di Deodata. E poi sostiene che le ragioni profonde della donazione del podere e della fondazione dell'ospizio per i poveri altro non risiederebbero che nella debolezza di Diego: ha lasciato che la moglie Sara per molti anni ci visse "in peccato mortale" con Arcadi-pane e i loro figli. Per Diego è stato coraggio e accoglienza dell'umiliazione, per Deodata incapacità di decidere. Deodata definisce Sara "madre indegna" e allora Diego è costretto a motivare le circostanze dell'allontanamento della moglie:

Perché credete che si sia allontanata da me? Non potemmo
 mai metterci d'accordo sul modo d'allevare
 prima, e poi d'educare i figliuoli.

DEODATA Ah, per questo?

DIEGO Per questo, per questo.

Altra breve pausa.

Monsignore, li amava, d'un amore... non so, troppo
 carnale, a mio giudizio. Come tante madri, del resto.

CICO Eh, una mamma...

E subito si tappa la bocca.

DIEGO E fu proprio per lei, per la bambina, quand'ammalò
 – credette per mia colpa – perché avevo voluta

metterla troppo piccina in collegio dalle suore – m'odiò. (p. 194)

Il sacrificio che Diego compie per sé è anche quello che chiede ai suoi figli e a sua moglie: impone qualcosa che si può soltanto scegliere autonomamente. Questa la sua vera macchia peccaminosa. La scelta di fede (e tutto quel che comporta) è una scelta individuale. E Diego risulta inoltre incapace di accogliere la natura e la libertà dei propri figli: Lucio costretto in seminario, Lia prima dalle suore e poi a casa, ormai menomata. Sara chiede

semplicemente che possano seguire le loro vie e che possano non essere privati dell'amore materno, ma tutto è sacrificato da Diego sull'altare della sua fede. La crisi di Diego è generata dalla propria caparbieta alla quale non può derogare, e dall'amore, anche carnale per la moglie.

Il monsignore ribadisce che Diego avrebbe dovuto considerare la moglie adultera e dunque mandarla via dal podere. Ma l'uomo rimane nel suo martirio che è costituito dallo scherno della gente. Ed è a questo punto che si attiva un'ulteriore coppia oppositiva: natura-cultura, che verrà più volte iterata nel corso del dramma. Il podere è un vero paradiso, al contrario della cimiteriale casa di Diego in città, e i due figli di Sara e Arcadipane scoppiano di salute, al contrario di Lucio e Lia. Si pone in evidenza un'altra contrapposizione inconciliabile: città-campagna. In città vivono Diego, Lucio e Lia, nell'infelicità e nel tormento; in campagna si trovano Sara, Arcadipane e i loro figli in uno stato di grazia e di libertà, di sanità, fisica e mentale. Il podere rappresenta l'Eden sulla terra, a cui Diego contrappone la *Civitas Deipost mortem*: il podere adesso, così curato da Sara e Arcadipane, è florido, ma Diego donandolo ai poveri lo renderà nuovamente sterile e improduttivo, nonostante ciò, è determinato:

Non ha bisogno di nulla, la mia figliuola: solo di raggiungere, quando a Dio piacerà, ciò che in terra non ha potuto avere. Dire non basta, bisogna *provare* la povertà. E allora, via tutto! – Mia figlia vivrà in campagna, ma vi vedrà – povero tra i poveri – suo padre; e ne sarà contenta, vedendomi contento – ah sì, alla fine! così soltanto! – Non potrei altrimenti figurarmi quei due cacciati dalla terra, ramminghi in cerca di lavoro. (p. 198)

Il rigorismo cattolico e l'ostinazione al sacrificio di Diego contraddicono palesemente a numerosi precetti della cristianità, ma egli è totalmente accecato dalla propria fede. L'ipotesi di una dialettica oppositiva inconciliabile, stando ai dati di realtà, trova le più evidenti conferme non solo nei dialoghi, ma altresì nella costruzione della scena, precisamente delineata nelle didascalie. Un'altra coppia antinomica, sottesa a tutto il dramma, è quella che si forma dallo scontro fra ricchezza-povertà. La coppia antinomica viene amplificata in un decisivo contrasto dialettico durante tutto il dramma: Cico e Deodata sono i rappresentanti di una condizione umile e di servizio; Diego e il Dottore, così come il Lelli rappresentano invece quali e quante possibilità offra la condizione di benessere economico. Dal punto di vista degli umili e poveri appaiono incomprensibili l'atteggiamento e le decisioni di Diego.

Giunge a questo punto Sara, dopo molto tempo, nella sua precedente dimora, per parlare con il marito. Un'ulteriore opposizione si palesa, anche visivamente, sulla scena: uomo-donna/madre-padre. Le tensioni coniugali agiscono come forze vettoriali che rivelano, nell'architettura stessa del dramma, la reciprocità e la premessa necessaria al cimento formale e sostanziale

implicante, non *a latere*, ma centralmente, l'intento principale del pirandelliano mito religioso, che non riguarda tanto o soltanto l'opposta modalità del sentire e del praticare la religione, ma la collisione distruttiva dell'uno e dell'altro *modus vivendi* e, dunque, la necessità di riformulare un'*episteme* che operi il superamento, l'*oltre* delle strutture di pensiero, di conoscenza e d'azione convenzionalmente esperite.

Escono tutti i presenti per consentire un dialogo intimo fra i due, e la didascalia presenta Sara come «un'apparizione di ineffabile bellezza: nuova, sana, potente» (p. 199). Sarebbe gioco fin troppo infantile reperire gli aggettivi con i quali si connota Diego e disporli in fattiva contrapposizione¹¹ con quanto riguarda Sara; pertanto ce ne asteniamo, benché l'invito a osservarne la relazione dinamica, in conflitto nettamente formulato, non sia eludibile. Nel dialogo fra i coniugi si motiva non unicamente una logica del confronto reattivamente in antitesi ad un'altra logica perfettamente contraria, ma uno scandaglio delle ragioni profonde di un dissidio incomponibile, perché attiene a due teoremi d'esistenza istituiti in un drammatico e antilogico parallelismo.

Agli occhi di Diego, Sara è un'adultera, giunta a lui per salvare il potere e potervi rimanere, felicemente, con la sua nuova famiglia, irregolare; Sara, che conosce il marito, chiarisce che, nonostante il potere sia ormai un vero Eden, con orto, acqua, vigna, frutta "per tutte le voglie", tre grandi vivai, ella e il suo nuovo compagno, con i due bambini, andranno via, ma non prima che ella abbia almeno tentato di esortare il marito a pensare ai propri figli legittimi: Lia avrebbe necessità di trascorrere la propria vita in campagna piuttosto che in città¹²; Lucio è l'erede. Il diverbio assume toni che giungono all'alterazione violenta:

SARA Ce n'andremo via; via da noi; anche domani stesso, se vuoi, senza darti nemmeno il disturbo di cacciarci tu. Mettici un altro fattore, però – onesto – e che sappia lavorare. Fai così. E fallo, dà ascolto a me, fallo per il sangue tuo! Come vuoi lasciarli, questi figli,

¹¹ «La contrapposizione assume una curvatura particolarmente ideologica nella Nuova colonia e in Lazzaro: il primo è infatti un mito politico che narra un tentativo di palingenesi sociale [...], mentre il secondo è un mito religioso che mette in scena due diverse maniere di concepire il rapporto col divino: quella di Diego, rigida, moralistica, tutta volta all'aldilà, e quella di Sara, che invece vive immersa nel ritmo della natura»: così R. LUPERINI, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 183.

¹² Sull'opposizione città-campagna in *Lazzaro*, si veda, fra molti, in primo luogo: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del 'tragico': il Novecento italiano, romanzo e teatro*, Ravenna, Longo 1978, pp. 137-199; poi: A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993, pp. 229 e sgg.

ci pensi?

DIEGO I figli... Séguiti a volertene dar pensiero, *ancora?*

SARA Dici a me, ancora? – tu? – E chi mi negò di darmene pensiero sempre, sempre; e soltanto di loro?

DIEGO (*infossandosi*) Lasciamo questo discorso.

SARA Non volesti più tu, ch'io fossi madre per i miei figli, a costo di fare anche a meno della moglie!

DIEGO Sì. Perché volevo che la moglie fosse madre per i miei figli, educandoli a mio modo.

SARA Ah no, questo no! questo mai!

DIEGO Dunque vedi?

SARA Il fatto mi dimostra, ora più che mai, che avevo ragione io, sai? io e non tu!

DIEGO Lasciamo, lasciamo questo discorso.

SARA (*indica il Crocefisso*) Tu non vedi che Quello, e a tuo modo soltanto!

DIEGO Non bestemmiare!

SARA Io? Sono la prima a inginocchiarmi! Ma Quello, sai, è lì per dare la vita, non per dare la morte!

DIEGO Ma sta' zitta! Che vuoi parlare tu di vita e di morte? Ti sei dimenticata che la vita vera è di là!

Quand'è finita la carne...

SARA Io so che ce l'ha pur data Dio, anche questa di carne, perché la vivessimo qua, in salute e letizia! E nessuno può saper questo meglio d'una madre! Volevo la gioja, io, la gioja e la salute per i miei figli! E anche la ricchezza, sì: per loro, non per me (io ho fatto e faccio la contadina!). E se tu lasci il podere per i tuoi figli – guarda – sarò felice d'aver lavorato con queste braccia – lavorato davvero, sai! – a renderlo ricco come ora è, per loro! (pp. 200-201)

Nell'alterco fra Sara e Diego si condensano i due motivi cardine dell'abbandono della donna e della fine del matrimonio: in primo luogo l'educazione dei figli, in secondo luogo la più lata concezione della vita cristiana. Nell'avverbio di tempo "ancora", che Diego mette in evidenza, ponendolo alla fine della proposizione interrogativa diretta, quando domanda a Sara perché mai voglia darsi pensiero dei figli, si deve notare la capacità di Pirandello nel porre in essere i problemi in chiave temporale. Se "ancora" significa l'impossibilità di recuperare un rapporto fra madre e figli, nella percezione di Diego, in questo caso tutti i discorsi, possibili ed eventuali, vengono smorzati e depotenziati, perché "ancora" segnala piuttosto un *absurdum*, che una probabilità. Nella risposta di Sara, invece, l'avverbio temporale in opposizione è "sempre": non soltanto non ha mai cessato di pensare ai figli ma anche al marito. Associativamente, piuttosto

che in una rigida conseguenza, il discorso si dispone in una coordinazione del sentimento: è l'esperienza della durata ininterrotta – Sara rimane madre e moglie – che accentua la tensione antilogica, e insieme, nell'intemporalità offerta dal "sempre" (iterato), c'è la riparazione. Rimane l'esperienza del "più": Diego granitico nelle proprie convinzioni non "vuole" "più" che Sara agisca in quanto madre e rinuncia anche alla moglie. Nella triplice articolazione avverbiale si costituisce il dramma coniugale. Il marito esplicita la ragione del *discidium*: la moglie avrebbe dovuto agire da madre secondo le sue indicazioni morali e valoriali. Il diniego della donna apre la contrapposizione e dispone l'inaccettabile. Dall'incomprensione del significato del crocefisso, per l'uno segno di sacrificio e di morte, per l'altra indizio di vita e di salvezza, si originano due ulteriori inconciliabili re-azioni antilogiche: vita-morte/vita per la morte-vita per la vita e anima-carne. Sara è interprete di una fede vitalistica e terrena, nella quale il regno di Dio è già sulla terra, *hic et nunc*, grazie all'azione quotidiana degli uomini e delle donne; Diego, al contrario, si fa portavoce di un cristianesimo¹³ oscuro e dogmatico, vissuto nella privazione e nel sacrificio di sé e degli altri, in previsione di un regno di Dio nell'aldilà, "quando è finita la carne"¹⁴. Nell'intrecciarsi indistricabile delle ragioni dell'uno e dell'altra, nella crisi e nella stasi, trapela la vera ragione della visita della donna: Lucio si è recato da lei per "riconoscerla e per rinascere" da lei. L'uomo, non più marito, non pienamente padre, è scoraggiato e confuso: il figlio prediletto ormai sacerdote si è recato a casa di quella madre adultera per confessarle che ha deciso di spogliarsi dell'abito, e rimanere con lei. Tutto ciò per Diego è incomprensibile e perfettamente intonato al personaggio del mito. A questo punto è necessario segnalare con quanta originalità Pirandello inserisca la scelta di Lucio: nella prima parte della sua esistenza si è votato al sacrificio imposto dal padre, prendendo i voti è approdato alla consacrazione cristiana e al completo dono di sé, nel presente del dramma egli vive una crisi esistenziale profonda. Si reca da Sara per confidarsi con lei. Lucio, infine, agisce, nel sistema dei personaggi, da fattore di sintesi conflittuale delle ragioni dell'uno e dell'altra, nella mediazione individuante un sistema fondato sulla rigidità categorica inconciliabile. La crisi del ragazzo conduce ad una coscienza e ad una lucidità nuove: è in sé che egli macera l'indecisione e il proprio male, non nell'opera di mediazione, volta non tanto ad appianare le differenze di impostazione e di giudizio della madre e del padre, quanto

¹³ Sulla posizione del drammaturgo si veda A. ANDREOLI, *Nel Laboratorio di Pirandello*, in PIRANDELLO, *Taccuino segreto*, Mondadori, Milano 1997, p. 145; pp. 159-160.

¹⁴ Per il discorso delle opposizioni si consulti: *Pirandello e l'oltre*, a cura di E. LAURETTA, Mursia, Milano 1991.

a svuotarle di effettiva rilevanza sulle proprie scelte; l'inciampo al progetto paterno e all'imponderabile materno è un diritto del quale dolorosamente il giovane si appropria, insieme al recupero anamnesticò dell'infanzia. E il primo atto termina con la fuga irata di Diego e la sua morte.

Il primo atto sembra voler evocare una tragedia, con tanto di morte catarctica, al contrario il secondo atto, sin dalla didascalia iniziale, immette in un ambiente bucolico e pastorale, volgendo la vicenda in una chiave diametralmente opposta. Numerosi sono gli elementi deducibili dal repertorio bucolico e pastorale, nonostante il dramma riprenda dalla morte di Diego, mutando il tenore complessivo del mito pirandelliano, tuttavia non deve stupire questo passaggio di codici in un teatro che è per sua naturale disposizione volto all'ibridazione e alla sperimentazione. Il genere del secondo atto potrebbe propriamente essere definito bucolico-campestre drammatico. Se non fosse per la differente vicenda, l'atmosfera apparirebbe quella che si coglie nelle pagine e nelle messe in scena del *Liola*. Utile rimembrare che Pirandello aveva assolto alla messa in scena del dramma idillico abruzzese di d'Annunzio, *La figlia di Jorio*, con un Lazaro di Roio, un altro padre incomprensivo, soltanto pochi anni prima¹⁵. La morte di Diego è accidentale e prodotta dalla foga con la quale egli si vuole recare dal figlio per indurlo a mutare idea e a risolvere la crisi, indossando, nuovamente l'abito talare. Arcadipane e Sara stanno sistemando tutto per la loro partenza, quando giunge una carrozza, sulla quale viaggia il dottor Gioggi, passato ad avvisare che Diego è tornato in vita con l'iniezione di adrenalina nel cuore, ma non bisogna assolutamente alludere al miracolo, perché non ne sa nulla. Non potrebbe mai ammetterlo per la sua fede. Qui nuovamente si propone la dicotomia ottocentesca fra scienza e fede. Soltanto Dio può richiamare da morte in vita un essere umano, non contemplando Diego l'eventualità che anche l'azione dell'uomo possa essere indotta dalla provvidenza divina. Per Diego il dottore possiede un potere infernale e la scienza non è assolutamente predicabile come attributo umano voluto da Dio.

In una nota intervista, Pirandello aveva parlato di *Lazzaro*, affermando: «Ho scritto infatti un Lazzaro», e a Drioli che chiedeva: «Attinge alla storia?» Pirandello rispondeva: «No, no. Un Lazzaro moderno. [...] Nulla è fissato storicamente. Perciò non potevo attingere al Lazzaro del mito ebraico, ma a

¹⁵ Luigi Pirandello fu invitato caldamente da Mussolini a curare la messa in scena dell'idillio dannunziano *La figlia di Jorio* per il Convegno Volta sul Teatro drammatico, nell'ottobre 1934. Sull'argomento: FÀVARO, 1934: *d'Annunzio, Pirandello, De Chirico e La figlia di Jorio*, in «Pirandelliana», vol. 7, 2013, pp. 87-94. Inoltre sul teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello si veda l'insuperato e necessario saggio di E. MARIANO, *Il teatro di Luigi Pirandello e di Gabriele D'Annunzio*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 419-438.

un Lazzaro dei nostri giorni»¹⁶. C'è un interesse per qualcosa che è oltre la dimensione storica – in effetti è un mito che sta componendo – e, inoltre in un momento drammatico della sua esistenza, come dimostrano le lettere al figlio Stefano, nelle quali ricorre il desiderio di morte e il terrore di restare inattivo, da solo con sé stesso; al contempo ci si trova un periodo decisivo per la ricomposizione del dissidio fra Stato fascista e Chiesa Cattolica, dissidio che dal 1871 permaneva apertamente in una fase di stallo. Il Lazzaro dei nostri giorni è un Lazzaro che dal punto di vista religioso affronta “il problema dell'immanenza”. L'attualizzazione della vicenda di Lazzaro è funzionale a un'idea di religione secondo la quale il mondo dell'aldilà si «crea necessariamente perché gli uomini che non arrivano a scoprire Dio in se stessi hanno bisogno di crederlo presente nell'al di là»¹⁷. E la spiegazione di quanto più cripticamente aveva comunicato a Drioli, invero, si trova in un'importante conversazione, pubblicata ne «Il pensiero», del 12 giugno 1926, quando Pirandello rilascia un'intervista a Mario Manaira¹⁸. Il drammaturgo agrigentino tenta di spiegare il suo desiderio di riproporre al pubblico a teatro «i dubbi eterni che agitano da secoli l'animo umano», ed egli confida fermamente nella carica concettuale di ciò che compone e mette o fa mettere in scena, perché tratto dalla propria esperienza, al punto che arriva a sentenziare che ciò che scrive è il “contenuto della sua vita”. Quel che particolarmente preme chiarire a Pirandello è il relativismo e l'impossibilità di un vero assoluto: perché «si manifesta... ogni istante nell'esistenza di tutti, balzando fuori dalla prigione che le convenzioni sociali hanno architettato solo per una comodità di rapporti esteriori», e inoltre «un vero immobile sarebbe la fine d'ogni vita. Eppure c'è chi non lo vuol capire: uomini che sono cadaveri prima d'essere morti. Quanti cadaveri!»¹⁹ Se si riflette sui modi, sull'atteggiamento e sulla fede caparbia di Diego Spina, queste parole assumeranno un significato ulteriore, estremo: Pirandello sembra esemplificare nel suo personaggio questa dichiarazione di poetica. E quando asserisce: «Bisogna infondere vita nella vita»²⁰, la sua paronesi è in perfetta corrispondenza di azione e di sentimento con quanto Lucio ha compreso e può ormai diffondere, come nuovo verbo, nel terzo atto. Su Dio e sull'immanentismo cosmico il pensiero del drammaturgo è inequivocabile: «Sì, credo profondamente in Dio. Naturalmente non è il Dio dei dogmi. È un Dio che abbraccia tutto ciò che esiste, che è in noi

¹⁶ PIRANDELLO, *Interviste a Pirandello*, a cura di I. PUPO, Rubettino, Soveria Mannelli 2002, p. 349.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ PIRANDELLO, *Domande e risposte in camerino*, in *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 2006, pp. 1322-1331.

¹⁹ Ivi, p. 1325.

²⁰ Ibidem.

e attraverso noi si rivela; e di noi si serve come strumenti della Sua volontà e dei Suoi imperscrutabili disegni»²¹. La spiritualità e la religiosità di Pirandello sono condensate in queste parole, e così travasate nel personaggio di Lucio. Il secondo atto è occupato da un dialogo fra Arcadipane e il dottor Gionni: il dottore spiega che per un cavillo legale il fattore potrebbe sposare Sara. Diego è ancora ritenuto morto per il diritto civile. E nuovamente ci troviamo di fronte a un'antinomia: legge/forma-illegalità/sostanza. Arcadipane riconosce solo la legge di Dio, che non può punire quel che viene fatto per amore. Successivamente il dottor Gionni informa il giovane Lucio dell'avvenuto: il padre è vivo e sta per recarsi dal ragazzo per verificare le ragioni della sua scelta. Diego non sa nulla della morte, né dell'atto di morte: a lui è stato fatto credere che ha avuto una semplice commozione cerebrale.

SARA Non sa dunque nemmeno dell'atto di morte?

GIONNI Nulla, nulla! Non ne ha il minimo sospetto, vi dico. Ringrazia Dio, che oltre la commozione che, sì, poteva essere mortale, non abbia avuto altro danno dall'investimento.

LUCIO E le pare possibile che non venga a saperlo?

GIONNI Quel che preme è che non venga a saperlo ora, nello stato in cui si trova. Tu puoi comprendere che sconvolgimento avverrebbe nel suo spirito.

LUCIO E non crede che sarebbe salutare?

GIONNI No, Dio liberi! Lèvatelo dalla testa! Gridò al sacrilegio per una coniglietta resuscitata, figùrati ora, se venisse a sapere... Ti giuro, Lucio, che se non era per la tua sorellina che mi gridava disperatamente di dare a lui quello stesso ajuto, io per me avrei esitato, me ne sarei fatto scrupolo, proprio, per le conseguenze...

LUCIO – e se ora io contassi? –

GIONNI – ma no, che dici? su queste conseguenze? –

LUCIO – per richiamarlo alla vita, dottore, e far che Dio veramente – nel suo corpo rimesso in piedi – compia intero il suo miracolo!

GIONNI Vuoi dunque rischiare d'ucciderlo?

LUCIO Io? No, dottore. Guardi che lo rischia lei, piuttosto.

GIONNI Come? Perché?

LUCIO L'ha rimesso in piedi, per far di nuovo camminare... che cosa? un corpo soltanto? (pp. 212-213)

Lucio ha compreso l'importanza dell'evento "miracoloso": il padre può rinascere alla vita, come un nuovo Lazzaro (ma diversamente da lui), una

²¹ Ivi, p. 1327.

nuova categoria oppositiva si delinea nel dialogo: ignoranza-conoscenza. Può, dunque, fondarsi la vera fede sull'ignoranza? O una conoscenza dei fatti può attentare così definitivamente ad una fede sincera? Per Pirandello la posizione di Lucio, alimentata da un coraggio e da una coscienza completi, individua l'esplicitazione di una condizione dubitante come condizione esistenziale necessaria, che non nega una verità purché si sia pronti a metterla in discussione di fronte ad un evidente e palese errore. Il drammaturgo approda ad una visione che si potrebbe definire meno dogmatica e maggiormente possibilista, quale, ad esempio, viene proposta dai documenti conciliari e post conciliari del Vaticano II. La "fede" pirandelliana è nella vita, che non finisce. Lucio si fa portavoce di un modo del sentire la fede, ma – lo crediamo fermamente – il problema potrebbe riguardare metodologicamente qualsiasi altro ambito: il ragazzo è consapevole del fatto che il padre vuol parlare con lui della sua fede perduta, dal suo punto di vista, opposto a quello della madre. Lucio non ha perso la fede, ma la ha "acquistata" per sé, nel momento nel quale ha cominciato a negare la morte, non con la vita, ma con Dio.

Dio si presenta in un immanentismo, che non nega la trascendenza, ma la completa e la integra, come il presente della vita. Focalizzare l'essenziale della presenza tangibile del divino-Dio in noi, non solo da un punto di vista teologico o evangelico, contestualmente alla dimensione illuministico-scientista o tecnologica, ben esemplificata dalla positivistica iniezione cardiostimolante, induce il drammaturgo a riconsiderare la relazione con la parabola della modernità, nella quale alla ragione emancipante e in sé infaticabilmente razionante, si oppone la ricerca di senso, pena la caduta nell'insensatezza e nella fascinazione dell'inazione dubitante. Una tale ricerca, che origina da crisi di modelli ottocenteschi e primo-novecenteschi, da situazioni storiche e sociali, ben illustrate da Pirandello con le allusioni al fascismo e al Concordato, persuade a contemplare la complessità come una realtà insuperabile, sulla quale non giungono e non si danno riduttive o semplicistiche risposte. La riflessione di Lucio è frutto di una interrelazione pluralista di esperienze e di conoscenze che dall'esterno influiscono sul sé e dal sé si riverberano all'esterno: l'opposizione e l'antitesi presuppongono modelli ancora ottocenteschi di pensiero. La soluzione è nella pluralizzazione che scaturisce dal superamento di siffatti modelli. Egli è emblema di questo pluralismo temperato, che supera il dogmatismo per affidarsi ad un relativismo esistenziale capace tuttavia di proporre ancora di "negare la morte in Dio": capovolgendo l'assolutismo della fede come certezza indiscutibile nel suo opposto, la crisi guida Lucio al paradosso vincente e avvincente di un Dio che possa essere di ciascuno, per come ciascuno lo percepisce in sé stesso. L'immortalità non è *post mortem*, premio o condanna, ma è nel Dio in noi, non più Emmanuele, Dio con noi. Dio tutto.

Segue la rievocazione dell'infanzia, in un dialogo intimo con la madre, uno dei brani di più viva e straordinaria umanità dell'Opera pirandelliana. Nuovamente il problema della fede che si fa sensualità e capacità di accogliere attraverso i sensi il divino. Ma il seminario è anche esperienza dell'orrore e del terrore di cui è capace la vita. L'ostinazione di Diego è posta al centro del dialogo da Sara. E tuttavia tutto *Lazzaro* si tramuta, nelle parole della madre e del figlio, da tragedia dell'incomprensione e del sacrificio in dramma dell'ossimorico rovesciamento: Diego è un tiranno timido, un santo che agisce generando sofferenze; Sara è una madre amorevole e incapace; Lucio è una vittima sacrificale che tuttavia diviene agente salvifico. In un monologo di Sara si esplicita, come ulteriore giustificazione, quanto avvenuto e la ricostruzione, quasi in tribunale, dei fatti:

SARA – a me, sì! dissero che dovevo stare con lui e la figlia; e che la pretesa di levar te dal seminario non era giusta; e insomma che ero io – io e non lui – a voler la fine della famiglia. Fu tale l'exasperazione, dopo due anni di lotta accanita, disperata, che buttai via tutto, via tutto! – Che vuoi? mi prese l'odio! – Di qua si vede la città – non potei più guardarla – voltavo la faccia, appena gli occhi, senza volerlo, m'andavano là. L'odio di quelle chiese, di quelle case, e il tribunale... tutto! – Quando a una madre si nega d'attendere ai suoi figli, a una madre che vuole la salute per i suoi figli le si dà torto – che vuoi? ci si dannà! Buttai via tutto e mi feci contadina – contadina qua, sotto il sole, all'aperto! Un bisogno mi prese, un bisogno d'essere selvaggia; un bisogno di cadere a terra la sera come una bestia morta sotto la fatica – zappando, pestando le spighe sull'aja con le mule, a piedi nudi, sotto la canicola, girando a tondo con le gambe insanguinate e gridando come un'ubbriaica – bisogno d'essere brutale con chi mi pregava che avessi pietà di me – tu intendi chi – quest'uomo puro – puro, Lucio, come una creatura uscita ora dalle mani di Dio – quest'uomo che non ha saputo mai tollerare che mi facessi uguale a lui, e che impedì che mi dannassi, insegnandomi le cose della campagna, la vita, la vera vita che ha qui, fuori della città maledetta, la terra; questa vita che ora sento, perché le mie mani la servono, l'ajutano a crescere, a fiorire, a fruttare; e la gioja della pioggia che viene a tempo; e l'afflizione della nebbia che brucia gli olivi sul fiorire; e hai visto l'erba sulla proda qua della stradetta, d'un verde così nuovo e fresco, all'alba, con la brina? e il piacere, il piacere, sai, di fare il pane con le tue stesse mani che hanno seminato il grano... [...] Figlio mio, la gioja che m'hai data, Dio solo che t'ha mandato me la poteva dare! E l'ho gridato, l'ho gridato a tuo padre, che mi son sentita ribenedetta! M'hai ripagato di tutto, figlio, con la tua venuta; e anch'io, vedi, di tutto ti posso parlare, così senza vanto né rossore, perché io sola so quel che ho dovuto soffrire, scontare, per divenire così, come forse nessuno più intende che cosa voglia dire: naturale. (pp. 219-220)

L'aggettivo “naturale” nel reperimento della condizione idillica, primigenia, edenica, evocata da Sara, comprende la contraddizione prima e fondante ogni altra opposizione apparentemente insolubile nell'individuazione degli

elementi denotanti la modernità, riferiti dalla donna: lo smarrimento, il dolore, la disperazione non sono prodotti dalla presenza o dall'assenza della fede nella madre, bensì dall'essersi allontanati dalla dimensione naturale. In questo roussoviano recupero della condizione di natura avviene anche la scoperta del divino-Dio per lei. La religione professata da Sara non è alternativa a quanto Lucio ha scoperto e comunicato, ma complementare. La liberazione dagli inganni della modernità induce la donna a formulare un pensiero quasi francescano²²: "non desidero perché ho".

Lucio incontra e conosce Arcadipane e i due bambini. Nel lieto auspicio della loro vita felice, egli rimembra l'infanzia, ricorda i suoi sei anni, un gatto. Semplicemente. L'amore di Arcadipane e di Sara è fondato sulla sincerità e sulla condivisione. Il congedo dal primo atto con la morte tragica di Diego è neutralizzato dall'idillio del secondo atto con la ricomposizione di un quadro familiare sereno e luminoso. Oltre l'inganno della modernità c'è la semplicità del naturale, che consente di ricominciare da sé. Lucio dichiara di voler ritrovare anche lui la sua "naturalità" come principio di positivo ritorno alla vera vita. Nel contrasto natura-cultura si apre la partita esistenziale e ermeneutica fra Diego, interprete della cultura cattolica della vita moderna in città, e Lucio, emblema della crisi e della ricerca del "naturale" anche nell'espressione e nella concezione della fede. Lo scontro non è soltanto fra due modi di intendere l'esistenza e il nostro essere nel mondo, quello di Sara e quello di Diego, ma fra una pluralità di prospettive che sono dichiarate dalla modernità²³ in quanto tale. Il benessere nella società non partecipa della riduzione alla condizione di "abitante" nella modernità in modo inconsapevole e accogliente gerarchie e lo sciame politico sociale. Il pensiero non può non volgersi immediatamente alla Nuova colonia. Al cuore del problema Pirandello pone un progetto di drastica riduzione della annichilente fiducia cieca nella contemporaneità tecnoscientifica, per un recupero della vigoreggiante e confortante essenzialità. Lucio dichiara alla madre di aver bisogno della forza che proviene dalla sua semplice presenza. Alla fine del secondo atto, giungono Lia e Deodata, Cico, e la tela si chiude su questa tremenda apparizione in scena:

²² Numerosi, anche ad una scorsa superficiale, sono i richiami e le allusioni, espliciti e impliciti, interni e facilmente rilevabili, al messaggio francescano nell'Opera di Pirandello: si pensi solo per esemplificare rapidamente a Serafino Gubbio, *nome omen*; alle parole e alle riflessioni nel *Mattia Pascal*; Vitangelo Moscarda sceglie di vivere in una povertà francescana; folli e giullari di Dio sembrano saltar fuori dalle pagine del teatro, e lo stesso Cico, nel Lazzaro, potrebbe esser definito tale, oltre, che come egli stesso fa "esattore di Dio".

²³ Su *Lazzaro in fuga dalla modernità* chi scrive ha già svolto alcuni studi, e una relazione tenuta al Congresso Adi 2008 (Roma).

Nel silenzio che incombe, grave di tutto quello sgomento e quell'angoscia, Diego Spina si fa avanti dal fondo, seguito a qualche distanza da Monsignore Lelli e dal notajo Marra. Non vede nessuno. (p. 231)

Osserva appropriatamente Marziano Guglielminetti: «Avvertimenti siffatti trascendono ogni preoccupazione tecnica di allestimento o di recitazione, perché affidano solo al gesto il manifestarsi della condizione di orrore e di paura, che circonda l'ipotesi di un ritorno alla vita dopo la morte»²⁴. La tela del terzo atto si apre sulla medesima scena, dopo pochi istanti. Diego ha scoperto di essere tornato in vita, come era accaduto al coniglietto di Lia, ed è sgomento: la modernità apre il baratro esistenziale e religioso nel quale vengono inghiottite le certezze dell'uomo che ha sacrificato sé e gli altri ad un'idea di Dio, che ormai lo disgusta e genera in lui un'inquietudine insuperabile e rabbiosa. A questo punto possiamo affermare che il dramma pirandelliano, non più tragedia né idillio, si muta significativamente in quel che Pirandello aveva indicato come mito. Propriamente solo il terzo atto autorizzerebbe questa definizione.

È Lucio a invocare l'abisso della fede nel quale il padre deve immergersi e ove può misurare la sua fede, affinché Dio risorga in lui. Non lui attraverso Dio. Il monsignor Lelli taccia di pazzia i presenti che ascoltano e ridacchiano praticamente increduli, dubbiosi, speciosamente cinici e sarcastici, come la modernità impone. Il problema è che l'anima di Diego non si è trovata di fronte a Dio *post mortem*, o non ricorda di essersi incontrata con il tribunale divino. Così Lucio tenta di chiarire alla sorella che il sentimento del divino è qualcosa che si coglie nell'intimo, e la parola con la quale Cristo insegna la comprensione è "carità" (tutta in maiuscolo nel testo del dramma). Il "miracolo", dopo il quale il giovane riprende l'abito e recupera la fede, avviene con il riconoscimento della fragilità umana, e che, dunque, Dio «vuole in terra la sua Casa, che prometta la vera vita di là; la sua Santa Casa, dove gli stanchi e i miseri e i deboli si possano inginocchiare, e tutti i dolori e tutte le superbie inginocchiare! Ecco, Monsignore, così, *s'inginocchia* davanti a Lei, ora che mi sento degno di nuovo di rindossar l'abito per il divino sacrificio di Cristo e per la fede degli altri!» (p. 236). Nel dialogo con Diego Spina il figlio, allora, non può che confermare la sua più grande esperienza di fede: la fragilità e l'umanità, il Dio in noi. Il padre oppone a questa umanità la bestialità e la ferinità di chi ha perso la fede: umanità-bestialità in opposizione chiasmica con la forza che proviene dalla fede e con la debolezza che viene generata dalla perdita della fede. Diego cerca di uccidere con un fucile Arcadipane, a questo conduce la speculare dogmatica della indifferenza al divino o

²⁴ M. GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Salerno, Roma 2006, p. 322.

dell'ateismo. È necessaria una equilibrata e consapevole, naturale, percezione e pratica della fede: il dogmatismo cattolico rigorista di Diego si è capovolto nel suo opposto, perché la soppressione delle istanze di fede e la delusione per un'attesa individuale, ma non certificata da alcuna documentazione, rendono l'uomo ormai capace di ogni delitto e dell'ira più furiosa. "Non ho più ragione" dichiara Diego, e perciò si sente autorizzato a far tutto²⁵. L'uccisione di Arcadipane fallisce, la tragedia viene meno, evitando una struttura circolare con il primo atto, Diego patisce che tutto nella propria esistenza è "fallimento" (ripetuto tre volte, come in una invocazione pagana), soltanto il dialogo con Lucio può fornire una risoluzione, che se non persuade il padre, tuttavia appare perfetta alla conclusione del dramma, che finalmente ha recuperato la propria peculiare forma di genere letterario sacro, assumendo quasi l'aspetto di un mistero antimoderno, con tanto di miracolo²⁶ conclusivo, o di mito, secondo l'accezione di Pirandello.

LUCIO Se l'anima nostra è Dio in noi, che vuoi che sia la scienza e un suo miracolo, se non un miracolo di Lui quand'Egli voglia che si compia? e che puoi tu sapere della morte, se in Dio non si muore, ed Egli ora è di nuovo in te, come ancora in tutti noi, qua, eterno, nel nostro momento che solo in Lui non ha fine?
 DIEGO Tu, ora mi parli così? tu? tu, per cui io...?
 LUCIO Sì; perché tu risorga dalla tua morte, padre. Vedi? tu avevi chiuso gli occhi alla vita, credendo di dover vedere l'altra di là. Questo è stato il tuo castigo. Dio t'ha accecato per quella, e ti fa ora riaprire gli occhi per questa che è Sua, perché tu la viva – e la lasci vivere agli altri – lavorando e soffrendo e godendo come tutti.

²⁵ «Lazzaro dall'aldilà non ha fatto conoscere una seconda vita oltre la morte. Il *mort vivant* teatralizza il sacro nel superamento della categoria spazio-temporale e consente il passaggio della "finzione" dalla vita alla morte, dalla morte alla vita», in C. DI LIETO, *Pirandello e la "coscienza captiva"*, Genesi, Torino 2006, p. 106.

²⁶ Non si può tacere di alcune osservazioni, che benché si debbano accogliere come parte di un percorso interpretativo, tuttavia sono frutto di un'elaborazione critica ormai superata e fatalmente datata, che dimostra inequivocabilmente la necessità di "rileggere" al fuoco dell'oggi e delle nuove acquisizioni documentarie le Opere di Pirandello: «Lazzaro (1928) dichiara che la fede vera non sarebbe quella dell'immortalità personale del meschino individuo, ma quella della vita universale, dono di Dio, a cui tutti torneremo, per riconfonderci in Lui; e ammette persino, a suo modo, il miracolo. [...] Pirandello anima *naturaliter christiana*? Tutto ciò che si può riconoscere, è che le origini di Pirandello, e in parte della sua morale, sono in certo senso cristiane; a quel modo che cristiane erano ancora quelle del secolo laico da cui palesemente egli proviene, ancorché reagendovi, ossia l'Ottocento», S. D'AMICO, *Storia del teatro. L'Ottocento – il teatro contemporaneo*, Garzanti, Milano 1960, vol. 2, pp. 341-342.

DIEGO Io? E tua sorella? E tu? Ho voluto... ho voluto uccidere... e tutto il male che ho fatto...

LUCIO Me l'assumo io, padre, e lo riscatto! Se ora questo tuo male io l'accetto, e lo sento, lo sento come un bene, come un bene per me, questo è Dio, vedi? questo è Dio, Dio che ti vede coi tuoi stessi occhi, e vede quello che fai, quello che hai fatto, e quello che ora devi fare.

DIEGO Che debbo fare? che debbo fare?

LUCIO Vivere, padre: in Dio, nelle opere che farai. Alzati e cammina, cammina nella vita. E lascia, lascia a quest'uomo *indica Arcadipane*

la sua donna; lascia a questa madre la sua figlia. Ma tu non devi aspettare, Lia, sento, sento che tu non devi aspettare, sorellina mia, ch'io ritorni a far cantare per te l'organo in chiesa, in gloria dei cieli.

Si rivolge alla madre: Mamma, mamma, chiama la tua figlia! (pp. 242-244)

Lia si alza e cammina, tutti gridano al miracolo.

Che il secondo mito pirandelliano non sia stato pienamente compreso dalla critica non stupisce, né potrebbero lasciare interdetti le poco pertinenti osservazioni di quanti avevano cercato nel *Lazzaro* la tutela o l'affermazione di un'ortodossia cristiana. Il significato di questo dramma è celato nelle numerose istanze generative, si consideri, per riferire un esempio soltanto, l'importanza del personaggio di Sara, non semplicemente dettato da ragioni drammaturgiche o di poetica. Essenziale, inoltre, la testimonianza di Corrado Alvaro che giunge opportunamente a riflettere sui limiti della critica dell'epoca. Il romanziere di San Luca considera che la "conclusiva esperienza artistica di Pirandello" sia ancora da sondare, riferisce quel che ha udito narrato dal drammaturgo, «con una voce, e con un tono, un colore che è tutto suo: racconta come uno che abbia veduto e conosciuto i personaggi, o che ne abbia lette le vicende in un libro già stampato». Si riferisce alla vicenda di Lazzaro – nella prospettiva embrionale, è ancora lontano il Diego Spina del mito –: costui dovrebbe essere un uomo del nostro tempo, con una moglie e un figlio, l'una una donna umile e l'altro, il figlio, totalmente dedito al "servizio di Dio". Come un qualunque passante, un giorno, Lazzaro viene travolto da un'auto e muore. Torna in vita, grazie ad un'iniezione cardiostimolante. «Egli torna dall'aldilà: racconti dunque che cosa ha veduto. Ma egli non si ricorda di aver veduto nulla. Cosa narrerà? Che dirà al figlio, che nella vicinanza di Dio ha trovato il suo porto [...]?» Con non elusiva evidenza, l'oblio o il vuoto pongono un problema insolubile: allora Lazzaro «narrerà di aver veduto il cielo e l'inferno, la nuova vita promessa, buona per gli umili che hanno sofferto; egli sente che è suo dovere annunziare la vita

celeste agli infelici»²⁷. Una tale soluzione, supposta da Pirandello solamente nella conversazione con Alvaro, non avrebbe mai potuto veramente persuadere e soddisfare il drammaturgo, né per quanto atteneva alla sua poetica né evidentemente per quanto avrebbe riguardato la resa scenica: se realmente Lazzaro, prima di indossare gli abiti di Diego Spina, avesse narrato di una vita *post mortem* e di un cielo e di un inferno, non mai visti né vissuti, ma presentati come reali agli umili e agli infelici, non avrebbe fatto altro che perpetuare l'inganno, esattamente il medesimo al quale – egli era ben cosciente – sono condannati gli uomini. Se il mito avesse, invece, proposto il vuoto e il nulla, allora sarebbe venuta meno la compassione. La soluzione scaturisce della macerazione intellettuale del nuovo mito: non si accoglie l'annuncio mendace di un Lazzaro che non ha provato nulla, né una compassione amara fondata sulle categorie oppositive, pur di credere in qualcosa, ma si prospetta l'oltre di un'intelligenza che acutamente e coraggiosamente non teme di affrontare la crisi della complessità.

Come sempre, del resto è anche un fatto non negativo che ciò avvenga, è Pirandello a offrire la migliore spiegazione del proprio mito. Se si è voluto rileggere *Lazzaro* come una proposta di ricomposizione degli opposti, attraverso un superamento, o più esattamente un'accoglienza foriera di positiva evoluzione, delle contraddizioni, in questa operazione critica si è sempre stati sostenuti dai documenti della poetica pirandelliana. La logica della dialettica oppositiva si oltrepassa non attraverso la vittoria di un membro sull'altro, non con la soppressione del membro avversario, o per il ricorso riduttivo al classico principio di non contraddizione, che formalmente mantiene in essere gli opposti, ma non ardisce ad una nuova *episteme*. Al contrario, ogni tipo di dialettica oppositiva interpreta a proprio modo il principio di non-contraddizione, instaurando una proficua interazione relazionale ed espressiva, concettuale, e concedendo l'opportunità di varcare la soglia della logica oppositiva, come propone Lucio, conseguentemente di sfidare la vita e il mondo con un'ottica rinnovata. Pirandello comprende che inscrivere la logica dialettica oppositiva in un orizzonte intellettuale e speculativo problematico più ampio, che non indebolendone la sostanza, ne approvi un rinnovamento, significa trasgredire tanto alla modernità quanto alla storia. Ed è anche per questa ragione che approda al genere drammatico del mito, che tutto ciò consente.

Nel *Lazzaro* do la risposta più netta al dissidio fondamentale, nel mio teatro, in quanto fatto religioso e sociale. Se all'uomo non libero togliete la forma, in quanto legame spirituale, subito egli ricasca fra le bestie, e il primo atto della

²⁷ C. ALVARO, *Scritti su Pirandello*, a cura di A. GIANNANTI, Fondazione Corrado Alvaro, Rubettino, Soveria Mannelli 2015, p. 162.

cosiddetta libertà è una fucilata contro un altro uomo, contro l'Adamo nuovo che vive in pace con la sua Eva. Il figlio allora si sacrifica, rientra nell'ordine, indossa ancora la veste sacerdotale per coloro a cui è necessaria. [...] Cristo è *charitas*, amore. Solo dall'amore che comprende, e sa tenere il giusto mezzo fra ordine e anarchia, fra forma e vita, è risolto il conflitto²⁸.

La dialettica oppositiva si risolve, dunque, soltanto attraverso l'amore e la compassione, e non è una semplificazione o un banalizzante recupero evangelico, al contrario è una proposta – esistenziale e tale da mettere in gioco profondamente l'essere e il conoscere – che sostanzia la condizione alogica, disarticolata del reale e di ogni vita, trascorrendo da una libertà arbitraria ad una consapevole identificazione degli aspetti problematici e ad una altrettanto illuminata ricerca del senso. Un nuovo Adamo e una nuova Eva, per un Eden tutto terreno, dove possa regnare la pace, in un *oltre* del conflitto fra gli opposti. *Lazzaro*, anche in questo, è un mito pirandelliano.

²⁸ PIRANDELLO, *Interviste a Pirandello*, cit., p. 527.

Rosa Giulio

Il “di là” di Serafino: dal «tutto è nulla» di Leopardi al «nulla che diventa subito un *tutto*» di Pirandello

Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Sono finiti quei tempi. Io le scrollo invece per rivelarlo. «In questo Nulla spero di trovare il Tutto» – dice FAUST, avventurandosi nella regione inferna delle Madri. Per poter scendere in fondo all’abisso ci vuole almeno la speranza di trovarvi Elena [...]. Bisogna abituarsi a vedere nel buio.

LUIGI PIRANDELLO

Severo, autorevole giudizio su Pirandello ha espresso Gianfranco Contini, rilevando che per la «gracilità di pensiero» del suo «atteggiamento scettico e pessimistico» e del suo «elementare relativismo» si esiterebbe a richiamare «la tradizione dei Leopardi e degli Schopenhauer»¹, ed escludendo, quindi, che una comparazione potesse risultare proficua. Motivo questo di riserva profonda che porterebbe a sconsigliare un richiamo, un che minimo tentativo di paragone tra Pirandello e il grande Leopardi soprattutto dello *Zibaldone*, ma anche dei *Pensieri*, delle *Operette morali* e di larga parte dei *Canti*, almeno, beninteso, sul piano squisitamente filosofico, soprattutto se si prendono in considerazione anche altri pareri negativi. Se, per Giuseppe Antonio Borgese, recensore delle novelle di *La vita nuda* (1910), il «realismo cinico» di Pirandello, nonostante le ricche e acute «osservazioni», produce solo una «mediocre» filosofia, Giacomo Debenedetti, in uno dei celebri quaderni del 1962-63, analizzando, attraverso la «poetica» del *Fu mattia Pascal* e il saggio sull’*Umorismo*, il versante specificamente filosofico delle opere pirandelliane, riesce a individuare in molte espressioni generiche «esattamente l’opposto dello stile, del ragionare filosofico; che deve arrivare ad affermazioni universali e non a costatazioni di somiglianze approssimative»². Né diverso è il giudizio di Sergio Solmi, che, respingendo più drasticamente la non persuasiva giustificazione del frequente ripetersi

¹ G. CONTINI, *Luigi Pirandello*, in ID., *La letteratura italiana*, Rizzoli, Milano 1992, pp. 268-275: 270.

² G.A. BORGESE, *La vita nuda di L. Pirandello*, in ID., *La vita e il libro*, Bocca, Milano 1911, II, p. 117; G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 406.

di Pirandello («perché si è solo espresso parzialmente»), coglie nella sua opera, «più che un progresso artistico, dei progressi di trucco, di invenzione – d'umorismo, se mai. Sotto la trovata smagliante è sempre la solita materia scarsa di significazione, programmatica, senza sviluppi interiori. Se Pirandello insiste sul proprio tema, è perché non ha altro da dirci»³. E, infatti, il suo mondo concettuale si ripete con insistenza da personaggio a personaggio, a volte con le stesse espressioni, senza elementi di novità e approfondimenti significativi, mentre la vera riflessione filosofica è essenzialmente un «pensamento logico», che chiarisce logicamente i pensieri⁴, anche se Pirandello, dotato di un genio eminentemente letterario, rifiutava la logica, in quanto razionalità ordinatrice apparente e ingannevole.

Non si può comunque negare la duplicità dell'opera pirandelliana: da una parte, la componente letteraria con romanzi, novelle, poesie e drammi; dall'altra, quella pseudofilosofica, che, ad esempio, emerge nella *Premessa seconda* del *Fu Mattia Pascal*, una *Premessa* definita *filosofica*⁵. Definizione, questa, che potrebbe sembrare arbitraria, anche perché risente di quell'impronta tendenziosamente filosofica impressa al pirandellismo da Adriano Tilgher, schematizzata nella celebre formula dell'antitesi Vita-Forma, per cui si potrebbe ritenere che il vero Pirandello si esprime non quando esibisce i suoi filosofemi, ma quando si manifesta come artista nell'ambito strettamente letterario con le sue eccezionali novelle, l'innovativo romanzo, *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato prima del suo saggio sull'*Umorismo* (e quindi privo delle successive, elucubrate discettazioni teoriche, di quel suo tortuoso cerebralismo, pur ancora presente nell'originale struttura di *Uno, nessuno e centomila*), e con le suggestive e rivoluzionarie invenzioni teatrali, dai *Sei personaggi in cerca d'autore* ai *Giganti della Montagna*.

Sono altri allora i sentieri che dovremo percorrere, affidandoci a singoli argomenti di natura strettamente letteraria anche quando si toccano temi che vanno oltre la realtà visibile delle cose. Che questa indagine abbia un valido presupposto metodologico, una sua carica persuasiva sul piano documentario è un dato inoppugnabile, in quanto si basa sull'effettiva frequentazione pirandelliana di Leopardi, sulla presenza nella biblioteca dell'Agrientino delle opere del Recanatese, spesso oggetto di annotazioni e prelievi, esibiti o allusi, ma mai troppo celati o trasformati. Partiamo allora da un assioma fondamentale, dallo statuto stesso dell'arte, dalle norme che dovrebbero regolarla, dal connesso motivo della ribellione al loro dominio e, dunque, da un argomento centrale: l'uso e la funzione dell'allegoria.

³ S. SOLMI, *Pirandello* [1925], in ID., *La letteratura italiana contemporanea*. II. *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. PACCHIANO, Adelphi, Milano 1998, p. 249.

⁴ Cfr. B. CROCE, *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1923, p. 6.

⁵ Cfr. L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1973, I, pp. 321-25.

Se Benedetto Croce, ritenendo l'arte un prodotto libero e spontaneo del genio, aveva sostenuto il carattere non poetico dell'allegoria in quanto espressione volontaristicamente razionale⁶, Pirandello, invece, per potere riaffermarne il valore artistico, le toglie ogni presupposto logico e, nonostante le teorie simboliste, fin dalla seconda metà dell'Ottocento, avessero riconosciuto l'artificio in arte, pur essendone consapevole, ma influenzato, come del resto lo stesso Croce, dal mito romantico della spontaneità della creazione poetica, la trasforma in un procedimento essenzialmente naturale. Nel saggio su *Arte e scienza* sostiene, infatti:

L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo. Se talvolta lo fa, e ne abbiamo pur troppo tanti esempi nell'arte così detta simbolista, le opere ch'essa produce sono per questo soltanto condannate. Ma si deve dir forse con questo che l'intelletto non ha nulla da far con l'arte? L'idea non può essere assente dall'opera d'arte, ma dev'esser sempre, tutt'intera in quell'emozione feconda, ond'è creata⁷.

La fonte originaria di questa riflessione di Pirandello, come appare evidente, sebbene non espressamente citata, ma evocata dalle sue frequenti letture leopardiane, è un pensiero dello *Zibaldone*:

Non solamente bisogna che il poeta imiti e dipinga a perfezione la natura, ma anche che la imiti e dipinga con naturalezza, anzi non imita la nat. chi non la imita con naturalezza. Però Ovidio che senza naturalezza la dipinge [...] non sa nascondere l'arte, e[...] fa manifesta la diligenza, e la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza. Quello che nei poeti dee parer di vedere, oltre gli oggetti imitati, è una bella negligenza, e questa è quella che vediamo negli antichi, maestri di questa necessarissima e sostanziale arte, questa è quella che vediamo nell'Ariosto, Petrarca, questa è quella che purtroppo manca anche ai migliori e classici tra i moderni⁸.

In sintonia con Leopardi è, dunque, Pirandello, per il quale la norma della voluta «negligenza» diventa necessaria per raggiungere le vette dell'arte, mantenendo nascosto il procedimento artificioso, che spesso ne è alla base, e fingendo «naturalezza». In *Illustratori, attori e traduttori* sostiene, infatti, che

la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto. E creare appunto in sé quest'istinto nobile e sicuro, questa specie di fatalità che, sotto l'azione del

⁶ Cfr. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sàndron, Milano-Palermo-Napoli 1902 e 1904.

⁷ PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. TAVIANI, Mondadori, Milano 2006, p. 604.

⁸ *Zibaldone*, p. 21 dell'autografo: vd. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. DAMIANI, Mondadori, Milano 1997, I, p. 32.

desiderio, faccia rispondere all'immagine il movimento che l'esprima; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero⁹.

I due passi a stretto riscontro mettono in tutta evidenza che l'idea pirandelliana è sostanzialmente affine alla posizione leopardiana, da cui prosegue per logica conseguenza che l'allegoria, secondo la tesi di Pirandello, consiste nella finta «negligenza» del «linguaggio tecnico dell'arte», nell'artificio che si cela e simula la «naturalzza», come se tutto il procedimento artistico avvenisse in maniera spontanea, non con lo sforzo della volontà, ma con la forza interiore propria dei poeti.

Si prendano ora in considerazione altri due casi esemplari, la funzione del riso e il principio di non-contraddizione, fondamentali nella teoria pirandelliana dell'umorismo, in cui si intrecciano le opposte polarità del tragico e del comico, si alternano o si mescolano le espressioni contraddittorie del pianto e del riso, manifestazioni da non confondere con il grottesco, anche se possono essere considerati umoristici sia effetti grottesco-tragici che grottesco-comici. In tal senso, anche un individuo o un personaggio essenzialmente tragico può essere, se riesce a ridere di se stesso e della situazione assurda in cui si trova, un soggetto umoristico, o divenire tale agli occhi di chi l'osserva, soprattutto se il suo riso esprime un'inquietante forza, demoniaca e sinistra: la Figliastra, mentre sta quasi per abbracciare il Padre, «scoppierà poi in una stridula risata» nel primo atto dei *Sei personaggi in cerca d'autore*; «scoppia fracassante e rimbomba orribile» in *C'è qualcuno che ride*, e «seguita a ridere», fino alla corale, «enorme sardonica risata» conclusiva della breve novella del 1934 di *Una giornata* (1937). Sono manifestazioni terribili non dissimili dalla potenza del disperato riso leopardiano: *Mortal prole infelice, o qual pensiero / Verso te finalmente il cor m'assale? / Non so se il riso o la pietà prevale* (*La ginestra*, 199-201).

Si pensi inoltre al Don Quijote di Cervantes, tratteggiato a più riprese nell'*Umorismo*: il «povero hidalgo», archetipica figura comica, ma che turba e ostacola il riso, ispirando un «sentimento del contrario», perché «nella sua ridicolaggine è veramente eroico»¹⁰. E, pertanto, pur essendo in contraddizione, pianto e riso coesistono, si implicano tra loro, essendo la contraddizione l'essenza stessa dell'umorismo, che è – come sostiene Pirandello nella seconda sezione dello scritto dedicato ad Alberto Cantoni, *Un critico fantastico* –

un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione, è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. La riflessione diventa come un demonietto che smonta il congegno dell'immagine, del

⁹ PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 639.

¹⁰ PIRANDELLO, *L'umorismo*, ivi, pp. 912-13.

fantoccio messo su dal sentimento; lo smonta per veder com'è fatto; scarica la molla, e tanto il congegno ne stride, convulso¹¹.

Ed è così che «la scienza ebbe sorrisi o pianti: Eraclito o Democrito», per cui con l'uno o con l'altro si ha «occasione di molto ridere o piangere». A questi due filosofi presocratici pensava forse Giordano Bruno, quando coniò il suo celebre motto: «*in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, che pare il motto dello stesso umorismo»¹². Le pratiche umoristiche di Pirandello disconoscono quindi il principio di non-contraddizione, collegano ossimoricamente gli opposti, stabiliscono un rapporto reversibile tra fenomeni apparentemente conflittuali, proprio come afferma di comportarsi l'Eleandro di Leopardi, che appare, ancora una volta, fonte diretta:

Ma se mi dolessi piangendo (e questa si è la terza causa che mi muove) darei noia non piccola agli altri, e a me stesso, senza alcun frutto. Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto, e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso¹³.

In maniera più esplicita e diretta è lo stesso Leopardi del 2 giugno del 1824, che mette in discussione nello *Zibaldone*

quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri, dico quel principio: Non può una cosa insieme essere e non essere, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura¹⁴.

Pirandello dovette tener conto non solo di questo drastico giudizio, ma anche di quanto afferma un autore da lui ben conosciuto, Francesco De Sanctis, in un'opera uscita postuma, che conservava nella sua biblioteca, *Studio su Giacomo Leopardi*:

La contraddizione che ripugna all'intelletto, è il fenomeno più interessante del cuore umano; è la parte più poetica nella storia delle passioni e delle immaginazioni umane. Qui ci è la stessa contraddizione che era nell'anima

¹¹ PIRANDELLO, *Un critico fantastico*, in *Arte e scienza*, ivi, p. 617. *Erma bifronte* è anche il titolo di un volume di novelle del 1906.

¹² PIRANDELLO, *L'umorismo*, ivi, pp. 791; 892.

¹³ LEOPARDI, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in *Operette morali*, in Id., *Poesie e Prose*, II. *Prose*, a cura di DAMIANI, Mondadori, Milano 1988, p. 177.

¹⁴ *Zibaldone*, p. 4099 dell'autografo: vd. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit. II, p. 2649.

del poeta; e se contraddizione non ci fosse, avremmo una freddura rettorica estranea all'anima, in forma convenzionale¹⁵.

Aspetto cruciale, insieme con l'eclissi del principio di non-contraddizione mutuata da Leopardi, è la disgregazione delle forme di vita nella concezione pirandelliana, sintetizzata in questa riflessione di Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno nessuno e centomila*:

Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là, così o così. E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti. [...] Compriamo un atto. Crediamo in buona fede d'esser tutti in quell'atto. Ci accorgiamo purtroppo che non è così, e che l'atto è invece sempre e solamente dell'uno dei tanti che siamo o che possiamo essere¹⁶.

Si può evitare quella «pena» solo rinunciando alla forma, alla maschera, ritornando alle origini e lasciandosi trascinare dal flusso ininterrotto del divenire, in cui consiste la vita autentica, per tendere verso uno sfuggente, enigmatico «oltre», forse un luogo che non esiste, forse un indistinto Nulla, dove tutte le forme perdono la loro consistenza. Non diversamente, l'altro celebre protagonista pirandelliano dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* con logica lucida e stringente assolutizza questo Nulla, un «di là» ontologicamente interscambiabile con il Tutto:

La vita non si spiega; si vive. La ragione è nella vita; non può esserne fuori. [...] Fuori della vita non c'è nulla. Avvertire questo nulla, con la ragione che si astrae dalla vita, è ancora vivere, è ancora un *nulla* nella vita: un sentimento di mistero: la religione. Può essere disperato, se senza illusioni; può placarsi rituffandosi nella vita, non più di qua, ma di là, in quel *nulla*, che diventa subito *tutto*¹⁷.

L'ossimoro, ora riproposto in forma chiastica, Tutto è Nulla o Niente è Tutto, diventa un *Leitmotiv* che ritorna spesso con espressioni dense, incisive e sentenziose, come, ad esempio, in una novella del 1920, *Rimedio: la geografia di Scialle nero*, dove, ancora una volta, si avverte in maniera evidente l'insopprimibile suggestione di Leopardi, l'autore amatissimo, di cui non può fare a meno la memoria involontaria di Pirandello. Basta fare riferimento a una lettera del 6 marzo 1820, indirizzata a Pietro Giordani, in cui si afferma, riflettendo intorno ai piaceri e ai dolori degli uomini, che l'unico Vero universale non è altro che il Nulla:

¹⁵ F. DE SANCTIS, *Studio su Giacomo Leopardi*, Morano, Napoli 1885, p. 163.

¹⁶ PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., II, pp. 798; 799.

¹⁷ PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., II, p. 662.

Questa è la miserabile condizione dell'uomo, e il barbaro insegnamento della ragione, che i piaceri e i dolori umani essendo meri inganni, quel travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose, sia sempre e solamente giusto e vero. E se bene regolando tutta quanta la nostra vita secondo il sentimento di questa nullità, finirebbe il mondo e giustamente saremmo chiamati pazzi, in ogni modo è formalmente certo che questa sarebbe una pazzia ragionevole per ogni verso, anzi che a petto suo tutte le saviezze sarebbero pazzie, giacchè tutto a questo mondo si fa per semplice e continua dimenticanza di quella verità universale, che tutto è nulla¹⁸.

Nel capitolo secondo dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (1824), si trova un'espressione («I fanciulli trovano il tutto anche nel niente, gli uomini il niente nel tutto»)¹⁹ che, diversamente variata, rimodulata e approfondita, trae origine da un apoftegma del 19 gennaio 1821, improvvisamente incastonato in una pagina dello *Zibaldone* tra un confronto dei prosatori francesi con quelli classici latini e alcune citazioni dal greco e dal latino del suo volume di Laerzio: «I fanciulli trovano il tutto nel nulla, gli uomini il nulla nel tutto»²⁰, in cui Leopardi enuncia in maniera sintetica e fulminante una sua idea in chiave antropologica, ma di densa suggestione filosofica e valida anche come dichiarazione di poetica. Pirandello non solo conosceva e condivideva la sentenza zibaldoniana, ma anche quella dei *Detti memorabili*, dal momento che ritornerà su queste due opere leopardiane, riprendendo sia l'espressione di Filippo Ottonieri che «i diletti più veri che abbia la nostra vita, sono quelli che nascono dalle immaginazioni false»²¹, sia un analogo passo dello *Zibaldone* dell'8 marzo del 1821 sulla «forza creatrice» dell'immaginazione come, una volta, propria dei popoli antichi, ora, nei tempi moderni, dei fanciulli:

La forza creatrice dell'animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità; inoltre dopo ch'egli ha conosciuto se stesso e le cose, tanto più addentro che non doveva, e dopo che il mondo è divenuto filosofo, l'immaginazione veramente forte, verde, feconda, creatrice, fruttuosa, non è più propria se non de' fanciulli, o al più de' poco esperti e poco istruiti, che sono fuori del nostro caso²².

La riflessione di Leopardi – in cui, attraverso il rapporto osmotico di «tutto» e «nulla», si individua nei fanciulli la rara capacità di trovare «il tutto

¹⁸ LEOPARDI, *Lettere*, a cura di DAMIANI, Mondadori, Milano 2006, pp. 243-44.

¹⁹ LEOPARDI, *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, in *Operette morali*, in ID., *Poesie e Prose*, II. *Prose*, a cura di DAMIANI, cit., p. 127.

²⁰ *Zibaldone*, p. 527 dell'autografo: vd. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit. I, p. 442.

²¹ LEOPARDI, *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, cit., p. 127.

²² *Zibaldone*, pp. 725-26 dell'autografo: vd. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit. I, p. 550.

anche nel niente», grazie alla loro «immaginazione», e negli «uomini», negli adulti, la comune facoltà di ridursi a trovare «il niente nel tutto», avendo, diversamente dai fanciulli, «dopo che il mondo è divenuto filosofo», una scarsa immaginazione, che li induce, una volta conosciuta la vanità del «tutto», a farlo svanire nel «niente» – ritorna con sorprendente puntualità nelle considerazioni di Serafino Gubbio:

Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa. [...] Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte²³.

Se con la forza dell'«immaginazione» nel «nulla» si può «trovare» il «tutto» e i due poli dell'apparente contraddizione sono reversibili, secondo quanto Pirandello mutua dalla suggestiva intuizione di Leopardi, allora si spiega anche perché nei *Giganti della Montagna* il «mago» Cotrone esalta «la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi», tanto da esortare l'attor giovane della compagnia della «contessa» Ilse: «Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!», perché egli stesso e anche i suoi compagni, essendo tutti «poeti» come i fanciulli, creano «immagini», «fantasmi», «sogni»²⁴. Ricordando ancora il Leopardi dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* e dello *Zibaldone*, l'ultimo Pirandello, attraverso questo suo singolare personaggio, il «mago», afferma con certezza che nella villa, «un tempo signorile», poi «decaduta e in abbandono», della «Scalogna», che «sorge solitaria nella vallata» di un'isola ignota, gli «Scalognati», allontanatisi dal consorzio sociale, sono «padroni di niente e di tutto»; certo, non hanno «niente» e, tuttavia, il «tutto» scaturisce dalla loro immaginazione:

A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. [...] E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri²⁵.

²³ PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di MACCHIA, cit., II, p. 573.

²⁴ Cotrone pronunzia queste battute, rispettivamente, alla fine del secondo atto, discorrendo con la «contessa», e del terzo, rivolgendosi all'attor giovane della compagnia, Spizzi.

²⁵ È la lunga battuta di Cotrone, centrale nel terzo atto, che esprime compiutamente la poetica teatrale dell'ultimo Pirandello, attraverso il protagonista dei *Giganti della montagna*.

Per Leopardi, quindi, gli adulti, che adoperano solo il freddo raziocinio e non la fervida immaginazione, di cui sono spesso privi, trasformano il «tutto» in «nulla» («tutto sarà come nulla»); analogamente e con opposta specularità, gli «Scalognati» di Pirandello attenendosi alle prescrizioni di Cotrone, posseggono l'arte magica di attuare, come in un prodigio alchemico, la metamorfosi della ragione in fantasia («Sú, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventar ragionevoli!»)²⁶; pertanto, se prevale la logica stringente della ragione con un comportamento che il «mago» giudica vile, si riuscirà solo a cogliere il «nulla» nel «tutto»; se, invece, non si ragiona troppo, si assisterà all'incantesimo metamorfico del «tutto» nel «nulla».

Il «tutto», per il Vitangelo Moscarda di *Uno nessuno e centomila*, altro non è che il fluire stesso della vita, quando alla fine della sua vana *quête* nella realtà sociale rifiuta di trovarsi imprigionato in una forma. Scopre allora che la verità, se ne esiste una, non può trovarsi in mezzo agli uomini, sempre "mascherati", ma negli scenari impareggiabili e autentici della natura, dagli esili fili d'erba agli alti monti e allo sconfinato mare:

Siamo in campagna qua; il languore ci ha sciolto le membra; è naturale che illusioni e disinganni, dolori e gioje, speranze e desiderii ci appajano vani e transitorii, di fronte al sentimento che spira dalle cose che restano e sopravanzano ad essi, impassibili. Basta guardare là quelle alte montagne oltre valle, lontane lontane, sfumanti all'orizzonte, lievi nel tramonto, entro rosei vapori²⁷.

Nella Natura, sentita come entità positiva, non più come alterità leopardianamente ostile, Vitangelo vorrebbe «rinascere attimo per attimo» («Impe-dire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni»)²⁸, attraverso una fusione primigenia con il suo ininterrotto e inconsapevole divenire. Nel flusso di questo continuo «rinascere», una specie di "eterno ritorno", dove si svolge, scandito nelle sue varie fasi, ogni ciclo esistenziale, il protagonista dell'ultimo romanzo, che umoristicamente "non conclude" («Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude»)²⁹, immerge, quindi, se stesso, assurgendo a simbolo dell'inconscio desiderio di ricongiungersi con il caos originario, avvertito anche dall'autore, da Pirandello, come un percorso *à rebours* verso il suo nativo «Caos», un andare «di là», nel Tutto-Nulla, dove le sue ceneri sono murate da una rozza pietra della campagna di Girgenti³⁰.

²⁶ Così Cotrone esorta i suoi «Scalognati», all'inizio del primo atto.

²⁷ PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., II, p. 775.

²⁸ Ivi, p. 902.

²⁹ Ivi, p. 901.

³⁰ Nel *Frammento d'autobiografia*, uscito sulla «Nuova Antologia» del 16 giugno 1933, Pirandello dichiara: «Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà», perché nato in una villa detta «il Caos» nelle vicinanze di Girgenti (oggi Agrigento).

Alberto Granese

«La stupefazione immota di tutte le cose»:
epifanie dell'«oltre» pirandelliano

Diego Bronner, nel lieve chiarore della notte, aveva visto tutto. Quell'uomo, posato il cappello sul parapetto di un ponte, si era lasciato cadere nel Tevere con un «tonfo terribile». Vedeva le case lontane della città, il cappello lasciato, ma aveva la terribile impressione di avere sognato. Provava un senso di straniamento per l'«impassibilità di tutte quelle cose ch'erano con lui là, presenti, più presenti di lui, perché lui, anzi, nascosto nell'ombra degli alberi, era veramente come se non ci fosse». Era sconvolto dalla consapevolezza di essere rimasto immobile, nel silenzio notturno, «presente e assente», *come se non ci fosse*, non avendo dato e chiesto aiuto, mentre gli uomini non possono «restare impassibili come le cose»¹.

Nello scenario disegnato da Pirandello, notte, silenzio, ponte, fiume, impassibilità delle cose, Bronner aveva assistito a un suicidio, ma, divenuto presenza-oggetto tra altre presenze-oggetto, si ritrovava immerso in una dimensione onirica, in cui riusciva ad avere comunque la confusa sensazione di uno sdoppiamento, della mancanza di collegamento tra le facoltà razionali, che gli avevano fatto percepire la realtà, e l'assenza di una volontà, capace di trasmettere gli impulsi adeguati e conseguenti al proprio corpo. In termini cartesiani, i due ordini della *res cogitans* e della *res extensa*, si erano comportati in maniera autonoma, senza un rapporto deterministico di causa ed effetto, anzi perfino secondo un processo contraddittorio, come se l'uno escludesse l'altro. Diego ritornò a casa «pallido e stravolto», raccontò alla vecchia madre di aver lasciato annegare un uomo, senza gridare, senza muoversi, meditò sulla sua situazione di disagio, di inettitudine, non leggeva più, non scriveva più, e, dopo circa un'ora, eccolo ancora seduto sul parapetto del fiume. Si tolse e posò il cappello «allo stesso posto dell'altro», lo guardò, illuminato dalla luce

¹ Così cominciava, come un racconto, seguendo Pirandello, l'intervento da me pronunciato "a braccio" nel Teatro d'Ateneo, in occasione del Convegno: quasi improvvisato, non congegnato a tavolino, ma direttamente rivolto alla platea. Per conservarne il calore, nato dal rapporto con il pubblico, questo testo ne è la fedele trascrizione, a cui sono state aggiunte solo le note.

del fanale, e, «come se facesse per giuoco, per un dispetto alle guardie notturne», come se lui stesso *non ci fosse più*, «rise orribilmente», scavalcò il parapetto e si slanciò, proprio come l'altro, nel vuoto, per essere accolto e sommerso dalle acque del fiume; ma, prima di protendersi nel vuoto, posando il cappello, «– E due! – disse»: *E due!* è il titolo della novella (1901)².

Diversi anni dopo, un uomo, in una notte «vitrea», nel suo «chiarore misterioso», nella «stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre d'ogni senso», attraversa la piazza deserta della città, che pare avvolta in «una vaporosa evanescenza di sogno», mentre nella sua testa è fissa un'idea, ancora non chiara, non precisa, ma collegata a un senso dell'esistenza come ripetizione di comportamenti usuali e necessari, giunge vicino al ponte illuminato dalle «lampade elettriche», intorno è silenzio, «sempre questo silenzio», poggia le mani sul parapetto e resta fermo, come in attesa: «Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova». Anche questa volta un titolo breve: *Un'idea* (1934)³. Prima, Diego Bronner, che (come Adriano Meis-Mattia Pascal, quando mette in scena il falso suicidio) lascia il cappello sul parapetto del Tevere e si toglie la vita gettandosi nelle sue acque, ora, un personaggio anonimo, che ripete quasi gli stessi gesti nel silenzioso scenario di «stupefazione immota di tutte le cose», bloccate nella loro «impassibilità», con un'idea fissa e imprecisa, ma chiaramente allusiva all'annientamento della propria esistenza priva di senso, stabiliscono, dopo un non breve tempo intercorso nella stesura delle due novelle, un'evidente linea di continuità tematica, basata non solo sull'assorbimento della forma-corpo nel buio vuoto del nulla o dell'ignoto «oltre», dell'enigmatico «al di là», ma anche e soprattutto sulla messa in campo di tutta una serie di elementi oggettivi e di segmenti narrativi e teatrali insieme, fondamentali nel condizionare gli sviluppi e gli esiti stessi delle vicende raccontate.

Il punto di attrazione fatale e letale, per l'uno e per l'altro, è rappresentato, anzitutto, dal fiume, dal *panta rei* eracliteo dello scorrere ininterrotto delle sue acque, dall'incessante motilità del loro flusso vitale in netto contrappunto, in dissonanza totale con l'immobilità di tutte le cose circostanti, con la loro

² L. PIRANDELLO, *E due!*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1985, I, pp. 176-85, a cui rinviano, *passim*, tutte le citazioni della novella, pubblicata, per la prima volta, con il titolo di *Strigi* (non «Stringi»), in «Il Marzocco», 29 settembre 1901; poi, con il titolo definitivo, nel primo volume dell'edizione Bemporad (1922).

³ PIRANDELLO, *Un'idea*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., 1990, III, pp. 648-53, a cui rinviano, *passim*, tutte le citazioni della novella, pubblicata sul «Corriere della Sera», 2 giugno 1934; ma alcuni Appunti (vd. *ivi*, pp. 1426-28) del 1906-1913 l'avvicinerebbero nel tempo a *E due!* D'ora in poi, essendo tutte le cit. tratte dai «Meridiani» Mondadori, saranno indicati solo i titoli delle novelle, rinviando alle *Note ai testi* dei tre voll. tutti i dati relativi alla loro prima pubblicazione, che appare comunque in parentesi accanto al titolo.

pietrificata fattualità priva di linfa e di cangiamenti potenziali. Oltre il parapetto del ponte apparentemente c'è il «vuoto» e, certo, nel buio notturno si ha solo l'idea di una mancanza, di un'assenza di familiare e rassicurante realtà, ma in effetti sotto vi serpeggia il fiume, che, se da un immediato punto di vista husserliano si presenterebbe come *Lebenswelt*, come mondo della vita, sotto il profilo freudiano, potrebbe rappresentare la dimensione inconscia e profonda, una proiezione esterna dell'*Es*, oscuramente avvertita come ritorno al mondo prenatale, a un Tutto-Nulla, a un informe caos primigenio. Naturalmente questo aspetto è estremizzato nella novella del 1934, pubblicata quando Pirandello, durante la sua ultima stagione creativa, si spingeva oltre la poetica umoristica e allegorica, basata sulla scissione e la contraddizione, e concepiva una visione non di frattura, ma di fusione tra io e mondo, tra soggetto e oggetto, tra uomo e natura, non più leopardianamente ostile.

Non sfugga che l'altro elemento presente nelle due novelle è costituito dal «parapetto» del ponte, la struttura solida e sicura, che, se nell'una e nell'altra è il *limen*, «oltre» il quale si trova il vuoto, nella prima, scavalcarlo non solo significa andare verso l'abbraccio mortale dell'inesorabile corrente fluviale, ma assume anche l'aspetto provocatorio di una sfida, quasi sempre, come in altre novelle pirandelliane, alla vita, un gesto eversivo per occultare il cedimento alle pulsioni inconsce e irresistibili di morte. Ad esempio, in una novella più vicina nel tempo, *Una sfida* (1936), l'operaio disoccupato Jacob Shwarb, ricoverato presso l'Israel Zion Hospital di Brooklyn per una grave malattia di fegato, in preda ad atroci tormenti accentuati dal caldo dei mesi estivi, lascia il letto e si avvia verso il finestrone aperto in fondo alla corsia. L'antipatico sorvegliante notturno Jo Kurtz lo vede, crede che l'ammalato voglia andare a prendere un po' di refrigerio, gli sorride per incoraggiarlo; ma Jacob, che, esasperato dalle sue sofferenze, non sa ancora bene se la sua intenzione sia quella di rinfrescarsi o andare a buttarsi dalla finestra, mette veramente in atto il suicidio, solo con l'unico scopo di fare un «dispetto», di sfidare colui che per l'ambiguità di un segno non verbale, di un atteggiamento non immediatamente decifrabile, non era intervenuto per trattenerlo⁴.

Altra sfida tragica è quella di Tommasino Unzio, detto Tommasone *Canta l'Epistola* (così il titolo della novella del 1911), che, nonostante il suo «corpo ben pasciuto e florido», amante di «cibi sani», aveva uno «spirito» sottile e malinconico, dotato nelle sue «disperate meditazioni» di una vita autonoma e tutta immersa nella natura, fino a sentirsi «come una pietra, come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome», preso da «tenerezza materna» per un «filo d'erba», di cui seguiva il «crescer lento», contemplandolo, accarezzandolo, custodendolo «con l'anima e col fiato». E, quando la signorina Olga Flanelli lo aveva distrattamente strappato per metterselo tra i denti, non era riuscito a trattenersi dal darle della «stupida», prendendosi

⁴ Cfr. *Una sfida*, ivi, III, pp. 760-65.

uno schiaffo dal suo fidanzato, il tenente De Venera, che lo sfidò in duello: Tommasino, pur sapendo che il suo avversario era un valentissimo tiratore, «stanco dell'ingombro di quella sua stupida carne», accettò la «sfida» e andò volontariamente incontro alla morte; si fece uccidere prendendosi una palla di pistola in pieno petto⁵. Come poi Vitangelo Moscarda di *Uno nessuno e centomila*, Tommasino, avendo annullato la propria identità individuale nella fluida vita della natura per fuggire dalla *trappola* della forma ingombrante di quel suo corpo grasso e rubicondo, rinuncia alla propria esistenza attraverso un atto di «sfida», originato da una causa apparentemente banale, da un oggetto insignificante, che, nella visione logico-paradossale di Pirandello, finisce per giocare un ruolo determinante in tutte le vicende a esito esiziale⁶.

Un terzo elemento ricorrente soprattutto in *E due!* è il «cappello» sul parapetto del ponte, lasciato dall'ignoto suicida, un oggetto che rivela una presenza-assenza e acquista, pertanto, una funzione rilevante nel racconto, un significante del possesso umano, non paragonabile all'immota impassibilità delle cose intorno all'argine del fiume: il cappello appare, infatti, «sinistramente» illuminato dal fanale, diventa una realtà minacciosa, la proiezione fisica di un inconscio *Unheimliche*, tale da far venire i brividi, come se costituisse un terribile atto di accusa per Diego Bronner non corso in aiuto allo sventurato, da scatenare in lui un latente senso di colpa, la coazione che lo indurrà a ripetere lo stesso folle gesto dopo aver posato sul parapetto anche il suo cappello. Una situazione straniante, questa, in cui l'oggetto espressionisticamente dilatato sotto la luce implacabile delle lampade elettriche assume tutti i connotati di una presenza autonoma, così come avviene per l'adolescente di *La veste lunga* (1913), a cui avevano messo un abito «su un corpo, che lei non si sentiva»; anzi, «assai più del suo corpo pesava quella veste», perché il suo era il corpo di una «bambina» ancora legata al ricordo del mondo della «dolce infanzia» e, come quel bacio furtivamente datole una volta sulla bocca, procurandole un senso di «schifo», non le aveva fatto più sentire le labbra, così ora le sembrava che anche tutto il suo corpo si fosse «diradato», quando

⁵ *Canta l'Epistola*, ivi, I, pp. 482-90 (*passim*).

⁶ Anche Mariano Groa di *L'uomo solo* (1911), tradito e separato dalla moglie, decide, come Tommasino, di liberarsi di quel suo «corpaccio da maiale», con il viso tutto «affondato nella pappagorgia lustra di sudore», nonostante avesse un «cuore tenero e semplice, di bambino» (ivi, I, pp. 639-48, *passim*). Né diversamente, il protagonista di *L'uccello impagliato* (1910), Marco Picotti, si uccide quando, avendo cominciato a mangiare smodatamente tutti i cibi, sente disgusto, schifo, «nausea» per il suo corpo, che, da debole, malato e preservato solo con le medicine, era divenuto sano, forte e «ben conservato» come l'antico uccello impagliato; ma, prima di puntarsi la rivoltella alla tempia, con un temperino distrugge il grosso uccello: lo scempio di questo oggetto inanimato, assunto a metafora del corpo solido di Marco, prelude all'annientamento del suo peso ingombrante (ivi, III, pp. 363-73, *passim*). Si ricorda che *La trappola* (1912) è il titolo di un'altra significativa novella di Pirandello (cfr. ivi, I, pp. 775-83).

si osservava davanti allo «specchio». Durante il viaggio in treno da Palermo a Zùnica, la sedicenne Didì, presa «istintivamente», «senza volerlo», senza badarvi, una fiala di veleno dalla borsa del padre, si uccide, proprio a causa di quella «veste lunga» che dovrà renderla accettabile al quarantacinquenne futuro sposo, per cui avvertirne il peso fastidioso su un corpo sentito come assente, nell'immenso «senso di vuoto» provato dallo «spirito», è sintomo manifesto non solo e non tanto della pulsione inconscia a rifiutare la sessualità, come superficialmente appare, quanto, invece, più profondamente e in linea con la visione allegorica pirandelliana, a esorcizzare il passaggio dalle potenzialità molteplici e variegiate dell'infanzia felice o dell'età adolescenziale alle forme più definite della giovinezza⁷.

La «veste lunga» assume per Didì la stessa dimensione significante del «polpaccio» del professore di inglese per un'altra adolescente, Dreetta di *Pubertà* (1926), l'una e l'altro elementi carichi di connotazioni negative, percepite come aliene, ostili e demoniache dalle due giovinette, tali da scatenare comportamenti autodistruttivi. Dreetta avvertiva la «fragrante esuberanza del suo corpo», l'odore «soffocante» dei capelli voluminosi, della «cipria intrisa di sudore», compiacendosi della «promettente curva dei fianchi» davanti allo «specchio», e, quando Mr. Walston accavallò le gambe lasciando intravedere il «polpaccio» con il suo «peluzzo rossiccio», la ragazza, turbata, attratta, respinta da un senso di «schifo», balzò in piedi e con un «riso lacerante» si lanciò da una finestra della casa⁸. A parte i lemmi frequenti usati dall'autore, lo «specchio», che rinvia in maniera subdola l'immagine, lo «schifo», per tutto quel che attiene al corpo, la «risata» terribile di Diego e di Dreetta prima di procurarsi la morte, il «tonfo» delle cadute, è anche possibile individuare altre componenti costanti, a partire dalla funzione dei dettagli, amplificati, come in un primissimo piano cinematografico, e resi autonomi, tanto da sembrare distaccati dal tutto. I particolari connessi all'invasione del corpo, esibiti in tutta evidenza, come il «polpaccio» del professore di inglese, il «bacio sulla bocca» dato a Didì e la sua «veste lunga», accentuano il senso di ripugnanza e disgusto verso la corporeità nel suo insieme, senza escludere un'implicita allusione sessuale, a cui quegli elementi rinviano. Le «labbra» per Didì e il «polpaccio» per Dreetta si presentano, inoltre, come frammenti staccati da un tutto organico, non parti che a esso metonimicamente rinviano come sineddoci: questo spiega perché nella loro estraneazione acquistano un aspetto demoniaco e perturbante.

Un'immediata verifica che la rinuncia alla vita è preannunziata da un senso di nausea, e quindi da una presa di distanza dal proprio corpo, può agevolmente essere effettuata su una novella dove avviene il contrario. In *La levata del sole* (1901), Gosto Bombichi si avventura di notte in una campagna

⁷ *La veste lunga*, ivi, I, pp. 693-707, *passim*.

⁸ *Pubertà*, ivi, III, pp. 248-54, *passim*.

deserta e «ammollata dalla pioggia recente» con propositi suicidi, ma durante il percorso prova fastidio per i piedi infangati e inzuppati di acqua, comincia a sentirsi stanco e ad avere sonno, a provare insomma tutti i sintomi di un rapporto non insensibile, ma ancora vitale con il proprio corpo, tali da scongiurarne la soppressione; e, infatti, quando sorge, il sole lo trova tranquillamente addormentato⁹. Così pure, in un'altra novella dal titolo analogo, *Spunta un giorno* (1927-28), l'anonimo protagonista, una giovane donna – dopo una minuta descrizione del disordine della sua stanza, fatta con precisione oggettiva e impersonale dall'autore attraverso una lunga carrellata di taglio cinematografico (ma dove tutto è anche in primo piano come su una superficie aprospettica), a partire dallo «spettrale» «squallore dell'alba», che non lascia presagire nulla di buono, e a finire dalla rivoltella posata sul tavolino –, «vinta dalla stanchezza», si addormenta; il nuovo giorno la coglie mentre lentamente si sveglia e in lei si desta anche «orribile, la coscienza dell'atto non compiuto»¹⁰. Come per Gosto, il sentirsi stanco, il prendere sonno sono tutti indizi di un rapporto ancora solidale con il proprio corpo, sono i segnali della sua mancata alienazione.

Costante presenza è anche la funzione dello «specchio», in quanto strumento, agente e causale, che predispone e agevola lo sdoppiamento, l'*Ichspaltung* del personaggio, essendo lo spazio speculare il luogo deputato, la scena virtuale che, visualizzando l'ingombrante corporeità e spietatamente restituendo la sua immagine riflessa, accelera il processo di estraneazione e alienazione dal corpo. Ne consegue, secondo la logica inesorabilmente fredda e lucida di Pirandello, che l'infanzia e la pubertà rappresentano in assoluto il polo dialetticamente opposto e inconciliabile, senza superamenti o mediazioni, con la maturità, intesa come forma cristallizzata, identità chiusa, priva di sviluppo e di aperture, quindi, anche maschera, parte nel «giuoco delle parti». Il mondo dell'«infanzia felice» rappresenta per Didi e Dreetta l'assenza di una forma già definita e, quindi, all'inverso, la massima apertura possibile delle disponibilità esistenziali, delle potenzialità inesprese, ancora immerse nel flusso vitale: rappresenta lo *statu nascenti*, la fase aurorale, ma anche regressiva, verso cui spingono coattive le pulsioni di *Thanatos*. La «pubertà», come stadio immediatamente successivo all'infanzia nell'evoluzione dello sviluppo individuale, è il momento in cui comincia ad attuarsi il passaggio alla forma vera e propria e, dunque, è la fase conflittuale per eccellenza, perché può capitare, come alle due adolescenti, di rifiutare questo passaggio, di non volere scegliere, con l'atto del suicidio, una sola possibilità di forma esistenziale, in cui definitivamente intrappolar-

⁹ Cfr. *La levata del sole*, ivi, II, pp. 894-903. Il testo di riferimento è tratto dall'edizione Bemporad del 1926 (cfr. ivi, pp. 1396-1403).

¹⁰ *Spunta un giorno*, ivi, III, pp. 317-22, *passim*.

si e imprigionarsi: «ogni cosa porta con sé la pena della sua forma, la pena d'esser così e di non poter più essere altrimenti»¹¹.

Essendo, questa, norma generale e fondamentale della *Weltanschauung* pirandelliana, l'«orrore» e il «ribrezzo» della sessualità, pur presenti, non possono ritenersi delle spinte in ultima analisi determinanti, perché costituirebbero un motivo estremamente riduttivo rispetto ad altre più importanti componenti delle novelle: anzitutto, l'elemento esterno, banale e insignificante, che, con evidente mancanza di rapporto tra causa ed effetto, scatena la soluzione finale, come la «veste lunga» e la «fiala», trovata per caso durante il viaggio in treno da Didi, il «polpaccio» del professore, casualmente visto durante la lezione di inglese da Dreetta¹². Questi dettagli si inseriscono in maniera necessaria e del tutto organica alla composita struttura narrativa pirandelliana, che essenzialmente consiste nel partire da un assunto logico posto in astratto, declinato per paradossale o per assurdo, secondo la consueta tecnica della scomposizione umoristica, e nell'incarnarlo allegoricamente, secondo un procedimento combinatorio, in alcuni personaggi, indifferentemente designati, nel caso di questi ultimi esempi, con i nomi di Didi o Dreetta, come se fossero dei numeri di matricola anche intercambiabili.

Ritornando a una delle novelle iniziali, scelte come guide e punti di partenza, *Un'idea*, il protagonista *sine nomine*, che si muove nella «stupefazione immota di tutte le cose» e in uno stato onirico, ha un «corpo» senza peso, leggero, come se fosse «fluidico», mentre la sua «ombra» si «allunga e più si rarefa, finché non svanisce»¹³. Questa fluidificazione del corpo, la sua rarefazione implica l'approfondimento di un motivo centrale, già sperimentato con le novelle di Tommasino, Didi e Dreetta, ma che trova conferma anche in tanti altri racconti, dove è sempre connesso al comportamento autoaggressivo di soppressione della vita, secondo una tipologia ricorrente di almeno tre aspetti, pur nella varietà delle vicende narrate, in cui il corpo è sottoposto a un'azione di spossessamento, dissociazione, frammentazione, esaminabile non in tutti, ma almeno in alcuni casi esemplari, secondo un procedimento inevitabilmente schematizzante. Il primo caso significativo è dato da *Candelora*, una novella del 1916-17, la cui protagonista (il suo vero nome è Loretta), superata la fase puberale e adolescenziale, è una donna dalla figura fisica

¹¹ *Candelora*, ivi, III, pp. 409-17: 415.

¹² Una forzatura riduttiva in senso solo sessuale potrebbe portare, ad esempio, al travisamento della novella *La Rosa* (1914), in cui l'elemento fondamentale non è il rifiuto della sessualità, ma la valenza assunta dal magnifico fiore, che, scagliato via da Lucietta Nespi, come atto di sfida, in un momento di apparente scherzo erotico, significherà il distacco definitivo da Fausto Silvagni, «sapendo bene ormai ciò che con quella rosa d'un momento aveva buttato via per sempre» (ivi, III, pp. 448-70: 470); nella concatenazione reale dei fatti non vi è un rapporto di causa-effetto tra quel gesto, in sé banale, e la scelta (implicita in esso) della definitiva separazione di due esistenze.

¹³ *Un'idea*, cit., III, pp. 649-50.

formosa e prorompente, con un corpo “pesante” gonfio di sensualità e, come tale, continuamente esibito, esposto agli sguardi cupidi degli amanti, tra cui il barone Chico, che addirittura la ospita nella sua villa insieme con il marito pittore, Nane Papa. Quando Candelora torna dal mare, dopo aver «nuotato nuda per mattinate intere», è una vera forza della natura, una «meraviglia di forme e di colori»; si presenta

scabra e arrostita dal sole e dalla salsedine, ha negli occhi chiari bruciati, nel mento un po' rientrato, nei capelli gialli irruviditi, un'aria di capra addormentata nella voluttà. Con quelle robuste braccia nude spellate e quelle anche poderose par che debba stracciare a ogni mossa la fragile vesticciuola aderente, di velo azzurro, che le stride su le carni arse¹⁴.

Costretta a dimostrarsi «gratissima» a tutti i falsi ammiratori dell'arte pittorica del marito per farne acquistare i quadri, Candelora comincia a provare «vergogna» del suo tenore di vita e si uccide, come per un gesto di sfida, con un colpo di pistola. Da questo momento, il corpo inanimato della donna invade la scena, la sua consistenza di oggetto già privato della propria identità umana si mostra in tutta evidenza: buttata a terra, le vesti scomposte, «una coscia scoperta», è ancora centro reificato su cui convergono gli sguardi. Con la morte, con la fine di una vita ritorna anche, evocata dalla memoria involontaria, il suo inizio, il ricordo dell'infanzia felice, attraverso le parole del marito, che chiama più volte «bambina mia» la sua Loretta, ma è anche attento a «tirar la veste azzurra, labile, su quella coscia scoperta che l'offende»; gesto vano, perché, rimanendo sempre più scoperta, vi si fissa, pur senza volerlo, l'occhio del barone Chico¹⁵. Dal corpo spossessato si stacca la «coscia», non più parte di un tutto, ma inerte fisicità, quasi monade irrelata, su cui l'autore batte inesorabile, nominandola ossessivamente più volte, trasformando e dilatando sulla pagina il dettaglio corporeo in oggetto a sé stante, ciò che è rimasto della sensualità emanata un tempo da quel corpo.

Così pure, sempre per restare in un tema di acre sessualità, questa volta macchiata di incesto, si svolge la tragica storia di *Zia Michelina* (1914), l'avvenente vedova, tanto concupita dal nipote Simonello, chiamato Marruchino, fino a costringerla a sposarlo, ma con il patto di non toccarla, perché lei, quando si guardava allo «specchio», provava un senso di «schifo» nel vedere le fattezze ancora belle di quel suo corpo, che l'aveva accecato di folle desiderio. Appellandosi alla «forma» del vincolo matrimoniale, Marruchino, una notte, le usò violenza carnale, contro la sua volontà; e, quando la trovarono morta, ai carabinieri, che l'avevano arrestato «giurò e spergiurò di non averla uccisa lui, ma che s'era uccisa da sé, per aver egli voluto ciò che ogni marito

¹⁴ *Candelora*, cit., III, p. 411.

¹⁵ *Ivi*, pp. 416-17.

è in diritto di pretendere dalla propria moglie; disse che, avendo ottenuto ciò che desiderava e per cui aveva tanto combattuto, non aveva nessuna ragione di commettere quel delitto»¹⁶. Il corpo di Candelora (che ricorda l'Isle, la contessa, dei *Giganti della Montagna* nella convinzione che l'arte nuova ma incompresa del marito doveva avere un sostegno: nel dramma è costituito dalla potenza economica dell'era industriale, rappresentata dai giganti, nella novella dall'interessato mecenatismo, impersonato dal barone Chico), viene spossessato, "tolto" alla donna dagli sguardi lascivi degli amanti. Il suo è un corpo mercificato, perché deve attirare interesse per i quadri del suo uomo; altro è, invece, lo spossessamento consumato, non con gli sguardi, ma con un vero e proprio stupro sul corpo di zia Michelina, costretta a uccidersi dopo aver subito la violenza che le ha "rapito" il corpo, divenuto oggetto del desiderio, non essendovi, nell'atto sessuale, il suo consenso e la sua completa partecipazione¹⁷.

Candelora e Zia Michelina preludono a *Nel segno* (1904), in cui il corpo di Raffaella Osimo è sottoposto alla totale reificazione e, quindi, a uno spossessamento ancora più radicale, a una dissociazione degli organi, che prelude al suicidio. Raffaella, ricoverata in ospedale, decise di sottoporsi come cavia alla lezione di semiotica: quasi una folle sfida al suo amante di una volta e alla sua rivale, futuri medici, che dovevano assistervi. Proprio questa studentessa fu invitata dal primario a disegnare con il «lapis dermografico» a lei, distesa nuda sul tavolo anatomico, tutti gli organi del corpo, come una «carta geografica», sotto gli sguardi attenti dei giovani allievi. E sarà sul cuore, circondato da tutte quelle linee, che Raffaella, ritornata nella sua cameretta, dinanzi a un piccolo «specchio», punterà uno stiletto, spingendolo tutto dentro, «là, nel bel mezzo del segno» tracciato dalla «rivale ignara»¹⁸. Il suo corpo, esposto, mortificato, reificato, le era divenuto estraneo, un inutile ingombro da alienare, espellere, annientare, perché lo sentiva diverso, diviso, lontano, come se non gli appartenesse più. Gli organi di Raffaella, distinti, separati, scomposti dalla matita dermografica, come se fossero smembrati e disarticolati, in tante parti

¹⁶ *Zia Michelina*, ivi, I, pp. 671-82: 682.

¹⁷ Nella novella, *Il viaggio* (1910), una delle più drammatiche di Pirandello, Adriana Braggi (ancora una donna protagonista) muore proprio quando conosce l'amore negli incomparabili scenari di Napoli e Venezia: «viaggio d'amore, senza ritorno; viaggio d'amore verso la morte» (ivi, III, pp. 211-29: 228). Racconto, quindi, di *Amore e Morte: Eros e Thanatos* profondamente intrecciati. Per sua libera e consapevole scelta di morire nel momento giusto (non dunque inconsciamente come Didi), estrae da una borsa la boccetta di veleno e lo beve distesa sul letto; ma, in realtà, Adriana non ha voluto attendere la sua devastazione fisica, perché era destinata a morire per una grave patologia, un male incurabile, comunque attinente alla sfera del corpo, del tutto indipendente dalla sua volontà, casuale e, pertanto, la triste storia si aggiunge a tutte le altre, che, se pure diverse, sono dominate dal caso, dall'imprevisto, dall'ineluttabile.

¹⁸ *Nel segno*, ivi, I, pp. 299-30, *passim*.

autonome, preludono alla frammentazione del corpo, completamente dissociato dall'io, di un'altra novella pirandelliana, *Mentre il cuore soffriva*.

Fin dall'inizio di questa novella, in cui si raggiunge la punta massima dell'autonomia dell'oggetto-corpo, non essendo più controllato dal soggetto pensante, e dunque completamente automatizzato e robotizzato, all'anonimo protagonista, in uno stato di smemoratezza e di abbandono, le dita della mano cominciarono a muoversi in maniera scoordinata e così, l'una dopo l'altra, tutte le altre parti dei suoi organi. Si era prodotta in lui una scissione, per cui le due sfere esistenziali risultavano separate e non comunicanti: da un lato, la «vita», che si era concentrata «cupamente in una profonda, misteriosa intimità»; dall'altro, le sue articolazioni, le sue «forme» materiali, agenti come da essa alienate, escluse, lontane. Gli occhi di quest'uomo «potevano guardare e non vedere» e tuttavia si pose davanti allo «specchio», assorto «nel suo intimo dolore», perché il cuore «gli soffriva dentro», segno che, se l'aspetto esteriore era abbandonato a se stesso, la «vita» interiore viveva intensamente. A questo punto, non bastando più i movimenti scoordinati del corpo, come spinte estranee e ostili, una «fiera volontà nemica», anche questa, energia nefasta proveniente dall'esterno, cominciava a insinuarsi nella sua profonda intimità, dove stava oscuramente maturando la decisione di uccidersi. La «volontà nemica», carica di «disprezzo» e di «odio», una pulsione di morte, azzeratasi la soglia coscienziale, agiva direttamente sul corpo, tanto devastato con il passare del tempo (pelle ingiallita, «guance flaccide», rughe profonde) da provarne «schifo», a cui inviava i suoi impulsi e i suoi comandi¹⁹.

Ed ecco la mano che, «quasi meccanicamente», «quasi di sua iniziativa», si allunga a girare le chiavi di un cassetto, mentre la «mente» se ne sta «per proprio conto», vagolando tra pensieri «senza nesso tra loro», assente e indifferente ai movimenti del corpo, dominato dalla «volontà nemica», per tirarne fuori la rivoltella, dando avvio all'esito finale, scandito magistralmente da Pirandello in *climax* delirante e allucinante. Il corpo dell'uomo è ormai devitalizzato, «vuoto di forze, cascante», i suoi «occhi di bimbo» esprimono «una bontà pietosa, quasi infantile, lontana» (nel momento della morte per suicidio ritorna lancinante l'immagine della perduta «infanzia felice»), il suo cuore, «roso da un tormento che il corpo non sapeva», è immerso in una «vacuità spaventevole» (ancora il vuoto derealizzante e fagocitante); a un tratto, piomba su quella mano, con un «ultimo guizzo sinistro» la «volontà nemica», analoga alla «risata» diabolica e raccapricciante, la spinge a portare alla bocca la rivoltella e, dopo lo sparo, caduto il corpo irrigidito dalla morte pesantemente a terra, ad accentuarne la separatezza e la frammentazione di tutte le parti, le dita, prima serrate, si aprono «lentissimamente da sé». A fare da sfondo, uno scenario in perfetta sintonia con *la tragedia d'un personaggio*,

¹⁹ *Mentre il cuore soffriva*, ivi, III, pp. 542-52, *passim*.

il cui corpo, apparentemente una massa compatta nella sua forma identitaria e unitaria, in realtà scisso, in maniera omologa alla dissociazione della personalità in molteplici atomi psichici, in diversi Io possibili e plurali, mentre, «oltre», lontanissime le stelle brillano leopardianamente indifferenti:

L'ultimo barlume del giorno smoriva squallido, umido, alla finestra; l'ombra, poi man mano il bujo, la tenebra entravano nella camera, e il rettangolo della finestra ora vaneggiava men nero, prossimo e lontanissimo, punto da un infinito formicolio di stelle²⁰.

A una fenomenologia comportamentale della corporalità alterata e divenuta "altra", rispetto all'unità inscindibile della «persona», alienata e scissa, come stadio che prefigura e presagisce l'atto di annientamento (il corpo viene prima marginalizzato, isolato, poi eliminato), Pirandello, in *Mentre il cuore soffriva*, aggiunge una motivazione interna alla dinamica nichilista. Il centro motore è la sinistra «volontà nemica», una sorta di «nolontà», in senso schopenhaueriano (essendo la volontà la forza a vivere che anima tutte le cose), o una pulsione di morte, in senso freudiano, che incide direttamente sul corpo, in assenza del vigile controllo della coscienza, intesa come insieme di ragione e sentimento. L'enigmatica energia di *Thanatos*, quindi, condiziona in assoluto l'insieme dei movimenti corporei. Tra questi due poli il terzo elemento, presente anche nelle altre novelle, quello che fa precipitare, come in un corto circuito, la situazione verso il gesto suicida, è costituito da un evento o un oggetto, esterni e casuali (la veste lunga per Didi, il polpaccio del professore per Dreetta, il filo d'erba per Tommasino), apparentemente banali e insignificanti. Perfino un'intenzione vagamente ludica (di «burla») o follemente eversiva (di «sfida» o «dispetto») rappresenta l'inizio della fine: il cappello posato sul parapetto del ponte per Diego Bronner, la sfida in un ospedale di Brooklin per Job Shwarb, il furto del carretto del lattaio, nonostante fosse logorato dalla nefrite, per il serio e rispettabile signor Bareggi, protagonista di *Fuga* (1923), che, in uno stato confusionale, transizionale tra realtà e irrealtà, accentuato da una fitta e fredda nebbia, ride disperatamente, mentre la sua «corsa pazza» lo trascina verso la «catastrofe»²¹. In *Mentre il cuore soffriva* sono le chiavi che, appese alla serratura del cassetto, su cui inavvertitamente preme il suo corpo distrutto, spingono inconsciamente e quasi meccanicamente l'anonimo protagonista ad aprirlo e a prendere la rivoltella per consumare il gesto finale del suicidio. L'elemento casuale, inserendosi nella polarità tra corpo frammentato e «volontà nemica», in assenza di un ordine razionale retto dalla logica della

²⁰ Ivi, p. 551. Si ricorda che *La tragedia d'un personaggio* (1911) è il titolo di un'altra novella pirandelliana (cfr. ivi, I, pp. 816-24).

²¹ *Fuga*, ivi, II, pp. 440-45, *passim*.

causalità, interviene come fattore scatenante e risolutivo del processo di estraneazione della Forma-Corpo, inizio della sua distruzione²².

Il rapporto tra cuore sofferente e corpo indipendente è, pertanto, solo di tipo temporale, implica semplicemente una concomitanza cronologica, una sincronia comportamentale, escludendo categoricamente qualsivoglia connessione di ordine causalistico (il *propter hoc*), nel senso che sull'ordine delle cose, dei movimenti corporei, la sofferenza interiore non ha alcuna incidenza diretta. Questo permette, infatti, l'incunarsi della «volontà nemica», inconscia e sinistra coazione, che ha un dominio incontrastato sul guscio corporeo, il «guscio d'uovo» del *Giugno delle parti* (1918), devitalizzato e depotenziato. L'assenza di una relazione di tipo causalistico indica un percorso "parallelo" tra le due istanze, quella del cuore e quella del corpo, non assolutamente un rapporto di concatenazione o un contatto di scambio tra di loro. Pirandello non raggiunge solo l'automazione del corpo e la sua completa autonomia dalla sfera sentimentale e razionale del soggetto, attraverso il comportamento sincronico, ma non interconnesso, di queste due fondamentali componenti della «personaggio», ma anche la frammentazione del corpo stesso, i cui organi sensori agiscono in maniera autonoma e tra loro completamente irrelata (gli occhi vedono per conto loro, le mani si muovono da sole), senza rapportarsi a un centro unico di coordinamento e di guida, fino a soccombere, come in uno stato di *trance*, alla «volontà nemica».

Il corpo, così dissestato e sclerotizzato, punta massima di cristallizzazione pietrificata, in quanto corteccia priva di fluida e mobile linfa vitale, una volta irradiate le pulsioni di morte dalla sinistra «volontà nemica», non ha che da attendere l'intervento casuale e risolutore di un insignificante evento esterno per rivolgerlo contro se stesso in un'implacabile spinta all'autoannientamento con la definitiva conflagrazione di tutte quelle cellule impazzite in cui gli organi della massa corporea si sono irrimediabilmente trasformati. Se gli elementi organici messi insieme non formano l'unità inscindibile del corpo e, in maniera omologa, le componenti psichiche, complessivamente, non formano più l'unità della coscienza, la frammentazione del personaggio, allora, è duplice. La progressiva violenza, perpetrata da Pirandello nella sua scrittura narrativa sulle funzioni corporali, devitalizzandole e destrutturandole, ne accelera la dissoluzione. Tutti i casi di suicidio, nella loro

²² In alcune novelle non di suicidio, come *Il chiodo* (1936), che è invece di omicidio, o *Il treno ha fischiato...* (1914), l'oggetto e l'evento (il semplice trovare un chiodo arrugginito in una strada di Harlem piantato poi nella testa della piccola Betty; il fischiare del treno), nella loro apparente banalità, sono gli accadimenti casuali che accelerano la dinamica della vicenda verso l'esito finale, rappresentato, in quest'ultimo racconto, dalla scoperta, fatta dal protagonista, Belluca, «assorto tutto il giorno nei conti del suo ufficio», del «vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno», per cui la causa non appare deterministicamente connessa all'effetto prodotto, essendovi tra l'una e l'altro un'evidente sproporzione (cfr. *Il chiodo*, ivi, III, pp. 766-71; *Il treno ha fischiato...*, ivi, I, pp. 662-70).

molteplicità e ripetizione maniacale, sono metafore-limite della distruzione del versante più visibile ed esposto del personaggio: la «maschera», la «parte». Mentre il «fischio del treno» per Belluca e il *ludus* di fare la «carriola» con la «cagna lupetta» per l'avvocato-voce narrante rappresentavano solo una momentanea «sospensione» della loro «forma sociale», la distruzione del corpo-carcere, invece, per gli altri personaggi segna la loro totale e definitiva «scomparsa»²³.

Proprio la novella *Mentre il cuore soffriva*, pubblicata nel 1917 (prima del maggiore impegno di Pirandello per la produzione drammaturgica), ma ideata e composta, probabilmente, nel 1914, il periodo più maturo della sua poetica di scomposizione umoristica, culminata con la Prefazione del 1925 ai *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), ne rappresenta una delle maggiori e più conseguenti applicazioni: l'anonimo protagonista è chiaramente un'allegoria personificata, un personaggio (e non organica persona) significante la scissione e la disintegrazione del moderno. Sono gli anni terribili e cruciali della prima guerra mondiale: tutto si conclude con una grande esplosione, come nel finale della *Coscienza di Zenò*. L'assunto logico-paradossale raggiunge il momento di *Spannung* con la morte, che immerge il personaggio nel flusso ininterrotto del divenire, nel caos primigenio: l'«oltre», il «di là», l'indistinto Tutto-Nulla, dove le forme perdono la loro consistenza, attuandosi con il suicidio il distacco definitivo dalla Forma-Corpo. In tal senso, la novella è omologa alla struttura stessa del *corpus* delle 365 *Novelle per un anno*, per le quali qualsiasi aggregazione cronologica e tematica è stata finora impossibile, dopo che Pirandello, ai tempi dell'edizione Bemporad del 1922, abbandonò i titoli delle precedenti raccolte²⁴.

²³ Il Belluca di *Il treno ha fischiato...* (cit.) e il protagonista della *Carriola* (1917, vd. ivi, III, pp. 553-61) si appagano di un momentaneo atto consolatorio, restando però nel loro ruolo; Mattia Pascal e Serafino Gubbio scelgono un limbo straniante: rimanere fuori della normalità quotidiana, per l'uno; rinunciare a interpretare la realtà, per l'altro; Vitangelo Moscarda decide alla fine di entrare a far parte del flusso vitale e immedesimarsi nella Natura. Tutti però non rinunziano alla vita. All'opposto, i personaggi delle novelle prese in esame hanno scelto la morte come un'unica soluzione per sfuggire alla «trappola» della Forma e della Maschera. Questa scelta è preparata da un rifiuto della corporeità, che non è tanto un comportamento schizoide (limitato al rifiuto della sessualità), ma rientra nell'assunto logico-paradossale dell'autore, come soluzione estrema (che va oltre le altre soluzioni) per sfuggire la forma, di cui il corpo è la manifestazione più evidente. Le novelle di suicidio analizzate, infatti, si differenziano per trama e personaggi, ma il diagramma del comportamento corporeo presenta una linea costante, declinata in una doppia valenza: una forma-corpo che non si sente; una forma-corpo che si sente troppo, pesante e ingombrante. Nell'uno e nell'altro caso le due forme apparentemente contraddittorie non si escludono, ma si implicano così fortemente da avere poi alla fine, per la spinta risolutiva impressa alla vicenda, lo stesso significato.

²⁴ Pur volendo individuare diverse fasi nella composizione delle novelle (dall'inizio del Novecento al 1915; tra 1909 e 1914, un periodo più intenso, anche per la collaborazione al «Corriere della Sera»; rallentamento produttivo dopo il 1919, perché Pirandello è maggiormente impegnato con il teatro; ripresa negli ultimi anni di vita con i miti di impostazione

Il *corpus* delle *Novelle* è, a sua volta, un'allegoria della scomposizione umoristica e straniante: la temporalità mondana, la caducità evenemenziale di ogni singolo accidente, raccontato in ogni novella, la sua autonomia dal tutto, la sua collocazione casuale nel macrotesto, il titolo stesso della novella finale, *Una giornata* (1935), sono gli elementi costitutivi di questo universo novellistico, forse volutamente e programmaticamente non retto da un nesso causale, da un'interna organicità, forse stabilita dallo stesso autore, ma enigmatica per il lettore. Lo stesso *adynaton* della drammaturgia di Pirandello, *Maschere Nude*, è omologo alla *ratio* ossimorica che regge le *Novelle per un anno*.

onirica e surrealistica), vi sono tuttavia andirivieni interni, spunti, riprese e ritorni, per cui tale divisione non va assunta schematicamente. Nell'accostamento tematico di novelle di epoche diverse è verificabile, infatti, una sostanziale unità e continuità dei motivi ispirativi di Pirandello, anche per una persistenza maniacale e manierata. Alcune soluzioni sono già *in nuce* in opere precedenti: ad esempio, per l'immedesimazione quasi mistica nella Natura non c'è da aspettare Vitangelo Moscarda, è già in Tommasino Canta l'Epistola. La stessa non-scelta di Mattia Pascal (il rimanere fuori della vita) o prima o poi doveva essere riempita di qualche contenuto (incapacità di Pirandello alla soluzione o voluta non-conclusione? Ma, in questi casi, l'autore, arrivato al «dunque», non sembra slittare verso il romanzesco?).

Emma Grimaldi

Se la donna esce dal quadro.

Analogie a distanza fra due novelle di Luigi Pirandello

In qualità di prima clausola, *protasi*, di un periodo ipotetico della possibilità, può racchiudere in sé, una formula come *Se la donna esce dal quadro*, buona parte del percorso di senso di due racconti brevi pirandelliani, temporalmente alquanto distanziati. Mi riferisco, primariamente, a *Il lume dell'altra casa*, del 1909, inserito nelle *Novelle per un anno* entro la dodicesima raccolta, *Il viaggio*. Termine di confronto, *Effetti d'un sogno interrotto*, inaugurante nel *corpus* l'ultima raccolta postuma, *Una giornata*, dopo la prima stampa sul "Corriere della sera" del 9 dicembre 1936, vigilia della morte dell'autore. Non solo nella similarità della *protasi* – l'infrazione/uscita, da parte di un soggetto femminile, dalla campitura di cui è centro irradiante – è da ravvisarsi, a mio avviso, l'ipotizzato tratto comune, rimanendo questo sostanzialmente invariato anche nell'*apodosi*. Nel raggio delle conseguenze, semanticamente affini, portatrici in entrambi i casi, sui due attanti maschili, di effetti non poco destabilizzanti. Effetti esasperati e melodrammatici nel primo caso, artatamente diluiti, nel secondo, in un'ironia inquieta, che non riesce a farsi ludica e leggera come vorrebbe.

Parlare di uscita dal quadro, soprattutto in riferimento a una donna, subito sembra mettere in campo un plusvalore metaforico. Evocare il gesto autoliberatorio di chi vuol lasciarsi cadere di dosso tratti e convenzioni, di senso e di ruolo, in cui l'occhio del mondo – complici gli orpelli scenici che all'immagine femminile fanno corona – l'aveva imprigionata. Totale sarebbe in effetti la frustrazione di un simile orizzonte d'attese, dato che in nessuna delle due novelle vedremo un'eroina emanciparsi; anzi, nella prima, ci toccherà vederla infine sconvolta, distrutta dal rimorso. Per giunta, in *Effetti d'un sogno interrotto*, dove il quadro è davvero un quadro, per niente metaforica è la sortita femminile, ma proprio tutta letterale, visto che del tentativo della donna, o del suo ectoplasma, di riprendere il suo solito posto nella tela dipinta, l'io narrante si farà trasecolato testimone. Al tutto coerente suona in effetti l'uso propriamente *ad litteram*, di quanto parrebbe meglio prestarsi a un senso metaforico: ne consegue infatti l'approdo alle sponde dell'assurdo, tanto frequente nell'ultima stagione creativa pirandelliana.

A separare le due novelle è un intervallo temporale di ventisette anni, più che sufficiente ad avallare il presupposto diacronico, per altro non sempre

applicabile all'intero *corpus* novellistico, secondo cui tra due racconti tematicamente affini, cronologicamente distanti, a velare le analogie di senso e a esaltare le singole peculiarità, è il radicale mutamento delle rispettive strutture formali. Il modulo stilistico del romanzo tardo/verista sostanza in pieno *Il lume dell'altra casa*; s'inserisce invece *Effetti d'un sogno interrotto*, nel clima magico/surreale pertinente le novelle ultime di *Una giornata*, come l'estrema stagione del teatro dei miti. I punti di contatto fra i due testi si apprendono nella similarità, nei due intrecci, dell'irrisolto disagio sessuofobico, declinato al maschile, che nella "perdita d'aureola" o uscita dal quadro, *tableau vivant* o tela dipinta, di una certa immagine femminile, sfiora il vertice parabolico di massima tensione, oltre il quale il racconto declina, verso una catastrofe di moralistica enfasi, oppure, verso l'irrisolto del *non conclude*.

Significativi, innanzi tutto, i punti di contatto fra i due protagonisti maschili. Il primo, Tullio Buti, nominalmente designato, perché oggetto di un discorso in terza persona; avvolto in un costante anonimato che ancor più pare sottrargli ogni tratto identitario, il secondo, protagonista/narratore omo-diegetico. A ognuno dei due si adattano definizioni come "forestiere della vita", "viaggiatore senza bagaglio", data la caratterizzazione, nella comune assenza di legami familiari, del rapporto di entrambi col proprio ambiente domestico. *Uomo della folla* è senz'altro Tullio Buti, di quella folla grigia di piccoli impiegati ministeriali, di cui è piena la Roma pirandelliana, organica ai nuovi quartieri, ai tanti palazzi serialmente identici, sorti con la espansione edilizia successiva al 1870, rapidamente declassati a grigia periferia. Questo il *milieu* in cui Tullio Buti ha affittato una buia stanzetta, di cui è scarsa fonte di luce una finestra affacciata sulla stradina tra il palazzo e quello identico che l'affianca, così da offrire, esclusivo panorama, il riquadro della finestra frontalmente simmetrica. Ad aumentare la tristezza della stanza è la mancanza di ogni traccia di vissuto – mai che si possa vedere una lettera, un libro, una foto – come se facesse di tutto il suo abitatore, per non lasciare segni del proprio esistere. Ma è tempo d'affacciarsi sulla seconda abitazione, teatro del sogno interrotto, e sul non dissimile rapporto alienato, per effetto non di nudità/squallore, bensì di confusione/ridondanza, che la lega al protagonista. «Una vecchia casa che pare la bottega d'un rigattiere», la definisce quest'ultimo in *incipit* di racconto, subito passando a enumerare «i decrepiti mobili d'ogni foggia [...] le tante stoffe [...] preziose, sbrindellate e scolorite», un ciarpame eterogeneo emanante, su una plausibile eco di Gozzano, «un tanfo di vecchio e d'appassito», non certo associabile alla «bellezza riposata dei solai», alle proiezioni affettive di un luogo familiare desueto. Già assimilata a una bottega, quell'insolita dimora sembra piuttosto richiamare, nell'immaginario pirandelliano, un magazzino di arredi teatrali, di suppellettili votate a vivere solo nelle repliche del tempo effimero di una perenne messa in scena. Non manca del resto, in quella strana dimora di un solo *scalognato*, un'ampia camera da letto, perfetto *arsenale delle apparizioni*. Divisa in due zone, contiene nella prima, rialzata sul pavimento, l'alcova, col letto avvolto da cortine.

Si susseguono, nella restante parte, altri vetusti elementi d'arredo, sino al caminetto sempre spento, come conviene a uno spazio non vissuto. Una carrellata che predispone il primo piano sul centro tematico/visivo della stanza e del racconto: «un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la *Maddalena in penitenza*». Soggetto pittorico intrigante, caro all'iconologia religiosa controriformista, di cui riprende i canonici segni penitenziali, la donna prostrata al suolo entro la grotta/eremo, attorniata da pochi oggetti, il libro, il teschio, la lucerna, fonte del contrasto luce/ombra esaltante la bellezza sensuale delle forme femminili, per ciò che rivela il drappeggio delle vesti. Opera di un certo pregio, il quadro è da tempo oggetto delle attenzioni di un antiquario, insistente nel richiederlo, pur sapendo che il protagonista, autorizzato per comodato d'uso a vivere in quella casa non sua, non può alienarne alcun oggetto. Per indicare tanta pervicace insistenza, l'io narrante sceglie una formula contestualmente indiziaria: ci dice che l'antiquario «fa all'amore con quella *Maddalena in penitenza*»; subito aggiungendo che, per mostrare il quadro, gli ha condotto in casa «l'altro giorno, un signore forestiere». Il riferimento temporale accorcia la distanza fra tempo interno al racconto e tempo della narrazione, fortemente smussando il tipico scatto/cesura fra *tableau* descrittivo preliminare e *incipit* d'intreccio. Meglio si convalida così l'idea di un duttile adeguamento, della tecnica narrativa dell'ultimo Pirandello, al registro dello *showing*, o racconto rappresentato, nel graduale venir meno dei modi del *telling*, racconto narrato, di lungo e collaudato impiego.

Conforme ai modi del *telling* è in effetti, ne *Il lume dell'altra casa*, l'attacco di racconto rinviante, nell'alternanza passato remoto/imperfetto, a un tardo pomeriggio domenicale, in cui stanco della lunga passeggiata, Tullio Buti è rientrato a casa, in un'ora insolita. Seduto sul *canapè*, pare soltanto attendere il momento per uscire di nuovo; l'espressione del suo volto, ora come sempre, è fosca e aggrottata, segnata da un'amara afflizione. In realtà, dopo aver tanto sofferto, egli non soffre e nemmeno pensa più: ormai estraneo a ogni approccio vitale, trascina la sua esistenza, avvolto in una «tetraggine attonita»; intanto, caduta l'ultima luce del crepuscolo, sempre più tetra si va facendo anche la stanzetta. Non è dato sapere per quanto tempo egli rimanga così, immobile nel buio crescente, finché un vago chiarore, quasi il riverbero di un'alba lontana, sembra animare lo squallore fuori e dentro di lui. Non tarda Tullio Buti a coglierne la ragione: un lume s'è acceso nell'altra casa, nella stanza dirimpetto alla sua, la cui luce smorzata arriva sino a lui. Subito, con esagerata cautela, si porta dietro ai vetri, e ai suoi occhi si offre così, tela dipinta o futuribile immagine di un piccolo schermo televisivo, un dolcissimo e consolante *Interno con figure*: un padre e tre bambini seduti a tavola in vivace attesa, una giovane mamma sorridente, che entra portando una zuppiera fumante. Tale è per lui, vittima dei traumi d'un'infanzia negata, il fascino emanato da quella scena mai vissuta, che Tullio Buti neppure osa sognare di poterne far parte, già un miracolo gli pare il poterla contemplare a distanza, spettatore furtivo, protetto, proprio come un ladro, da quella sua oscurità perenne. Laconico

come sempre, s'affretta a rifiutare l'offerta di un lume da parte della padrona di casa zitella: guai se una cruda luce diretta rompesse l'incantesimo di quella scena da godersi solo così, contemplandola, sfumata in un chiarore a distanza. Da quella sera, l'appuntamento di sublimato voyeurismo diventa per lui un rito irrinunciabile; puntuale, anticipa il rientro, per porsi dietro i vetri nella sua stanza buia e godere il consueto spettacolo della serenità familiare, inoltrarsi nel regno della pura contemplazione, da cui fantasmi remoti prendono a bussare al suo animo. Ricordi, che non sapeva di possedere, riaffiorano alla memoria: brandelli sfocati di quei rari attimi di pace infantile, che forse anche lui aveva fuggevolmente conosciuto. Per un tempo indefinito si protrae tale condizione, e ancora potrebbe per lui protrarsi *ad libitum*, se, in tutto disinteressato del mondo, della curiosità del mondo Tullio Buti non fosse oggetto, in specie di quella della zitella padrona di casa, che insospettata dal comportamento dell'ombroso inquilino, prende a spiarlo dalla serratura. Una sera egli avrà modo d'accorgersene quando, accingendosi al suo rito/spettacolo, vedrà sulla scena consueta due inaspettate presenze: la zitella con la vecchia madre, che, avendolo spiato, hanno tratto l'unica conclusione possibile al loro stolido buon senso: il suo innamoramento per la giovane dirimpettaia. E che stiano parlando di lui, Tullio Buti può dedurlo dalle frequenti occhiate nella sua direzione. Neppure si chiede come il suo segreto sia stato scoperto, pensa che d'ora in poi le persiane di fronte resteranno chiuse, che la dolce contemplazione dovrà aver fine, ma neppure pare soffrirne, tanto radicata è in lui l'abitudine a non illudersi, che neppure la delusione pare sfiorarlo. Non può però non sorprendersi un po' più tardi, quando arieggiata a sufficienza la stanzetta, fa per chiudere i vetri, e nel riquadro oscuro della finestra di fronte, scorge affacciata al davanzale quella giovane mamma, che non finge affatto di guardare verso un altrove inesistente, mostra di essere lì per lui, per scambiare con lui un muto dialogo di sguardi, cui pone fine un sommesso saluto. La sera seguente, e ancora in quelle che verranno, Tullio Buti tornerà ad affacciarsi, ad assecondare il muto appuntamento che la donna gli ha dato, dopo essere uscita dal quadro di sublime sacralità familiare allestito intorno a lei, per mostrarsi in una veste affatto diversa: figura seducente in complice attesa di lui, su uno sfondo completamente oscuro, subentrato a quel primo, rassicurante chiarore. Da quel momento, oggetto di spasmodica attesa non sarà più l'accendersi, ma lo spegnersi del lume; alla serena contemplazione del puro idillio familiare subentra la discesa nel vortice del proibito, della passione devastante e distruttrice. Lo stesso giorno in cui, a sorpresa, il loro inquilino ha lasciato la stanza, le due trasecolanti padrone di casa sentono dire che la signora Masci, l'inquilina dirimpettaia, è fuggita, abbandonando la famiglia.

Inaspettata per Tullio Buti la vista delle due pettegole nell'altra casa, altrettanto sconcertante, per il secondo protagonista/narratore, quella del «signore forestiere» introdotto dall'antiquario, con addosso i segni di «un lutto strettissimo». Subito l'antiquario passa a spiegargli che quel signore è da poco vedovo, che era innamorato gelosissimo della giovane moglie, la quale era

per altro somigliantissima alla Maddalena dipinta. Le sue spiegazioni sono però presto interrotte dalle intemperanze del vedovo inconsolabile, che, frenetico, prende a gridare che la donna ritratta nel quadro è davvero sua moglie, e che pertanto, egli non può consentire a un estraneo di continuare a guardarla, a coglierne le intime bellezze che solo a lui, coniuge legittimo, è consentito conoscere. A fatica l'antiquario riesce a calmarlo e, profondendosi in scuse, a trascinarlo via; tanto forte è l'impressione suscitata nel protagonista da quell'inattesa *performance*, che non può l'emozione vissuta non ripercuotersi, la notte seguente, nel regime onirico. Oggetto di totale censura la scena del sogno, che si suppone essere avvenuto «nelle prime ore del mattino», e quindi arricchito di un tipico valore profetico. Solo il brusco risveglio, per un rumore improvviso, consente infatti la percezione dello 'stare sognando', proprio e soltanto, quando quello *stare* s'interrompe. Esiste, in effetti, come ci ha insegnato Lugnani, quell'attimo, o soglia millesimale, interposto fra l'essere stati svegliati e l'essere svegli, attimo in cui i fantasmi del sogno, posta fine alla performance allestita fuori di noi, dentro di noi, nella psiche che li ha elaborati, tornano a rinchiudersi; solo allora possiamo dirci realmente svegli. Un impercettibile ritardo, inserito in quell'attimo, consente all'io di recepire, del sogno censurato, solo le ultime tracce, di rizzarsi su quel suo letto rialzato come il palco d'un teatro, per scorgere sul fondo/scena del vecchio divano un viluppo di panni rossi e turchini, le vesti scomposte della Maddalena, che in tutta fretta sta rientrando nel quadro da cui, durante il sogno è uscita. Sul divano, la sagoma d'un uomo: non più parato a lutto, il vedovo inconsolabile, con indosso un pigiama di un tenue celeste, che subito si scolora, svanisce, perdendosi nei colori dei cuscini. Per chiudere, senza concludere, il suo racconto, il narratore ancora dirà di essersi recato, accompagnato dall'antiquario, all'albergo ove il vedovo alloggia, di averlo trovato vestito dello stesso pigiama celeste, di averlo indotto a confessare di aver vissuto in sogno, quella stessa notte, un incontro con la moglie, Maddalena *en travesti*, avvenuto, manco a dirlo, nell'arsenale delle apparizioni ove il quadro troneggia. Entra così in atto l'*escamotage* narrativo che facendo leva sul simultaneo incrociarsi di due sogni – quello del vedovo/attore, quello dell'io narrante/spettatore – autorizza la virata verso i modi del racconto fantastico, che dovrebbero esorcizzare quell'*oltre* inconfessabile, che è la morbosa attrazione del narratore, represso cronico, per la grande peccatrice dipinta. Tutto potrebbe aggiustarsi, nella psiche disturbata dell'io narrante, se quell'anomalo prolungarsi della dissolvenza onirica gli consentisse davvero di sostituire al proprio fantasma un *alter ego* legittimato ad amoreggiare con la giovane moglie, il cui spirito, nel corpo procace della Maddalena ha trovato provvisorio alloggio. Che tutto davvero si aggiusti, è poi cosa di cui un finale sospeso e inconcludente consente di dubitare. Dove invece un concluso epilogo moralistico non può mancare, perché il racconto si attesti come *exemplum* inibitorio/repressivo, è certo ne *Il lume dell'altra casa*. Rimasto a lungo spento, quando tornerà a riaccendersi quel lume illuminerà solo più, intorno al tavolo, un padre

«istupidito» e tre bambini «sbigottiti», rischiarando, «spettrale, la cameretta di contro vuota». Ma proprio alla cameretta, una sera torneranno, furtivi e sconvolti, i due adulteri, a scongiurare le sbalordite padrone che ogni tanto, per pietà, consentano loro di trattenersi per pochi momenti in quella stanza, per contemplare, nascosti nel buio, la scena che impoverita e orbata, continua a ripetersi nel pallido raggio del *lume dell'altra casa*. Lento si chiuderà il sipario della breve *pièce* tardo/verista sul triste voyeurismo ora comune a due dolenti figure abbracciate, con enfatica insistenza sui singhiozzi soffocati di una madre, non più tale per propria colpa, in disperata contemplazione di quanto ha perduto per essere voluta uscire dal quadro, varcare il limite di un *oltre*, che è colpa e peccato. L'ordine repressivo della morale ufficiale può evidentemente, sino a una certa altezza, poniamo il 1909, garantire moralistiche prese di distanza dai malcelati turbamenti di un eros inquieto e inibito. Ventisette anni dovranno trascorrere perché s'infranga la diga del perbenismo a oltranza, perché turbe e inquietudini possano trovare, almeno nello spazio onirico, un loro virtuale campo elaborativo. A negare il compiersi dell'elaborazione terapeutica sarà poi, ancora una volta, l'*oltre* di un'ingestibile nevrosi sessuofobica, tale da esplodere anche, solo, per i casuali *effetti d'un sogno interrotto*¹.

¹ Nella vastissima bibliografia critica sull'opera di Luigi Pirandello, si distingue per la sua ampiezza, oltre che per la molteplicità degli spunti critici affrontati, quella specificamente dedicata alla produzione novellistica. Di essa, almeno sino all'anno 2006, credo di aver apportato sufficienti ragguagli, in E. GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2007, pp. 9-406. A quel felice momento di studio, soprattutto si collega per me il discorso di esegesi pirandelliana di L. LUGNANI, *Dalla raccolta al corpus*, atti del convegno agrigentino sulle novelle di Pirandello, Agrigento 1980; *L'infanzia felice e altri saggi pirandelliani*, Liguori, Napoli 1986, oltre che nelle intelligenti note di commento a piè di pagina, nella silloge novellistica da lui curata, L. PIRANDELLO, *Novelle*, Einaudi, Torino 1994, fra cui, appunto, *Effetti d'un sogno interrotto*, riguardo alla quale, nella nota *ad locum*, p. 418, Lugnani si sofferma sulla «sottilissima soglia fra l'essere svegliati e l'essere svegli».

Isabella Innamorati

Morte e rigenerazione del teatro
in due interpretazioni registiche italiane
dei *Giganti della montagna*

1. Pirandello e il mistero

Tra le carte del *Taccuino di Harvard*, databili intorno al 1898, si trova appuntata la seguente riflessione:

[...] Dio me lo sono spiegato: è quel che sfugge alla ragione creato però dalla mia stessa ragione per una sua fondamentale necessità o necessaria illusione. [...] Ma importa che non ci sia mistero nella natura, quand'esso esiste per la nostra ragione, e sia pure a causa della costituzione stessa della nostra ragione? Ora il mistero, esistendo per noi è come se fosse nella natura [...]¹

La costituzione stessa della ragione crea la necessità del mistero e con essa la sua esistenza nella natura. È una posizione filosofica risalente agli inizi della carriera dello scrittore, ma pure si rivela strettamente pertinente all'essenza poetica di un'opera dai tratti surreali e onirici come *I giganti della montagna* che paiono costituire, come si sente ripetere spesso, il testamento poetico dell'autore, la metafora definitiva della destinazione dell'arte tra gli uomini, il manifesto *in exitu* della vocazione artistica. Senza quel fondamento epistemologico non avrebbero senso le parole che Cotrone rivolge a Ilse per tranquillizzarla di fronte alle immagini irreali e alle voci misteriose della Villa: «le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi»². Insomma il mistero esiste e percorre sottotraccia tanta parte della drammaturgia pirandelliana fino a costruire la trama dei *Giganti della montagna* in cui la concreta disfatta professionale di una Compagnia di attori, come quella di Ilse Paulsen, sembrerebbe contrapporsi all'evanescente esistenza degli abitanti della Villa La Scalogna. Ma il desiderio di mistero assegna alla storia della Sgricia o agli artifici della magia di Cotrone

¹ L. PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, presentazione di D. DELLA TERZA, a cura di O. FRAU e C. GRAGNANI, Mondadori, Milano 2002, p. 9.

² PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in *Maschere Nude*, a cura di A. D'AMICO, con la collaborazione di A. TINTERRI, Mondadori, Milano 2007, vol. IV, p. 879.

il medesimo grado di verità delle eroiche quanto fallimentari rappresentazioni della Compagnia di attori. Nonostante le differenti scelte di vita, gli eremiti di Cotrone e la compagnia teatrale di Ilse sono accomunati da una tensione al trascendente e danzano entrambi pericolosamente sul crinale tra la vita e la morte. Pur ammantandosi di splendide apparenze, il mistero è intrinsecamente connesso con la fine. Il rombo assordante della cavalcata dei Giganti è una metafora tanto più minacciosa quanto più aperta a significazioni ineludibili.

I giganti della montagna rappresentavano il compimento della trilogia pirandelliana dei miti, come lo stesso Pirandello volle definirla, avviata con *La nuova colonia* (1926-28), ovvero il mito sociale, e con *Lazzaro*, il mito religioso (1928). L'ultimo dramma era dedicato al mito dell'arte *sub specie theatri* e si ricollegava ai due precedenti anche per la ripresa del grande tema dell'archetipo materno, il sostrato profondo su cui si muove la più tarda drammaturgia pirandelliana. Nei *Giganti* confluiscono i motivi fondamentali della riflessione artistica e dell'esperienza biografica del drammaturgo siciliano, come nell'ultimo movimento di una sinfonia. Ma proprio quando ci si attenderebbe di vedervi celebrato il valore dell'arte nei termini consuntivi di una positiva determinazione, esso ci appare, invece, messo a rischio sicché il lascito ideale invece di affermarsi con forza e stabilità, si fa ambiguo e sfuggente. Ciò consente almeno di intendere la tensione drammatica con cui Pirandello venne elaborando il testo dedicato all'arte della sua vita, una tensione per nulla acquietata dai riconoscimenti più prestigiosi frattanto attribuitigli, come il conferimento del premio Nobel, nel 1934, l'anno della pubblicazione del secondo atto dei *Giganti*³. Il fascino esercitato dai pirandelliani *Giganti della montagna* sulla regia contemporanea deriva da questa loro contrastante temperie morale, sostenuti da un'alta concezione del teatro come comunicazione di idealità superiori, ma contemporaneamente solcati dalle immagini del mistero, dell'archetipico e dell'escatologico⁴.

³ Ai *Giganti* Pirandello pensava già dal 1928; pubblicò, come è noto, il primo atto nel 1931, col titolo *Ifantasmì*, ma occorsero altri tre anni perché il secondo atto vedesse la luce, nel 1934. Nel corso del 1936 parlava con il figlio Stefano dello sviluppo possibile del terzo atto ma la morte, nel dicembre del 1936, interruppe definitivamente il lavoro.

⁴ La prima rappresentazione dei *Giganti* avvenne a Firenze, nel giardino dei Boboli, nel 1937, per la regia di Renato Simoni. Seguirono i *Giganti* strehleriani del 1947, che inaugurarono il secondo anno di attività del Piccolo Teatro di Milano. Dopo l'allestimento della compagnia Cervi-Villi, nel 1959 e dopo la riedizione strehleriana del 1966, fu la volta dei *Giganti* di Mario Missiroli nel 1979. Vi furono, in seguito, molte altre messe in scene in Italia e all'estero (si veda in proposito la *Notizia* relativa ai *Giganti della Montagna*, in PIRANDELLO, *Maschere Nude*, cit., vol. IV, pp. 822-842) fra le quali ricordiamo almeno lo spettacolo di Leo De Berardinis, nel 1993 e quello di Luca Ronconi, nel 1994. Su *I giganti della montagna* si vedano: R. ALON-GE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1972; P. PUPPA, *Fantasmì contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Patron, Bologna 1978; R. TESSARI, *Pirandello e la dama rossa*.

2. Strehler. *Del metateatro ovvero dell'autobiografia: 1947, 1966, 1994*

Giorgio Strehler prese a occuparsi dei *Giganti* ben prima dell'apertura del Piccolo; nel 1943, a ventidue anni, scrisse un articolo, *Il mito dei giganti*, comparso su «Posizione», mensile eterodosso di area GUF, in cui respingeva il ricorrente pirandellismo che ancorava l'opera al relativismo e alla «scontatissima commedia dell'incomprensione umana» rilevando invece che il tema del dramma vertesse sulla contrapposizione tra i soli due modi possibili di praticare l'arte teatrale: quella esclusiva di Cotrone, paga di sé, vissuta in assoluta purezza, e quella dialettica di Ilse, consacrata all'espressione dell'arte e alla sua diffusione nel mondo⁵. Tale impostazione interpretativa incardinò, fundamentalmente, tutte e tre le regie poi realizzate da Strehler nel seguito della sua carriera, pur cadenzate da lunghe pause pluriennali l'una dall'altra, e con differenze di non poco conto. All'interno di una lunga esperienza teatrale come quella di Strehler è, infatti, possibile registrare una profonda evoluzione critica nei confronti dei *Giganti* correlata alla volontà registica di rispondere all'inesauribile sfida del testo mediante sintonie via via registrate su nuove e personali istanze espressive. Ad ogni messinscena, il testo si fa indicatore di una sempre più aggiornata dichiarazione d'intenti mediante la leva della metateatralità, già insita nel dramma, giungendo – per via di rifrazioni e rimandi impliciti tra autore/personaggio-regista/regista reale – a dare luce alla dimensione autobiografica, rilevabile anche in altri spettacoli strehleriani caratterizzati da un'ana-

Un settimo personaggio in cerca d'autore, in *L'arte dell'interprete. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 727-743; C. VICENTINI, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Centro Nazionale degli Studi Pirandelliani, Agrigento 1985, pp. 91-96; ALONGE, *La riscoperta di Pirandello sulle scene italiane nel secondo dopoguerra*, «Quaderni di teatro», n. 4, novembre 1986, pp. 102-103; TESSARI, *Il teatro e la dimora dei miti. Manifestazione epifanica e rappresentazione scenica all'ombra della montagna dei giganti*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1986, pp. 179-208; U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989; PIRANDELLO, *Quando si è qualcuno. La favola del figlio cambiato. I giganti della montagna*, a cura di ALONGE, Mondadori, Milano 1993; ALONGE, *Il Maestro e Pirandello. Strehler, 'Come tu mi vuoi', 'I giganti della montagna'*, in «Il castello di Elsinore», n. 19, 1994, pp. 107-118; P. BOSISIO, *Tra profezia e testamento spirituale*, «ACME», LI, fasc. 3, settembre-dicembre 1998, pp. 249-257; S. FERRONE, *Strehler*, in «Drammaturgia» n. 5, 1998, pp. 7-15; A. RABBITO, *Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli*, Mimesis, Milano 2012.

⁵ Su questi primi anni strehleriani e sull'opera complessiva del regista: cfr. A. CASCETTA, *Teatri d'Arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979, pp. 124-156; F. BATTISTINI, *Giorgio Strehler*, Gremese, Roma 1980; C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008², pp. 94-102; F. MARCHESI, «Vorrei che fosse uno spettacolo magico, fantastico e vero nello stesso tempo e terribilmente umano», in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di F. MAZZOCCHI e A. BENTOGGIO, Bulzoni, Roma 1997, pp. 157-182; A. BENTOGGIO, *Invito al teatro di Strehler*, Mursia, Milano 2002.

loga tensione riflessiva sul sé dell'arte: dalla *Tempesta*, all'*Illusion comique*, al *Faust*.

Se, allora, un primo motivo del fascino esercitato dai *Giganti* sulla regia strehleriana può essere individuato nella metateatralità implicata dalla costante oscillazione del testo tra istanza comunicativa dell'arte e constatazione della sua impraticabilità nel mondo, l'altro è riconoscibile nella particolare condizione di incompiutezza del testo, tale da consentire soluzioni di spiccata originalità. La fondamentale differenza interpretativa tra i *Giganti* del '47 e quelli successivi meglio si evidenzia nella messinscena del finale.

Nell'edizione del '47, a dieci anni dalla prima assoluta con la regia di Renato Simoni, Strehler scelse *I giganti* per inaugurare la seconda stagione del Piccolo, manifestando la volontà di riconquistare alla vita del palcoscenico un testo molto complesso e tributargli il debito risalto nel repertorio teatrale italiano: volevano essere *Giganti* «filologicamente fedeli»⁶. Il segno stilistico dello spettacolo rinviava all'orizzonte realistico-naturalistico degno degli albori della regia europea, con la ricostruzione scenografica della Villa della Scalogna ben sintonizzata sulle particolareggiate indicazioni della didascalia pirandelliana (scene di Gianni Ratto). Cotrone era il mago «dimesso dal mondo» secondo le parole del personaggio e fu interpretato da Camillo Pilotto con pacato abbandono, con un bastone da passeggio al posto della professionale bacchetta. Tutta all'opposto Ilse, Lilla Brignone, era una figura decisa, caparbia, egemone, tutta sacrificio per l'arte: una figura aspra eppure capace di catturare comprensione umana. Lo spettacolo si chiudeva con un finale fortemente improntato al dramma della scomparsa pirandelliana mettendo in scena il testo fino alla fine del secondo movimento. Poi Cotrone rimaneva solo in scena – mentre alle sue spalle si chiudeva un sipario nero – per leggere le note del figlio di Pirandello, Stefano Landi, tramiti essenziali del finale confidatogli dal padre, ma mai scritto. Un intenso addio al grande autore siciliano e alle sue angosce per il destino del teatro, ma un finale in cui operava il principio del distacco critico-registico nei confronti del materiale incandescente dei *Giganti*; un distacco mutuato dal giovane Strehler dall'esempio dei grandi maestri della regia europea.

A quasi vent'anni di distanza, però, nel 1966, libero dalle giovanili cautele nei confronti di un mestiere registico ormai solidamente affermatosi in Italia, Strehler decise di mettere in scena una nuova edizione dei *Giganti* manifestando l'intenzione di convogliare nell'allestimento le ragioni del proprio operare artistico, ma in specie manifestando personali prese di posizione nei confronti della principale destinataria dell'arte scenica, la società intesa come complesso di istituzioni e spettatori. La delusione di Strehler nei confronti delle promesse mancate da parte delle istituzioni, delle deviazioni operate dagli Stabili, dell'indifferenza del pubblico si manifestò in

⁶ ALONGE, *Il maestro e Pirandello*, in «Il castello di Elsinore», a.VII (1994), n. 19, p. 114.

un finale rimasto celebre. Strehler scrisse scenicamente ciò che Pirandello non aveva mai fissato su carta, ma soltanto confidato al figlio: nonostante gli avvisi di Cotrone, Ilse decide di rappresentare ad ogni costo *La favola del figlio cambiato* dinnanzi al pubblico imbarbarito della servitù dei Giganti, del tutto disinteressati al teatro, ma disposti a finanziare una rappresentazione per intrattenere lo stuolo dei propri domestici. L'inconciliabilità delle pretese artistiche di Ilse con l'incoercibile voglia di divertimento della folla degli spettatori esplose, alla fine, in una rissa violenta dalla quale si salvarono a stento alcuni attori che riportano indietro il cadavere insanguinato di Ilse e fuggono. Tutta la scena è una lunga, allucinata, sequenza muta: dapprima la rappresentazione di Ilse al di là di un grande sipario teso, ma visibile agli spettatori reali in controluce; poi si torna ad agire in proscenio e in platea. Ilse insanguinata viene portata via a braccia dagli attori dietro il sipario e poi giù dal palcoscenico, attraverso la platea, mentre un sipario di ferro chiude il boccascena distruggendo il carretto della compagnia abbandonato in proscenio. Il finale è un atto di accusa e di accorata denuncia nei confronti di una situazione artistica ormai avvertita da Strehler al limite. Se nella precedente edizione del '47, il regista si schierava, implicitamente, con le ragioni di Ilse, in questa requisitoria teatralizzata gli equilibri cambiavano. Il regista uscì allo scoperto manifestando un'ansia di fuga verso un teatro "in esilio" che somigliava molto a quello del mago pirandelliano: Cotrone, era ora interpretato con piglio deciso da Turi Ferro, che stringeva in mano una bacchetta da direttore d'orchestra, un oggetto metaforico che giocava sull'analogia, cara a Strehler, tra direzione musicale e teatrale e che introduceva con evidenza il tema autobiografico dentro la rappresentazione. Ilse era interpretata da Valentina Cortese con accorata, ancorché inconcussa fede nel teatro fino al martirio. Ma la perdita di fede da parte del maestro, sia pure momentanea, si trasferì dal palcoscenico alla vita, nel 1968, quando effettivamente Strehler abbandonò per tre anni il Teatro di via Rovello dando vita, altrove, al gruppo Teatro e Azione.

Così *I giganti* pirandelliani si erano pericolosamente avviati a diventare la cartina di tornasole della fiducia del regista nel proprio teatro: nel 1994, egli ripropose lo spettacolo con poche varianti, ma con un'accentuazione pessimistica che esaltava l'identità Cotrone-Strehler, questa volta incarnata dallo stile incalzante e raziocinante di un altro grande interprete, Franco Graziosi, il Cotrone *raisonneur*, come è stato rilevato dalla critica. Eppure i costi personali di tal genere di messa in gioco furono alti e affiorarono nella scrittura privata dell'epistolario. Scrivendo a Valentina Cortese, indimenticabile interprete della versione del 1966, Strehler confessò

Tra poco vado alla prima prova dei *Giganti*. Forse questa volta è davvero un addio definitivo? Ma i nostri *Giganti* sono ancora là, sospesi alla tua voce e al tuo gesto. Sento in questo momento una gratitudine immensa perché mi sei stata accanto nella vita e nell'arte fino a che abbiamo potuto. E mi

pare quasi di tradire una parte di noi quando sarò là, nel rito di sempre ma senza te davanti. [...]

Scendo nel buio per raccontare una nostra storia con un altro me stesso, ricordo soltanto di una giovinezza perduta e con altri. Non importa. La missione deve continuare fino alla consumazione. La sento vicina, Valentina, e mi fa paura[...]⁷

La reversibilità del metateatro pirandelliano nella sfera autobiografica del regista poteva prendere corpo scenico soltanto attraverso immagini rarefatte, simboliche, allusive, sconfinanti tra l'essenziale realtà quotidiana e il vuoto luminescente della magia⁸. Fu una scenografia emancipata dal dettato d'autore, come del resto era già avvenuto nel 1966, con le scene di Ezio Frigerio, puntualmente riprodotte nell'edizione del '94.

3. 1979: «I Giganti» missiroliani o della “caduta” nel/del teatro

Mario Missiroli, direttore del Teatro Stabile di Torino dal 1977 al 1985, ponendo in scena *I Giganti della montagna* nel 1979, optò per un rispetto assoluto del dettato pirandelliano e diversamente da Strehler, decise di chiudere il proprio spettacolo nel punto in cui si era fermata la penna dell'autore, alla fine del secondo movimento, al passaggio della galoppata dei Giganti. Una scelta tutt'altro che ispirata ad un arido rispetto della volontà dell'autore. La superficie verbale del testo costituì, anzi, per Missiroli lo strumento per costruire una complessa rete di richiami all'attualità del teatro, più in particolare alle innovazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta, che fu alla base di uno degli spettacoli più innovativi di questi ultimi decenni di regie pirandelliane. Con il suo gravitare attorno alla questione centrale della destinazione dell'opera d'arte, il testo pirandelliano sollecitava, infatti, il regista a esprimersi sull'attuale condizione del fare teatro e a prendere posizione riguardo agli interrogativi posti dal Nuovo Teatro sulle finalità dell'arte.

Il baricentro dello spettacolo si fissò, dunque, sul confronto tra le concezioni di Cotrone e quelle di Ilse e tra il modo di vivere degli attori e quello degli Scalognati. La prima riunione di compagnia per le prove di questo spettacolo fu dedicata alla discussione di quali possibili significati potessero emergere da questi accostamenti: il discorso missiroliano venne

⁷ G. STREHLER, *Lettere sul teatro*, Archinto, Milano 2000, pp. 105-106.

⁸ Per la nozione di «realismo magico» scenografico dei *Giganti* del '66 e del '94 e per i rapporti con la Scuola Romana degli anni Trenta cui si ispirò Ezio Frigerio cfr. MARCHESI, «Vorrei che fosse uno spettacolo magico, fantastico e vero nello stesso tempo e terribilmente umano», cit., pp. 172, 173.

registrato, trascritto e infine pubblicato col titolo *Criteri generali sui Giganti della montagna*⁹. In esso si comincia a leggere:

C'è stato nell'ultimo decennio un dibattito molto cospicuo circa il rapporto dell'arte con la società (leggi del teatro con la società), che abbiamo vissuto chi più direttamente, chi meno direttamente, comunque come testimoni dell'epoca, il quale addirittura, dal '68 in poi, ha tirato a rovesciare il concetto stesso di arte teatrale, di rappresentazione, di funzione del teatro fino a delle conseguenze o a delle esperienze che lo hanno addirittura negato come fatto in sé, per risolverlo nel politico, nel sociale, nel religioso¹⁰.

Per meglio afferrare i riferimenti e soprattutto per non perdere di vista il punto d'arrivo di queste note, ossia l'allestimento del 1979, è opportuno affiancare ai passi scelti dei *Criteri* le recensioni allo spettacolo in cui è stato descritto l'impianto scenico, una costruzione di notevole impegno strutturale e del tutto autonoma rispetto alle indicazioni pirandelliane¹¹. La visione spaziale missiroliana, coadiuvata dalla maestria scenografica di Enrico Job, trasformava la Villa *fin de siècle* della Scalogna in una grandiosa e astratta scenografia che emergeva gradatamente dall'ombra¹². Ciò che appariva agli occhi del pubblico era una sorprendente

[...] cripta sotterranea, o meglio la valva d'una conchiglia metallica, circondata da pareti pure grigio-splendenti che ai due lati della ribalta possono aprirsi come le ante di un armadio gigantesco.

Di questo grembo-conchiglia, oscuramente materno, e che muta la luce secondo i giochi illusionistici di Cotrone ma con una specie di livida e molle ambiguità, come dev'essere del trascolorare di certi abissi sottomarini, gli Scalognati, con le loro emblematiche deformità (facciamo dei nostri corpi, fantasmi, dice Cotrone) sono i naturali e mostruosi abitatori. Gli attori vaganti della Compagnia di Ilse vi vengono, invece, calati dall'alto, appesi a funi (il carretto di Ilse è una rete), dalla strozzatura a imbuto o dall'imbocco di una fogna.

Il luogo scenico, quel pendio ossessivo che pare scaturito da un incubo di claustrofobia (e di impotenza a comunicare col sopra e col fuori) rende afona, con un effetto duro ma emozionante, l'affabulazione vagamente shake-

⁹ M. MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, in ALONGE, *Missiroli: «I giganti della montagna» di Luigi Pirandello*, «Quaderni di analisi dello spettacolo diretti da Roberto Alonge in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino», Multimimmagini Editore, Torino 1980.

¹⁰ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 70.

¹¹ Un sincronico commentario critico ai *Criteri* è già offerto da R. ALONGE, «*Giganti* senza catarsi», in ALONGE, *Missiroli: «I giganti della montagna» di Luigi Pirandello*, cit., pp. 9-66.

¹² Lo spettacolo missiroliano esiste in duplice versione videoregistrata: la prima è costituita dalla ripresa integrale dello spettacolo tenuto a Torino nel 1979, a cura dello stesso Teatro Stabile produttore. La seconda è una crestomazia di scene realizzata dalla RAI in vista di un servizio di presentazione non più mandato in onda.

speariana (perchè richiama al mago Prospero, all'isola di Calibano e Ariele) dei sogni e dei fantasmi evocati da Cotrone; e dalle parole stesse della favola di Ilse (e del suo poeta morto) non appena vengono pronunciate¹³

Il concavo emiciclo, progettato da Enrico Job, lucido e levigato come uno specchio, scendeva molto ripidamente verso il suo azimut centripeto, costituito da un grande proiettore in proscenio. Le pareti (insidiose superfici per chi vi recitava) erano l'assemblaggio di vari riquadri i cui profili scandivano meridiani e paralleli di un misterioso ambito ipogeo, inesorabilmente diverso e separato dal mondo¹⁴. In questo luogo gli Scalognati si muovevano con agilità e sicurezza, mentre gli attori della Compagnia di Ilse vi si sentivano imprigionati, bloccati, in esilio. L'invenzione di Missiroli visualizzò, con eccezionale originalità d'ispirazione, la scena dell'arrivo degli attori alla Scalogna. All'inizio dello spettacolo gli attori scivolavano giù dagli orli delle pareti concave verso il basso, quasi accidentalmente, senza poi essere in grado di risalire, restando intrappolati nel metallico emisfero rovesciato. Non più il carretto tirato a braccia su per la salita, ma funi e reti, che avvolgendo gli attori come prede di una ragnatela, li lasciano scivolare giù per il declivio. Le reti si staccavano, infine, dalla sommità del pendio e precipitavano a loro volta in basso, «sottolineatura di un ritorno dichiarato impossibile, di una fuga non più praticabile»¹⁵. Analogamente l'originalità della regia poneva in rilievo il gesto di rifiuto di Ilse a entrare nella villa, quando invece gli altri attori vi avevano già fatto il loro ingresso, mediante l'azione del duplice tentativo della donna di risalire il pendio, arrampicandosi sulle maglie della rete rimasta agganciata in alto: ma proprio quando l'attrice sembrava issarsi sul bordo della parete, la rete si staccava inesorabilmente facendola ricadere in fondo.

Di tale imponente macchina scenografica, Missiroli evidenziò il duplice significato rispetto ai contrapposti schieramenti: per gli Scalognati era una cavità protettiva, per gli attori, al contrario, un luogo del non-ritorno, im-

¹³ R. DE MONTICELLI, *Il teatro nella fogna dei Giganti*, «Corriere della sera», 21 novembre 1979.

¹⁴ Il declivio concavo aveva una forma a conchiglia con una altezza massima, al centro, di 5,40 metri e una minima, ai lati di 2,20 metri; era costruito con pannelli di legno ricoperti di fogli di metallo che venivano inumiditi poco prima della rappresentazione, per consentire migliore aderenza alle scarpe gommate degli attori che ci si dovevano muovere sopra anche in velocità. Lungo il bordo superiore della conchiglia c'era uno stretto corridoio di servizio in ferro. Due porte laterali (6 quintali l'una) erano incassate nelle due torri, del peso di 3 quintali ciascuna, a sorreggere due ponti non visibili, in lato, su ci operavano – a 10 metri dal suolo – i marionettisti che muovevano le grandi marionette del secondo atto. Il peso complessivo della struttura (torri e ponti) si aggirava sui 10 quintali. Per la descrizione in dettaglio della struttura scenica si veda: B. NAVELLO, *Nell'officina dei 'Giganti': schede sulla messinscena*, in ALONGE, *Missiroli: «I giganti della montagna» di Luigi Pirandello*, cit., pp. 85.

¹⁵ ALONGE, *'Giganti' senza catarsi*, cit., p. 20.

plicitamente allusivo alla connotazione – ultima in assoluto – della morte. Ilse e la compagnia, cadendo nella voragine della Scalogna, avevano fatto un passo definitivo, morivano, e con essi il loro teatro.

C'è un Compagnia istituzionale e mondana (oh, il ristorante Santa Lucia!) che, ingannata da un appuntamento fatidico, casca lì dentro, c'è cascata... "cascare", sottolineato: in quel luogo manicomiale, quell'incubo, atroce separazione dal mondo, luogo "separato". La Compagnia della contessa mette un piede in fallo e casca nella fossa della morte, stretta compagna dell'arte: a me a Job, non ci era mai importato niente del ponticello e di quelle cose là descritte (pensate più a Beckett, di *En attendant Godot*, le sue pattumiere, *Fin de partie*); ci importava un luogo dove si potesse cascare e donde non si potesse più uscire, perché loro non usciranno più¹⁶

Anche l'interpretazione degli attori si accordava, mediante una sapiente variazioni di toni e immagini, sul registro fondamentalmente negativo della decadenza inarrestabile, della fine ineluttabile. Gli attori chiamati a recitare le parti del Conte e di Diamante, dovevano apparire più vecchi dell'età del personaggio, così come dovevano far trasparire il tarlo segreto di ciascuno al di là delle battute. Era come se lo sfascio della compagnia di Ilse, la pesantezza del fatale dramma in repertorio, aprisse spazi di compensazione alla recita in presa diretta del proprio personaggio: il rapporto clandestino del Conte e di Diamante, l'omosessualità di Battaglia, l'amor platonico di Spizzi per Ilse, la vocazione cabarettistica di Sacerdote. L'immagine materiale dei personaggi era completata dalla realizzazione costumistica, curati anche questi da Enrico Job, attenta alle tensioni del mondo interiore. E dunque a Battaglia fu fatto indossare un cappellino viola, a Sacerdote la paglietta, a Spizzi furono dati capelli ossigenati.

Su tutto ciò dominava l'ombra della grande attrice: la Contessa di Missiroli era una «tarantolata di gusto Sarah Bernard»¹⁷ che si muoveva sulla scena collocandosi fisicamente sempre al centro dell'attenzione dell'unico pubblico disponibile: i propri attori e gli Scalognati. Annamaria Guarnieri fu truccata pesantemente: occhi bistrati e pallore di biacca come le attrici divine del primo Novecento. E come loro gesticolava con enfasi sovraccarica, mentre il roteare di lunghe maniche e scialli proseguiva nello spazio il movimento delle mani. Invece di una martire, la Ilse missiroliana sembrava un'invasata, perseguitata dalla propria mania vittimistica e autocelebrativa. Sacrificandosi all'Arte, reprimeva in sé la femminilità e la possibilità di essere madre. Ilse recitava continuamente il proprio dramma d'arte e di vita: quello della missione della sua *Favola del figlio cambiato*, in mezzo agli uomini e quello della personale disfatta di donna: fallita come amante e

¹⁶ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 81.

¹⁷ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 77.

come moglie. Essa, dunque, precipitava, come è stato detto: «dalla nevrosi del teatro si passa al teatro della nevrosi»¹⁸. Quanto al Conte, che avrebbe dovuto svolgere un ruolo rassicurante, Annamaria Guarnieri ne metteva in luce l'aspetto meschino, soggetto ai propri impulsi sessuali tanto da non sapersi trattenere, egoisticamente, di fronte alla stanchezza della moglie, risarcendosi come possibile, con le attenzioni di Diamante. Lo sguardo di Cotrone rispetto a questo panorama di triti individualismi, di frustrazioni ed egoismi, era quello lontano e scrutatore del giudice. Il fragore della cavalcata dei Giganti in arrivo, nel finale, completava il senso di questo quadro in disarmo del vecchio teatro girovago: il rumore del galoppo si scatenava come un tremendo temporale distruttivo mentre un terremoto faceva precipitare una cascata di detriti e scorie che ricopriva Ilse distesa a terra. Missiroli terminò qui la sua rappresentazione: un finale senza le catastrofi luttuose prefigurate da Stefano Landi. Un finale che negava il martirio catartico della Contessa inchiodandola alla miseria della propria condizione fallimentare. Ilse non moriva in scena ma, peggio, veniva seppellita e sconfitta.

Rispetto al gruppo di attori si stagliava la libera congrega degli Scalognati: la loro diversità era rilevata, già a prima vista dal costume. Se nell'abito degli Attori predominava un particolare denotativo e allusivo, in quello degli Scalognati si affermava l'uniformità, l'assenza di colore, la casualità informe e indefinibile. Ma era un biancore che trovava un positivo corrispettivo interiore, fatto di innocente indifferenza, di serena assenza di desideri, di assoluta e perfetta autonomia. Così come il recitare degli Attori si compiaceva dei tic e delle cadenze del vecchio mestiere, tanto quello degli Scalognati doveva apparire sprovvisto di qualsiasi artificio, scabro, come assente, oscillante tra la stonatura dell'imperizia e la grazia improvvisa della semplicità. Il senso di queste scelte registiche è racchiuso nelle parole stesse di Missiroli: il modo di recitare degli Scalognati doveva somigliare a quello che

[...] ci è più proprio, ci è più facile perché somiglia al teatro che qualcuno di noi ha fatto in proprio, e che in ogni caso è il teatro delle esperienze e delle attitudini culturali del decennio scorso; e quindi quello degli Scalognati è un "ensemble" molto più vicino alla grazia che non c'era quasi mai nei gruppi che si erano formati nel decennio scorso, ma alla quale ambivano ideologicamente [...]¹⁹

Sofferamoci su questa parte dei *Criteri* che chiama in causa il riferimento al teatro della cosiddetta seconda avanguardia. Dal passo sopra citato emerge abbastanza chiaramente che la riflessione missiroliana sugli eventi

¹⁸ ALONGE, *'Giganti' senza catarsi*, cit., p. 33.

¹⁹ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 81.

della più recente storia teatrale s'insinuava effettivamente all'interno della concezione dello spettacolo, alimentando, senza parere, una dissimulata polemica e un implicito dichiararsi. La grazia e l'innocenza degli Scalognati, il loro vivere in comunità, la povertà, l'autonomia tendenzialmente anarchica non potevano non richiamare alla mente le più importanti tappe delle avanguardie che avevano avuto in Italia imitatori e seguaci.

Ovviamente Missiroli non condivideva queste esperienze, ma era altrettanto vero che la Congrega di Cotrone, per come appariva nello spettacolo – irreale, misteriosa, gioco beffardo, trappola mortale, inquietante alternativa – si fissava nella fantasia degli spettatori con la leggerezza delle proprie immagini librandosi oltre il precipizio che inghiottiva il destino artistico di Ilse. Eppure le note registiche non sembrano concedere fiducia nemmeno alle proposte rivoluzionarie del nuovo teatro. Osservava Missiroli:

Sino a prova contraria le ultime affermazioni del Living Theatre sono di annullamento del teatrale nel politico. Questo è stato uno dei discorsi del decennio passato. Ci sono casi di natura analoga, ma opposta: per esempio il caso del teatro di Grotowski, che parte come esperienza liturgica (e ci resta), però passa dai 60 spettatori a nessuno spettatore, passa da un autorappresentarsi, a bruciarsi nel lavoro chiuso in sé²⁰.

Benché opposto e polemico, è abbastanza chiaro il parallelo istituito, pur con umorali intemperanze polemiche, tra gli Scalognati e il popolo del Nuovo Teatro, che per Missiroli è un non-teatro. Con ciò non s'intende restringere il significato dello spettacolo soltanto ad una presa di posizione rispetto a specifici avvenimenti teatrali; s'intende sottolineare, semmai, che il lavoro di studio e preparazione di una materia come quella dei *Giganti* portasse in primo piano, nella coscienza del regista, una bruciante questione culturale che coinvolgeva di riflesso la funzione e la posizione attuale del teatro di regia nella contemporaneità. Le considerazioni di Missiroli sul grande tema dei compiti e del destino del teatro si estendevano ad un altro tema polemico molto dibattuto: l'istituzionalità del teatro. Annotò in proposito Missiroli:

Si sono anche dette nel corso di questi dieci anni delle cose circa la istituzionalità dei fenomeni come quello del teatro, che erano delle cose sentite in termini cocenti dal punto di vista ideologico: cioè si affermava da più parti che il teatro istituzionale non avrebbe più avuto una realtà, non avrebbe più saputo creare nulla di nuovo ecc. Secondo me, bisogna osservare che non esiste nulla di non istituzionale in una società articolata contemporanea, dove tutto è istituzionale (tutto, tutto, tutto, compresa la droga di

²⁰ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 71.

protesta: nemmeno l'accattonaggio oggi è anti-istituzionale). Oggi non c'è niente di non istituzionale e il teatro di cui basterebbe conoscere la storia, è sempre stato istituzionale²¹.

Missiroli sviluppava l'idea facendo gli esempi della Grecia classica, di Racine, e, infine, provocatoriamente, anche della Commedia dell'Arte, ossia del fenomeno storico cui miticamente si riallacciavano certe frange del teatro degli anni Sessanta e Settanta. Colui che parlava – non lo dimentichiamo – era il direttore artistico del Teatro Stabile di Torino, ma la sua era una schietta dichiarazione di appartenenza culturale e storica, non un'incondizionata difesa delle istituzioni, dovuta a vincoli professionali. Del resto l'esito deludente degli esperimenti teatrali tentati tra il 1975 e il 1977, a ridosso del suo incarico di direttore artistico, su committenza dell'istituzione teatrale torinese, lo avevano persuaso della necessità di restituire al teatro la funzione e il modo d'essere che gli erano propri, al riparo dalle tentazioni ideologiche-didattiche del teatro pubblico²².

Per comprendere a quali valori d'arte si volgesse specialmente la sensibilità teatrale di Missiroli occorre tornare per un'ultima volta ad un altro momento dell'allestimento dei *Giganti*: si tratta della realizzazione dei "fantocci" pirandelliani, che comparivano all'inizio del secondo atto e facevano da pubblico insospettato alle profferte d'amore del Conte nei confronti della Contessa. Tali fantocci, emblema di un terzo livello del teatro, approdo teorico di tanta riflessione dell'avanguardia teatrale del primo Novecento, vennero immaginati da Pirandello come figure meccaniche da far interpretare da mimi. Missiroli prescrisse, invece, la presenza in scena di gigantesche marionette, circa un metro e settanta, ciascuna sostenuta da grossi, visibili, fili manovrati in alto da marionettisti posizionati fuori vista sui ponti sostenuti dalle torri laterali.

Lassù nel teatro all'italiana ci sono le apparizioni, perciò grandi marionette a misura umana: non dei fantocci fatti da mimi, che simulano le marionette, ma la marionetta che simula l'uomo. Altro che mimi! Il vero fantoccio del teatro è la marionetta. E gli operatori di queste marionette popoleranno a loro volta la magica soffitta all'italiana.

Marionette, perciò, dichiaratamente marionette, a grandezza umana, forse un po' sospese, qualcuna nell'aria, qualche altra toccherà terra; il pianoforte

²¹ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 71.

²² Il riferimento è al progetto di tre coppie di spettacoli, realizzato solo per due terzi (*Il bagno* di Majakovskij e *La mossa del cavallo* a cura di V. SERMONTI, *Nathan il saggio* di Lessing con *La religione del profitto* sempre di Sermonti), in cui il secondo spettacolo fatto di un collage di documenti d'epoca, doveva funzionare da contesto del primo. Sull'argomento si vedano: ALONGE, *Dal testo alla scena*, Tirrenia, Torino 1984, pp. 299-301 e F. MAZZOCCHI, *Il bagno di Majakovskij al Teatro Stabile di Torino*, in *Mario Missiroli e il suo teatro*, a cura di M. CAMBIAGHI, Bulzoni, Roma 1997, pp. 91-102.

suonerà sospeso per aria: non vogliamo fare della magia convincendo i bambini, ma rigenerare gli adulti²³.

Se l'esclusione missiroliana dell'ipotetico terzo atto parve accentuare, stando ad alcuni recensori, la dimensione negativa e pessimistica pirandelliana, il dispiegamento delle splendide creazioni visuali che toccavano i generi più differenti dei codici artistici (dalla danza, al cinema, al teatro d'animazione...) rivelò l'esito meno nichilista dello spettacolo. L'ipotesi più probabile circa il pensiero del regista è forse da fondare su quella frase sopra citata a proposito delle marionette: «non vogliamo fare della magia per convincere i bambini, ma rigenerare gli adulti».

Nello svelamento impietoso dei falsi miti del teatro, sia nella loro accezione tradizionalista, sia in quella utopistica, Missiroli confermò il suo interesse per l'arte teatrale, la cultura registica e i suoi mezzi specifici: la scenografia, gli oggetti scenici, i trucchi, gli artifici dell'immagine.

²³ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 83.

Enrica Lisciani-Petrini

Il 'gioco di maschere' nella musica del primo Novecento

1. *Premessa*

È bene precisare subito che questo contributo non verterà, se non in modo assai marginale, su Pirandello – come del resto si comprende dal titolo stesso. Piuttosto, esso intende muovere da uno scorcio, per dir così, laterale. E cioè dal fatto che Pirandello appartiene, ed anzi costituisce un'espressione eminente di una certa temperie epocale, caratterizzata da un cambiamento radicale venutosi lentamente a determinare tra fine '800 e inizi '900. A tutti i livelli. Un cambiamento che viene portato sul piano del pensiero da alcuni filosofi o grandi pensatori (come Freud, tanto per fare un solo nome sul quale tornerò). Ma che, forse prim'ancora, viene intuito dagli artisti, i quali, con le loro antenne raddomantiche, colgono spesso in anticipo i grandi sommovimenti che si preparano nel sottosuolo della storia e ne fanno emergere l'impulso trasformativo. Tant'è che in questo senso – come ebbe a dire acutamente Kandinsky – «l'arte di ogni tempo, da questa generata, ne riflette innanzitutto l'immagine, è il suo specchio spirituale; ma, portatrice anche dei germi del futuro, essa risveglia le corde assopite dell'anima o che ancora non si sono espresse»; perciò «è figlia del proprio tempo, e spesso madre della nostra sensibilità»¹. Ebbene, se Pirandello è senz'altro uno degli interpreti sommi del cambiamento radicale di cui parlavo poco fa, c'è un ambito dove tale mutamento di clima storico viene parimenti portato a piena evidenza: la musica primonovecentesca. Il mio contributo, dunque, sarà volto a mostrare per l'appunto come in taluni musicisti del primo Novecento agisca il medesimo cambio di sguardo sulle cose, straordinariamente innovativo e dirompente, che si può ritrovare in Pirandello. Il che contribuisce a delineare quella che potremmo chiamare una *Stimmungsgelalt*,

¹ V. KANDINSKY, *Dello spirituale nell'arte Dove va l'arte nuova*, in ID., *Tutti gli scritti*, tr. it., 2 voll., Feltrinelli, Milano 1973-74, II, pp. 43, 69.

un «contenuto d'atmosfera» generale e caratteristico di questo periodo storico².

Ma dunque, il gesto preliminare da compiere – prima di incontrare i musicisti di cui vorrei parlare – è chiarire in che cosa consista quello straordinario cambiamento di sguardo che si produce agli inizi del secolo scorso. Molto in sintesi ovviamente e per grandi linee, dato che si tratta di argomenti ben conosciuti – ma che qui ci è utile ripercorrere, per tratteggiare lo sfondo sul quale far risaltare, e dunque comprendere meglio, le innovazioni musicali su cui vorrei soffermarmi.

2. Una rottura epocale

2.1. Com'è ormai ampiamente noto, sul finire dell'800 comincia a frangere quella sistemazione logico-culturale – «la volta stellata», per dirla con Lukács³ – che, impostasi molto tempo addietro come la strategia culturale dominante, per secoli ha guidato il cammino degli uomini in Occidente. Si tratta di quella vasta e poderosa visione delle cose – che, beninteso, nel corso del tempo ha prodotto molte e importanti acquisizioni culturali – secondo la quale alla base della realtà ci sarebbe un Fondamento certo e stabile perché eterno, una griglia di idee o essenze univoche, perfettamente compiute, atte a regolare il molteplice differenziato, concreto e corporeo. Dando così luogo a un netto dualismo, tale da dividere la realtà fra un piano trascendente ideale e uno immanente materiale. Naturalmente non sono mancate nel corso dei secoli posizioni dissonanti rispetto a questa più generale visione delle cose. Ma, appunto, queste posizioni hanno avuto per lo più una emergenza carsica o marginale, rispetto a quella che si è impiantata come la visione prevalente e maggioritaria. L'arte – come diceva Kandinsky – è stata a lungo lo specchio di tale visione ideale, a sua volta ratificandola. Basta prendere una qualsiasi opera artistica del passato – un paesaggio, un ritratto, un romanzo, un brano musicale – per rendersene conto. In tutti questi casi ci troviamo sempre di fronte a forme compiute in se stesse, chiuse dentro contorni precisi e squadrati secondo la regola dell'*ordo et proportio*, con un inizio e una fine perfettamente delimitati e individuabili, netti, che ci danno immediatamente

² Per un ampliamento e un approfondimento di questi temi mi permetto di rinviare a E. LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001.

³ Si tratta del celebre incipit della *Teoria del romanzo* (tr. it. Newton Compton, Roma 1975, p. 35): «Felice il tempo nel quale la volta stellata è la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere, che il fulgore delle stelle rischiara. Ogni cosa gli è nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile. Il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa, perché il fuoco che arde nell'anima partecipa dell'essenza delle stelle; come la luce del fuoco, così il mondo è nettamente separato dall'io, epperò mai si fanno per sempre estranei l'uno all'altro».

l'idea del 'soggetto', ossia del contenuto rappresentato, in modo univoco. Ma soprattutto ci restituiscono la prospettiva di una realtà retta da un ordine armonioso e compatto.

Ecco, è proprio questa visione delle cose che crolla fra fine '800 e inizi '900. Provocando una rottura senza precedenti. Infatti, alla convinzione che la realtà sia fondata su una trama di forme eterne e inamovibili, subentra la consapevolezza (naturalmente anche grazie ad una serie di acquisizioni scientifico-culturali) che essa è attraversata piuttosto da un divenire incompatibile, da un dinamismo fugace e inafferrabile per l'uomo. E mentre prima era l'Idea (ossia la trama ideale delle essenze) il fulcro attorno a cui sembrava ordinarsi la realtà, adesso la Vita, nel suo scorrere plastico e multiforme, diventa il nucleo incandescente e inaggrabile di ogni discorso e di ogni ordinamento messo in atto. Un dinamismo per il quale ogni ente risulta sottoposto a un processo di 'alterazione', di mutamento, costante e insuperabile. Sicché ogni tentativo dell'uomo di chiudere, di afferrare il movimento del reale e delle cose dentro la gabbia di schemi eterni e compiuti, ora si rivela un mero artificio. Di pari passo, si sgretola l'idea che gli esseri siano delle strutture univoche, compatte, chiuse dentro un perimetro formale perfettamente delimitato.

Da tutto ciò deriva la radicale trasformazione della forma artistica che comincia a prodursi sul finire dell'800 e che ancora oggi abbiamo sotto i nostri occhi – restituendoci lo «specchio» del mutamento storico intervenuto e per molti versi promuovendolo, performandolo come si dice. Possiamo subito mettere a fuoco questo punto prendendo una qualsiasi opera d'arte già di fine '800. Per esempio: le opere degli impressionisti (per noi oggi così scontate, mentre all'epoca hanno rappresentato un vero e proprio scandalo, una rottura intollerabile degli schemi mentali e percettivi consolidati). È del tutto evidente, di fronte a queste opere, la rivoluzione formale intervenuta se facciamo lo sforzo di riportarci, con i nostri occhi e la nostra mente, dentro i parametri allora vigenti: alla forma chiusa e compatta si sostituisce una forma sfilacciata e vaporosa; invece dei contorni netti vediamo tratti scomposti e indeterminati, talora disposti su piani sbilenchi (basti pensare alle famose mele di Cézanne); mentre i colori, prima nitidamente spalmati l'uno accanto all'altro, ora sfumano l'uno nell'altro e talora persino si stravolgono nel loro carattere convenzionale – per esempio al rosaceo levigatamente steso dell'incarnato tradizionale, subentrano talora dei verdi e dei viola violentemente addensati, che distruggono il volto o il corpo convenzionalmente inteso (è sufficiente guardare il terribile autoritratto di Van Gogh, tanto per averne un'idea immediata); del pari il 'soggetto' dell'opera spesso perde il significato univoco precedente per sciogliersi dentro un'indeterminatezza che sfiora il non-senso e talora arriva all'enigmatico (prendiamo *Le ninfee* di Monet, in particolare le ultimissime: sono puri vortici di colori, che, sotto questa luce, sembrano anticipare le colate aggrovigiate di materiale cromatico, senza un senso riconoscibile, di un Pollock).

2.2. Possiamo capire allora come – dentro questo generale movimento trasformativo – venga smantellato anche uno dei più inossidabili dispositivi della cultura moderna: il *soggetto-persona*. In questa sede è impossibile ripercorrere il lungo e complesso cammino semantico-culturale che, dalla romanità, passando per la scolastica medievale, ha portato alla costituzione di questa nozione⁴. Ma almeno qualche caposaldo di tale dispositivo va detto, proprio per capire il senso della sua dissoluzione messa in atto, anch'essa, nel periodo storico di cui qui si stanno tratteggiando i contorni. Dissoluzione di cui – in questa sede non può non essere sottolineato – Pirandello è stato uno dei maggiori artefici.

Si tratta di quel dispositivo, che giunge a compimento, come si diceva, in epoca moderna con Cartesio e in particolare con Locke. In base ad esso ciascuno di noi è un'identità – un «soggetto» appunto – centrato sulla propria ragione, ovvero sulla propria coscienza, autonomo, agente e chiuso dentro un perimetro individuale 'proprio', inconfondibile e univoco. In una parola: una «persona». Un individuo identitario, interamente '*appropriato*' a se stesso – sia perché «cosciente di sé» (dunque capace di dominare se stesso, di insignorirsi di sé e guidare le proprie azioni), sia perché caratterizzato da «proprietà» che lo individualizzano inconfondibilmente (di ordine fisico-corporeo: per es. colore degli occhi, statura ecc.; ma anche di ordine materiale-economico: possesso di beni ecc.). Un dispositivo, peraltro, ancora oggi costante punto di riferimento delle nostre pratiche attuali. Insomma, si tratta di quella vasta e profonda operazione culturale – che trova il suo 'emblema' nella «carta d'identità» – all'origine di ciò che costituisce un vero e proprio 'mito' della nostra tradizione di pensiero (una «superstizione» come direbbe Wittgenstein): il mito, appunto, dell'identità e dell'autenticità.

Ebbene è esattamente questo dispositivo che viene radicalmente smantellato – anche se ancora stentiamo a rendercene conto appieno – a partire da Freud. Freud infatti è il primo a mettere in evidenza che la nostra «persona» è in realtà – come dice l'etimo stesso da cui questa nozione origina: *prosopon*, che significava in greco «maschera» – una *maschera*. Dietro la quale si nascondono molteplici altre maschere. Perché – come il grande psicoanalista magistralmente ha dimostrato – il nostro soggetto-persona in realtà è «abitato» da personalità spesso «ignote», che non dominiamo e dalle quale anzi, per lo più e senza che neppure ce ne rendiamo conto, siamo dominati, nei nostri gesti, nei nostri pensieri, finanche nelle nostre scelte apparentemente più autonome. Come possiamo constatare tutti, dice Freud, per esempio in quelle piccole ma significative patologie della nostra vita quotidiana – quali le *gaffes*, i *lapsus*, i gesti «involontari». In questi casi, i ricordi inconsci o, ta-

⁴ Sull'intera questione cfr. l'assai ampia analisi genealogica condotta da A. DE LIBERA nei due volumi dell'*Archéologie du sujet* (I, *Naissance du sujet*; II *La quête de l'identité*), Vrin, Paris 2007-2008.

lora, i perturbamenti, che ci producono «altre persone», entrano dentro di noi e ci fanno commettere un certo gesto involontario: appunto, fuori dalla nostra volontà auto-agente e personale, come se, addirittura, in noi agisse una «controvollontà»⁵. Sicché, attraverso queste esperienze, ci accorgiamo non solo di non essere mai veramente e propriamente noi stessi, ma di essere immessi, al contrario, fin dalla nascita, in una rete di relazioni impersonali che provengono da fuori di noi e da cui siamo letteralmente 'fatti', costituiti.

La scoperta di Freud è dirompente. Ma essa, a ben vedere, non fa altro che concettualizzare qualcosa che gli artisti – in quello stesso torno di anni – avevano acutamente intuito ed espresso nelle loro opere.

Basta pensare a Proust e alla sua poderosa opera *Alla ricerca del tempo perduto*. Come tutti ormai ben sanno, in questo capolavoro della letteratura novecentesca è descritto un vorticoso 'gioco di maschere' dentro il quale lo scrittore 'rappresenta il personaggio' (proprio come in una rappresentazione teatrale) del romanzo: il protagonista Marcel. 'Personaggio' perché davvero *prosopon*, maschera: la maschera dentro la quale si cela lo stesso scrittore – non a caso il protagonista Marcel si chiama esattamente come lui, e gli episodi narrati sono in gran parte autobiografici. Ma, appunto, celati dalle molteplici maschere sotto le quali il protagonista/scrittore si nasconde, o meglio dentro le quali egli volta a volta entra, indossando le maschere-personalità di altri personaggi. I cui nomi spesso, anche questo non a caso, sono altrettanti anagrammi del nome Marcel: Charlus, l'omosessuale sado-masochista; Morel, il violista amante di Charlus; Rachel, l'amante lesbica della figlia di Vinteuil; ecc.

Ma in questa sede – in ordine a quanto si sta dicendo – il nome per eccellenza quantomeno da ricordare è quello di Pirandello. Il suo lavoro forse più famoso, *Uno, nessuno, centomila*, da questo punto di vista rappresenta un vero e proprio, per dir così, *indicatore semantico* di quella «scomposizione» (per dirla con Pirandello stesso) del soggetto, al centro, qui, del nostro discorso⁶.

3. Il 'gioco di maschere' nella musica del primo Novecento

A questo punto abbiamo tutte le carte sul tavolo per poter arrivare al tema specifico che c'interessa: il 'gioco di maschere' nella musica del primo Novecento. Infatti, quel medesimo dissolvimento del soggetto, preso e coinvolto

⁵ S. FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*, tr. it. in Id., *Opere*, vol. IV, Boringhieri, Torino 1966 (per la cit. in oggetto cfr. p. 188). Su questo punto mi permetto di rinviare a LISCIANI-PETRINI, *Vita quotidiana. Dal pensiero artistico al pensiero in atto*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, in part. I e II capitolo.

⁶ In consonanza appunto con il discorso generale qui svolto, sulla forma 'incompiuta' delle opere di questo scrittore drammaturgo, da v. il bel libro di B. ALFONZETTI, *Pirandello, l'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017.

dentro un vorticoso susseguirsi di mascheramenti/smascheramenti, perno nevralgico di tanta letteratura, diventa il nucleo incandescente anche delle musiche di questo periodo storico. Molti i possibili riferimenti. Ma certo i nomi emblematici – e sui quali perciò ora ci soffermeremo – sono quelli di Debussy, Ravel e Stravinskij⁷.

3.1. Per capire Debussy – colui che ha fornito, come ha detto Boulez, «un respiro nuovo alla musica»⁸ e, in tal senso, è il vero iniziatore della musica novecentesca – dobbiamo tenere presente quanto dicevamo prima a proposito della pittura impressionista (ma che riguarda anche, per la verità, quella simbolista⁹). Anche in Debussy, infatti, ritroviamo la medesima trasformazione della forma artistica lì messa in atto – da Cézanne in primis (al quale, non a caso, lo stesso Boulez lo paragona). Una trasformazione per la quale la forma pittorica non si avvolge più dentro una struttura compiuta, non si delinea attraverso un profilo netto e ben definito, ma subisce una ‘scomposizione’ che ne sfuma i contorni, le linee, i perimetri, persino le scansioni cromatiche. Allo stesso modo, in Debussy la forma musicale non si sviluppa attorno a un tema specifico, dipanato dall’inizio alla fine secondo sequenze modulanti lineari, poiché egli non si avvale più di una tonalità ben definita, che fa da fulcro sonoro all’intero pezzo e lo rende così riconoscibile e seguibile nei suoi passaggi, lo ‘squadra’ potremmo dire secondo un’architettura precisa e predeterminata. La musica di Debussy sfuma nei suoi contorni, non ha un inizio ben definito e una fine netta (il famoso ‘lieto fine’), ma resta costantemente sospesa a qualcosa di indefinito, di incompiuto: di «interrotto» – come nella suggestiva *Serenade interrompue* di cui parleremo tra poco. Non solo. Al pari di Cézanne (sul piano pittorico), Debussy sperimenta nuovi impasti cromatici o coloristici attraverso assemblaggi timbrici del tutto inediti, inventa nuove combinazioni sonore e avvia un costruttivismo musicale fin lì, alla lettera, *inaudito*.

Tutta questa rivoluzione del linguaggio musicale nasce dal fatto che il compositore francese si avvale di formule e stilemi compositivi fuori dalla sintassi tradizionale – alcuni tratti da altre culture. Come, per esempio, l’uso della scala pentafonica ed esafonica, tipiche delle musiche orientali. Un uso che rompe la struttura, per l’appunto, chiusa della nostra tradizione classica occidentale. Viceversa è proprio l’uso degli stilemi orientali che conferisce al

⁷ Va ricordato che il Convegno, da cui provengono le pubblicazioni del presente fascicolo, è stato completato da un recital pianistico (tenuto dal M^o Ciro Longobardi) con musiche di Debussy, Ravel e Stravinskij – che pertanto sono parte integrante delle analisi che seguono.

⁸ P. BOULEZ, *Relevés d'apprentis*, Seuil, Paris 1966, p. 336.

⁹ Sull’argomento imprescindibile S. JAROCINSKIJ, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, con una Introduzione di V. JANKÉLÉVITCH, Seuil, Paris 1975. Su Debussy, in generale, da v. V. JANKÉLÉVITCH, *Debussy e il mistero*, tr. it. SE, Milano 2010.

linguaggio debussiano quel singolare senso di sospensione, di inconcludenza, di rarefazione, che lo caratterizza.

Ma proprio questo è il punto. Debussy adotta formule stilistiche orientali, con le quali riveste alcune composizioni, quasi in un voluto gioco di maschere. E che di questo si tratti è comprovato dal fatto che il compositore s'ispira a diversi altri stili musicali – come il jazz (che proprio in quegli anni cominciava ad espandersi in Europa), basato anch'esso su scale pentafoniche e su un impiego del ritmo del tutto inedito. È il caso, per esempio, del brano *Minstrels* (terzo pezzo del *Primo Libro dei Preludi*), nel quale il musicista, lungi dall'ispirarsi, come ci si potrebbe aspettare, ai “menestrelli” medievali, si avvale invece delle suggestioni fornitegli dalla *Minstrelsy*: uno spettacolo popolare musicale, nato negli Stati Uniti nei primi decenni dell'800, che aveva come protagonisti gli schiavi neri delle piantagioni, il quale trapassa nel jazz e, in questa forma rinnovata, viene esportato in Europa tra fine '800 e inizi '900 nei music-hall parigini dove Debussy, frequentatore appassionato di cabaret, ne fa la conoscenza restandone affascinato. Come attesta, appunto, il brano in questione¹⁰, nella cui tessitura sonora sono mescolati ritmi da cake-walk, tamburi rullanti e percussioni, accenti in controttempo, scatti sincopati, nonché – ironicamente – melodie sentimentaleggianti trasposte ad altezze stratosferiche: insomma tutto l'armamentario ritmico e buffonesco, ma insieme fortemente effrattivo per le convezioni musicali dell'epoca, tipico del jazz dei primordi.

Lo stesso dicasi per l'impiego delle musiche folkloriche spagnole, che parimenti vengono adottate dall'invenzione debussiana per creare inediti collages musicali. Accanto al più noto *Iberia*¹¹ – tutto intriso di suoni, ritmi, colori, ‘profumi’, melodie di un lirismo sensuale appassionato ed esuberante, propri della musica spagnola – va ricordata la *Serenade interrompue* (9° brano sempre del *Primo Libro dei Preludi*). Qui Debussy si traveste letteralmente, assumendo le movenze di un musicista spagnolo che prova a suonare una serenata incorrendo in una serie di incidenti tali da interromperne di continuo l'esecuzione – che resta, appunto, «interrotta». Un gioco figurativo, in realtà, che consente al compositore di creare una strutturazione originalissima, miscelando moduli musicali assai divergenti e giustapposti (dunque rompendo la struttura univoca e armoniosa, pre-ordinata, della musica tradizionale)¹², dove sezioni melodiche spagnolesgianti si inframezzano con sezioni dissonanti e stranianti.

¹⁰ Ma lo stesso discorso vale per brani come *Général Lavine eccentric* (6° brano del *Secondo Libro di Preludi*) o anche *Golliwogg's cake-walk* (6° brano della raccolta *Children's corner*).

¹¹ Secondo gruppo di brani dell'opera *Images pour orchestre: Par les rues et les chemins de Seville; Les parfums de la nuit; Le matin d'un jour de fête*.

¹² Sulla particolare strutturazione del tessuto musicale in Debussy, come tanti «tableaux giustapposti» fra loro, da v. in part. T.W. ADORNO, *Filosofia della nuova musica*, tr. it. Einaudi, Torino 1975².

A non parlare poi della capacità di Debussy di riprendere stilemi provenienti dalla tradizione musicale settecentesca – anche in questo caso, si potrebbe dire, travestendosi e indossando le fogge dell'artista del passato. *Hommage à Rameau* (2° brano del trittico, per pianoforte, *Images – première série*) ne è un esempio lampante. Qui Debussy, adottando il nitore cristallino del celebre musicista settecentesco, ne lavora le strutture sonore organizzandole in combinazioni del tutto inedite – attraverso una continua efflorescenza di cellule foniche, soluzioni imprevedute e poli-tonali. In tal modo, dunque, egli non imita il grande predecessore ma ne 'indossa' appunto, trasfigurandolo e riattualizzandolo, l' 'abito' inventivo.

3.2. Si tratta del medesimo gesto efferativo e insieme compositivo che ritroviamo in Ravel. Con quest'altro esuberante e brillante compositore francese la musica diventa vero e proprio «artificio», «gioco di bravura» o di superficie senza profondità, elettrizzante «virtuosismo» che si avvale di spericolate combinazioni sonore, dove le battute creano piroette sonore e i suoni s'intersecano, si confondono, guizzano fra loro, messi insieme in ingegneristiche costruzioni¹³. Un'invenzione musicale dunque originalissima, che non può non assumere come principio architettonico la «poliritmia», ossia la compresenza di più tempi o ritmi, dove spesso gli accenti vengono scambiati cosicché i suoni si articolano in «controttempo». Di qui una capacità unica di mescolare i timbri, tale da conferire alla musica di Ravel una cangianza mai prima sperimentata e da portare il linguaggio musicale «a inimmaginabili lucentezze»¹⁴ – il suo vero, inconfondibile 'marchio'.

Ma non solo. Anche in Ravel ritroviamo quella propensione al 'gioco di maschere' che abbiamo già visto all'opera in Debussy, sotto le quali nascondersi o moltiplicare i propri cangianti esercizi compositivi, condotti però da Ravel con uno spirito di parodia ben più icastico che in Debussy. Origina da qui, da questo caustico e ironico «*esprit d'artifice*» (Jankélévitch), l'imitazione dello stile di altri compositori, ovvero l'«esotismo», l'adozione di formule esotiche (spagnole, viennesi, italiane) o anche stili fuori moda – come il valzer viennese (si pensi a *Les valse nobles et sentimentales* – il cui titolo stesso è già carico di ironia), ripreso e imitato in un'epoca in cui ormai l'Austria stava crollando miseramente con tutti i suoi estasiati e volteggianti valzer: dunque in una chiave beffardamente parodistica.

È evidente qual è il senso di tutta questa invenzione a tratti funambolesca. Anche Ravel vuole smontare, sovvertire *dall'interno*, attraverso un umorismo e un'ironia apparentemente lievi e raffinati, ma di fatto implacabili, esattamente quell'immagine del mondo tradizionale centrato su se stesso e su

¹³ Su questo compositore rimane testo imprescindibile V. JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, Seuil, Paris 1956.

¹⁴ M. BORTOLOTTO, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1976², p. 32.

convinzioni ritenute incrollabili. Quel mito del Vero e quell'attitudine alla 'profondità' veritativa, verso i quali il compositore non poteva che provare ormai un totale disincanto. Opponendo una musica che ne distrugge la «muscolatura prometeica» (Jankélévitch) attraverso costruzioni filigranate e levissime – e totalmente dissacratorie. Come, paradigmaticamente, *Ondine*.

Questo brano pianistico è il primo pezzo del trittico *Gaspard de la nuit* – dal sottotitolo assai significativo: *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot* (come dire, tornando al punto nevralgico del nostro discorso: imitando, 'indossando la maschera' di Rembrandt e Callot). Il testo trae ispirazione da alcuni poemetti in prosa a firma di Aloysius Bertrand, pubblicati nel 1842 col titolo *Storie tarlate e polverose del Medio Evo* – dunque l'intento ironico è palese. Ma accanto a questi aspetti più fantasiosi, rifulge l'assoluto virtuosismo dell'intero lavoro, volutamente perseguito da Ravel come egli stesso ebbe a precisare. Ne è riprova *Ondine*: un brano di squisita fattura che evoca il movimento dell'acqua. La fantasia compositiva raveliana, nell'uso delle scale e delle armonie audacemente trattate, è tale da far udire veri e propri rivoli di gocce di pioggia provocando una sorta di *liquefazione sonora*. L'effetto sfumato che ne deriva è davvero un effetto 'alla Rembrandt'; e la sfida sembra essere quella di creare una filigrana impalpabile di suoni simile a un soffio, a un pulviscolo di polvere.

3.3 Infine: Stravinskij. Anche per Stravinskij, come per Ravel, la musica è puro gioco combinatorio, dove si possono mescolare sapientemente musiche altre, esotiche e persino barbariche. In aperto contrasto con la tradizione classica tonale. È quanto il compositore russo mostra di voler praticare, senza mezzi termini, fin dai suoi esordi. E difatti uno dei primi lavori con i quali il compositore russo si fece conoscere dall'esigente pubblico parigino dell'epoca fu quello che è stato considerato «il grande scandalo» della musica del '900¹⁵: il celebre balletto *Le Sacre du printemps* [*La sagra della primavera*] messo in scena nel 1912. Qui tutti i canoni musicali precedenti – l'ordine, l'armonia, la proporzione, i passaggi melodici eterei ed edificanti, i ritmi univocamente coordinati, l'impasto orchestrale reso sapientemente consonante ecc. – vengono sconvolti e soppressi attraverso procedure mai prima ascoltate: l'impiego frequente di dissonanze; la strutturazione poliarmonica (ossia l'uso di più armonie sovrapposte che disgregano l'armonia univoca tradizionale); la presenza di blocchi sonori massicci e ossessivi; una sintassi ritmica asimmetrica, scatenata, pulsante e vorticoso, che sposta continuamente gli accenti e tale da produrre una vera e propria "poliritmia" (ossia l'uso di ritmi differenti sovrapposti e scoordinati fra loro); e, infine, l'utilizzo di un'orchestra mastodontica la cui sonorità si rovescia e colpisce gli ascoltatori

¹⁵ S. JAROCINSKI, *Un apôtre de l'art apollinien*, in F. LESURE (ed.), *Stravinsky. Études & témoignages*, Lattès, Paris 1982, p. 70.

come «una specie di possente maglio sonoro»¹⁶. Come ebbe a dire Roman Vlad: «Mai s'era udita musica più brutale, più selvaggia, più aggressiva [...] esatto contrario di tante 'Primavere' sdolcinate cui ci avevano abituato innumerevoli musicisti, pittori e letterati»¹⁷.

Ma se questo è solo, per dir così, l'esordio di Stravinskij – che decreta la fine violenta, oltre che di una musica, di una visione delle cose, sotto l'effigie dell'*ordo et proportio* – ancor più sintomatica, ai fini del nostro discorso, è la fase successiva, che va dal 1919 al 1949, denominata «neoclassica». Giustamente. Difatti in questo periodo la composizione per Stravinskij diventa davvero, alla lettera, un «gioco di maschere». Egli costruisce i lavori o i brani musicali combinando fra loro citazioni dalla tradizione sette-ottocentesca (ariette, recitativi, romanze, cabalette ecc.), imitando le forme stilistiche di musicisti del passato da Bach a Pergolesi, Rossini, fino a Čajkovskij e Gounod. «Musica al quadrato», non a caso, è stata chiamata. Dunque, in questi lavori, è come se volta a volta Stravinskij indossasse gli abiti paludati dei grandi maestri classici (un po', per capirci, alla maniera del nostro De Chirico nell'ultima fase della sua produzione pittorica), non tanto per imitarli, ma per quello spirito 'alesandrino', completamente disincantato, volto a mostrare il venir meno della presunta e seria 'profondità' della cultura del passato e, viceversa, la sua riduzione ormai a pura teatralità: gioco di maschere consuete.

È dunque lungo questa linea compositiva 'mimetica' o, forse potremmo meglio dire, 'mascherata', che troviamo anche un pezzo pianistico, scritto nel 1940, breve ma oltremodo brillante e significativo: *Tango*. L'interesse per noi di questa breve composizione, piuttosto facile da eseguire e perciò molto celebre, consiste nel fatto che essa conferma quella abilità camaleontica del compositore per la quale egli era capace di indossare vesti altrui, di mascherarsi – in questo caso da compositore argentino –, di essere, per dirla e così chiudere col celebre *topos* pirandelliano, 'uno, nessuno, centomila'.

Col che viene ribadito anche da Stravinskij quanto esprimono tutti gli artisti appartenenti a questa particolare atmosfera epocale, a questa *Stimmungsgelalt* primonovecentesca: il «congedo per sempre» (Benjamin) – ironico e disincantato – da quel mondo che credeva, per ridirla con Lukács, che sopra di noi ci sono 'le stelle' (= un Uno eterno) a guidarci.

¹⁶ M. MILA, *Compagno Stravinsky*, Einaudi, Torino 1983, p. 15.

¹⁷ R. VLAD, *Stravinsky*, Einaudi, Torino 1983², pp. 51-52.

Bruno Moroncini

«Ed ecco, o signori, come parla la verità! Siete contenti?»

«Moi, la vérité, je parle»

Simbolico, immaginario e reale in Luigi Pirandello

1. *Teatro e verità*

In un'intervista del 1978, alla domanda su quale fosse il rapporto fra la scena teatrale e la filosofia, ossia sul teatro filosofico, Michel Foucault rispose che era dai tempi della scomunica platonica che la filosofia occidentale aveva omesso la questione del teatro e che si era dovuto aspettare la rinascita nicciana perché questa lunga storia avesse fine¹. E aggiungeva che se tutto questo era accaduto lo si doveva al fatto che la filosofia occidentale, dopo Platone e ancor più dopo Cartesio, aveva concentrato tutte le sue forze su di un unico problema: trovare il discrimine fra verità e menzogna, fra ciò che veramente è e quel che fa solo finta. Dal momento che il teatro si fonda proprio sull'indiscernibilità fra verità e finzione, è facile comprendere perché la filosofia occidentale abbia dovuto rimuovere da sé tutto quello che riguardava questa sfera.

Detto questo, l'obiettivo di Foucault però non era quello di continuare il discorso filosofico come ricerca della partizione fra verità e menzogna, bensì di comprendere da e su quale scena questa distinzione fosse stata messa in opera, di ricostruire cioè genealogicamente il teatro della verità, la messa in scena della questione della verità come di ciò che si oppone alla finzione. Pensare il teatro filosofico, ricongiungere la filosofia al teatro, significa che la verità è niccianamente un simulacro, che la verità presuppone l'allestimento di una scena, è un effetto di finzione. *Mise en abîme* vertiginosa della verità e della filosofia: la questione della verità come ciò che non appartiene ad una scena e non fa scena, che non si mette in scena ma anzi vi si oppone, che quindi è intemporale, originaria ed evidente, presuppone una scena, una macchina teatrale, un artefatto. È un artefatto, è finta.

Se ciò era vero già per la tragedia attica che Platone non a caso voleva espellere, insieme ai poeti ed ai sofisti, dalla città governata dai filosofi, lo

¹ M. FOUCAULT, *La scène de la philosophie*, in ID., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, v. III. pp. 571-595, in particolare 574.

diventa ancor di più nella cultura del primo novecento (che è in fin dei conti anche la nostra) dopo la crisi generale e irreversibile che ha colpito la nozione di un verità universale e necessaria, oggettiva ed evidente, di una verità che si erge incontaminata contro le imitazioni e i simulacri, contro le credenze e le illusioni. Ed oggi come allora, nell'età dei sofisti, la cartina di tornasole che dimostra la commistione fra verità e finzione è la sfera della lingua o più esattamente il fatto che la verità parla, che per essere tale è costretta a dichiararsi, a dire se stessa come se avanzasse mascherata (come Cartesio) su una scena, ad enunciarsi a viva voce, fosse anche un 'a parte' con cui l'attore fa finta di uscire di scena e di parlare direttamente al pubblico.

Per provare a rendere più esplicita e perspicua la tesi che sostengo, prenderò le mosse da due passi appartenenti a contesti molto differenti fra loro della cultura del secolo passato e li metterò a confronto: uno tratto dalla commedia di Pirandello *Così è (se vi pare)* risalente al 1920-21, l'altro prelevato dallo scritto di Lacan *La cosa freudiana* del 1955.

Come è noto, *Così è (se vi pare)* ruota intorno ad uno strano caso che scuote una piccola città di provincia italiana, in realtà i notabili del paese e le loro mogli. È arrivato in paese scampato al terremoto della Marsica un impiegato, il signor Ponza, accompagnato dalla moglie e dalla suocera, la signora Frola. La stranezza è che mentre la moglie abita con lui ma non si vede mai in giro come se fosse tenuta segregata, la suocera passa ogni giorno sotto il balcone della casa della figlia per salutarla ma di fatto sembra non avere il permesso di frequentarla normalmente. Dal momento che il paese vuole sapere la verità, vuole sapere cioè perché il signor Ponza perseguita la moglie e la suocera impedendo loro di vedersi, attraverso l'autorità del consigliere Agazzi, superiore diretto del povero impiegato, riesce a sottoporre entrambi ad un interrogatorio di stampo poliziesco. Ne escono due versioni contraddittorie: Il signor Ponza sostiene che l'attuale moglie non è la figlia della signora Frola, che è morta, ma un'altra donna che lui ha sposato in seconde nozze e che è solo per pietà se continua a far credere alla suocera che la figlia sia ancora viva, accettando di passare per crudele perché non gliela lascia vedere; la signora Frola afferma invece che per sottrarre la figlia al marito che per troppo amore stava rischiando di farla ammalare, gli si è dovuto far credere che fosse morta. Una volta guarita, per rimetterla insieme col marito che, impazzito per il dolore, non la riconosceva, la si è fatta passare per un'altra donna. Se la signora Frola non vede la figlia è proprio per mantenere in vita l'inganno fatto d'altronde a fin di bene.

Per la piccola comunità provinciale tuttavia la verità non può essere doppia e contraddittoria; in mancanza di prove certe, certificati di morte e di matrimonio impossibili da trovare a causa del terremoto che ha colpito il comune di provenienza dell'impiegato e dei suoi parenti, l'unica possibilità di risolvere una volta per tutte la questione consiste nell'interrogare direttamente la moglie del signor Ponza. Fatta venire in casa del consigliere Agazzi,

le si chiede di dire finalmente chi sia, se la figlia della signora Frola o la seconda moglie del signor Ponza.

Ecco le battute finali: il signor Ponza e la signora Frola, convocati anche loro a casa del consigliere Agazzi, sono usciti ognuno consolando e cercando di calmare l'altro per essersi imbattuti entrambi in quella che essi credono essere la seconda moglie o la figlia. Al che la Signora Ponza dice: «Che altro possono volere da me, dopo questo, loro signori? Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato».

Allora il prefetto replica:

Ma noi vogliamo rispettare la pietà, signora: vorremmo però che lei ci dicesse –

PONZA: «che cosa? La verità? È solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola –»

TUTTI: «ah!

PONZA: «e la seconda moglie del Signor Ponza –

TUTTI: «oh! E come?–

PONZA: «sì; e per me nessuna! Nessuna!

IL PREFETTO: «Ah, no, per sé. Lei, signora: sarà l'una o l'altra!

PONZA: «Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede (Guarderà attraverso il velo, tutti, e si ritirerà. Silenzio)

LAUDISI: «Ed ecco, o signori, come parla la verità! Siete contenti? Ah! Ah! Ah!²

Ricordato che Laudisi è nella commedia il personaggio che fa da portavoce dell'autore, cioè di Pirandello, e rinvia alla figura del personaggio non tragico teorizzato da Brecht e Benjamin, vale a dire di colui che nel dramma ha il compito di sospendere l'azione e introdurre in tal modo il momento della riflessione³, la questione affrontata è proprio quella che la verità parla e parlando si affida inevitabilmente alla finzione linguistica in forza della quale sono veri enunciati fra di loro contraddittori. Cosa distingue infatti l'affermazione della signora Ponza di essere nello stesso tempo la figlia della signora Frola e la seconda moglie del signor Ponza dall'elogio di Gorgia secondo il quale Elena è responsabile e non responsabile della guerra di Troia? Lei è colei che la si crede e per sé è nessuna. Non c'è il vero sul vero, la verità coincide con la doxa, con la credenza. Ma si impone egualmente al soggetto di cui s'impadronisce: la verità della signora Ponza, ciò che decide la sua vita

² L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, in ID., *Maschere nude*, a cura di I. BORZI e M. ARGENZIANO, Newton Compton, Roma 1993, p. 528. Sulla funzione del teatro in Pirandello si rinvia a C. VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993.

³ Su questo punto si veda G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 93.

e la sua identità soggettiva, è di essere allo stesso tempo e sotto il medesimo riguardo la figlia della signora Frola e la seconda moglie del signor Ponza. Queste sono le maschere con cui si presenta nel gran teatro del mondo.

Il problema sollevato da Lacan è solo apparentemente d'altro tipo: dal momento che nel pensiero moderno il soggetto imputabile della produzione della verità è stato identificato da Cartesio in poi nella *res cogitans*, ossia nell'attività psichico-rappresentazionale resa del tutto autonoma dal corpo letto come la fonte dei poteri dell'immaginazione e delle passioni, si tratta di stabilire se la cosa, oltre a produrre idee chiare e distinte, non abbia anche il dono della parola.

Che la *res cogitans* sia fatta di linguaggio non solo, ma per di più parli, è per Lacan l'effetto della revisione freudiana del moderno concetto di ragione. Si tratta di riscrivere l'enunciato che inaugura la ragione moderna, ossia quel 'Cogito, ergo sum', che non è un sillogismo, ma appunto una dichiarazione vera ogni volta che un soggetto la pronunci, che la dica e se la dica, nella forma 'Cogito: «ergo sum»', dove i due punti e le virgolette indicano che ci si trova di fronte ad un'enunciazione: c'è un Cogito, un soggetto-io, che dice: «io sono». Se si sostituisce 'Cogito': «con 'la signora Ponza'», risulterà evidente che 'Cogito' non è altro che un personaggio su una scena.

Se la *res* parla, il risultato inevitabile è che *res* si scinde, che il soggetto è diviso. Non dal corpo, processo già consumato e che in psicoanalisi non va rimesso in discussione (altra cosa dal corpo cartesiano o husserliano, dal Körper e dal Leib, dal corpo macchina e dal corpo-passione, è il corpo pulsionale, il corpo che gode), ma in se stesso da se stesso, diviso cioè in un soggetto dell'enunciazione e un soggetto dell'enunciato che nonostante l'apparente identità sono, non solo diversi, ma alle volte opposti o contraddittori fra di loro.

Res dunque parla, sta al centro della scena, sotto i riflettori e dice la battuta: «Moi, la vérité, Je parle»⁴. E parlando si scinde in un *Moi* (enunciato) e un *Je* (enunciazione). Parlando, la verità, non solo si dimezza, si dice a metà, non tutta, ma si dispone secondo due registri, quello simbolico, il *Je* dell'enunciazione, e quello immaginario, il *Moi* dell'enunciato. Mentre il primo indica, come, inserendolo nella schiera degli schifters, sosteneva Benveniste, la posizione del parlante nel discorso, l'altro invece è la somma o la giustapposizione di tutte le identificazioni immaginarie che compongono la nostra identità psichica. Vale per descrivere il *Moi* l'esempio lacaniano della cipolla: l'io immaginario è formato dalle foglie della cipolla tolte le quali non resta nulla, né nocciolo né osso. Come si vede il *Moi* è un fenomeno virtuale come l'immagine allo specchio, un fenomeno privo di consistenza e di realtà ontologica la cui tenuta come qualcosa di unitario è dovuta interamente alla prestazione del registro del simbolico che attraverso l'installazione del *Je*

⁴ J. LACAN, *La cosa freudiana. Senso del ritorno a Freud in psicoanalisi*, in ID., *Scritti*, ed. it. a cura di G. CONTRI, Einaudi, Torino 1974, vol. I, p. 399.

nell'ordine del discorso tiene insieme gli strati molteplici che compongono il vissuto psichico. Si comprende allora che se, per una qualsiasi ragione, la funzione del simbolico s'incepta, l'effetto è la disseminazione incontrollata della identificazioni immaginarie, vale a dire la sindrome psicopatologica della scissione della personalità o quella delle personalità multiple.

Forse non si rende giustizia a Pirandello se non si tiene conto (o lo si identifica semplicisticamente con il potere della letteratura o con l'arte della narrazione) del ruolo che nella sua opera occupa il registro del simbolico, ossia di un ordine del significante linguistico, e se non si ascrive a quest'ultimo il fatto che la verità parli piuttosto che schiacciarlo immediatamente sul fenomeno della scissione della vita psichica. Giacché è difficile non dare il giusto peso, senza relegarla nel mucchio degli aneddoti biografici, alla decisione di Pirandello di fare oggetto della sua dissertazione di laurea l'analisi fonetica del dialetto di Girgenti, ossia della sua lingua madre⁵. E, cosa più rilevante ancora, di farlo in tedesco, all'università di Bonn. Come se, ripetendo non si sa con quale consapevolezza, un consiglio di Hölderlin, per Pirandello l'appropriazione di ciò che è familiare richiedesse un viaggio nell'estraneo. Ma dal momento che non c'è il vero sul vero come è dimostrato dal fatto che la verità parli, così non c'è una lingua che dica la verità di un'altra. Il tedesco non è il metalinguaggio di cui il dialetto di Girgenti è il linguaggio oggetto che giunge in tal modo alla sua verità, ma l'altra lingua che rende possibile il possesso della propria espropriandola, facendola uscire da se stessa, introducendo in essa la scissione. L'interesse per il fonetismo dimostra che per Pirandello il linguaggio, prima che semantico, ossia tutto risolto sul versante del significato e letto come mero strumento di comunicazione, sia semiotico, sia cioè un sistema di significanti, ossia ciò che Saussure chiamava le immagini acustiche, retto da opposizioni pertinenti. Solo dopo aver stabilito il primato del simbolico sarà possibile se non necessario passare all'analisi di quello immaginario, ossia al tema delle personalità multiple, cui andrà aggiunto per completare il quadro il terzo registro, quello del reale, che, se non andiamo errati, Pirandello indica nel carattere strutturalmente incompiuto della vita, nel suo rifiuto di esaurirsi in una forma, nel fatto appunto che 'la vita non conclude'.

2. *Personalità multiple e schema corporeo*

L'esempio più vistoso di approfondimento, in verità una vera e propria discesa agli inferi, del registro immaginario nell'opera di Pirandello è certamente il romanzo *Uno, nessuno e centomila* in cui si mette in scena – e già

⁵ Cfr. PIRANDELLO, *Fonetica e sviluppo fonico del dialetto di Girgenti*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. TAVIANI e una testimonianza di A. PIRANDELLO, Mondadori, Milano 2006.

questo assicura che l'immaginario sia comunque annodato col simbolico – il collasso dello schema corporeo con la conseguente disseminazione identitaria. Ma prima di analizzare nel dettaglio questa perdita di padronanza nei confronti del corpo proprio, è necessario accennare brevemente alla sindrome delle personalità multiple. Sotto quale stato morboso si deve rubricare un simile fenomeno? Per Pierre Janet e Alfred Binet, fonti, insieme a Max Nordau e Cesare Lombroso, delle conoscenze psicopatologiche di Pirandello (senza contare l'esperienza personale contratta col delirio di gelosia della moglie poi internata⁶), la risposta è l'isteria. Ne fanno fede i due sintomi caratteristici di quest'ultima presenti entrambi nel caso delle personalità multiple: il sonnambulismo e l'insensibilità. Sia l'uno che l'altra testimoniano infatti dell'esistenza di una seconda coscienza che compare e scompare all'insaputa della prima, quella cosiddetta normale: durante i periodi di sonnambulismo si compiono azioni che non si ricordano da svegli e si può concentrare l'attenzione su un unico punto in modo tale da diventare insensibili per tutto il resto.

Da qui la definizione generale di inconsciente secondo Binet: l'uso di chiamare la seconda coscienza inconsciente indica semplicemente il fatto che essa è al di fuori dell'attenzione della prima – il termine inconsciente ha esclusivamente un senso relativo dal momento che i fenomeni definiti come tali lo sono solo per un soggetto, mai in se stessi⁷. Ciò è tanto vero che si potrebbe usare egualmente l'espressione sub-cosciente senza alterare lo statuto del fenomeno in esame. Ciò tuttavia non vuol dire per Binet che si debba accettare «la credenza un po' ingenua che la coscienza che ci è personale e al centro della quale noi ci troviamo, sia la sola che esiste in noi, e che al di fuori di questa niente ha coscienza di niente»⁸. Al contrario le esperienze di cui Binet ha parlato fino allora dimostrano che presso l'isterica la soglia della coscienza non ha che un valore del tutto relativo, e che essa «è semplicemente la soglia di una coscienza» al di sotto della quale «ce ne sono altre e probabilmente la coscienza si perde e si degrada attraverso transazioni insensibili, assolutamente come tutti i fenomeni fisici che conosciamo»⁹.

La facilità con cui queste malate – le isteriche – si lasciano distrarre fino al punto da dimenticarsi anche di sé dando spazio a personalità diverse di

⁶ Su questo punto e più in generale per una lettura psicoanalitica di Pirandello si veda L. BURZOTTA, *Lo sguardo e la maschera. Psicoanalisi e Arte poetica*, Armando Editore, Roma 2013, pp. 97ss.

⁷ A. BINET, *Le alterazioni della personalità*, tr. it. e cura di C. TAGLIAVINI, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2011, p. 6. Sul tema delle personalità multiple si veda il libro di BARBARA CHITUSI, *Lo spettacolo di sé. Una filosofia della doppia personalità*, Meltemi, Milano 2018, in particolare il capitolo VIII intitolato «Co-coscienza e antagonismo interiore. Il caso di Miss Beauchamp».

⁸ Ivi, p. 88.

⁹ Ibidem.

cui non sanno nulla, dimostra che esse soffrono di «un restringimento del campo di coscienza»¹⁰. Da qui la possibilità di parlare di un fenomeno come la divisione di coscienza, cioè del fatto che in uno stesso individuo possano giustapporsi più esistenze psicologiche senza peraltro doversi necessariamente confondere tra loro. Esse in realtà coesistono o ignorandosi l'un l'altra o, caso più frequente, stabilendo rapporti di non reciprocità in cui mentre la secondaria sa della principale non è vero l'inverso.

Il punto chiave è tuttavia un altro: ognuna di queste personalità si costituisce come tale perché si riferisce a sé attraverso i pronomi io o me. Citando Janet, anche Binet pone l'accento sul fatto che si può parlare di personalità solo quando si dà un'unificazione di diversi fenomeni psichici e questa unificazione «si esprime con le parole 'Io o Me'»¹¹. È la presenza della parola 'Io' che permette di parlare non di una semplice percezione secondaria ma di una vera e propria personalità secondaria, distinta da quella 'normale'. Nel fenomeno delle personalità multiple quindi la divisione di coscienza diviene una vera e propria scissione dell'io, è l'io che si frantuma e si dissemina.

Ma di quale 'io' si tratta? Del *Je* simbolico dell'enunciazione o del *Moi* immaginario dell'enunciato? Sicuramente di quest'ultimo, di quell'io-cipolla cui abbiamo già accennato e che è costituito dagli strati giustapposti delle identificazione immaginarie, quell'io senza sostanza, la cui tenuta si deve solo alla potenza del linguaggio, al *Je* dell'enunciazione. Ciò non risponde però ancora alla questione di come si formi questo *Moi* immaginario, da dove provenga. La ricerca psicologica dei primi decenni del novecento culminante nella relazione sullo stadio dello specchio di Lacan dimostra che la formazione dell'io si fonda su quella contemporanea del corpo proprio basata a propria volta sul riconoscimento da parte del bambino della propria immagine allo specchio. La prestazione dell'immagine riconosciuta consiste infatti nel permettere al bambino l'assunzione dello schema corporeo, ossia di un'immagine del corpo, e a partire da essa di quella padronanza che gli consente sia di assumere la posizione eretta sia di calcolare la distanza fra se stesso e gli oggetti circostanti. Il corpo, come già la psicologia della gestalt e soprattutto l'esperienza dell'arto fantasma avevano dimostrato, non è la somma empirica degli organi e delle funzioni di cui è composto, ma uno schema immaginario che, imponendosi tutto in una volta, stabilisce anticipatamente l'ordine e il coordinamento delle parti.

Che cosa allora dà inizio al suo sfaldamento? Una parola dell'altro che improvvisamente ricordi al soggetto che il suo corpo non è che un'immagine riflessa in uno specchio. È l'attacco di *Uno, nessuno e centomila*: l'osservazio-

¹⁰ Ivi, p. 91.

¹¹ Ivi, p. 93. Per il rinvio a Pierre Janet cfr. P. JANET, *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme dell'attività umana*, ed. it. a cura di F. ORTU, R. Cortina, Milano 2013, p. 329.

ne scherzosa della moglie sul fatto che il suo naso penda a destra è sufficiente perché Vitangelo Moscarda non solo non riconosca più la sua immagine allo specchio, apra cioè uno iato fra l'immagine che ha di sé e quella che lo specchio gli restituisce, ma soprattutto si renda conto di non essere altro che un'immagine e per di più un'immagine multipla, resa tale dalla molteplicità degli specchi – gli occhi degli altri – da cui è riflessa.

L'inizio di *Uno, nessuno e centomila* non può non far pensare alla breve allucinazione visiva – un buco nel naso – che colpisce il freudiano uomo dei lupi (1918) e che funge da esordio della sua nevrosi ossessiva. Se questa corrispondenza ha qualche *chance* di essere fondata, essa può aiutare a capire come la presenza di un unico sintomo psicotico – nei casi in questione l'allucinazione visiva – non decida nulla sul piano strutturale, non apra cioè necessariamente la strada all'instaurarsi di una sindrome psicotica, ma conviva altrettanto bene con una nevrosi isterica o ossessiva. Se abbiamo insistito sull'appartenenza del sintomo delle personalità multiple alla sindrome isterica negando ogni possibile parentela con la psicosi, sindrome caratterizzata invece dalla presenza di fenomeni allucinatori protratti e ripetuti e da quella di un delirio complesso e strutturato, lo scopo era appunto quello di far vedere come la presenza di un tratto psicotico non pregiudicasse la diagnosi complessiva e che l'attribuzione di un soggetto ad una sindrome psicopatologica non derivasse da una semplice sommatoria dei sintomi bensì dal modo del loro annodamento strutturale.

Ci si potrebbe chiedere tuttavia quale sia la funzione di un'allucinazione visiva come quella che colpisce il personaggio del romanzo di Pirandello e l'uomo dei lupi nell'economia complessiva della nevrosi, isterica in un caso, ossessiva nell'altro, che li affligge. Spiegata utilizzando una prospettiva fenomenologica, l'allucinazione visiva farebbe diventare oggetto dell'attenzione cosciente del soggetto, ossia renderebbe fenomeno della coscienza intenzionale, proprio ciò che, fungendo di norma in modo nascosto e irriflessivo, permette l'apertura del campo fenomenico in generale, vale a dire la natura immaginaria del corpo proprio, il fatto che il corpo non sia altro che uno schema immaginario. Ma nel momento in cui lo schema corporeo diviene un fenomeno per la coscienza, esso cessa all'istante di funzionare e la parcellizzazione del corpo che ne consegue trascina con sé anche l'unitarietà dell'io.

Una controprova del fatto che il sintomo delle personalità multiple si debba ascrivere alla sindrome isterica e non alla psicosi potrebbe essere rappresentata dal modo con cui alla fine del romanzo Pirandello risolve la situazione disperata in cui è caduto Vitangelo Moscarda. Invece di fargli ristrutturare l'io frantumato attraverso la funzione del delirio come accade esemplarmente per il Presidente Schreber, Pirandello sceglie per Vitangelo Moscarda la rinuncia di sapore francescano alle insegne dell'io, ossia la spogliazione completa e definitiva di ogni possesso mondano di tipo economico e psicologico. La rinuncia a qualunque bene, la scelta di vivere come un

mendicante, l'immedesimazione con tutto ciò che non è io, ma altro da sé e fuori, l'identificazione calma e partecipe cioè con il flusso della vita che non conclude, costituiscono le modalità con cui Moscarda evita l'esito psicotico conclamato e sopporta da santo – costruisce lacanianamente un *sinthome* (sintomo e sant'uomo) – la perdita dell'io immaginario.

D'altronde fin dall'inizio Moscarda è un inetto, un inadatto a vivere, uno che non ha mai combinato niente nella vita e che si è sempre bloccato in ogni intrapresa portando a giustificazione della sua incapacità qualunque intoppo anche minimo si fosse presentato sulla sua strada. Ancor prima di andare in mille pezzi è un soggetto dall'identità debole, quasi inesistente: un simpatico imbecille che la moglie chiama affettuosamente Gengé. Ma a partire dall'incrinatura che vede aprirsi nella sua immagine allo specchio, questa sua condizione si trasforma in una condanna di cui va incolpato il padre. La perdita dell'immagine di sé che funge da io ideale immaginario e da ideale dell'io simbolico coniato sulla figura paterna lo porta ad una riconsiderazione complessiva della sua vita. La frantumazione dell'io gli rivela infatti di che sostanza sia fatta la sua identità: nient'altro che poche gocce di sperma paterno, il residuo del godimento del padre. Dal momento che non solo l'io si vede trasformato nella miriade delle immagini che di lui hanno gli altri, ma anche gli altri si rivelano per degli estranei che in quanto tali sono ignoti anche a se stessi, questo processo di sfaldamento identitario non può non colpire anche chi ci è più vicino, colui al quale ci rivolgiamo con la massima fiducia.

Nel caso del proprio padre, tuttavia, questo processo incontra un limite: il suo divenirci estraneo si blocca in un punto che ci getta nella più profonda vergogna. Qualcosa continua a legarci a lui nonostante la sua totale estraneità: gli dobbiamo la nascita, ma come qualcosa di non voluto, qualcosa che accade comunemente ma in modo involontario, casuale. È di questo che ci vergognamo, di dipendere nella nostra stessa esistenza da un altro, di essere la prova di un gesto e il frutto di un atto che non ci riguarda, che non ha con noi nessun rapporto. Sentimento d'altronde ricambiato se anche per lui, come scrive Pirandello in uno dei passi più tragici e violenti del romanzo, noi siamo «li ritti in piedi, e con due occhi ostili, ciò che egli dallo sfogo d'un suo momentaneo bisogno o piacere non si aspettava: quel seme gettato ch'egli non sapeva, ritto ora in piedi e con due occhi fuoruscenti di lumaca che guardano a tentoni e giudicano e gl'impediscono d'essere ancora in tutto a piacer suo, libero, un altro anche rispetto a noi»¹².

Sebbene si sia ciascuno un altro per sé e per gli altri, altro fra gli altri e altro da se stesso, sebbene l'io sia un altro, alla fine si è uno. Si è uno non a partire dall'immagine del corpo proprio e dall'illusione di essere qualcosa – una sostanza – perché ci si vede vedere e vedersi, ci si pensa pensare

¹² L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID. *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA con la collaborazione di M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1973, vol. II, pp. 792-793.

e pensarsi, ma perché scopriamo di dipendere da qualcosa di reale, da uno sfogo vitale, involontario e casuale, cui dobbiamo la vita e il corpo¹³. Può essere l'atto della nascita ma può essere anche l'amore per una donna o per un uomo o ancora il disonore che il nostro predecessore ci getta addosso¹⁴: quel che conta è che ci sia un punto vivo in noi, un punto in cui ci si sente feriti in modo irreversibile e immedicabile¹⁵. Lo si può chiamare anche Dio, un Dio interno che si è sentito ferire in noi e che ci spinge a reagire nonostante il fatto che nessuna coscienza di noi stessi potrà giustificare i nostri atti¹⁶. Non ci sarà forma che potrà contenere dando loro senso le decisioni anche folli che il reale ci costringerà ad assumere. Solo un'accettazione calma della vita inconcludente, della vita senza forma, sarà in grado di riconciliarci con il mondo. La pace sarà possibile alla sola condizione di diventare stupidi come una pietra o una pianta, senza ricordarsi più neanche del proprio nome, che d'altronde di per sé non è un granché, è un brutto nome che evoca un insetto repellente, una mosca.

Far tutt'uno con il proprio godimento significa finalmente essere uno e non essere più né centomila né nessuno.

3. *Sentimento e riflessione*

Il registro del simbolico non è costituito solo dalla struttura formale della lingua, dal sistema, ricostruibile sincronicamente in ogni segmento della vita e della storia di una lingua, delle opposizioni pertinenti a livello fonetico su cui si fonda il valore semantico del segno. Esso è anche lo spazio in cui s'iscrive e si rappresenta attraverso un significante il soggetto della pulsione e del desiderio, il luogo in cui il suo godimento giunge a significazione. In Lacan la *langue* saussuriana si trasforma in *lalangue*, nell'intreccio inestricabile e originario – proprio della lingua materna – di pulsione e significante, fosse pure quest'ultimo ridotto a non più di una glossolalia, ad un semplice grido o al pianto di un neonato.

¹³ «L'orrore della mia violenza mi fremeva vivo nelle mani ancora tremanti. Ma avvertivo che non era tanto della violenza quell'orrore, quanto del cieco insorgere in me d'un sentimento e d'una volontà che alla fine mi avevano dato un corpo: un bestiale corpo che aveva incusso spavento e rese violente le mie mani. Diventavo 'uno'. Io. Io che ora mi volevo così. Io che ora mi sentivo così. Finalmente!» (Ivi, p. 859).

¹⁴ Ci si riferisce al rifiuto della fama di usuraio che perseguita per colpa del padre Vitan-gelo Moscarda.

¹⁵ «Questa mia nuova volontà, questo mio nuovo sentimento potevano insorgere ciechi per la ferita in un punto vivo di me che non sapevo» (ivi, p. 860).

¹⁶ «Quel punto vivo che s'era sentito ferito in me quando mia moglie aveva riso nel sentirmi dire che non volevo più mi si tenesse in conto d'usuraio a Richeri, era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me, Dio che in me non poteva più tollerare che gli altri a Richeri mi tenessero in conto d'usuraio» (Ivi, p. 880).

Detta in termini più classici e applicata al campo dell'espressione letteraria nonché della sua critica, questa compresenza di godimento e significazione si traduce nel rapporto fra sentimento e riflessione. In contrasto con Croce, per Pirandello la possibilità del fatto estetico non risiede necessariamente nell'espressione, ossia nella «forma astratta, meccanica, oggettiva della intuizione», ma nella «soggettivazione di essa»¹⁷. Se Croce potrebbe controbattere che quella soggettività è già tutta presente nell'intuizione come modalità della conoscenza dell'individuale, la replica di Pirandello insisterebbe sul fatto che «finché c'è semplice conoscenza non può esserci che astrazione» mentre per essere concreta, ossia «libera e soggettiva questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'essere semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso»¹⁸.

Si deduce facilmente che per Pirandello la soggettivazione dell'espressione si realizza aggiungendo a quest'ultima, ossia all'intuizione dell'individuale, la dimensione psichica del sé, che a sua volta non è altro che l'impulso-che-si-sente. Sentimentale infatti non è ingenuo: il sentimentale non implica soltanto un sentire, ma un sentire sé come senziente, nel sentimentale cioè è già implicito il movimento della riflessione. Il sé, vale a dire il soggetto, non preesiste all'impulso, non funge da fondamento, ma al contrario è l'effetto dell'autoriflessione dell'impulso. Il sentimento quindi non implica la coscienza come istanza conoscitiva astratta, esso è riflessivo senza bisogno di essere cosciente.

Una conclusione simile era d'altronde già presente nella tesi, enunciata in apertura, della necessità per l'arte moderna di dover fare i conti con la scienza. E ciò in due sensi: da un lato essa ha spiegato l'universo fisico come «una vivente macchina»¹⁹, indifferente agli scopi e ai desideri umani, dall'altro, con le scienze dell'uomo, ha messo un limite al primato della coscienza. Riprendendo le tesi di Binet, citato esplicitamente ad apertura di *Arte e scienza*²⁰, Pirandello ribadisce che «la coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede se stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente»²¹. La coscienza insomma non è nient'altro che uno specchio che riflette il pensiero, la *res cogitans*,

¹⁷ PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 601.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi* ("La Nazione letteraria", settembre 1893), in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 189.

²⁰ Cfr. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, cit., p. 587.

²¹ Ivi, p. 616.

soggettivandola, non attraverso una conoscenza astratta, bensì mediante un sentire che a sua volta si sente.

Questa caratterizzazione del fatto estetico, non come intuizione, ma come sentimento, non è, tuttavia, ancora sufficiente per comprendere la natura della creazione artistica nell'epoca dominata dalla scienza. Occorre un passo in più: quell'elemento riflessivo che all'inizio nella concezione dell'opera da parte dell'artista faceva tutt'uno con il sentimento e restava invisibile, è chiamato progressivamente ad autonomizzarsi fino al punto da contrapporsi al sentimento. L'opera si scinde, la concezione si sdoppia, assegnando «una parte al sentimento, una parte alla riflessione» che rimane, come attività della coscienza, «uno specchio interiore; ma [...] come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di mirarsi, ma si tuffa e si smorza»²². L'umorismo che, più che un genere letterario, indica in Pirandello lo statuto del romanzo moderno²³, non è che questo «fenomeno di sdoppiamento dell'atto della concezione; [...] un'erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta»²⁴.

La riflessione raffredda il sentimento, nella sua acqua ghiacciata l'impulso incandescente sfrigola e svapora. La conoscenza messa in opera dalla riflessione assomiglia alla furia dei bambini che distruggono il giocattolo per vedere come è fatto. Riprendendo una tesi dei romantici, Schlegel, Novalis e Jean-Paul, per Pirandello non si può più distinguere fra arte e critica. In quanto sdoppiamento strutturale di sentimento e riflessione l'opera è già la critica in atto di se stessa. La riflessione si fa giudice del sentimento, «lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine»²⁵ e trae «da questa analisi, da questa scomposizione, un altro sentimento» contrario al precedente. La riflessione quindi non produce una conoscenza astratta del sentimento ma lo rivolta come un guanto, lo inverte: l'opera è sempre un sentimento ma sdoppiato, diviso fra sé e il suo contrario.

Per riassumere «l'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente, l'umorista bada al corpo e all'ombra e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie

²² Ivi, p. 617. La stessa immagine dell'acqua diaccia ritorna nel saggio sull'umorismo: cfr. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 917.

²³ Sulla posizione di Pirandello rispetto al romanzo moderno si vedano gli studi di G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, e *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998.

²⁴ PIRANDELLO, *Arte e scienza*, cit., p. 617.

²⁵ Ivi, p. 911.

al corpo, che intanto non calcola e non se ne cura»²⁶. Attraverso la citazione del *Peter Schlemihl* di Chamisso, Pirandello illustra il complesso rapporto fra sentimento e riflessione nella letteratura umoristica: come ombra proiettata dal corpo, la riflessione non ne è tuttavia la mera trascrizione sul piano astratto della forma, non ne smussa le asprezze e le singolarità, non ne idealizza i lati violenti e brutali che alle volte lo caratterizzano. Al contrario mette l'accento sulle passioni che lo agitano, sulle modalità di godimento estremo di cui è sede, sulle contraddizioni che lo spaccano. A differenza dell'arte in genere che *compone*, ossia «astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica», quella dell'umorista *decompone*, rifiutandosi di ricondurre «gli atti più inconsulti» e «assolutamente imprevedibili» compiuti dalla «povera anima umana»²⁷ ad una causa logica e ordinata. In realtà nella vita non c'è né ordine né logica tante sono le anime che si combattono fra loro e numerose e contraddittorie le cause dei comportamenti soggettivi.

Nell'umorismo la riflessione non è contraria tanto alla vita e al sentimento quanto a quelle forme del sentimento che in modo in parte spontaneo e in parte rispondente ad esigenze di difesa psichica addolciscono e addomesticano i tratti più idiosincratici ed eccentrici delle passioni umane. Per l'umorista la riflessione non è una forma ma di nuovo un sentimento: solo che è il sentimento del contrario, ossia il sentimento opposto a quella forma che per prima aveva cercato di comprenderlo e acquietarlo. L'umorista, infatti, sa bene che «le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrari a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari»²⁸.

Da questo punto di vista l'umorismo sembra rendere possibile un compito che altrimenti si dovrebbe ritenere irrealizzabile: annodare nell'opera il reale del corpo e della vita e l'ordine simbolico della significazione senza che quest'ultimo si trasformi in un sistema d'interdetti e di divieti, in un ordine del discorso nell'accezione di Foucault. Si può portare ad espressione il godimento senza perderne il carattere eccedente, lo statuto di grandezza incomensurabile? Se il termine 'reale' è nella psicoanalisi lacaniana quello scelto per indicare il registro cui appartiene l'insieme delle esperienze soggettive che di per sé si rifiutano alla simbolizzazione, vale a dire alla formalizzazione e all'idealizzazione, e che sono la nascita, la morte e il godimento, nella teoria dell'umorismo di Pirandello la stessa prestazione è svolta da 'sentimento' e

²⁶ Ivi, p. 948. Sull'umorismo in letteratura si veda ora l'ampio ed esauriente contributo di G. ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Roma 2016.

²⁷ Ivi, p. 734.

²⁸ Ivi, p. 735.

‘vita’. Anzi la vita come flusso: «la vita, scrive Pirandello, è un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi». Queste forme sono «i concetti, sono già ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci».

Ma è tutto inutile: dentro di noi, in ciò che chiamiamo anima «e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità»²⁹. Al di là delle coscienze e delle personalità, unitarie o multiple che siano, il flusso della vita continua a scorrere: la vita non conclude.

²⁹ PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 938.

Annamaria Sapienza

I giganti della montagna.
Oltre l'avanguardia

Ultima opera teatrale di Luigi Pirandello, *I giganti della montagna* resta avvolta nel velo misterioso dell'“incompiuta”. È dramma enigmatico, metateatrale e visionario, che ha impegnato i più grandi registi in allestimenti rimasti memorabili nella storia del teatro europeo dalla sua pubblicazione fino ad oggi. Com'è noto, il rapporto di Pirandello con il teatro è poeticamente strutturale ma costantemente sofferto. In un'apparente aporia, egli scrive per la scenae e dirige una compagnia come capocomico cercando di dimostrare, per gran parte della sua vita, l'impossibilità del teatro come arte e, anche quando si riconcilia parzialmente con la scena, il suo rapporto con il teatro resta fortemente contraddittorio. Nel pensiero pirandelliano, la materialità insopprimibile di cui si nutre la scena impedirebbe di tradurre in pienezza e verità la complessa creazione dell'autore, coltivando così l'utopia di uno spazio abitato dall'invenzione autentica e spontanea del drammaturgo.

Tale posizione induce ad un lungo silenzio teatrale negli anni tra il 1899 e il 1909, che si infrange parzialmente con *Lumè di Sicilia* (1910), *Il dovere del medico* (1911) e *Cecè* (1913). La stasi rappresentativa intraprende, invece, una definitiva strada di non ritorno con l'avvento della prima guerra mondiale durante la quale, egli dice, «tutto è azione» e la parola trova la sua funzione storica sul palcoscenico dove reagisce all'afasia del foglio di carta. Ciò non pacifica Pirandello con il teatro, ma ne problematizza il rapporto dal momento che l'incoerenza tra la completezza dell'invenzione fantastica dell'autore e i limiti della fisicità scenica (con le sue leggi, la catena produttiva, le ragioni economiche che ne condizionano ulteriormente la natura) non fugano la tentazione di cedere al fascino del “mestiere”, alla seduzione delle sue lusinghe, al potere attrattivo dei suoi strumenti. La copiosa produzione drammaturgica che va dal 1915 fino al 1934 è un ricco campionario di tutti i possibili conflitti che sorgono nel complicato rapporto pirandelliano fra l'impossibilità del teatro come arte e l'incapacità di rinunciarvi, nonché il riflesso della teoria sul personaggio maturata negli anni del silenzio teatrale. Dalla trilogia del «teatro nel teatro» (*I sei personaggi*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo*) fino alla fine della carriera questa incompatibilità

sarà vissuta in tutte le possibili varianti con parziali avvicinamenti, conquiste e repentini ripensamenti¹.

Il periodo che accompagna l'assenza drammaturgica, però, cova una riflessione silente sostenuta da una sottile attività teorica concentrata essenzialmente nei saggi *L'azione parlata* (1899)², *Illustratori, attori e traduttori* (1907)³, nonché nei tre racconti *Personaggi* (1906), *La tragedia di un personaggio* (1911) e *Colloqui con i personaggi* (1915) che rappresentano le fasi nelle quali si cementa la posizione di Pirandello sul teatro e si sviluppa la sua teoria del personaggio⁴. Nei primi due scritti, sebbene a otto anni di distanza l'uno dall'altro, lo scrittore siciliano asserisce con esempi circostanziati che il teatro non può essere una forma d'arte, ma costituisce una degradazione dell'opera concepita e scritta dall'autore. Dell'invenzione originale il palcoscenico può solo fornire una riproduzione falsa e parziale, ovvero, una versione che si presenta in una veste ridotta e ingannatrice che nulla ha a che vedere con la verità dell'atto creativo. Tale posizione, rigida e intransigente, si rafforza con i tre racconti successivi legati da un filo rosso che definisce il paradigma dell'idea di personaggio, indistintamente riferito ai romanzi e alle opere teatrali.

Le tappe che segnano l'elaborazione di tale aspetto del pensiero pirandelliano passano dalla fede in una sostanza elementale che lo costituisce (*Personaggi*), alla convinzione dell'esistenza di un germe autonomo accolto dalla fantasia dell'autore (*La tragedia di un personaggio*) fino all'impossibilità per lo scrittore di impedire il processo artistico imposto dall'irriducibile vitalità degli embrioni narrativi (*Colloqui con i personaggi*). E dunque, i protagonisti che popolano l'opera d'arte sono considerati inizialmente un prodotto dell'interiorità dell'autore del quale traducono gli impulsi più nascosti. Successivamente tale posizione lascia il posto ad una più articolata considerazione che vede il personaggio indipendente dalla volontà creativa, svincolato da essa e dotato di vita propria, che si presenta con la pretesa di essere accolto per crescere e svilupparsi secondo la propria indole. Tale autonomia consente ai personaggi di imporsi al punto da impedire ogni forma di rifiuto o indiffe-

¹ La problematica posizione di Pirandello nei confronti del teatro è espressa dall'autore stesso in un articolo pubblicato nel 1925 su un quotidiano francese, ancor più sorprendente perché composta al culmine della carriera (di autore e di capocomico del Teatro d'Arte). Si tratta di un lucido e argomentato attacco all'arte del teatro. L. PIRANDELLO, *En confidence*, «Le Temps», 20 luglio 1925.

² L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in «Il Marzocco», 7 maggio 1899. L'edizione consultata è quella contenuta in *Pirandello in guanti gialli*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Sciascia, Caltanissetta 1983.

³ PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in «Critica militante», Trimarchi ed., Messina 1907, pag. 18. L'edizione consultata è quella contenuta in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO MUSTI, «I classici contemporanei italiani», Mondadori, Milano 1965, p. 210.

⁴ I racconti sono contenuti in PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1985-90.

renza da parte degli autori costretti, loro malgrado, a organizzare le condizioni affinché essi vivano e compiano la loro storia.

La parabola tripartita nei racconti esprime, in tempi precoci, ciò che Pirandello si impegna a provare attraverso la produzione teatrale, continuamente messo in crisi e contraddetto nelle sue posizioni dall'attività di capocomico che gli offre una conoscenza pragmatica e disincantata delle leggi del palcoscenico. Non potendo in questa sede analizzare le tappe della parziale mediazione stabilita da Pirandello con il teatro occorre segnalare che, già verso la fine degli anni Venti, egli riconosce il teatro non più come impossibile manifestazione dell'ingegno, ma lo avverte come azione fragile, scelta precaria che destabilizza l'autore in perenne dissidio tra la rinuncia teorica e il consenso pratico, vittima delle sue convinzioni quanto dell'incoercibile fascino della scena.

I giganti della montagna, lascito testamentario della carriera e della vita, rappresenta da un lato una ritrovata armonia con la rappresentazione e dall'altro il compimento della sua vulnerabilità. Il testo, inoltre, esprime con suggestive soluzioni una progressiva concezione del palcoscenico come "spazio mentale", area privilegiata, incredibilmente sottratta alle regole della percezione materiale. Si tratta di un'idea che comincia e si sperimenta essenzialmente nella scrittura metateatrale (in particolare nella citata trilogia) ma che alberga in minima parte anche nella restante produzione drammaturgica, fino a trovare una sofisticata interpretazione ne *I giganti della montagna* (1934), incompleto e nascosto testamento poetico di Pirandello⁵.

Di difficile datazione, l'opera è il frutto di una lenta e complessa stesura cominciata grosso modo nel 1929 e protrattasi fino al 1934, risentendo dell'evoluzione storico-culturale di questi anni, delle vicende autobiografiche dell'autore e, soprattutto, delle considerazioni e dei timori maturati sulla inesorabile avanzata del cinema sonoro⁶. La posizione di Pirandello nei con-

⁵ Della copiosa bibliografia sul teatro di Luigi Pirandello si considera in questa sede la parte relativa a *I giganti della montagna*, ed in particolare i contributi di C. VICENTINI, *Pirandello, gli attori, l'attrice*, in «Prima Fila», a. 1995, n. 14, p. 47-51; ID., *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993; F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991; G. BUONANNO, *I giganti della montagna dalla dissoluzione del Teatro d'Arte alla rappresentazione del Maggio fiorentino*, in «Il Castello di Elsinore», n. 8, 1990; U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989; A. D'AMICO, *Pirandello, l'attore, gli attori* in *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Costa e Nolan, Genova 1987; *Pirandello capocomico: la compagnia del Teatro d'arte di Roma*, a cura di A. D'AMICO e A. TINTERRI, Sellerio, Palermo 1987; R. TESSARI, *Il teatro e la dimora dei Miti. Manifestazione epifanica e rappresentazione scenica all'ombra della montagna dei giganti*, in *Testo e messinscena in Pirandello*, a cura di R. ALONGE, NIS, Roma 1986; *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. SCRIVANO, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1985; P. PUPPA, *Fantasma contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Patron, Bologna 1978.

⁶ *I giganti della montagna* viene rappresentato per la prima volta postumo il 5 giugno del 1937, con la regia di Renato Simoni e Giorgio Venturini, sul Prato Verde della Meridiana del

fronti del cinema muto si presenta favorevole, dal momento che esso appare come un'amplificazione dell'immaginario e della dimensione onirica. Con l'avvento del cinema parlato nel 1927, invece, l'autore sviluppa un'istintiva opposizione nei confronti della scissione tra il corpo dell'attore e la sua voce, inconcepibile in termini di creazione artistica⁷. Questo "trauma" lo induce, per reazione, ad una strenua difesa del teatro come arte originaria insopprimibile e a scendere a patti con la materialità del teatro grazie alla scenotecnica che consente di accentuare l'allusione ad un ambito rappresentativo legato ai labirinti dell'immaginario.

Paradossalmente, l'allarme di una repentina avanzata del cinema sonoro muove in Pirandello una riflessione diversa sull'attore teatrale, una posizione che riabilita ed esalta la sua funzione sulla scena. Dunque il teatro comincia a presentarsi, alla luce delle mutate considerazioni dell'autore siciliano, come un'esperienza laicamente religiosa di cui l'attore, nell'inscindibile binomio di corpo e spirito, è l'unico officiante: nella visione magica del teatro che qui si delinea l'interprete perde la sua connotazione negativa e smarrisce l'aura di menzogna che lo avvolge. Se il cinema muto può rivelare una potenza superiore al teatro nella capacità tutta immateriale e luminosa di farsi proiezione della mente, l'irruzione della voce porta con sé una concretezza, disgiunta dalla sua fonte, destinata a inficiare l'autenticità artistica: tra il corpo e la voce c'è una relazione inscindibile, la sua separazione appare quasi sacrilega. Il cinema può soddisfare la «sete quotidiana», ma il teatro può recuperare (o almeno deve impegnarsi a farlo) la natura intrinseca di esperienza magico-rituale se abbandona il tentativo di catturare l'attenzione di un pubblico generico e distratto, in una distanza ideale dalle logiche commerciali. Da tale complessità intellettuale ed emotiva deriva la lunga e faticosa stesura de *I giganti della montagna*.

L'opera è di tipo metateatrale in una modalità ormai assimilata e acquisita che non ha più necessità di dichiararlo, conseguenza di valutazioni reiterate e ormai mature. Lo spunto di base poggia su due nuclei biografici. Pirandello, infatti, unisce la vicenda economicamente rovinosa della compagnia teatrale dei conti Ferrari (realmente vissuti a Roma nei pressi della sua abitazione) e l'increscioso episodio della rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* il primo dicembre del 1927 vissuto con gli attori del Teatro d'Arte a Canicattì, circostanza nella quale il pubblico di contadini in sala resta sgomento, nulla comprende della messinscena e non riconosce la fine della rappresentazione. Ma le suggestioni iniziali restano solo dei riferimenti, rimandi sbiaditi

Giardino di Boboli a Firenze in occasione del Maggio Fiorentino. Tra gli interpreti, Memo Benassi, Andreina Pagnani, Salvo Randone.

⁷ Il 5 ottobre del 1927 la Warner Bros fa uscire nelle sale *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*), di Alan Crosland, il primo film "parlato" che segna convenzionalmente l'ingresso del sonoro nel cinema.

che lasciano il posto ad una rete di elaborazioni più profonde sul valore del teatro, la funzione degli attori, il senso dell'arte.

Il testo elaborato ha come protagonisti una compagnia di attori vessati da ordinari problemi di sopravvivenza e da debiti morali da parte della titolare, la contessa Ilse che ha giurato di rappresentare per sempre l'opera di un poeta suicidatosi per amor suo. La compagnia si imbatte in una strana comunità di persone, gli Scalognati, emarginati volontari dalla vita con a capo il carismatico Cotrone (a metà strada tra un mago e un filosofo) che tenta di dissuadere la compagnia dal recitare al matrimonio dei rampolli dei signori del paese (detti appunto "i giganti") e lasciare che la storia viva nella Villa, luogo magico e indefinito sede di apparizioni, sogni, proiezioni dell'inconscio. Anche di fronte ai prodigi della villa, che si rivela effettivamente territorio di visioni fantastiche, Ilde non riesce a rinunciare al suo ruolo e porta la compagnia alla distruzione offrendosi alla furia dei giganti, uomini che non comprendono le ragioni dell'arte e dell'amore, ma solo quelle della vita materiale. L'opera autografa arriva al punto in cui dei Giganti si odono solo i temibili rumori lungo la montagna, boati che fanno tremare la terra e le pareti della villa. Del finale resta solo un'indicazione, non del tutto chiara, dettata da Pirandello al figlio Stefano prima di morire:

«C'è – mi disse sorridendo – un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto». E poiché io non comprendevo bene, soggiunse: «Per tirarvi il tendone...». Così capii che Egli si occupava, forse da qualche giorno, a risolvere questo particolare di fatto. Era molto contento di averlo trovato⁸.

Al di là della suggestiva soluzione scenica, il presunto finale previsto nella mente da Pirandello negli ultimi giorni della sua agonia, secondo quanto riportatoci da suo figlio avrebbe immaginato un disastro sanguinoso tra gli attori, i giganti e i loro servitori, con l'uscita di scena di Ilse morta sul carretto dal quale era scesa, mentre la compagnia viene risarcita economicamente del danno⁹.

Nonostante la massiccia presenza della tecnica relativa al genere, la commedia non è classificata fra quelle appartenenti al "teatro nel teatro", ma è denominata "mito dell'arte". In questo modo si conclude una trilogia che comprende il mito sociale de *La nuova colonia* (1926) e il mito religioso di *Lazzaro* (1928), esempi nei quali si accentua una segreta presenza di archetipi e riferimenti culturali arcaici:

Significato grandissimo *mito dell'arte*.

Significato che non può essere distorto da concezioni altrui. L'oro e la potenza dei Giganti non può nulla quando incautamente entra nel regno della

⁸ S. PIRANDELLO, postfazione a L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in *Maschere Nude*, a cura di S. D'AMICO, Mondadori, Milano 1958, vol. II, p. 1371.

⁹ Ivi, pp. 1371-1376.

fantasia, dell'arte e della poesia. Il grande poeta non concepisce il compromesso che fa comodo agli altri. La sua natura è fatta di candore, disinteresse al massimo grado e meta di perfezione che lo spinge ad avvicinarsi più a Dio che agli uomini – pur additando a questi la via da seguire – via non scevra di battaglie, di lotte, fino alla morte¹⁰.

La soluzione presente nel mito de *I giganti della montagna* per una possibile realizzazione, delinea un contesto drammaturgico a limite tra reale e immaginario che può trasformarsi in esperienza iniziatica per attori e pubblico. Ilse e la sua compagnia sono il fascino pragmatico del teatro; essi si contrappongono a Cotrone e agli scalognati, dematerializzazione della realtà che si risolve in immagini evanescenti. La possibilità offerta da Cotrone e la sua gente, però, rappresenta una soluzione «facile», nonché apparente, al problema del teatro nella società del sonoro e dell'industria. Ne sono semmai l'alternativa sofferta e mai integrata. La difficoltà di comprensione tra questi due blocchi, evidenzia l'inconciliabilità delle posizioni dell'arte e del reale.

Ne *I giganti della montagna* Pirandello attraversa il teatro in tutte le sue caratteristiche: come professione (reduce da una faticosa attività di capocomico), come arte, come mistero, come gioco illusorio, come rischio e, soprattutto, come specchio di una invenzione artistica destinata a diventare sulla scena solo una versione deformata, limitata e profanata dalla materialità. Se la tecnica del "teatro nel teatro" nei tre testi canonici affronta dall'interno gli argomenti immediati di un artista (drammaturgo e capocomico) impegnato nella dimostrazione della natura impossibile del teatro, ne *I giganti della montagna* il metateatro si presenta come un'inevitabile (forse l'unica) alternativa scenica per sciogliere, con i suoi stessi strumenti, le contraddizioni anche di quanto teorizzato e difeso in precedenza. Così che, ponendo drasticamente il teatro tanto di fronte alla sua natura materiale (e quindi anche economica, gestionale, organizzativa) quanto a quella meramente fantastica, Pirandello fa emergere dalla scena i segni della dialettica imperitura fra reale e immaginario. Il teatro non rappresenta solo sé stesso, ma esprime le difficoltà, i contrasti, le oscurità che non può negare una volta posto di fronte allo specchio: il teatro è, dunque, un insieme di magia e abilità, creatività e tecnica, sensibilità artistica e genialità imprenditoriale, che accade in pochi e fortunati momenti nei quali si creano le condizioni di un prodigio¹¹.

Tali ed altre caratteristiche fanno de *I giganti della montagna* un'opera senza tempo, non futuristica, ma assoluta, oltre le categorie dell'avanguardia, giacché la sua struttura offre un territorio di ricerca permanente che travalica coordinate spazio-temporali e culturali. Il fascino ambiguo che circonda l'ultimo capolavoro di Pirandello è stato oggetto di indagine e sfida rap-

¹⁰ M. ABBA, appendice a PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, Mondadori, Milano 1986, p. 200.

¹¹ VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, cit., pp. 197-204.

presentativa per celebri registi italiani che, secondo scelte stilistiche e sensibilità differenti, hanno provato a fornire una messa in scena possibile del testo. All'interno delle versioni italiane, restano celebri quella di Missiroli (1980) progettata in una sorta di grande conchiglia¹²; le edizioni di Strehler (1947/48, 1966 e 1994) che negli anni accentuano la dimensione onirica e visionaria con un finale nel quale il sipario cade come una ghigliottina sul corpo morto di Ilse¹³; la trasposizione di Leo De Berardinis (1993), algido e metafisico nei panni di una Ilse che quasi diventa una super-marionetta craigiana¹⁴; l'interpretazione di Carlo Quartucci e Carla Tatò¹⁵ del 1989 concentrata sull'individuazione del "desiderio/necessità" di osteggiare i giganti; la regia di Federico Tiezzi¹⁶ del 2009 che sceglie come finale una scrittura di Franco Scaldati fino alla premiata messinscena di Enzo Vetrano e Stefano Randisi del 2011¹⁷. Tali esempi hanno in comune un'adesione piuttosto fedele al numero dei personaggi e (quasi integralmente) al testo pirandelliano, pur nell'adozione di una personale linea interpretativa. L'allestimento concepito nel 2014 da Roberto Latini, invece, opera una scelta radicale nella storia delle riletture teatrali dell'opera: egli stesso cura l'adattamento, la regia ed è l'unico interprete in scena, trasformando *I giganti della montagna* in una cantata spettrale per voce sola¹⁸.

Roberto Latini è attore, autore e regista, e rappresenta una delle voci più interessanti del teatro contemporaneo italiano¹⁹. È fondatore di Fortebraccio

¹² ALONGE (a cura di), *Missiroli: I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, Multimagini, Torino 1980.

¹³ L. RICCIARDI, *I giganti della montagna e le cinque regie di Giorgio Strehler*, in «Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"», Sezione Romanza, 50, 1, 2008, pp. 184-225.

¹⁴ F. QUADRI, *Ilse e il metodo Cotrone*, in «la Repubblica», 23 marzo, 1993.

¹⁵ C. QUARTUCCI (a cura di), *I giganti della montagna: di Luigi Pirandello per gentile concessione di Marta Abba*, ETI, Roma 1989.

¹⁶ F. TIEZZI (a cura di), *I giganti della montagna. Mito incompiuto di Luigi Pirandello*, L'Oblivio, Brescia 2007.

¹⁷ E. VETRANO, S. RANDISI (a cura di), *Il grande teatro del mondo. I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, documento video, Italia, 2010.

¹⁸ *I giganti della montagna*, adattamento e regia Roberto Latini. Musiche e suoni Gianluca Misiti, luci Max Mugnai. Con Roberto Latini. Video Barbara Weigel, elementi di scena Silvano Santinelli, Luca Baldini, assistenti alla regia Lorenzo Berti, Alessandro Porcu, direzione tecnica Max Mugnai, movimenti di scena Marco Mencacci, Federico Lepri, organizzazione Nicole Arbelli, foto Simone Cecchetti, Futura Tittaferante. Produzione Fortebraccio Teatro in collaborazione con Armunia Festival Costa degli Etruschi, Festival Orizzonti, Fondazione Orizzonti d'Arte, Emilia Romagna Teatro Fondazione, con il contributo del Mibact e Regione Emilia Romagna. Prima nazionale, Festival Inequilibrio di Armunia di Castiglioncello, 4 luglio 2014.

¹⁹ Roberto Latini si è formato a Roma presso lo Studio di Recitazione e di Ricerca teatrale diretto da Perla Peragallo, dove si è diplomato nel 1992. Vincitore negli anni dei premi intitolati *Wanda Capodaglio*, *Prova d'Attore*, *Bruno Bruognola* e *Sergio Torresani*, ha ricevuto il Premio Sipario nell'edizione 2011, il Premio Ubu 2014 come Miglior Attore e il Premio

Teatro, compagnia teatrale riconosciuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali dal 1999 con la quale svolge attività di ricerca sul contemporaneo unita ad una riappropriazione dei classici e alla ricerca di una scrittura scenica originale. Il percorso sperimentale è, dunque, un tratto distintivo del teatro di Roberto Latini la cui autorialità è totale, nei tratti recitativi e nell'idea complessiva dell'esperienza scenica²⁰.

Non sorprende, quindi, la scelta che l'artista opera sull'ermetico esempio pirandelliano, né stupisce la versione che ne consegue. Il progetto iniziale prevede una riduzione a due voci con l'attrice Federica Fracassi (Cotrone e Ilse), infortunatasi pochi giorni prima del debutto. L'incidente induce Latini a non rinunciare alla rappresentazione e a riformulare la stesura su sé stesso, sottoponendo la scrittura ad un processo di rarefazione che esalta la componente immaginaria e mitica del testo, dialogando con il livello subliminale della musica.

L'attore-regista si rende conto che insistere sulla duplicazione performativa, sulla presenza cioè di due attori in scena, avrebbe portato ad un'ulteriore moltiplicazione, un ennesimo riflesso. Avrebbe cioè condotto una presenza attorica ad essere lo specchio dell'altra. All'interno dello schema drammatico un'altra 'voce' cominciava ad assumere i tratti di un elemento che avrebbe finito per bloccare, anziché aiutare, liberare l'immaginazione²¹.

Nulla obbedisce alle didascalie pirandelliane circa l'ambientazione della vicenda, la scenografia, gli oggetti di scena ed altro, ma tutto restituisce in maniera sorprendente il tessuto magmatico dei *Giganti della montagna*²².

Per la sua versione Latini concepisce una scena separata dal pubblico da una parete trasparente che lascia intravedere un campo, o meglio, un'arida distesa di arbusti e spighe che evoca l'immagine di un labirinto. Latini interpreta tutti i personaggi, o meglio non ne interpreta nessuno, essenzializzando il testo in una partitura di stile minimale che si completa con il tessuto sonoro composto da Gianluca Misiti. Il nero riempie la scena come un mantello e accoglie una figura ieratica di attore, una presenza larvale,

della Critica dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro nel 2015. Direttore del Teatro San Martino di Bologna dal 2007 alla primavera del 2012, è oggi il fondatore di Fortebraccio Teatro che si avvale della collaborazione artistica di Gianluca Misiti e Max Mugnai.

²⁰ Un profilo analitico dell'attività di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro è contenuto in S. MARGIOTTA, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*, in «Acting Archives Reviews», a.VII, n. 14, Novembre 2017.

²¹ MARGIOTTA, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*, cit., pp. 78-79.

²² R. RINALDI, *Tra i "Giganti" Roberto Latini dà anima e corpo al "mito incompiuto" di Pirandello*, in «Rumor(s)cena», 5 luglio 2014; I. DRAGO, *Roberto Latini, la bellezza del perdere il confine*, in «Globalist. Giornale dello spettacolo», 22 dicembre 2014.

corporalmente indefinita su fondali mutevoli, cangianti grazie a un sistema di luci che allude a stagioni del tempo e dell'anima inoltrate in un dedalo onirico²³.

Primi elementi ad emergere dal buio sono parole e frasi brevi (qualcuna tratta dalle battute iniziali dell'opera, altre scelte simbolicamente da Latini) che vengono proiettate sul fondale attraverso la velina fra scena e platea, sotto forma di scritte luminose che amplificano il pathos dei loro significati. Parole colme di enfasi che alludono a mondi lontani e misteriosi dei quali si comincia a percepire l'esistenza:

Immaginazione!
Subito, lampi, scrosci e la lingua verde sul tetto!
Aiuto! Aiuto!
Gente a noi!
Coraggiosi!
I lampi! I lampi! Lampi! Lampi!
Paura!²⁴

Fa da sottofondo sonoro un'unica parola pronunciata di continuo: «Paura», prendendo in prestito l'ultima battuta del testo pirandelliano (pronunciata da Diamante)²⁵, come a scegliere la chiave drammaturgica della rappresentazione. Il fascino cupo dell'imprevisto, il timore della fine rovinosa, attraversa come un presagio lo spettacolo (compressa in poco più di un'ora e mezza) che si dispiega essenzialmente nel rapporto tra Cotrone e Ilse²⁶. Nelle note di regia si legge: «La compagnia che arriva alla villa sembra avere un appuntamento col proprio doppio. Cotrone ed Ilse stanno uno all'altra come scienza e coscienza»²⁷. Tutta la rappresentazione, infatti, si scioglie nel graduale avvicinamento dei due protagonisti che egli incarna con passaggi momentanei: da un lato, raccolto su sé stesso è Ilse, dall'altro, sul tavolato è Cotrone, al centro della scena assume le figure che abitano la villa.

Nello spazio metafisico ricreato sulla scena, Latini evoca da solo una serie di presenze sotto forma di scie nebulose o sciami sonori destinati a inseguirsi, sovrapporsi ed emergere con prepotenza come ombre inquietanti e ossessive:

²³ MARINO, *Fantasmii pirandelliani*, in «Doppio Zero», 10 luglio 2014; A. AGOSTI, *L'immaginazione sale alla vetta e anche il caos ha un senso*, in «Il giornale di Vicenza», 26 gennaio 2015.

²⁴ *I giganti della montagna*, adattamento e regia R. LATINI. Video dello spettacolo, a cura di Fortebraccio Teatro, reperibile su www.youtube.com.

²⁵ PIRANDELLO, *I giganti della montagna* [1951], Mondadori, Milano 1986, p. 198.

²⁶ G. MURONI, *Roberto Latini e la paura dei giganti nell'ultimo Pirandello*, «PAC», 22 aprile 2015; V. SANSONE, *Sogno, paura, visione, immaginazione de "I giganti della montagna"*, «Rumor(s) cena», 28 febbraio 2016.

²⁷ LATINI, *I Giganti della montagna*, note di regia, www.fortebraccioteatro.it.

L'attore non compare quasi mai a figura intera, nella sua definita e anatomica corporeità. Della sua fisicità restano solo brandelli, ombre evanescenti di parti di un corpo celato dalla penombra e dal velatino: presenza smaterializzata anche dalle luci fioche, episodicamente 'mistificata' dall'utilizzo di accessori essenziali (calze o foulard che coprono il viso) come nel caso dell'apparizione dell'Angelo Centouno, personaggio che si manifesta attraverso l'immagine di una tshirt bianca che l'attore slarga all'altezza del suo volto. Tutto lo spettacolo è una sorta di incarnazione di un mondo sospeso, parallelo, fuori dal tempo, dominato da un buio lunare, dal gracidare dei corvi, dalla paura, dalla minaccia incombente. Le pirandelliane indicazioni didascaliche relative agli ultimi barlumi del crepuscolo che si spengono, mentre l'alba lunare gradatamente comincia, vengono tradotte in una sequenza in cui è lungamente protagonista la sola scena²⁸.

Unico segnale tra il dentro e il fuori della vita è un lampadario a gocce a destra del palcoscenico. Quando è appena illuminato è segno che ci si trova all'interno dell'arsenale delle apparizioni, del teatro come spazio mentale nel quale si materializza l'immaginazione, contrappunto al campo/labirinto all'esterno della villa nel quale la realtà incombe come una minaccia. In questo territorio si sovrappongono presenze e illusioni vestite da parole, uniche ed imponenti protagoniste dell'opera²⁹:

Voglio immaginare tutta l'immaginazione che posso per muovere dalle parole di Pirandello verso un limite che non conosco. Portarle "al di fuori di tempo e spazio", come indicato nella prima didascalia, toglierle ai personaggi e alle loro sfumature, ai caratteri, ai meccanismi dialogici, sperando possano portarmi ad altro, altro che non so, altro, oltre tutto quello che può sembrare. Le parole, le parole, le parole! sono queste il personaggio che ho scelto. Se i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo, per andare appena oltre, per provarci almeno, devo muovere proprio da quelli³⁰.

Seppure in forma di monologo, si alternano brani, frasi emblematiche, semplici lemmi, tratti dalla scrittura pirandelliana il cui movimento interno gestisce il ritmo scenico di una inedita sinfonia testuale. Man mano che la riscrittura avanza, egli incarna (con toni, timbri, intonazioni sempre diverse) il conflitto che distingue l'estrema opera di Pirandello in una dualità che si declina progressivamente. La componente verbale si scioglie in un movi-

²⁸ MARGIOTTA, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*, cit., p. 80.

²⁹ S. SERRI, *C'è chi crede alle parole: "I giganti della montagna" di Roberto Latini al Teatro di Casalecchio*, in «Quartaparete», 30 gennaio 2015; E. RADUNANZA, *Roberto Latini e "I Giganti della montagna"*, in «Teatro. it», 2 febbraio 2015; S. NEBBIA, *Roberto Latini. Agli orli della vita*, in «Teatro e critica», 4 febbraio 2015.

³⁰ LATINI, *I Giganti della montagna*, cit.

mento che corpo e voce compongono passando da un microfono all'altro, in parti differenti del palcoscenico. Ed è proprio l'uso sapiente degli strumenti di amplificazione (che moltiplicano, riecheggiano, allontanano e manipolano la voce) che contribuisce fortemente alla rievocazione di spettri che sembrano emergere dalla sostanza invisibile presente in scena, un'orchestrazione che scende nelle profondità sonore, intense e suggestive, per materializzare agli spettatori echi talvolta spaventosi, o quanto meno inquietanti.

Descrivere la messinscena di Latini è impresa pressoché impossibile, ma sottolineare la capacità di penetrare fino in fondo il testo originale esaltandone i cardini portanti è altrettanto necessario. Sul piano narrativo, si è detto, l'opera subisce una riscrittura radicale in vista di un unico attore che incarna le parole scritte da Pirandello, ma essa non aggiunge battute di nuova invenzione e lascia emergere, invece, la coscienza profonda di un artista contemporaneo consapevole della complessità della fonte. La rappresentazione concepita da Latini procede, quindi, come un montaggio di quadri, capaci di tradurre le parole in suggestioni visive e uditive. Egli costruisce un tessuto drammaturgico che utilizza la componente verbale in un sistema complementare e polisemico che ingloba segni, azioni, gesti, suoni, rumori accumulati e dispersi in una dimensione teatrale materica eppure metafisica. Una messinscena senza dubbio estrema che, però, restituisce tutto il fascino dell'irrisolto del dramma pirandelliano e fa dell'ambiguità del testo il punto di osservazione della sua lettura³¹.

All'interno delle versioni italiane de *I giganti della montagna*, questa eseguita da Roberto Latini si impone come "eresia" rappresentativa, laddove la definizione allude alla potenza eversiva affidata alla dimensione onirica dell'opera, in un esempio nel quale attore e regista si sovrappongono. La responsabilità di un unico interprete di scatenare la carica simbolica del testo, ribadisce non solo la forza inveterata della scrittura ma anche la complessità del suo autore (sempre in bilico tra l'elevazione del poeta e il furore del capocomico), trampolino per l'immaginazione e terreno costante di riflessione. La scelta di campo qui operata fa dell'attore, della fisicità, delle sue membra, della sua voce, il corpo unitario vibrante che interpreta e annienta ogni ruolo irradiando quell'essenza "elementale", autonoma, germinale, individuata come sostanza dei personaggi.

Tale atteggiamento restituisce la concezione teatrale dell'ultimo Pirandello, ovvero, la percezione della scena come il luogo nel quale abita l'invisibile, sortilegio che materializza le figure fantastiche che, prepotenti, si manifestano

³¹ A.M. VAI, *I giganti della montagna secondo Roberto Latini. Pirandello nel XXI secolo*, in «Dmagweb», 23 gennaio 2015; A. DI PIETRO, "I giganti della montagna" di e con Roberto Latini, in «Teatrionline», 3 febbraio 2015; E. MARSIGLI, *Latini shock nei suoi giganti*, in «Il Messaggero», 30 marzo 2015; F. GIANNANGELI, *Roberto Latini. Un gigante a teatro*, in «Il Resto del Carlino», 21 marzo 2015.

come malattia incantevole e inevitabile. Latini riprende, in tal senso, la fede degli ultimi anni riposta da Pirandello nell'attore, tramite alchemico tra la fantasia e la sua visualizzazione, tra i fantasmi e la relativa materializzazione. Concentrando su sé stesso ogni responsabilità interpretativa ed espressiva, egli polarizza l'attenzione dello spettatore sul suo corpo, scrigno di espressività e di emozioni: nudo nei sottili giochi di rifrazione luminosa, evanescente nella pioggia boreale di bollicine che si infrange silenziosa sul palcoscenico, di nero vestito a perdersi nel vuoto, nell'espressione di due occhi di ghiaccio intrappolati da iridi trasparenti. In assenza di riferimenti naturalistici, elementi minimi schiudono antri suggestivi dell'immaginazione: con il volto fasciato da una maglia bianca evoca l'ectoplasma dell'Angelo centouno; polvere tra le mani e sugli indumenti sfilati produce magico pulviscolo in controluce; sui trampoli evoca i giganti e costringe il corpo ad un pericoloso equilibrio.

Ogni scelta operata in questa rappresentazione testimonia la consapevolezza della inconsistenza strutturale dei *Giganti della montagna*, la coscienza della sua alterità sfuggente come un'ombra. Sembra quasi che Latini abbia innanzitutto voluto rievocare presenze occulte, sottolineando così la potenza de *I fantasmi*, titolo originario dell'opera, attirando in scena le entità misteriose dei personaggi attraverso le armi offerte dalla tecnica³². Tra il 1934 e il 2015 intercorrono oltre ottant'anni di sperimentazioni, metodi, sistemi che hanno individuato una strada di non ritorno di quella parte del teatro che cerca (già a partire dalla fine dell'800 in verità) nuove forme rappresentative e non smette di individuare linguaggi che si spingono oltre il testo. Un periodo che ha imposto all'interprete una diversa funzione che trascende le intenzioni dell'autore; uno spaccato epocale che ha visto maturare anche in Italia una figura registica alla quale è concessa funzione autoriale; una linea ininterrotta in cui autore, attore e regista possono coincidere in un corto circuito creativo. Tutto ciò non limita né dissacra, nella versione di Latini, la grandezza de *I giganti della montagna* che si offre come materia viva a una meditazione costante sui rapporti tra le sembianze della scena e i "giganti" della storia, il mistero della creazione teatrale e l'irrinunciabile necessità di rappresentarla³³.

Tale contraddizione si proietta sullo spettatore in una essenzialità che diventa esperienza quasi rituale, di certo sensoriale, comunicazione biunivoca che conferma e amplifica il potere espressivo de *I giganti della montagna* nel rendere credibile il falso, rappresentare sostanze evanescenti, materializzare i sogni: «"Attirare" è il verbo esatto. Perché queste sostanze teatrali già esistono

³² La prima versione de *I giganti della montagna* appare come atto unico nel 1931 sulla rivista «Nuova Antologia» con il titolo *I fantasmi*.

³³ E. NIGRO, *I giganti della montagna*, in «Hystrio», a. XXVIII, 4/2015; S. CHIAPPORI, *I giganti e un solo attore*, in «la Repubblica», 3 maggio 2016; N. LUCARELLI, *I giganti della montagna – regia di Roberto Latini*, in «Sipario», 6 maggio 2016; A. ZINNO, *Roberto Latini... il gigante della montagna*, in «Dintorni Teatrali», 9 maggio 2016.

ma vanno spinte e costrette a farsi vedere. E riprendendone i gesti, ripetendone le parole, innescando un processo di materializzazione timbrica ch'essi tornano facendo del palcoscenico – da luogo vuoto – un luogo pieno»³⁴.

Il finale de *I giganti della montagna* è da sempre un grande problema di regia, dal momento che impone un intervento decisamente creativo che si colloca nella mancanza della conclusione che Pirandello non riuscì a consegnare, una responsabilità che condiziona non poco l'esito complessivo della rappresentazione. La scelta operata da Latini si veste di lirica drammaticità: Ilse vuole uscire dalla villa e portare l'arte tra gli uomini. I giganti incombono con i loro rumori minacciosi, come in un incubo. In alto, in piedi su un assito, Latini sembra sospeso nel vuoto. Si ode forte la voce tenorile di Enrico Caruso che canta, struggente, *Una furtiva lacrima*. Dunque l'attore si stende come un morto, piedi al pubblico, sull'asse lignea che si sporge in platea tra i lembi di un sipario appena aperto che via via lo ingoia. Restano fuori solo le scarpe nere. Poco dopo, alla sua riapertura della tela, si scorge solo l'ombra della sua figura distesa che emerge, greve, dal velatino³⁵.

La soluzione scelta da Latini nel finale, «forse il più definitivo e il più politico all'interno della teatrografia di Fortebraccio»³⁶, ribadisce che la pagina non scritta da Pirandello, tutto sommato, mantiene comunque un suo straordinario equilibrio. Senza volerlo, egli consegna una conclusione aperta che aderisce con coerenza alla natura incerta dell'intera opera, perennemente sospesa tra il reale e l'inafferrabile, lasciando al pubblico l'obbligo di scriverne l'epilogo.

³⁴ A. TOPPI, *Il teatro degli spiriti*, in «Il Pickwick», 9 dicembre 2014.

³⁵ R. SAVO, *Noi, spettatori-fantasma di un teatro moribondo ne "I giganti della montagna" di Roberto Latini*, «Recensito», 27 febbraio 2016.

³⁶ MARGIOTTA, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*, cit., p. 81.

Antonio Sichera

La svolta nietzschiana. Pirandello, *il viaggio* e i prodromi di un nuovo Eden

1. *Il ruolo del «Viaggio»*

Nella storia semantica interna dell'opera pirandelliana *Il viaggio* svolge una funzione decisiva di cerniera e di punto di svolta. La novella, scritta nel 1910, a ridosso della prima edizione dell'*Umorismo* – datata 1908 – è infatti un testo collocato al confine tra due tempi molto diversi della produzione dell'agrigentino, pur connessi tra di loro da fili resistenti. *Il viaggio* insomma chiude simbolicamente una stagione e ne apre un'altra, precedendo da un punto di vista cronologico sia il romanzo centrato sulla creazione estetica – sto parlando di *Suo marito* –, sia le pagine finali dei *Vecchi e i giovani*, stese per l'edizione in volume del 1913. Si tratta ovviamente di chiarire il senso di tale affermazione.

Dalla prima stagione narrativa in poi, ovvero a partire dai libri iniziali di novelle degli anni novanta dell'Ottocento, e all'incirca fino all'*Umorismo*, l'universo simbolico di Pirandello è caratterizzato da alcune costanti, disposte per lo più in maniera antinomica. Il loro ordito di fondo è molto chiaro¹. Tutto prende le mosse da una dimensione infantile dell'essere, vagheggiata e custodita come l'*arché* della condizione primigenia. Il suo contesto è rurale, i suoi ospiti sono donne e uomini della campagna siciliana, i suoi valori sono quelli di una fede serena e fiduciosa nel Dio della tradizione popolare, garante di questo Eden dove le relazioni sono autentiche, semplici e sincere, la natura è il metronomo della vita, l'etica è improntata ad una salutare passività, la morte non è una tragedia ma bensì un evento fisiologico letto nell'ordine di un sapere e di un agire superiori: Dio sa perché, Dio vigila sulla vita così come sulla morte di tutti. Nella simbolica complessiva siamo di fronte ad una paradossale regalità dell'umano, che in questo *milieu* rurale vive la propria epifania originaria.

¹ È la struttura simbolica che ho cercato di mettere in luce a suo tempo in A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze 2005.

All'interno di un siffatto cosmo edenico la modernità interviene quale evento perturbatore, dagli effetti devastanti e duraturi. Dire 'moderno' significa, nel 'primo ventennio' pirandelliano, fare riferimento ad un mondo urbanizzato, nel quale la città cioè ha soppiantato la campagna e i comportamenti umani sono dispiegati sotto il segno di una *activitas* esasperata, che fa degli uomini veri e propri signori di se stessi, imperatori di un assetto mondano affidato integralmente alla loro creazione. Nella nuova condizione, i fattori economici acquistano un ruolo dominante, viziando e rovinando le relazioni umane, messe in crisi, in definitiva, da uno spinto individualismo, indifferente alla realtà dell'altro, incapace di fare i conti con il suo e con il proprio corpo. Ora, infatti, la maschera e la finzione vengono a sovrapporsi alla realtà primaria, dando vita ad un dinamismo di rapporti privi di autenticità e di calore affettivo. Il motivo ultimo della rivoluzione moderna è però da cogliersi nell'uscita decisiva della nuova umanità dall'orizzonte del Dio della religiosità popolare, custode della vita e della morte, la quale assume non a caso, adesso, il volto di una nemica spietata e annientatrice. La regalità dell'edenico si muta, con l'avvento del moderno, nella caduta di un uomo assoggettato alla mancanza dell'oltre e alla distanza dall'altro: un imperatore spodestato, un 'abbandonato da Dio' insomma, la cui icona più forte e ricorrente è in Pirandello l'*Ecce Homo* della tradizione siciliana, culturalmente ascrivibile alla memoria giovannea e al lascito pascaliano e leopardiano *in primis* (senza dimenticare l'apporto di Shakespeare e di Dostoevskij).

Di fronte alla propria condizione di *roi dechu*, il soggetto di questa modernità ormai ineludibile può ribellarsi, disperarsi, prendere atto del proprio scacco, ma anche accettare e cogliere il senso profondo dello spodestamento, trasformandolo in una esperienza salutare di rinvenimento dell'essenza perduta dell'umano. In maniera emblematica, è questo l'itinerario del personaggio più famoso e importante della prima stagione pirandelliana, quel Mattia Pascal che abbandonando l'Eden materno si dedica a costruire con l'aiuto della sorte la propria figura di moderno imperatore – Adriano, appunto –, e infine ritorna in una maniera impensabile e straniante, intensamente nuova, non verso il passato ma bensì, in una sua creativa riappropriazione, alla originarietà corporea e al grembo materno da cui aveva preso le mosse («dormo nello stesso letto in cui morì la povera mamma mia»)².

Ora, appare chiaro che dal saggio sull'*Umorismo* (e dai *Vecchi e i giovani*) in poi Pirandello andrà progressivamente incupendo le tinte della *déchéance*, leggendola per molti versi come una deiezione irredimibile, la cui medicina non potrà più essere un rinvenimento dell'umanità edenica principale, ma solo la creazione nell'arte di un nuovo Eden, inteso quale spazio di re-

² PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, I vol., a cura di G. MACCHIA e M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1973.

sistenza alla morte, di fissazione mirifica della caduta (è il senso più riposto dei *Sei personaggi*). L'agire estetico rappresenta l'antidoto al dominio del nulla, la chiave di volta di una modernità non puramente perduta, capace al contrario di dar vita nel proprio seno a figure di creatori, di maghi (Cotrone *docet*), che della nuova condizione sono in grado di farsi carico e di trasformarla, grazie alla perennità della scrittura, alla potenza della poesia, all'immortalità del personaggio, liberato dal peso ormai insostenibile del corpo. Nel nuovo assetto simbolico, l'equilibrio antico – religioso, relazionale, corporeo – agirà ormai alla stregua di un pungolo e di un elemento di crisi costante dell'autonomia della *poiesis*, anche grazie alla presenza nella città moderna di un manipolo sparuto di edenici 'uomini del cuore', capitanati da Serafino Gubbio.

In tale quadro, *Il viaggio* è un testo decisivo, poiché da un lato testimonia il nuovo *ordo*, dall'altro mantiene uno stretto legame con il passato, mettendo in luce così, mirabilmente, il momento del transito, dell'attraversamento della terra natia verso nuove conquiste. Ma entriamo dentro al racconto.

2. Storia di una donna siciliana

L'attacco della novella ci porta nel cuore di una casa grande e silenziosa come un convento («la casa antica, silenziosa come una badia»)³, dove una donna – Adriana Braggi – vive in un regime di monacazione forzata. La sua «clausura» tombale non ha però nulla di eccezionale. È la condizione normale di una vedova siciliana, pur giovane, dopo la morte del marito. Una società maschilista, in cui le donne sono proprietà degli uomini, oggetti del loro piacere sessuale e della rappresentazione sociale del loro *status*, costringe le mogli che hanno perso il marito a seguirlo «quasi nella tomba»⁴. Fin qui nulla di strano. Pirandello è sempre stato molto critico nei confronti di una considerazione strumentale della donna e del corpo femminile. Anche l'apparato aritmológico mantiene la sua tradizionale impostazione. Il tredici (gli anni di isolamento di Adriana) e il ventidue (l'età della sua vedovanza) appartengono alla serie 'sghemba' e negativa della grande numerologia pitagorica e biblica, misurata sulla differenza rispetto a cifre mirabili e contigue come il dodici (ecco il grande limite del tredici) o sulla loro duplicazione di un numero della mancanza per eccellenza come l'undici (mi riferisco ovviamente al ventidue)⁵.

³ PIRANDELLO, *Il viaggio*, in ID., *Novelle per un anno*, III vol., a cura di COSTANZO, Mondadori, Milano 1990, p. 211. D'ora in poi vg.

⁴ Ibidem.

⁵ Sull'aritmológica pirandelliana e sul suo rapporto intimo con il *Liber numero num* di Isidoro di Siviglia mi permetto di rimandare ancora a SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, cit.

Ma sebbene tutto questo sia vero, sarebbe miope non accorgersi come già in questo *incipit* il narratore della novella imprima una svolta al suo sistema di valori rispetto ai decenni precedenti. L'ambientazione è infatti quella di una «cittaduzza» del centro della Sicilia, luogo di una cultura arcaica, ancora antimoderna, che qui però è connotata in maniera inequivocabilmente negativa. Sicilia, tradizione, valori antichi vengono raffigurati all'inizio del *Viaggio* dal lato della loro insostenibile arretratezza, della loro offesa alla dignità umana, nello spirito e nel corpo umiliati di una donna. Soprattutto questo essere «sempre sottomesse e obbedienti»⁶ da parte delle giovani spose della piccola città (ovvero del paese) si spiega in una maniera che ha del sorprendente in rapporto al 'primo' Pirandello:

Soltanto la fede cieca in un compenso oltre la vita poteva far sopportare senza disperazione il lento e greve squallore in cui volgevano le giornate, una dopo l'altra tutte uguali, in quella cittaduzza montana, così silenziosa che pareva quasi deserta, sotto l'azzurro intenso e ardente del cielo, con le straducole anguste, male acciottolate, tra le grezze casette di pietra e calce, coi doccioni di creta e i tubi di latta scoperti⁷.

Con una attitudine tipicamente manzoniana al rispecchiamento dell'animo nel paesaggio e nella struttura dei luoghi, la voce narrante del *Viaggio* proietta una luce sinistra su questo antico Eden siciliano, volgondone nel senso della miseria interiore e della povertà spirituale i tratti del tutto alieni dallo sviluppo consueto della città moderna. In questo contesto, la fede popolare, di ascendenza rurale, spiccatamente edenica nei testi della prima stagione, ora viene appellata come «cieca» e interpretata in termini praticamente (e squisitamente) marxiani: oppio dei popoli e anestetico delle coscienze, essa consente ai poveri e ai disperati di sopportare in silenzio quelle ingiustizie a cui dovrebbero invece ribellarsi. La fede dei contadini siciliani diventa qui lo spazio e la via di una passività non più mirifica, ma collocata al contrario sotto l'egida dell'oppressione e della sottrazione di una benedetta, auspicabile soggettività.

L'unico momento di ristoro, nella vita delle tante spose senza amore, arrese al volere del marito «padrone», è la festa della pioggia, perché l'acqua lava, pulisce, rinfresca e purifica; e non per nulla, se l'acqua sarà il *leit motiv* della novella, con la sua forza di simbolico scioglimento delle durezza e delle asperità dell'esistenza (e non solo). Indicativamente, nell'episodio successivo del racconto ci troviamo di fronte a due uomini, e soprattutto due fratelli, molto diversi. Uno è il marito di Adriana, che resta simbolicamente innominato, in quanto puro esponente della stirpe dei maschi tiranni («per

⁶ VG, p. 212.

⁷ VG, p. 212.

quattr'anni l'aveva oppressa e torturata»⁸, volubili e pretenziosi, centrati solo su se stessi in un egoismo miserando e sorgivo («in continuo orgasmo per la cagionevole salute»⁹, pronti ad ogni bieco moto di gelosia tormentosa, fosse pure nei confronti di un fratello maggiore («geloso fin anche del fratello maggiore»¹⁰); per uno così la donna serve solo al piacere in momenti determinati, senza che sia necessario alcun consenso da parte di lei: «l'orgasmo», l'unico vero, il marito di Adriana lo riserva a se stesso. L'altro è Cesare, figlio maggiore della casata e vero amministratore degli affari e della vita della famiglia, a cui il fratello minore ha sottratto la possibilità di sposarsi. Cesare è un uomo antitetico, «di modi gentili e nel parlare e nel vestire e in tutti i tratti, d'una squisita signorilità naturale»¹¹, alimentata agli occhi della cognata dal viaggio verso il Nord che egli intraprende ogni anno, per un mese:

Ogni anno, del resto, per parecchi giorni, spesso anche per più di un mese, s'allontanava dalla cittaduzza e dagli affari. Andava a Palermo, a Napoli, a Roma, a Firenze, a Milano, a tuffarsi nella vita, a prendere – com'egli diceva – un bagno di civiltà. Ritornava da questi viaggi ringiovanito nell'anima e nel corpo¹².

Ecco che l'acqua torna dunque in funzione simbolica e propriamente battesimale. Ma non è il lessico sacramentale a sorprenderci né l'effetto di profondo rinnovamento interiore del «bagno di civiltà». Il vero nuovo scarto testuale rispetto all'organizzazione assiologica consolidata sta qui nella considerazione della città moderna quale luogo di rinnovamento, fontana battesimale dell'uomo nuovo. Se nel primo tempo pirandelliano l'immersione nell'*urbs* degli uomini nuovi era indizio certo di caduta, di dissipazione di sé rispetto all'immobile sobrietà dell'ordine rurale siciliano, qui invece la città dei moderni è il luogo in cui si celebra un rito di ricreazione di sé, che fa di Cesare un uomo diverso, nutrendolo anno per anno proprio in forza del viaggio, dell'allontanamento programmato dalla Sicilia arcaica. Una modernità come spazio elettivo della formazione di un soggetto autentico si contrappone qui al 'moderno' inteso come luogo della perdizione. Sempre nel segno dell'acqua. E del movimento, ormai ben più valido della staticità antica. Adriana assiste per tredici anni alla vita del cognato, che ha delicatamente chiamato in casa la madre di lei per farle compagnia ed aiutarla ad accudire i figli. Sembra compiersi a pieno nell'esistenza di Adriana il ciclo vitale di tutte le donne siciliane: vedovanza, ac-

⁸ VG, p. 213.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ VG, p. 214.

¹² VG, p. 214.

rudimento dei figli, dimora con la madre, e infine adolescenza/giovinezza dei figli che lasciano il nido in concomitanza con la morte della 'compagna anziana'; a questo punto la solitudine e il riserbo la fanno da padroni, in una tensione alla sospensione di ogni empito vitale, la cui logica fine sarà la vecchiaia precoce e poi la morte.

3. *La rinascita*

È in tale contesto tradizionale, implicitamente condannato dalla voce narrante, che la malattia di Adriana accade come un evento rivoluzionario. Il dolore non funge qui da strumento di espiatione, alla maniera antica, ma bensì da spinta impensabile alla vita e alla riappropriazione di sé. La vedova trentacinquenne, colpita da un male terribile, è costretta dal cognato, proprio nel mese delle consuete vacanze di lui, a seguirlo a Palermo per un consulto. Dunque ella deve ri-apparire nel mondo, deve manifestarsi e affrontare il viaggio. Il rito della vestizione è da questo punto di vista decisivo:

Quando da Palermo arrivarono gli abiti e i cappelli fu per i due figlioli un tripudio. Entrarono esultanti con le grosse scatole avvolte nella tela cerata, in camera della madre, gridando, strepitando ch'ella dovesse subito subito provarseli. Volevano vedere bella la loro mammina, come non la avevano veduta mai. [...] Quando, tutta confusa, accaldata, levò gli occhi e si vide nello specchio dell'armadio, provò un'impressione violentissima, quasi di vergogna. Quell'abito, disegnandole con procacissima eleganza i fianchi e il seno, le dava la sveltezza e l'aria d'una fanciulla. Si sentiva già vecchia: si ritrovò d'un tratto in quello specchio, giovane, bella; un'altra. [...] Restarono anch'essi, i figliuoli, abbagliati dapprima da quella trasformazione improvvisa. [...] sopravvenne il cognato. Oh, per pietà! Tentò di scappare, di nascondersi, come s'egli l'avesse sorpresa nuda. Ma i figliuoli la tenevano, la mostrarono allo zio che rideva di quella vergogna. / – Ma se ti sta proprio bene! – disse egli, alla fine, ritornando serio. – Su, lasciati vedere. / Si provò ad alzare il capo. – / Mi pare d'essere mascherata. / – Ma no! Perché? Ti sta invece benissimo. Voltati un poco... così, di fianco...¹³

L'arrivo dei vestiti crea una sorta di eccitazione collettiva. Adriana, ormai assuefatta al rifiuto di ogni tipo di emozione, ne è come travolta. Il fuoco di tutta la sequenza è sulla rinascita: Adriana Braggi si appropria, per la prima volta nella vita, della sua femminilità. È chiamata cioè a sentire il proprio corpo di donna in un senso totalmente estetico, dove a contare è solo la bellezza. Non più madre e moglie, secondo i dettami del codice

¹³ vg, pp. 217-219.

etico e sociale della cultura arcaica, ma solo donna e, in questo senso, veramente «un'altra»: bella come non era mai stata, 'abbagliante', perché il suo corpo è come irradiato dalla luce da sempre conculcata e ormai apparentemente perduta. Lo specchio e il vestito assumono qui dunque un valore rivelativo. Non è, questo del *Viaggio*, lo specchio pirandelliano generatore di angoscia, alla maniera di Vitangelo Moscarda e dei suoi sodali; né lo specchio di Narciso, che riflette un'immagine senza corpo, come succede a tante donne e uomini dello 'spettacolo' in Pirandello. Lo specchio è qui al contrario la superficie luminosa che lascia accadere una rivelazione. In questo specchio, Adriana 'si vede' per la prima volta.

La sua *Offenbarung* ha i tratti dell'epifania. Davanti allo specchio ella si scopre e trova se stessa nella luce. I vestiti che ha indosso non equivalgono a maschere volte al nascondimento e alla finzione. La sua è una vestizione regale, che la denuda, ovvero porta allo scoperto l'essenza regale del corpo proprio grazie al suo coprirsi. La vergogna non è il segno del peccato, bensì un sentimento contrario a quello evocato in *Genesi*. Qui, nel *Viaggio*, la vergogna è ritorno a se stessi, il pudore è salvezza. E tutto questo non accade senza l'altro. «Nuda» è Adriana¹⁴. «Nuda» si sente davanti agli occhi di Cesare, che la contempla, con tutta la levità e la serietà necessarie davanti alla manifestazione del bello. La nudità riporta Adriana nel luogo del riconoscimento e fa di Cesare il suo nuovo e diverso Adamo.

La macchina da presa del racconto si sposta così, con una netta cesura, sul treno per Palermo. Cesare vi viaggia da vero *imperator*, «esperto di tutto e sempre padrone di sé»¹⁵, Adriana da bambina lanciata alla scoperta del mondo, con una «maraviglia quasi infantile che le ferve negli occhi»¹⁶. È la sua «prima volta»: dopo la prima volta del suo corpo di donna, che ha cominciato a divenire consapevole di sé grazie al sostegno dello sguardo altrui, ora arriva la prima volta dello spirito: Adriana si apre interiormente al «mondo ignoto» e alle «apparenze» che esso, passando davanti ai suoi occhi, le va 'creando nello spirito'¹⁷. Si tratta un'apertura dolorosa ed esaltante.

Da un lato infatti Adriana sente la pena della propria contingenza, dall'altro avverte la potenza creatrice dell'immaginazione. È un altro passo fondamentale verso la soggettività. Per un verso siamo messi di fronte infatti al processo che Hegel per primo in maniera scultorea definì nella *Fenomenologia*: l'esodo dalla condizione di schiavo a quella di padrone, ovvero il passaggio dalla sudditanza alla soggettività, al divenire uomini fino in fondo, comporta l'esperienza dell'angoscia; implica cioè il confronto intimo e straniante della propria contingenza con la perennità della natura. Le

¹⁴ vg, p. 219.

¹⁵ vg, p. 220.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Cfr. ibidem.

forme della *physis* non finiscono mai, noi duriamo quanto un soffio, quanto un filo d'erba. L'angoscia della morte sveglia alla vita e forma una personalità libera e umana, staccata dal cerchio magico della natura: «un senso di sottilissima pena ch'esse fossero sempre esistite oltre e fuori dell'esistenza [...] la pena d'essere tra loro estranea e di passaggio»¹⁸.

Per l'altro verso, il viaggio in treno immette Adriana in una atmosfera onirica, di esaltazione immaginativa, che la sconvolge e le consente per la prima volta di sentire dentro di sé il mondo in maniera autentica e personale. Anche questo processo è sostenuto da Cesare all'inizio, ma poi Adriana vuole evadere in solitudine nel flusso del suo sogno, senza spiegazioni o commenti della *ratio*, da donna, e cioè 'signora', della sua mente e del suo spirito: Cesare «non intendeva che tutte le cose, anche le minime, quelle che per lui erano più comuni, destavano intanto in lei un tumulto di sensazioni nuove; e che le indicazioni, le notizie ch'egli le dava, anziché accrescere, diminuivano e raffreddavano quella fervida, fluttuante immagine di grandezza, ch'ella, smarrita, con quel sentimento di pena indefinibile, si creava alla vista di tanto mondo ignoto»¹⁹. Adriana vive insomma nella sua anima quelli che nel Pirandello dell'*Umorismo* e del suo post stanno per diventare i tratti distintivi dell'esperienza estetica, nel suo sorgere e nel suo successivo formarsi, il suo porsi cioè sempre all'incrocio tra l'angoscia del nulla e l'apprensione di ogni fibra del mondo nello spirito che accoglie e ricrea, che infonde ad ogni singolo essere una vita intangibile, sottratta all'annientamento e al vuoto.

4. Esperienza infinitiva e prodromi dell'«aisthesis»

Per Adriana però questo nuovo, sconvolgente sentimento del mondo non ha ancora una mira estetica, ma esistenziale. La via dello spirito è per lei la strada verso l'attingimento di sé, verso l'uscita dalla minorità della tradizione verso lo statuto di una soggettività femminile. Per questo, quanto avviene sul treno è solo il preludio di quanto si manifesterà la sera, a Palermo, dopo la visita dello specialista che le ha confermato, pur con una delicatissima reticenza, la certezza della condanna. Cesare e Adriana vanno a cena e a passeggio sul Corso della capitale siciliana, «nell'abbagliamento del sole al tramonto» (ancora la luce!), tra la «folla rumorosa», i «guizzi di luce, gli sprazzi colorati» delle vetrine, gli «specchi delle botteghe», e Adriana sente irrompersi dentro la vita, «in subbuglio nell'anima per tutti i sensi commossi ed esaltati quasi per un'ebbrezza divina»²⁰.

¹⁸ VG, p. 221.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ VG, p. 222.

Non la morte, «no, no, la vita, la vita! E quel subbuglio interno che le sconvolgeva lo spirito, le faceva impeto intanto alla gola», dove «un'antica pena sommosa dal fondo del suo essere le si era a un tratto ingorgata, ed ecco la forzava alle lagrime, pur fra tanta gioja»²¹. Adriana Braggi sente per la prima volta quella sera a Palermo una autentica gioia di vivere, segnata ma al contempo provocata dalla corrispettiva esperienza del limite, che è per lei il limite radicale della morte. Impossibilità e apertura, finito e infinito si tengono dentro di lei in un gioco di polarità che rimanda volutamente, attraverso le parole del narratore, all'«esperienza infinitiva»²² di Leopardi. Non per nulla, in quella sera senza tempo, Adriana si smarrisce «in un incanto sovrumano», «in una infinita lontananza di sogno»²³. Una «lontananza infinita» dalla quale la mattina seguente sente però che può ritornare a sé, che può «misurarla, pur senza rompere l'incanto»²⁴. La misura evocata qui dalla voce narrante è la stessa del poeta dell'*Infinito*, colui che può gestire nella propria anima la chiusura della siepe e la vastità del mare, grazie alla virtù, tipica dello spirito umano, di saper mantenere in rapporto le dimensioni più contrastanti del reale. Ormai il vertice è a un passo:

Ma poco dopo, quando la vettura finalmente si fermò in fondo a un viale remoto, ed ella, sorretta da lui, ne scese per vedere da vicino la fontana d'Ercole; lì, davanti a quella fontana, sotto il cobalto del cielo così intenso che quasi pareva nero attorno alla fulgida statua marmorea del semidio su l'alta colonna sorgente in mezzo all'ampia conca, chinandosi a guardare l'acqua vitrea [...] quasi un'ombra di pensiero si sentì anche lei passare sul volto che come un alito fresco veniva da quell'acqua; e subito a quel soffio un gran silenzio di stupore le allargò smisuratamente lo spirito; e, come se un lume d'altri cieli le si accendesse improvvisamente in quel vuoto incommensurabile, ella sentì d'attingere in quel punto quasi l'eternità, d'acquistare una lucida, sconfinata coscienza di tutto, dell'infinito che si nasconde nella profondità dell'anima misteriosa, e d'aver vissuto, e che le poteva bastare, perché era stata in un attimo, in quell'attimo eterna²⁵.

L'itinerario di Adriana verso la propria anima tocca qui il suo culmine. Da un punto di vista intertestuale in questo passo Leopardi consegna idealmente il testimone a Nietzsche. L'attimo eterno, il sole, il silenzio, la fontana sono tutti lasciati dello *Zarathustra*. Il primo riferimento è a *La vi-*

²¹ VG, p. 223.

²² Di «esperienza infinitiva» parla appropriatamente G. SAVOCA, *Leopardi. Profilo e studi*, Olschki, Firenze 2009.

²³ VG, p. 223.

²⁴ Ibidem.

²⁵ VG, p. 224.

sione e l'enigma²⁶, il testo di *Also sprach* in cui Zarathustra combatte contro una concezione semplicistica dell'eterno ritorno, quella proposta dal nano, mostrando al proprio interlocutore la porta carraia a cui giunge la via del passato, «che dura un'eternità», e da cui si diparte la via del futuro, «un'altra eternità». La contraddizione tra i due sentieri viene risolta dal nome della porta: «attimo». Solo chi si colloca nel posto giusto, chi sa abitare la porta dell'attimo, può essere l'uomo dell'eterno ritorno. Perché, nell'attimo, passato e futuro si incontrano e coincidono, e colui che sa vivere l'attimo, sa dominarlo, sa volerlo come proprio, sfugge al peso del tempo e guadagna nel respiro dell'attimo l'eternità. Egli lo vive, anzi decide di viverlo, come se fosse eterno, come se dovesse tornare all'infinito, Per Zarathustra è questo il segreto della vita, la decisione per l'eterno ritorno, che dilata il tempo e rompe la catena a cui l'uomo è rimasto da sempre legato, angosciato com'è dalla morte, dalla fine di tutto. Se si accoglie la vita in maniera radicale, come se fosse tutta lì, in quell'attimo, la qualità suprema dell'esperienza annichila e rende superflua la quantità, o meglio ancora l'ossessione per la quantità. È il verbo proferito già nella *Gaia scienza*: «Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immenso, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: 'Tu sei un dio e mai intesi cosa più divina? [...] quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non desiderare più alcun altra cosa che questa ultima, eterna sanzione, questo suggello?'»²⁷.

Il vissuto dell'attimo immenso, dell'attimo eterno è in definitiva per Nietzsche l'unica possibile esperienza di felicità in un mondo in cui Dio è morto e la tradizione appare irrimediabilmente consumata. Nell'epoca del nichilismo, la costruzione di senso non è più affidata ad assiologie prestabilite, né è però costretta a cedere ad una sorta di disperazione del valore che il filosofo di Röcken chiama «nichilismo negativo». A dare consistenza non può essere altro ormai che la scelta del soggetto per un sì totale alla vita, che non la giustifichi dall'esterno ma la vivifichi dall'interno, grazie alle sue proprie forze. Ora, questa esperienza di felicità per Zarathustra è sempre connessa al sole meridiano, è riservata al mezzogiorno (il «sole di mezzogiorno», l'ora in cui «il sole è diritto sulla sua testa»; ecco la luce abbagliante), ed è di natura acquatica: «Che mi è accaduto: ascolta! È volato via il tempo? Non cado? Non sono caduto – ascolta! Nella fontana dell'eternità?»²⁸.

²⁶ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e M. MONTINARI, Adelphi, Milano 1976, vol. VI, t. I.

²⁷ NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. COLLI e M. MONTINARI, Adelphi, Milano 1965, vol. V, t. II, p. 202.

²⁸ NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere 1882-1895*, vol. II, tr. it. di A.M. Carpi, Newton, Roma 1993, p. 384. In questo caso la traduzione di Carpi è preferibile.

Si tratta com'è chiaro, delle architravi dell'epifania vissuta da Adriana alla fontana d'Ercole. La fontana, il cobalto del cielo prossimo alla visione del 'sole nero', l'acqua della fontana e la rivelazione dell'attimo immenso formano un resistente complesso semantico nietzschiano che fa di Adriana Braggi la capofila di un nuovo modo di abitare l'Eden (anzi di crearlo), patrimonio di lì a poco di tanti altri suoi compagni di strada, Corrado Selmi *in primis*. Non si dà più infatti per Adriana la speranza di un mondo altro o di un orizzonte vitale e religioso garantito da Dio. A Lui non si possono più consegnare né la vita né la morte. Ma la terribile radicalità di questo abbandono non genera lo spodestamento. Ad essa si può far fronte dall'interno dell'esperienza moderna, attraverso un ascolto dell'anima, una elevazione dello spirito capace di accogliere la vita nel suo puro darsi, di allargare lo spazio dell'interiorità fino ad abbracciare l'infinito. L'artista, il poeta trarranno da questo contatto con l'infinito che è in noi la linfa per dar vita ad una nuova condizione edenica, un *paradeisos* fatto da mani d'uomo.

Ma sarà un paradiso senza corpo e senza carne, un giardino pagato al prezzo dell'isolamento e della rinuncia alla relazione. Per Adriana non è ancora così. La tipicità della sua posizione consiste appunto nella scoperta ancora aurorale in lei di una nuova gestione del *Gottes Tod*, di una svolta decisiva nell'universo pirandelliano, ancora orientabile però in direzione dell'altro, in funzione di un incontro non vano dei corpi, chiamati dall'emergenza della soggettività, dalla appercezione del femminile, ad una fusione totale e nutriente. Redenzione estetica e relazione sono ancora compatibili nel mondo del *Viaggio*, sebbene in una chiave che non offre più ai corpi una garanzia imperitura, ma solo una momentanea, eppure eterna dimora, sulla scorta del maestro della montagna di *Also sprach*.

5. L'epilogo

Cesare e Adriana, a partire da questo momento, vanno inesorabilmente verso il loro destino. Lo sfondo dell'eruzione sarà per loro Napoli, raggiunta dopo una notte (leopardiana) di incanto lunare («Finché, a compir l'incanto, non sorse dal mare la luna»), tra le «due immensità sterminate della terra e del cielo» (memore del «Così, tra questa / immensità, s'annega il pensiero mio» dell'*Infinito*), per un mare allargato «in un argenteo palpito senza fine»²⁹. La notte stessa dopo l'arrivo, «al bujo della vettura», l'attimo immenso di Adriana si rifrangerà nell'«attimo», nel «lampo», nel «guizzo» con cui abbracciati si diranno, baciandosi, tutto quello che in tanti anni non si erano detti: «Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo, senza saperlo, lo avesse amato; e lui quanto da giovinetta la aveva desiderata, nel

²⁹ vg, p. 227.

sogno di farla sua, così, sua, sua»³⁰. L'attimo è il medesimo: la rivelazione della fontana d'Ercole genera idealmente, nella notte napoletana, l'incontro dei corpi. Adriana e Cesare si perdono l'uno nell'altra, 'si vedono', fuori dalle convenzioni sessuali del paese antico.

E non si tratta per loro di uno straniamento ma di un riconoscimento totale. Lo spazio del corpo cede ora alla consapevolezza guadagnata dall'anima di Adriana divenuta donna, acquista energia e consente la rottura dei cliché. Non c'è peccato nella loro fusione, ma solo regalità. Nei pochi giorni d'amore disperato Cesare e Adriana sono davvero imperatori. Non gli imperatori di una modernità falsa e vuota, destinati di norma allo spodestamento, come era stato nel primo tempo di Pirandello, ma al contrario un uomo e una donna che si creano in un attimo, nell'intreccio dei corpi, l'Eden di cui essere signori, la condizione della loro statura imperiale, fuori da ogni custodia divina, da ogni mirifica passività. La città moderna non è il luogo babelico della loro caduta, bensì il regno della loro autenticità senza veli. Un uomo e una donna, i loro corpi amanti, l'attimo del loro amore, la gioia di tutto questo, e nient'altro.

Su questa scia è comprensibile la bella morte che Adriana si procura a Venezia. L'ispirazione è di nuovo in Zarathustra: «Molti muoiono troppo tardi, e alcuni troppo presto. Ancora suona insolita questa dottrina: 'Muori al momento giusto' [...]. Per tutti morire è una cosa importante; ma la morte non è ancora una festa. [...] Io vi mostro la morte come adempimento, che per i vivi diventa uno stimolo e una promessa. Colui che adempie la sua vita, morrà la sua morte da vittorioso. [...] Vi faccio l'elogio della mia morte, la libera morte, che viene a me perché *io* voglio»³¹. È questo il senso della scelta di Adriana. Non celebrare delle inutili nozze, non aspettare il compimento della malattia, ma decidere, da soggetto autonomo ed adulto, quando è il momento di dire basta. Non siamo di fronte insomma ad un suicidio per disperazione, ma ad un suicidio come libera autodeterminazione, scelta del momento opportuno, elogio della bella morte.

E quando, dopo il viaggio notturno, le si aprì nel silenzio dell'alba la visione di sogno, superba e malinconica, della città emergente dalle acque, comprese che era giunta al suo destino; che lì il suo viaggio doveva aver fine. Volle tuttavia il suo giorno a Venezia. [...] E tutta la notte rimase sveglia, con una strana impressione di quel giorno, un giorno di velluto. / Il velluto della gondola? Il velluto dell'ombra di certi canali? Chi sa! Il velluto della bara³².

³⁰ VG, p. 228.

³¹ NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di COLLI e MONTINARI, cit., pp. 80-81.

³² VG, p. 229

Adriana vuole il suo giorno a Venezia così come vuole la morte. La ragazza impaurita che aveva subito tredici anni di monacazione forzata, di morte 'legalizzata', in obbedienza alla tradizione della cittaduzza siciliana, ora decide di morire per restare fedele a quell'unico «attimo eterno» che sono stati per lei i pochi brucianti giorni d'amore con Cesare. «L'alito di bragia»³³, motivo ultimo del suo cognome, fa di Adriana la prima eroina di una passione ricadente esclusivamente sotto la responsabilità soggettiva, che si autogiustifica con il suo stesso essere. Solo l'umano è qui la sorgente del senso. È questo l'altro volto della modernità, da cui l'umorista ha tratto la propria anagrafe, e che il poeta volgerà in un'avventura creativa solitaria e ormai lontana dal calore del corpo, dal fuoco della relazione. Sarà Silvia Roncella ad uscire dal guado, marcando in senso estetico la terra incognita che Adriana ha iniziato ad aprire³⁴.

³³ Di «alito di bragia» si parla nella prima edizione della novella (vg, pp. 211-229 e pp. 1294-1300).

³⁴ Il senso e il destino dell'esperienza estetica verrà pienamente spiegato in *Suo marito*, il romanzo dell'arte in cui alla fine Silvia cede al richiamo della scrittura, abbandonando ogni pretesa sul piano esistenziale ed umano.

Enzo Zappulla

I «soggetti originali» di Luigi Pirandello
e il «negro» Stefano.

Memoriale per un processo

Lucio d'Ambra fa risalire l'operosità di Luigi Pirandello come soggettista e scenarista cinematografico a una sera dell'estate del 1911, allorché lo scrittore promise al produttore Gerolamo Lo Savio e a Ugo Falena, direttore della Film Arte Italiana, di consegnare loro «entro otto giorni una sceneggiatura alla brava delle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo che per fortuna nessuno vide mai».

Ha inizio così un'attività, che, con alterne vicende e con periodi di varia intensità, ricoprirà un ruolo non indifferente nell'itinerario artistico dello scrittore coinvolgendo sempre più anche il figlio Stefano, procurandogli più delusioni che soddisfazioni e culminando infine in una vicenda giudiziaria che ha avuto il non piccolo merito di metterci a parte del suo modo di lavorare in questo settore.

La curiosità di Pirandello per il Cinematografo appena nato risale, ci informa Ugo Ojetti, al marzo del 1896, quando, su suo invito, lo scrittore assistette alla prima presentazione in Italia dei «dodici filmetti» di Louis Lumière in uno studio romano di vicolo del Mortaro. Di certo il naturale interesse per ogni nuova forma espressiva portò Pirandello a vedere altre «proiezioni mobili» nelle sale che rapidamente sorsero numerose in quei primi anni del secolo, di Pathé, Porter, Remondini, Méliès.

Mentre la gran parte degli intellettuali del primo Novecento accolsero l'avvento del Cinematografo con grande diffidenza, quando non addirittura con aperto disprezzo, anche per la concorrenza che si temeva potesse fare al Teatro, Pirandello, dall'esperienza di spettatore cinematografico e di frequentatore di stabilimenti cinematografici ove si recava a trovare i suoi amici (uno ne era sorto proprio nei pressi della casa dove abitava), concepì, per primo, l'idea di un romanzo che avesse come tema il mondo del cinema. Il 19 gennaio 1904 scrive ad Angiolo Orvieto, direttore de «Il Marzocco», per informarlo che a giugno, finito l'anno scolastico, darà mano al «*Filauri*, altro romanzo di cui ho già in mente la favola e i personaggi principali». È l'anno in cui vede la luce *Il fu Mattia Pascal*. Tempo prima, nel maggio 1903, s'è verificato l'allagamento della «zolfara grande», motivo scatenante, fra tanti altri, della follia della moglie. Del nuovo romanzo Pi-

randello non parla più per nove anni. Ne rifarà cenno in una lettera dell'8 gennaio 1913 ad Alberto Albertini proponendogliene la pubblicazione, a puntate, su «La Lettura», rivista illustrata diretta da Renato Simoni, edita dal «Corriere della Sera». Il romanzo, non ritenuto adatto ai lettori della rivista, sarà pubblicato prima a puntate, con il titolo *Si gira*, su «La Nuova Antologia» (1 giugno - 16 agosto 1915), poi in volume l'anno successivo presso Treves e, infine, con il titolo definitivo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, da Bemporad nel 1925.

Il rifiuto di Albertini giunse in un momento di grave difficoltà anche economica dello scrittore a causa della malattia mentale della moglie a cui è stata diagnosticata «una forma irrimediabile di paranoja, del resto ereditaria nella sua famiglia», sicché «va smaniosamente inseguendo la sua ragione senza poterla trovare in alcun luogo», così confida Pirandello ad Ojetti il 10 aprile 1914, «non c'è denaro che basti: tutto quello che entra è subito ingojato, divorato dal disordine che regna in casa da sovrano assoluto e con in capo il berretto a sonagli della follia».

L'assillo economico percorrerà ormai come un *file rouge* pressoché l'intera esistenza dello scrittore malgrado il crescente successo delle sue opere e della sua fama.

Il 27 maggio 1913, all'amico Nino Martoglio, operante alla «Cines», la prima casa di produzione cinematografica sorta in Italia, scrive:

Mio caro Nino, avrei bisogno sabato di, almeno, 500 lire. Potrei averle dalla «Cines»? So che Lucio d'Ambra t'ha parlato della mia intenzione di proporti alcuni temi di cinematografia minutamente composti e sceneggiati. Ce n'ho uno *Nel sogno* – bellissimo – quasi pronto; qualche altro potrei approntartene fra qualche giorno, e sarei anche disposto a impegnarmi per contratto, a un prezzo decente per ogni *film*, pur d'averne subito, sotto forma d'anticipo, queste £ 500.

Gustoso poeta dialettale, battagliero giornalista, prolifico commediografo, creatore del «Teatro Siciliano», che nei primi decenni del Novecento con Giovanni Grasso e Angelo Musco conquistò i più importanti palcoscenici europei ed extraeuropei, Martoglio è fra i pochissimi intellettuali del suo tempo ad intuire subito le grandi potenzialità del Cinematografo. E se pur ne individua gli aspetti negativi nella concorrenza che fa al teatro togliendogli, con le sale, pubblico ed attori (allettati l'uno – il pubblico – dal minor costo e dal tempo più limitato che richiede, gli altri – gli attori – da un lavoro meno impegnativo, più divertente, meglio remunerato), e nella qualità scadente del prodotto costretto a far ricorso, a causa dell'atteggiamento sprezzante che verso di esso hanno gli autori migliori, a scrittori di scenari, *metteurs en scène* e attori impreparati, ignoranti e arroganti, tuttavia ne intuisce subito le possibilità di sviluppo e di utilizzazione, ne intravede il ventaglio di problemi sociali ed economici che può veicolare. Indica inoltre nell'acquisizione del Cinematografo all'intelligenza e nel suo riscatto

dalla mediocrità bottegaia le soluzioni del problema sottolineando quanta influenza possa esercitare sul comportamento sociale di un popolo, quale grande strumento non esclusivamente d'arte, di cultura, didattico e morale possa divenire ma insieme di comunicazione e di persuasione di massa e, quindi, di propaganda politica (lo capirà presto il fascismo che fonderà Cinecittà, il Centro Sperimentale di Cinematografia, l'Istituto Luce).

Divenuto Direttore Artistico della neonata «Morgana Films-Arte» di Roma, il cui motto è «I maggiori autori, i migliori attori», Martoglio si propone di produrre pellicole cinematografiche su scenari di grandi autori, interpretate da grandi artisti. A lui si rivolge nuovamente l'agrigeno il 5 febbraio 1914:

Verga, Bracco, Salvatore di Giacomo... A gonfie vele! Non potrei fare qualche cosa anch'io? Avrei tanti e tanti argomenti di qualunque specie, tu lo sai! E avrei in questo momento tanto tanto bisogno di guadagnare: tu lo sai! Sono disperato per 500 lire che mi urgono per bisogni immediati e non so come e dove trovare. Protesti procurare di farmele avere a titolo d'anticipazione impegnativa per un lavoro che ti potrei far subito, a richiesta? Due mie novelle *Nel segno* e *Lontano*, drammaticissime e piene di poesia, si presterebbero soprattutto a esser ridotte in *films* e potrei far subito la riduzione: a richiesta; ma avrei bisogno subito di queste 500 lire. Fa' di tutto, ti prego, per ottenermele: te ne resterò gratissimo.

E cinque giorni dopo, il 10 febbraio, nuovamente a Martoglio rinnova la pressante richiesta economica.

Nel Cinema muto italiano – nota alcuni anni dopo Pietro Bianchi – «dal primo disordinato fiorire alla catastrofe del primo dopoguerra, si dovranno riconoscere quelle due impetuose, sincere sorgenti: decadentismo, che nell'Italia di quegli anni voleva dire Gabriele d'Annunzio, e verismo cioè Verga, Capuana, il Pirandello di alcune novelle giovanili, Bracco».

E proprio mentre infuria la polemica tra chi ritiene la Cinematografia una «Forma d'Arte» e chi è critico nei suoi riguardi, vengono realizzati i due film più significativi del cinema muto italiano, il decadente *Cabiria* di Giovanni Pastrone, con le didascalie di Gabriele d'Annunzio, e il verista *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, da George Sadoul definito il capolavoro del cinema muto italiano, la bandiera della generazione del *neorealismo* formatasi attorno alla rivista «Cinema», fondata e diretta da Vittorio Mussolini (ricordiamo fra i tanti Pietro Ingrao, Antonello Trombadori, Luchino Visconti, Carlo Lizzani) e degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia ove svolge opera didattica Umberto Barbaro. Un film che racchiude – scrive Carlo Lizzani – il conflittuale dualismo di un'intera epoca fra realtà e fantasia: «Lumière: documento, verità, realtà; Méliès: fantasia, immaginazione, sogno».

Sperduti nel buio, tratto dal dramma omonimo di Roberto Bracco, fa parte di una trilogia realizzata da Martoglio per la «Morgana Films-Arte»

di cui gli altri due film sono *Capitan Blanco* e *Teresa Raquin*. Nell'accurata rappresentazione della realtà Martoglio utilizza una tecnica di ripresa assai meticolosa, quasi puntigliosa, e un sistema di montaggio innovativo per quel tempo che in futuro sarà perfezionato da Griffith, Pudòvkin, Ėjzenštejn, ma pure da Renoir, Carné, Duvivier. Questa la trama: due delinquenti, il cieco Nunzio e la trovatella Paolina, frutto d'un capriccio di un nobile libertino, si sostengono a vicenda e tentano di sottrarsi ai loro sfruttatori. Parallelamente scorre la vita del duca di Vallenza, il dissoluto padre di Paolina, preda del malefico fascino di un'avventuriera. Nel testo teatrale il primo e il terzo atto si svolgono in ambienti poveri e malfamati, il secondo in ambienti sfarzosi ed eleganti.

In sede di montaggio – il momento in cui il film prende corpo – Martoglio alterna ambienti poveri (abiti lisi, gradini e pavimenti sconnessi ripresi in primo piano, coperte di lana grossa incapaci di riscaldare, scodelle sberciate da dove Nunzio e Paolina attingono bucatini da cui sembra di vedere colare il sugo) e ambienti lussuosi (abiti eleganti, gioielli, arredi preziosi, che paiono diffondere profumi inebrianti di cipria, sigari, bellotti). Il tutto con un realismo dalla singolare forza evocativa, precursore degli espressionisti che faranno la loro apparizione alcuni anni più tardi. Riprendendo la contrapposizione sin dal prologo del film – eloquente già il sottotitolo *Gente che gode e gente che soffre* – Martoglio ha applicato una delle forme di montaggio più felici, il montaggio di *contrasto* e di *parallelismo* suggeritogli dallo stesso lavoro di Bracco, anticipando gli americani, i russi, ma pure i francesi. Un film, *Sperduti nel buio*, del quale – scrive Umberto Barbaro – «anche solo per questo, non si esagererà mai l'importanza, perché esso servirà a non far più considerare a nessuno snobistica forma di esterofilia l'insistenza sul punto più vitale dell'arte cinematografica: il montaggio».

Le proposte di soggetti e sceneggiature e le sollecitazioni di aiuto economico avanzate da Pirandello a Martoglio non hanno avuto seguito anche per la cessazione dell'attività della «Morgana Films-Arte». È certo però che nessuna ombra offuscò il rapporto tra i due amici come documentato dalla loro stretta collaborazione che diede preziosi frutti. Fra il tanto altro, nel 1917 due commedie a quattro mani (*A vilanza* e *Cappiddazzu paga tuttu*) e nel 1919 la fondazione della «Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo».

Mano a mano che la fama del drammaturgo cresce aumentano le richieste, dall'Italia e dall'estero, di soggetti e sceneggiature tratte dalle sue opere. Nel periodo del muto vengono realizzati tuttavia solo otto film: *Il lume dell'altra casa* di Gracci (1918), *Lo scaldino* di Genina e *Il crollo* di Gargiulo (1919), *Ma non è una cosa seria* di Camerini (1920), *La rosa* di Frateili (1920-'21), *Il viaggio* di Righelli (1921), *Il fu Mattia Pascal* di L'Herbiér (1924-'25), *La fuga nella notte* (da *Enrico IV*) di Palermi (1926).

Con l'avvento del sonoro, non apprezzato dallo scrittore («A Londra ho visto i films parlanti: un orrore! [...] Ma non ostante questo, farò un film-

parlante contro i films-parlanti. Un'idea originalissima», così al figlio Stefano da Berlino il 22 aprile 1929), che coincide con la fine dell'attività di capocomico (nel 1928, a Viareggio, «è naufragato il sogno capocomicale di Pirandello con un'ultima rappresentazione, avanti alla panche vuote, de *La donna del mare* di Ibsen», così Marta Abba) e con l'inizio del vagabondaggio per l'Europa, l'attenzione di Pirandello verso il cinematografo aumenta, non soltanto per motivi economici, concludere il «grande affare» capace di dare visibilità internazionale a Marta Abba, ma pure artistici.

Ancor prima dell'arrivo a Berlino, a Marta Abba da Roma, il 23 settembre 1928, scrive: «In Germania si fa un gran parlare del film dei *Sei personaggi* dov'io prenderò parte come attore».

Via via che il ritmo dell'esistenza di Pirandello diviene frenetico, l'attività scrittoria febbrile, convulsa («Ho nell'anima un incendio di idee» – a Stefano da Berlino il 22 aprile 1929), le contrattazioni economiche affannose, lo stretto rapporto di Stefano col padre è destinato ad intensificarsi.

Testimonianza preziosa di un legame affettivo e di un sodalizio culturale che ha dell'eccezionale, il carteggio *Nel tempo della lontananza*, intercorso tra il padre e il figlio in un arco di tempo che va dal 15 aprile 1919 al 30 settembre 1936. Vale a dire dalla stagione epifanica del teatro di Luigi e dal rientro a casa di Stefano dalla dura prigionia alla vigilia della scomparsa del drammaturgo, avvenuta, come è noto, il 10 dicembre 1936.

Per il padre Stefano ricopre i ruoli insieme diversi e complementari di segretario, procuratore, amministratore, collaboratore, tenendo le fila di un incessante turbinio di relazioni personali ed epistolari con giornalisti, critici, editori, politici, attori, impresari. Ma è negli anni in cui Luigi verrà coinvolto nell'avventura cinematografica che prezioso diverrà Stefano, intermediario tra case cinematografiche, produttori, registi, in un'epoca in cui il cinematografo ha un atteggiamento ancillare, di stretta dipendenza nei riguardi della letteratura.

Il carteggio ci rivela anche significativi apporti di Stefano nell'elaborazione di testi teatrali del padre. Emblematico il caso di *Non si sa come*. Alla sorella Lietta scrive il 16 settembre 1934:

Tutta l'estate ho dovuto aggiustare a Papà la mira della nuova commedia *Non si sa come*, alla quale, contrariamente al solito, egli s'era messo senza averla né maturata e nemmeno capita bene: tanto che avemmo fin da principio delle vere liti perché egli sosteneva che il lavoro non poteva essere che a protagonista donna. Vedrai tu, quando la leggerai, la strada che ho dovuta percorrere per arrivare, da quel punto di partenza errato, alla meta – sicché io, purtroppo, come t'ho detto, ho dovuto fare l'esperienza di scrivere tutto un secondo atto sbagliato, costringendomi alla fatica di persuaderlo a buttarlo giù, che m'esaurì i nervi per una settimana. Vedergli sciupare uno dei suoi più bei lavori per il pregiudizio di far una grande parte di donna mi dava un'ira che non ti puoi immaginare. Mi pareva addirittura turbata l'armonia dell'universo.

In un appunto di Stefano, non datato, ma collocabile in epoca successiva al ritrovamento da parte di Marta Abba delle disposizioni testamentarie dettate da Pirandello che puniscono Lietta (a cui va soltanto la «legittima») a favore della «figlia di elezione» Marta, nominata erede anche dei diritti di rappresentazioni delle ultime dieci commedie scritte per lei, si legge:

Il *Non si sa come* ha di mio tutto il secondo atto che Papà aveva sbagliato in pieno per la preoccupazione di far la parte importante alla Marta, e quando lo lesse, così sbagliato, a Moissi [l'attore che avrebbe dovuto esserne il protagonista maschile], fu una tale mortificazione che voleva buttar via il lavoro non finito, e non parlarne più: e dovetti trovargli io, in un mese di discussioni violentissime, che mi esaurirono per molti mesi poi ogni facoltà di lavorare per me, dovetti trovargli io tutte le scene e le situazioni e, battuta per battuta, i punti risolutivi del secondo atto, ridando il posto principale al protagonista, che è l'uomo. Come nel terzo atto è *mio* e *soltanto mio* (per dire solo questo) il vertice di spiritualità a cui s'alza il protagonista quando vuole per sé «la libertà come condanna»; sentimento ed espressioni pienamente miei, e lontanissimi tanto dalle concezioni di Papà che Egli dapprima non li capì, e per lungo tempo credette che io scherzassi, e dovetti farglielo accettare in seguito ad una vera lotta dialettica. [...] E che ora questo «vero sangue mio», donato liberamente per amore da me a mio Padre, vada a finire, per interesse, nelle mani di Marta... è una delle beffe più enormi che la vita abbia combinato da che mondo è mondo!

Mentre in un primo tempo Stefano aveva avuto cura di mantenere in ambito familiare il rimpianto di aver trascurato il suo proprio lavoro per dedicarsi anima e corpo a quello del Padre, per tutelarne anche l'immagine, ora la rabbia e il disappunto hanno il sopravvento.

Scrittore ormai di statura internazionale, Pirandello non può non essere fra gli autori più ricercati dal Cinema. Lo testimonia, fra l'altro, il grande numero di richieste di «soggetti» derivati dalle sue opere, anche se i film realizzati furono pochissimi e non certamente quelli a cui lo scrittore teneva di più, vale a dire, come accennato, quei *Sei personaggi* in cui Pirandello avrebbe voluto per sé il ruolo dell'Autore, cioè di se stesso, e per Marta Abba quello della *Figliastr*a. Progetto coltivato fino alla scomparsa dello scrittore. L'epistolario fra Luigi e Stefano è denso di notizie sui vari tentativi avviati con le maggiori case cinematografiche europee e americane entusiaste dell'idea ritenuta tuttavia inadatta al pubblico dei cinematografi. La persistenza di questo progetto, la cui realizzazione «attirerebbe tutto l'interesse del mondo cinematografico mondiale e metterebbe in ombra ogni altra trattativa» (così a Marta Abba) ebbe un'influenza negativa: «un sacco di complimenti per lo scrittore, grande poeta, cui va tutta la loro ammirazione personale; ma poi ti ricantano il solito ritornello che Pirandello non è per le masse ma per la minoranza degli eletti».

E tuttavia insistite, va ribadito, le richieste di soggetti originali o di trasposizioni di opere sue. Nessuna meraviglia, quindi, che sia Stefano a

sostituirsi al Padre, pressato da innumerevoli impegni, spesso all'estero, in un'attività che ha il carattere della provvisorietà: la stesura di soggetti o scenari, vale a dire di testi non del tutto compiuti, definiti, ma di servizio, semplici schemi, tracce, appunti, pre-testi destinati alla trascodificazione filmica.

Ulteriore conferma di questa eccezionale simbiosi letteraria il *Memoriale*, ora integralmente pubblicato per la prima volta in appendice a *Tutto il teatro* di Stefano Pirandello.

Nel 1937 il produttore Giulio Manenti cita in giudizio Stefano lamentando che *Il figlio dell'uomo cattivo* da lui acquistato come «soggetto originale» di Luigi Pirandello per realizzare un film diretto dal regista Gennaro Righelli sia in effetti «apocrifo». A riprova produce alcuni fogli manoscritti chiaramente di mano di Stefano.

A propria difesa Stefano redige e deposita un ampio *Memoriale* nel quale non soltanto ricostruisce le vicende dell'opera acquistata dal Manenti, ma descrive dettagliatamente il metodo di lavoro del padre:

Come tutti gli scrittori di grande attività, Pirandello aveva bisogno di un «negro» oltre che d'un segretario particolare e d'un intermediario fedele e capace che potesse salvarlo dai troppi contatti d'affari. E io, oltre a fargli, apertamente, da segretario e da intermediario, gli feci anche da «negro», ma così segretamente che non lo sapessero in realtà tutti quelli che avvicinavano Pirandello, tra i quali Righelli. [...] Righelli mi conobbe per «negro» di Pirandello fin dai tempi dopo la fine della guerra che io stesi per lui la trama d'un *soggetto originale* di Pirandello su *La nuova colonia*, di cui egli era un innamorato e che ancora non esisteva come commedia: ce n'era un sunto di poche pagine nel romanzo *Suo marito*. Sul quale sunto io lavorai, arricchendolo, per le necessità cinematografiche, di qualche intrigo e di alcuni personaggi secondari. (Di cui poi si avvalse Pirandello stesso quando, qualche anno dopo, scrisse il lavoro teatrale). Piccolo materiale di idee accessorie, di situazioni consequenziali, di sviluppi naturali, che ogni bravo «negro» fa per mestiere, e non sono arte. Non sono l'importante. Righelli lo sa [...], e quando il lavoro fu a questo modo compiuto, e lui lo ebbe in mano e lo acquistò per realizzarlo e cominciò a pagarlo a rate [...], mai per un momento gli passò per ombra di cervello di non avere acquistato e cominciato a pagare per realizzarlo un vero e proprio *soggetto originale* di Luigi Pirandello.

E a proposito de *Il figlio dell'uomo cattivo* che ha avuto ben otto stesure scrive:

Questo soggetto ha avuto parecchi titoli [...]. Titoli di volta in volta o inventati direttamente da Pirandello, per adeguarli ai gusti di chi trattava il soggetto e alle relative «necessità commerciali», o da Pirandello fatti propri accettando un consiglio che poteva venirgli da altri. Naturalmente il valore del titolo veniva solo dal fatto che Pirandello lo facesse proprio.

Chiarisce poi cosa debba intendersi per «soggetto originale»:

Soggetto originale non vuol dire *manoscritto autografo*, come mostra di volere credere il sig. Manenti, producendo in prova della sua strana idea che *Il figlio dell'uomo cattivo* non sia di Pirandello certi foglietti della trama scritti di mio pugno e fornitegli da Righelli. La qualifica *soggetto originale* si riferisce evidentemente alla materia trattata nello scritto. Non alla materiale scrittura. L'aggettivo *originale* non si riferisce all'autore dello scritto, ma all'autore della trama stessa, cioè, nel caso, al cinematografato; val quanto dire: «questa è la stesura di un soggetto ideato da Pirandello *espressamente* per il cinematografato». [...] L'importanza di tale qualifica risiede tutta e per intero nell'aver Pirandello autenticato per sua propria la mente che, espressamente per il cinematografato, ha ideato il soggetto stesso.

Una «questione ridicola» definisce Stefano discutere su a chi appartenga la mano che materialmente ha vergato il testo e puntualizza ancora:

Soggetto originale di Luigi Pirandello non significa alcune cartelle su cui Pirandello abbia materialmente scritto di suo pugno una trama per il cinematografato; significa una trama ideata da Pirandello espressamente per il cinematografato, a differenza dei tanti e tanti soggetti pure essi di Pirandello che il cinematografato ha ripreso e tratto da Lui «trasformando» sue opere drammatiche o narrative preesistenti. La qualifica di *soggetto originale* accresce perciò l'importanza del film che se ne può trarre, in quanto la materia di esso è stata «pensata» da Pirandello direttamente per il cinematografato, e non *adattata*. Se poi per autenticare la paternità di un'opera di Pirandello fosse necessario produrne il manoscritto «autografo», quasi nessuna delle sue opere letterarie potrebbe essergli attribuita, perché quasi nessun manoscritto autografo esiste di Pirandello sia per la sua notoria abitudine di distruggerli, sia perché da almeno quindici anni egli batteva tutto a macchina, ed è notorio anche come battesse, con un solo dito, e pazientemente ricopiando le cartelle dove fosse incorso in un refuso sì da presentare le sue pagine pulite, senza il minimo tratto di penna.

Al riguardo Corrado Alvaro, amico intimo dei Pirandello, ricorda nella Prefazione alle *Novelle per un anno*:

Grigio, diligente, scriveva con un dito sulla macchina come se stesse sempre imparando, e stranamente la sua fatica pareva uno scherzo. Lasciava infilato nella macchina il foglio cominciato, senza ombra di difesa o di segreto. Ve lo poteva anche leggere, perché era di quelli che leggono le proprie cose e poi stava a sentire i vostri commenti come se gli leggeste la mano o le carte.

E il 4 aprile 1929, su «L'Italia Letteraria», aveva scritto: «Pirandello da Londra a New York, e a Berlino è un uomo con una valigia e una macchina da scrivere. Scrive tutte le sue cose direttamente a macchina, come il tiratore che è sicuro di far centro».

Anche Pietro Solari, che frequentò assiduamente Pirandello durante il soggiorno berlinese, ricorda:

Pirandello con un dito batteva i tasti della macchina da scrivere, senza fretta, eguale, monotono, tutt'uno anche lui con la macchina. Se sbagliava una lettera strappava il foglio, ricopiava tutto e riprendeva a comporre dal punto dove s'era fermato, sempre con lo stesso ritmo, la stessa padronanza. Apriva e chiudeva l'ispirazione come il rubinetto d'una fontana.

Dal *Memoriale* abbiamo conferma anche della paternità del soggetto da cui fu realizzato *Acciaio*, il film sulle acciaierie di Terni, voluto espressamente da Mussolini per glorificare il lavoro italiano, girato dalla Cines con la regia di Walter Rutmann, «uno dei vanti della Cinematografia italiana», stando alla definizione di Stefano.

Questo soggetto è pubblicato (sulla rivista «Scenario») e ognuno può leggerlo. E chiunque abbia una pur superficiale conoscenza dello stile di Pirandello può agevolmente accorgersi che la stesura di *Giuoca, Pietro!*, com'era intitolato quel soggetto, non è di mano di Pirandello. Eppure quel soggetto è *pubblicato* sotto il nome di Pirandello. Fu acquistato e realizzato e programmato e discusso e ammirato come *soggetto originale di Pirandello*. L'importante è che Pirandello lo ritenne suo, lo autenticò per suo: come in effetti era, anche se... Dio mio, sbalordirò forse il mondo svelando che la stesura della trama era formulata da me, Stefano Pirandello? Allo stesso modo, il soggetto originale da cui fu tratto il film *Terra di nessuno*, altro vanto della Cinematografia italiana: esso è tutto di Pirandello, ma chiunque leggesse com'è scritta la stesura s'accorgerebbe che non è stata scritta da Pirandello.

Aggiunge poi ironicamente: «Tacerò, tacerò non rivelerò a nessuno, questa volta, nemmeno sotto la tortura, l'autore di quella stesura. No, quel nome non mi sfuggirà dalle labbra».

Il film, realizzato nel 1939, reca come autori della sceneggiatura Stefano Landi, pseudonimo di Stefano, e Corrado Alvaro. Eppure, annota Alvaro, per molti riguardi, si può considerare questo «il film più pirandelliano di Pirandello».

E ancora:

Ho qui tra le mie carte e posso mostrare *Il pipistrello o il Demonio degli spettacoli*. Soggetto originale di Luigi Pirandello per un film comico in quattro parti. Oh meraviglia, anch'esso è scritto tutto di mio pugno per 53 cartelle e termina con altre cinque cartelle dattilografate. Ma questa volta, o caso strano, nella prima cartella manoscritta, di mio pugno, spicca un rigo del nitido corsivo di mio Padre: *o il Demonio degli spettacoli* è stato aggiunto da Lui. E nelle cartelle dattilografate, a pag. 57 è una correzione di pugno di Pirandello; a pag. 58 due sue aggiunte di parecchie parole ciascuna... e tutta la cartella 12, manoscritta, è pure di Pirandello. Questo fatto dimostra chiaramente, lampantemente, quanto ho finora asserito...

Stefano rievoca anche com'era difficile in quelle accese conversazioni con Pirandello, quando si discuteva, «senza riserva e senza riservatezza», talora in presenza di estranei, di soggetti o idee per film:

distinguere con chiarezza a chi precisamente fosse da attribuire la paternità degli infiniti particolari che a centinaia proposti, rifiutati, modificati, rovesciati di significato, venivano fuori da tutti i partecipanti. [...] Quello che tutti possiamo francamente riconoscere è che il merito di questo fervore *inventivo* restava per intero nella fantasia *creativa* in cui tutti quei particolari s'accentravano e prendevano consistenza e vita: che era la fantasia di Pirandello. Accanto a Pirandello, chi sa come, ci sentivamo tutti bravi a inventare. Bravi come lui. Bravi anche più di lui. Chi sa come, poi, senza Pirandello, siamo tutti in po' meno bravi. So di me, e immagino anche di Righelli.

La vertenza giudiziaria mossa da Manenti si concluse con una transazione. Stefano fu assolto dall'accusa di aver venduto un testo «apocrifo» ma il film non si fece, sebbene un secondo regista, Flavio Calzavara, in sostituzione di Righelli, avesse già steso una nuova sceneggiatura.

Bibliografia essenziale

Si rinvia ai testi sottoelencati e alla relativa bibliografia in essi contenuta.

- U. BARBARO, *Un film italiano d'un quarto di secolo fa*, «Scenario», Roma-Milano, a. V n. 11, novembre 1936.
- P. SOLARI, *Giornate a Berlino*, in *Almanacco Letterario Bompiani*, Milano 1938.
- C. ALVARO, *Pirandello e gli sceneggiatori*, «Cinema», III, 57, 10 dicembre 1938; ora in C. ALVARO, *Scritti su Pirandello*, a cura di A. GIANNANTI, Rubettino, Soveria Mannelli 2013.
- G. SADOUL, *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art. (1909-1920)*, Editionis Denoël, Paris 1951, tomo III, vol. I.
- C. ALVARO, Prefazione alle *Novelle per un anno*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, I, Mondadori, Milano 1956; ora in C. ALVARO, *Scritti su Pirandello*, a cura di A. GIANNANTI, Rubettino, Soveria Mannelli 2013.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello-Martoglio* [1979], C.U.E.C.M., Catania 1985².
- L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo)*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma 1980.
- F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema*, Saggi Marsilio, Venezia 1991.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, *Martoglio cineasta*, Editalia, Roma 1995.
- L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Mondadori, Milano 1995.
- S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro* [2004], a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, Bompiani, Milano 2005² (voll. 3).

- L. e S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)* [2005], a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Salvatore Sciascia, Roma-Caltanissetta 2008², nuova edizione ampliata e aggiornata.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello un personaggio in cerca di gloria al Cinema*, «La Repubblica», Roma (ed. Palermo), 29 ottobre 2015.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Dai fratelli Lumière a Serafino Gubbio operatore*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916-2016)*, a cura di S. MILIOTO, Atti del 53° Convegno del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2016.

Sarah Zappulla Muscarà

Luigi e Stefano Pirandello:
un vertiginoso vampirismo artistico

L'eredità dei Padri devi
riconquistarla se vuoi
possederla davvero.

Johann Wolfgang Goethe

I figli all'inizio amano i genitori,
ma poi li giudicano; raramente,
forse mai, li perdonano.

Oscar Wilde

Scrivere è nascondere qualcosa
in modo che poi venga
scoperto.

Italo Calvino

A Valentino Bompiani, amico ed estimatore, oltre che editore di alcune sue opere giovanili (con lo pseudonimo di Stefano Landi), prima della severa e ardua decisione di essere un autore 'postumo', per segnare fra sé e il padre quella distanza temporale che consentisse un giudizio critico più equo e sereno, Stefano Pirandello, il 15 dicembre 1942, da Castiglioncello, scrive:

Io a nessun patto voglio rischiare i confronti con mio Padre – non dico nella «sistemazione» critica che un giorno si farà riposatamente, che allora va benissimo, ognuno avrà il suo, e lo dirà il tempo; ma nella polemichetta giornalistica, nel pettegolezzo delle terze pagine, no, m'offenderebbe troppo. [...]. Per me è una cosa terribile.

E due anni prima, da Anticoli Corrado, il 21 luglio 1940, a proposito del suo teatro, gli aveva confidato il desiderio che vedesse la luce non in parte ma «tutto», in un *corpus* unico. Desiderio soltanto di recente esaurito, insieme al tanto altro che scriverà successivamente sino alla scomparsa, avvenuta a Roma, il 5 febbraio 1972:

Credo che sia degno d'esser pubblicato non come tu mi dicevi d'esser pronto a fare, cioè soltanto il meglio, come *L'innocenza di Coriolano* e qualche altra cosa, ma tutto. Io vedo che le mie commedie «fanno corpo» insieme;

e l'una invalora l'altra. Non sono ciascuna a sé: esprimono tanti lati d'uno stesso mondo.

Un confronto ingiusto, seppur ineludibile, quello con Luigi, anche perché, come osserva sempre Bompiani: «Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico: Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo». È perciò che il loro sodalizio, per complessità e ricchezza, non può essere raggelato in formule, meglio in quelle «forme» di cui Luigi ha deprecato la spaventevole «fissità», né pesato col bilancino del farmacista o definito con rigore geometrico. Piuttosto paragonato, nella sua fluidità, ad uno zampillante ruscello che ora si svela ora si nega attingendo linfa vitale dal sangue dell'uno e dell'altro.

Un caso di vampirismo artistico vertiginoso l'abbeverarsi tenace e fruttifero di entrambi, bracconieri di sostanziosi umori, non soltanto nel sangue reciproco ma più copiosamente in quello di una famiglia fortemente tormentata, sofferente, straziata.

A documentarlo, con la loro opera, il fitto, rivelatore carteggio fra Luigi e Stefano, dal ritorno dalla prigionia del figlio, segnato dalla chiusura in una casa di salute di Antonietta, afflitta da irredimibile follia, avvenuta con lo straziato consenso di Stefano, al quale la madre chiede insistentemente di condurla con sé:

Vedemmo quel giorno avvicinarsi come il condannato a morte vede il giorno dell'esecuzione, restammo, dopo il 'tradimento' con cui si poté condurla e lasciarla in quella prigione, come una famiglia devastata dal lutto e dalla colpa.

Per concludersi, alla soglia della scomparsa di Luigi, quel 10 dicembre 1936 allorché Stefano raccoglie dalle labbra del padre morente la traccia dell'ultimo atto, ancora da scrivere, da lui ricostruito «da quanto me ne disse», de *I Giganti della Montagna*.

Anni cruciali per i due corrispondenti, scanditi da tappe dolorose e da esaltanti conquiste. Tutto il carteggio, una miniera preziosa cui attingere, un vaso di Pandora, un pozzo di San Patrizio, ne è disseminato, con testimonianze che investono una molteplicità di ambiti, di tematiche, di stati d'animo, svelando i segreti più intimi e un'eccezionale simbiosi letteraria.

Luigi in giro per l'Italia e il mondo, intrecciandosi senza posa l'avventura narrativa, teatrale, capocomicale, cinematografica, l'Accademia d'Italia, il premio Nobel.

Stefano, appartato, schivo, ombroso, vocato anch'egli alla scrittura, sempre chiamato a misurarsi con la lezione e l'arte del padre, oppresso dal macigno di un raffronto insostenibile.

Con gli anni nelle lettere di Luigi a Stefano aleggia viepiù lo spettro d'una tragica solitudine, d'un oscuro male di vivere: «Mi sento schiacciare dal peso enorme e irremovibile di questa mia ferocissima sorte!»; «L'idea di chiudermi in una vita sedentaria mi fa orrore. E terrore la compagnia di me

stesso. Sono pieno di nausea e d'amarezza»; «Ho bisogno di fuggire e di fuggirmi. L'idea di dover star fermo mi spaventa»; «Il mio animo è agitatissimo; sono pieno di sdegno, nauseato di tutto»; «Sono figlioli miei, in tali condizioni di spirito, che la vita non mi è più quasi sopportabile»; «La verità è che ci vendichiamo, scrivendo, d'esser nati».

Anche Stefano dal canto suo dà lenimento al cruccio esistenziale emerso dai conflitti con il padre mantenendo il cuore e la mente ancorati a ciò che più lo prende, lo angustia, lo conquista: una scrittura inesausta, insieme sua fortezza e sua prigione, un impegno divorante, spietato, totale, vicino alla nevrosi, che faticosamente mira alla ricerca della verità senza pretendere di divenire certezza ontologica.

Un altro tempo del più grande scompiglio nella «sciaguratissima casa distrutta», come la definisce Luigi, è quello in cui Lietta, alla fine di aprile o ai primi di maggio del '26, spinta anche da rivalità e gelosia per una donna che le contende il posto nell'animo del padre, e dando voce insieme ai dubbi e ai timori dei fratelli, lamenta, suscitando una terribile, violenta, rancorosa reazione, in una lettera non conservata, il distacco del padre dalla famiglia accennando alle voci di una relazione con Marta Abba.

Luigi s'è invaghito, quasi un sortilegio, della giovane prima attrice milanese di grande fascino e personalità, che coglie prontamente i suoi insegnamenti interpretando in modo smagliante un teatro nuovo e per molti aspetti rivoluzionario. Ma l'enigmatico legame con Marta non può non suscitare pungenti, sarcastici pettegolezzi.

Da quelli che per lui erano insinuazioni e giudizi inaccettabili e segnali di un malessere crescente deflagrante da mesi a Luigi parve di misurare l'abisso che ormai lo separava dall'intera famiglia. Sconvolto, timoroso di perderne l'affetto e la fiducia, Stefano tenta di giustificarsi in una lettera che non invierà, datata Roma, 20 maggio 1926:

Pensai e dissi e replicai a tutti che nessuno aveva il diritto di giudicarti, che ognuno poi pensasse come voleva, ma che io pensavo che se tu avevi trovato una donna che ti dava quest'illusione d'amore e tu avevi potuto resistere senza spezzarti ad accettare quest'illusione, benedetta la vita che te l'aveva fatta trovare – che io ero contento, ma solo preoccupato dell'avvenire tuo. Questo io ho creduto, pensato e detto quando ho potuto avere un dubbio, Papà. E mi è presto svanito, perché io sono un ingenuo, un minchione intelligente, minchione per quel che riguarda il sapermi approfittare a mio vantaggio delle cose e degli uomini, ma non per capire le nature degli uomini. Io non avrò ingegno, né volontà, ma intelligenza ne ho, troppa, e coscienza morale, moltissima. E ho capito, quasi subito, e mi sono affannato a spiegare agli altri che tu non sei né l'amante né l'innamorato della signorina Abba, ma che [...] tu hai seguitato a far compagnia anche per il piacere, o meglio la soddisfazione di stare accanto alla signorina Abba, che era per te quella persona che ti è sempre stata necessaria, e che tu hai sempre tenuto accanto a te, a cui tu hai sempre tutto dato: che si è chiamata di volta in volta S. Secondo, io, Tozzi,

la signorina Aillaud e ora Abba, e alla quale tu non hai mai chiesto altro se non che partecipasse con perfetto accordo nei tuoi giudizi, nei tuoi sfoghi, e presso la quale tu potessi apparire senza maschere e senza costrizioni, dicendo senza pensarci due volte tutte le cose che ti veniva di dire, segreti anche, e che ti rispettasse e ammirasse grandemente come artista: una specie di risonatore che ti è sempre stato necessario, come forse è necessario a ogni vero artista, e che molto naturalmente per tutti gli altri artisti sarà stato la moglie, se l'avevano, o un'amica. E tu saresti stato felice d'averlo in Mamma, come avevi tentato.

Il 6 giugno 1926 Luigi da Torino così tranquillizza Stefano e Fausto:

Non vorrei che credeste diminuito il mio affetto per voi, se non vi scrivo. Sono profondamente amareggiato, e ho bisogno di non pensare a nulla di quanto è avvenuto nella nostra sciaguratissima casa distrutta. Io sarò sempre, *e tutto*, per voi, oltre il mio affetto che non può mutare né scemare, avrete da me, seguirerete ad avere, con vostra sorella, tutto quanto deriva e deriverà ancora dai miei lavori, ma si faccia ognuno da sé, come sa, come può, la sua vita. Io, della mia non so più che farmene. Lavoro a più non posso, per non avvertirne il peso.

Dopo aver insistito sulla ossimorica libertà-schiavitù del suo affetto di figlio, profondo, importante, unico, di una «devozione assoluta», il 10 giugno 1926 Stefano invita Luigi a saper godere dei frutti d'arte in cui la sua eccezionale forza d'animo ha tramutato le tante sofferenze di cui si è nutrita («Essere infelice, come tu sei, Papà mio, vale bene *la pena* di esserlo!»):

Il mio vero animo, Papà mio, è sempre quello di quel tuo Stestè di otto anni che si azzuffava con Mamma perché non poteva sopportare i giudizi temerari sul tuo conto e avrebbe dato il suo sangue per convincerla che tu eri un uomo da amare come ti amavo e ti amo io, con devozione assoluta. Ancora oggi che ho la mia famiglia – e sia lodato Iddio, è una vera famiglia – non so che cosa non farei per darti il sentimento reale che il mio affetto, il mio amore per te è una cosa importante, più libero e più schiavo del comune affetto dei figli per il padre, e che dovresti giovartene e che trascuri e butti via qualche cosa a fare come se non lo avessi. Capisco che nei momenti di furia di creazione, come adesso, tu hai tanta pienezza di vita in te stesso che ogni altra cosa che non sia la tua fatica resta fuori di te, estranea se non fastidiosa. O meglio ti diventa proprio fastidiosa – anche la tua vita personale. Ecco, io vorrei che tu ti togliessi questo gusto dell'amaro, di sentire fastidio dove potresti, se volessi, sentire invece un po' di malinconia, un velo di cose lontane. Perché devi avere, Papà mio, questo senso atroce della tua vita e di noi che ne siamo le creature? Io vedo che sei sempre arrivato ad approfittarti di ogni sciagura, di ogni contrarietà, per la tua arte – sei sempre riuscito a astrarle dalle determinazioni dei tuoi casi e a poterci lavorar sopra. Tu hai sempre dominato te stesso e la tua sorte. Se tu avessi avuto una sorte più facile a che ti sarebbe servito possedere tanta energia? Forse non la avresti avuta. Saresti stato più piccolo e più povero, ma non credere più felice o meno disgraziato!

Nell'agosto del 1926 avrà luogo la dolorosa rottura fra Pirandello, il genero e la figlia, con la cacciata della «coppia delinquente» (e il conseguente testamento olografo, fortemente punitivo nei riguardi di Lietta, in favore di Marta, amata più che 'figlia') che avrà pesanti strascichi familiari e abbisognerà di un lungo lavoro per rimediarsi sul piano pratico e su quello dei sentimenti. E mesi dopo, da Roma, il 28 ottobre 1926, sempre sul delicatissimo tasto delle maldicenze che circolano in ambienti teatrali e nel pubblico, Stefano informa il padre di quanto gli è stato riferito, «con un sacco di cautele e di eufemismi», da Franco Liberati e Giuseppe Paradossi:

Dicono [...] non abbia fatto buona impressione il fatto che sia stato da voi annunziato uno spettacolo (credo la *Donna del mare*) con un manifesto che recava a grandissimi caratteri «Marta Abba» e poi, in piccolo, in *La donna del mare*, e sotto in caratteri invisibili il nome dell'autore. E certo, stando così le cose, difficilmente si può confutare chi dice che ciò significa la negazione dei criterii per cui tu hai fondato il Teatro d'Arte, cioè, via gli attori dal palcoscenico che è dei personaggi, e l'annullamento degli attori in essi. Bada che io capisco perfettamente che sostanzialmente non c'è nulla di mutato nei tuoi criterii artistici; capisco però anche che questi segni esteriori possono esser criticati sinceramente, senza malanimo o malafede, e perciò mi faccio lecito avvertirtene. Di più vi sarebbe il fatto, a quanto dicono Lib. [erati] e Paradossi, che manifesti come quelli non furono mai affissi né per i grandi tragici all'epoca in cui c'erano, né per la Duse in occasione della sua rentrée: che gli articoli dei giornalisti portavano titoli a quel modo, sì, ma non per i manifesti dell'impresa; e, ... questo è peggio, che invece usano «manifestarsi» così i mattatori di second'ordine, come Majeroni e compagni, quando girano i piccoli centri.

Di rimando irato Luigi, da Venezia, il 3 novembre 1926:

Il pettegolezzo del nome di Marta Abba in grande, è uno dei soliti, messo in giro dalla solita masnada (leggi sig. na Aillaud e compagnia). Si trattava della *serata d'onore*; invece di usare quest'espressione volgare, si pensò di mettere semplicemente: M.A. nella *Donna del Mare* di Enrico Ibsen, per esprimere il particolare impegno che avrebbe messo l'attrice nell'interpretare quella parte. E questo è tutto. Ma ormai tanto io quanto questa povera figliuola siamo in mezzo alla vita teatrale italiana come il famoso asino al mercato. Il mio sdegno è arrivato al colmo. Se vedi il Liberati digli che per carità non si faccia portavoce di simili sudice miserie e rompa in faccia sdegnosamente a chi glielo riferisce, se veramente è amico mio. O altrimenti io rompo in faccia a lui, in malo modo. Nessuna attrice italiana ha così poca vanità e maggiore rispetto per l'arte di Marta Abba, e per questo io la stimo e le voglio bene.

E in tempi successivi, da Berlino, il 19 marzo 1929, Luigi non cela al figlio, che sembra prestare ascolto ad accuse giudicate infamanti, malevoli, la propria amarezza:

Parliamoci chiaro, Stenù. A che vuoi alludere? Vuoi alludere alla mia relazione con la Signorina Marta Abba? Io ti dissi una volta di che natura è questa relazione: e tu, non ostanti tutte le infamie con cui s'è voluto insudiciarla, mostrasti di comprenderla e di credere a quanto io ti dissi. Dimmi ora francamente: non lo credi più? Hai torto, Stenù. Io sento per la signorina Abba un affetto purissimo e vivissimo, per le cure filiali che ha avuto per me, per il conforto che m'ha dato della sua compagnia in tre anni di vita raminga, per l'amore fervidissimo e l'intelligenza che ha dimostrato sempre d'averne per la mia arte, la difesa che n'ha sempre fatta, le lotte al mio fianco combattute, per la superiorità vera di spirito e l'abnegazione con cui, sfidando il vilipendio, m'è durata accanto, paga soltanto della sua coscienza pura e onesta. [...] Ora io sono qua solo e molto triste per la sua partenza; la fine di una compagnia cara a cui m'ero già abituato mi è molto dolorosa; ma ho capito ch'era giusto ch'ella partisse, e che non poteva rimanere qua attaccata a me per non lasciarmi solo, avendo il suo cammino da fare e la sua vita da vivere.

Già alcuni anni prima, nel novembre 1925, a proposito della «fucina di pettegolezzi» dell'ambiente teatrale, Guido Salvini, preoccupato vedendo che Pirandello «non mangiava, non dormiva ed era nervoso benché di buon umore» e poi convintosi che «non c'è alcun pericolo vero e proprio, poiché tuo Padre oltre ad essere l'uomo che è, ha la testa così saldamente piantata sulle spalle che in confronto tutti noi facciamo ridere», rassicura Stefano circa una «presunta passione per la signorina Abba»:

Da che cosa sia nata quella strana forma di *amitié amoureuse* che si sviluppò violentissima nelle forme esteriori, io non lo so. Certo i sensi non hanno parlato, né con sentimentalismo romantico né con bisogno di affetto. Fu una furia improvvisa che però si manifestava solo nelle attenzioni esteriori ch'egli le usava, e che non erano e non furono mai insozzate dal benché minimo sprazzo di sensualità. [...] si tratta di *cose pulite* ed il ricamo del pubblico, se è logico per la massa, è grottesco per le persone che dicono di conoscere tuo Padre.

Un rapporto ambiguo e inquietante quello con l'algida, affascinante attrice, 'sentita' come «una figlia d'arte», una «figlia d'elezione» (era di tre anni più giovane della secondogenita Lietta), che la complicità della condivisa passione artistica alimenta e sorregge.

Giunto al colmo dell'amarezza e dello scoramento, Luigi si convince che ormai in Italia non può più esprimere il proprio genio né attuare il rinnovamento della cultura e dell'arte. «Fuori dall'Italia!» è l'insistito grido che si registra in molte lettere. Lettere per innumerevoli aspetti illuminanti che aiutano pure a meglio intendere i riflessi che sulla vita privata hanno la lontananza di Luigi dalla famiglia, il suo nomadismo, i suoi atteggiamenti, le sue reazioni, i suoi risentimenti. È perciò che in una lunga, intensa, toccante lettera al padre affranto, da Roma, il 24 febbraio 1932, Stefano, che come Luigi si sente «nato a donare», addita quale rimedio migliore al suo persisten-

te «disamore alla vita» il rientro in Italia, da cui sdegnato era fuggito in una risoluta lontananza, il ritorno all'arte che conta, il grande romanzo da tempo ideato *Adamo ed Eva*:

Tu hai bisogno della tua Patria (come la tua Patria ha bisogno di te), hai bisogno dei tuoi figli, come essi di te, e dei tuoi nipoti, come essi di te: e soprattutto della tua arte: l'arte tua di prima, quella a cui davi tutto disinteressatamente, quella *che non rende* (e che poi t'ha reso milioni), il lavoro fatto solo per la soddisfazione di farlo: e a uno spirito così ormai dilatato, così disperso, smanioso, enorme, libero, onnipotente come il tuo solo il lavoro enorme che può impegnarlo davvero, solo il romanzo di *Adamo ed Eva*; perché tutto il resto è diventato press'a poco giuoco per te, e tu, *per te*, non ne ricavi più nulla di sostanzioso. E allora abbandonalo! *Pensa a te solo*. Pensa cioè a *darti tutto*. Da' un calcio a tutte le vanità che ti levano l'aria ai polmoni e la terra sotto i piedi: non pensare ai guadagni: le diecimila lire al mese che ti bastano ti verranno sempre a trovare, ci penserà un altro, Colin, io, uno qualunque. [...] L'essere *uomo sulla terra* non impegna affatto a non vivere nel proprio Paese. Tutti i sommi uomini, come tutti gli umilissimi, non sono altro che «uomini sulla terra»: è solo dei borghesi il gretto nazionalismo. [...] Sarebbe strano che tu ti lasciassi andare a una dimostrazione di non essere un borghese: saresti caduto in una trappola senza avvedertene. Queste cose le possono fare Aniante, Malaparte, eccetera: senza volerli disprezzare, ma sono giovanetti, in diritto di fare esperienza. Guaj per te a ingannarti: con la strapotenza del tuo spirito a ogni impuntatura deve seguire un ingorgo spaventoso. La vita è stata anche troppo longanime a non stringerti prima nel cerchio in cui cominci a soffocare. *Tu non puoi fare niente di inutile*, o il tuo spirito si vendica su te stesso. E tutto è inutile se non ciò che te lo può impegnare interamente per una lotta grande e degna. Tu non puoi più stare ai mezzi termini. O tu coroni la tua vita con la vittoria più grande, e lasci il *grande libro*, che stia contro il *don Chisciotte*, contro *Guerra e pace*, o tutta Italia, più o meno coscientemente, te ne vorrà: perché t'ha amato e s'è gloriata di te (naturalmente, per ora, nei suoi spiriti migliori soltanto) presentando le vette a cui tu avresti fatto arrivare la nostra arte, e ora aspetta, ma comincia a guardare l'orologio: il teatro che tu le hai dato è già pei posteri. E del resto le colpe di pochi farabutti non possono essere colpe nazionali. Ha sempre torto chi evade, Socrate diceva che bisogna «tenersi fermi al posto assegnato». [...] Che devo fare per te? Sono pronto a tutto! Vedo così chiaramente in te! *Io ti dico la verità!* Le tue energie sono intatte, il tuo organismo vuol vivere: è la verità. La tua capacità di amare noi e di godere del nostro amore è grandissima: è la verità. [...] È chiaro che il tuo spirito soffre di non avere la libertà di operare come oggi gli è necessario. Se tu seguiti a farlo lavorare pel teatro (peggio pel cinematografo), lo contristi vanamente con le amarezze per le combinazioni che occorrerà metter su per rappresentare l'opera. (Oltre al fatto che non lo impegni più *interamente* come ormai vuole essere impegnato). [...] Tornando faresti felici tutti coloro che t'amano, contenti tutti gli amici e impensieriresti i nemici, così come oggi con la tua lontananza fai desolati noi e contentissimi *loro*.

Nel romanzo scopertamente autobiografico *Timor sacro*, comparando l'irrisarcibile pena per la partenza dei propri figli Andrea e Giorgio per il fronte con quella simile provata dal padre per la sua di molti anni prima – si era arruolato volontario ancora minorenne durante il primo conflitto mondiale –, Simone Gei, lo scrittore protagonista, *alter ego* di Stefano, ostinato «nella fede che i fatti letterari avessero un'importanza suprema», attesta l'ardente e feconda relazione di Luigi con le impudiche infermità dell'esistenza, necessario nutrimento dell'arte sua vorace:

Eppure suo padre riusciva a lavorare ogni giorno davanti alla fotografia che teneva sul piano della scrivania. Rispetto a Simone, suo padre era ben più sicuro della necessità del proprio lavoro (richiesto da tante parti; eppoi serviva a mantenere la famiglia), e più sicuro anche dell'animo del figlio. Egli doveva sentire dal figlio come se questo invocasse: lavora, papà, questa è vita per me; come Simone stesso adesso sentiva da parte dei suoi figli che quel suo lavoro non poteva servire a nulla, per loro, neanche a compiacerli, poiché nello sfacelo cui era stato portato il paese che poteva contare per loro la testimonianza di un onesto lavoro d'artista?

Struggente, a proposito della capacità del padre di metabolizzare ogni dolore, di fare dell'agrumo delle lame incandescenti che gli hanno arso le viscere vivida sostanza della sua scrittura, travasando il vissuto nell'immaginario, l'acre persuasione cui giunge il figlio nella maturità, non più preda di una cieca fede (la cieca fede del figlio nel padre-genio Dedalo della tragedia *Icaro*), riandando alla loro corrispondenza negli anni della prigionia, alle accorate raccomandazioni di prudenza e insieme a quella momentanea «vertigine» che deve avergli fatto l'effetto di un morso di nero, dolcissimo vetriolo:

Ma poi il padre veramente nelle sue lettere aveva cominciato a supplicarlo che, facendo beninteso tutt'intero il suo dovere, volesse pure pensare un po' a lui, e non fare «oltre, per puro impeto giovanile»; lo supplicava insomma di non bruciarsi. Con una umiltà accorata, una passione che davano a credere che gli sarebbe morto dietro, e arrivò a dirlo, infatti: «che sarebbe di me?» E Simone, da sempre affidatosi tutto alla loro comunione di padre-e-figlio, da sentir suo soltanto ciò che da quel legame gli veniva e vano il resto, Simone poteva magari in un giramento di capo avvertire il sospetto ch'era tuttavia impossibile questa morte del padre di stretta conseguenza della morte sua; ma, passata la vertigine, restava a dirsi, quasi tornando a un'abitudine della mente, necessaria, che certo sarebbe accaduta. Poiché egli lo affermava, lo presagiva, credeva Simone. Ciecamente credeva in un padre che così voleva la fede del figlio in lui. Simone invece era riuscito a lasciare liberi da sé i figli suoi. Che non pensassero tanto a lui, a seguirlo. Più generoso? più povero? Sapeva ora che quell'umiltà e passione con cui il padre lo supplicava di restargli vivo, così commovente e ingenua, così tutta di cuore, di povero padre tutto padre, era soltanto il modo di non aver orrore del suo sentimento vero, vitale, dov'egli certo era oscuramente consapevole che, dopo aver dato e quasi imposto al figlio quella fiducia ch'egli potesse aver vita solo nell'ambito della loro

comunione, se egli gli fosse morto, non soltanto la sua grande forza l'avrebbe lasciato vivo, da solo, ma si sarebbe perfino rinutrito prodigiosamente di questa sventura come una pianta di una potatura, amandola come egli non poteva far a meno d'amare tutte le sue prove, le più crudeli, tutte utili, tutte necessarie alla faticosa e gloriosa liberazione del suo spirito. Dalla morte del figlio sarebbe forse nata la sua opera più bella. E pover'uomo non voleva.

E ancora:

«Reintegrare con l'arte», diceva Simone. E l'idea era che, aiutato da questo mezzo, poi dovesse essere il padre a capire, cioè lui a percorrere la distanza che li separava e a riparare al grande errore che era nato tra loro. Ma era Simone, e non il padre, che s'industriava a scrivere, a ricostruire una stagione passata, a mettere in campo ragioni.

Ma «l'idea stessa del libro la diceva lunga su quella soggezione. Un invincibile timor sacro». Fatale soggezione, «amorosa servitù» da cui Stefano si è infine liberato ricreando nell'arte, «una parola da lasciare», «il libro traversa la vita e va oltre».

Per prepotente vocazione letteraria, per mortificanti sensi di colpa, per estremo, urgente bisogno di riscatto, per dispotica, spietata necessità di far luce sul proprio scontento, anche Stefano, al pari di Luigi, si è così alimentato delle tante pene assorbite nel *covo ardente* della sventurata famiglia Pirandello, semenzaio di spasmi angosciosi, lievito di sfaceli dell'animo, l'arte vampirizzandone la vita.

Bibliografia essenziale

- L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo)*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma 1980.
- S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro* [2004], a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, Bompiani, Milano 2005² (voll. 3).
- A. PIRANDELLO (a cura di), *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Mondadori, Milano 2005.
- L. e S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)* [2005], a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Salvatore Sciascia editore, Roma-Caltanissetta 2008², nuova edizione ampliata e aggiornata.
- P. MILONE, *Padri e figli. La vita ardente di Luigi e Stefano Pirandello*, in «Pirandelliana», 2007, 1.
- S. PIRANDELLO, *Timor sacro*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bompiani, Milano 2011.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA (a cura di), *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, La nave di Teseo, Milano 2017.

Giancarlo Guercio

In margine allo spettacolo:
“Signori. a voi, l’oltre”

Attraversare la scrittura pirandelliana significa ineludibilmente avvertire un inquietante quanto affascinante senso di straniamento. Le opere di Luigi Pirandello, in più punti, spesso inaspettati e sorprendenti, rivelano l’essenza di un mistero: per le assurdità che l’autore racconta, per i fenomeni delle deformità (come la follia), per i deragliamenti da un *cursus* logico e narrativo mai rettilineo. Una scrittura sconnessa e multiforme, sempre protesa verso piani ulteriori: prolifica meiotica di riflessioni e creazioni artistiche.

Per semantica, il mistero è la rivelazione di una essenza che si trova oltre la realtà, al di là di un confine logico, spesso inspiegabile secondo un criterio puramente razionale. È, il mistero, l’occasione di *sentire* che superate le “Colonne d’Ercole” della ragione esiste ancora un universo pullulante di essenze, così forti da assumere una forma. È il sogno dell’inconscio, è il personaggio dell’arte pura, è la follia. Mondo extrasensoriale, è dapprima percepibile coi sensi dell’anima e da essi prefigurabile in immagini reali, con l’esito di proporre una essenza pura e immodificabile.

Nascono con queste motivazioni i personaggi più significativi di Pirandello, come Madama Pace dei *Sei personaggi in cerca d’autore* o l’Enrico IV dell’omonimo dramma. Ma, con questa chiave di lettura, la carrellata di casi diventa infinita.

La messinscena intitolata *Signori, a voi, l’oltre!*, proposta a conclusione del convegno pirandelliano *C’è un oltre in tutto. Voi non sapete e non volete vederlo*, tenutosi a Fisciano il 29 e 30 marzo 2017, è nata proprio con l’intento di definire un itinerario artistico e intellettuale che, facendo parlare i testi, ha attraversato una scrittura così emblematica, proprio in risposta al tema del Seminario pirandelliano, organizzato in occasione del 150° anniversario della nascita di Pirandello. Per realizzare questo percorso si sono esaminate non poche opere, tra novelle, romanzi e drammi, considerando quelle che in maniera più evidente, o per chiara allusione, mostrano il senso dell’*oltre* e forniscono l’occasione di collazionare scritture diverse tra loro per approntare una riscrittura dell’*oltre*.

Una prima conclusione a cui si è pervenuti, forse tra le più affascinanti, è ciò che molti ragguardevoli studiosi hanno già precedentemente ricono-

sciuto: le vere essenze della scrittura pirandelliana sono da rintracciare nella cospicua produzione delle novelle. È in esse che si celano, come prodromi o essenze, le 'forme' di certi personaggi o di situazioni, trasposte poi nello stile del romanzo o del dramma. Il genere della novella ha consentito a Pirandello di narrare liberamente quel «flusso continuo» a cui egli costantemente anela e da cui è profondamente ispirato. Si avverte, anzi, che egli sia approdato a forme diverse, del romanzo o della scrittura teatrale o della sceneggiatura cinematografica, per fare dei suoi concetti artistici una stimmata estetica ancora più chiara di intuizioni artistiche già espresse nelle novelle.

Partendo da queste suggestioni e tentando di interpretare più il *modus* narrativo che il prodotto estetico in sé, si è costituita la messinscena che durante il Seminario si è proposta, un allestimento che non a caso ha enucleato brani appartenenti a generi diversi. Lo stesso Pirandello, al fine di attuare il concetto di meta-letteratura e meta-teatro, artificio spesso ricorrente nella sua scrittura, usava riconsiderare alcuni brani di opere precedenti, presentando così una sorta di deflagrazione testuale che spingesse il potenziale concettuale e artistico delle sue stesse produzioni a ulteriori esiti narrativi.

Seguendo lo stesso atteggiamento narrativo si sono prese in considerazione due opere che sono diventate la trama e l'ordito di questo allestimento: *La favola del figlio cambiato*¹ e *I giganti della montagna*². Si tratta di testi che si prestano ad una riflessione simile a quella appena esposta poiché nei *Giganti*, ultima opera e testamento artistico dell'autore, sono presenti proprio alcune scene della *Favola*. Accostando i due testi, messi opportunamente in successione, si è potuto notare che la riproposizione di alcuni brani non significa *repetitio* o autocitazione, ma gemmazione di potenziale creativo altro, con l'esito, adottato dall'autore stesso, di proporre un nuovo testo dentro e *oltre* il testo precedente. «C'è un *oltre* in tutto», anche in un lavoro che sembrerebbe apparentemente concluso.

Al fine di creare una messinscena polifonica e di rappresentare anche altri brani che rimandano al concetto di *oltre*, o lo descrivono senza la mediazione allusiva della metafora, sono state considerate le opere *Una idea* della novella *Bereche e la guerra*³ e *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*⁴ (altro esempio di riscrittura di novella in forma di romanzo).

I testi, opportunamente imbastiti in un *telos* ragionato e creativo, hanno mostrato un autore che ama spingersi al di là della crosta del reale e della forma, che ama alludere per disvelare un mistero, che adotta i toni umoristici

¹ Cfr. L. PIRANDELLO, *La favola del figlio cambiato*, Mondadori, Milano 1993, pp. 80-123.

² Cfr. Ivi, pp. 155-189.

³ Cfr. PIRANDELLO, *Bereche e la guerra*, in *Novelle per un anno*, a cura di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1990, vol. I, pp. 165-178.

⁴ Cfr. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di S. COSTA, Mondadori, Milano 1992.

e grotteschi per mostrare i fenomeni delle deformazioni: è solo in presenza di una deformità che si rivela il senso vero dell'*oltre*. Un processo simile a quello seguito dagli artisti dell'Espressionismo e che affianca anche lo stesso Pirandello alle correnti sperimentali e fortemente innovative dei primi decenni del secolo scorso.

Per questi motivi il breve allestimento proposto ha presentato i toni più propri delle avanguardie primo-novecentesche: le frammentazioni dei testi, le incoerenze tra gesto e parola, i minimalismi scenici, l'uso di artifici tecnici e l'abbattimento delle barriere tra il mondo degli spettatori e quello dell'arte. Ne è emerso un quadro dalle tinte brechtiane, evidente soprattutto per l'effetto straniante di certe scene, o dal sapore artaudiano, in special modo per aver accolto le suggestioni del teatro-rito da cui era ispirato lo studioso e drammaturgo francese.

Così facendo si è voluto riportare Pirandello al suo alveo artistico e intellettuale, più consono a quella cultura *mitteleuropea* che tanto lo aveva ispirato, soprattutto a partire dagli anni di Bonn, e che probabilmente ha consentito la gestazione del senso del mistero che durante gli anni successivi ha trovato spazio nella più arguta e geniale rappresentazione dell'*oltre*.

Indice dei nomi*

- Abba Marta, 19, 37, 62, 88n, 89 e n, 182n,
208, 210, 219, 220, 221, 222
Adamo, 108, 197
Adamo Sergio, 25n
Adorno Wiesengrund Theodor Ludwig,
159n
Agosti Alessandra, 185n
Aguirre D'Amico Maria Luisa, 62n
Aillaud Olga, 220, 221
Ajello Epifanio, 12, 23
Aksakov Alexandre, 76
Albertini Alberto, 206
Alessio Antonio, 61n
Alfano Giancarlo, 175n
Alfonzetti Beatrice, 14, 31, 32n, 33n, 157n
Alighieri Dante, 41 e n
Aloe Stefano, 24n
Alonge Roberto, 45n, 140n, 141n, 142n,
145n, 146n, 148n, 150n, 179n, 183n
Alvaro Corrado, 44n, 48n, 106, 107 e n,
212, 213, 214
Andersson Gosta, 71n
Andò Roberto, 42n
Andreoli Annamaria, 97n
Aniante Antonio, 223
Anticoli Corrado, 217
Arbelli Nicola, 183n
Argenziano Maria, 165n
Ariosto Ludovico, 45n, 111
Artioli Umberto, 52n, 91n, 141n, 179n

Bach Johann Sebastian, 162
Bacone Francis, 66
Bahr Hermann, 73 e n
Baldini Luca, 183n
Barbaro Umberto, 207, 208, 214
Barberi Squarotti Giorgio, 95n
Barilli Renato, 60n
Barrès Maurice, 26n
Barthes Roland, 24n
Battaglia Salvatore, 68n
Battistini Fabio, 141n
Bauman Zigmunt, 46
Beckett Samuel, 147
Bemporad Enrico, 120n, 124n, 131, 206
Benassi Memo, 180n
Benjamin Walter, 162, 165
Bentoglio Alberto, 141n
Benveniste Èmile, 15, 166
Bergson Henri, 8, 54. 59, 61n
Bernard Sarah, 147
Bernardini Adelaide, 27n
Berri Giovanni, 24n
Berti Lorenzo, 183n
Bertrand Aloysius, 161
Bésant Annie, 74, 75, 78n, 80 e n
Biagioni Luigi, 61n
Bianchi Pietro, 207
Bianco Luigi, 7n, 15, 41
Bianco Michele, 13, 51
Bienstock J. Wladimir, 24
Binet Alfred, 8, 59, 61 e n, 63n, 71n, 72 e
n, 168 e n, 169, 173
Blavatsky Helène, 74 e n, 75
Blondel Maurice, 59
Boghossian Paul, 21n
Bojanič Petar, 21n
Bombichi Gosto, 123

* L'indice dei nomi è a cura di Antonio Elefante.

- Bompiani Valentino, 217, 218
 Bondanella Peter, 61n
 Bonfatti Longhi L., 68n
 Bonsiepen Wolfgang, 52n
 Bontempelli Massimo, 44n, 88n
 Borgese Giuseppe Antonio, 11, 88n, 109
 e n
 Borsellino Nino, 39n
 Bortolotto Mario, 160n
 Borzi Italo, 165n
 Bosisio Paolo, 141n
 Boulez Pierre, 158 e n
 Bourget Paul, 26n
 Boutchik Vladimir, 24n
 Bracco Roberto, 207, 208
 Branca Vittore, 63n
 Brandimonte Giovanni, 62n
 Bray Massimo, 42n
 Brecht Bertolt, 165
 Bréton André, 84n
 Brignone Lilla, 142
 Brugnola Bruno, 183n
 Brunetta Gian Piero, 45n
 Bruno Giordano, 113
 Bullegas Sergio, 88n
 Buonanno Giovanna, 179n
 Burzotta Luigi, 168n
- Cage John, 21
 Čajkovskij Pëtr Il'ič, 162
 Cällari Francesco, 179n, 214
 Callot Jacques, 161
 Calvino Italo, 217
 Calzavara Fabio, 214
 Cambiaghi Mariagabriella, 150n
 Camerini Mario, 208
 Camilleri Andrea, 38 e n, 42n, 76n
 Camus Albert, 66n
 Cantoni Alberto, 112
 Cantor Georg Ferdinand Ludwig Philipp,
 54n
 Capodaglio Wanda, 183n
 Caprin Giulio, 26n
 Capuana Luigi, 10, 25, 26n, 27n, 59, 64 e
 n, 74n, 75 e n, 80 e n, 81 e n, 82n, 207
 Caputo Lazzaro Raffaele (Rino), 15, 16,
 41 e n, 42, 45n, 46n 50n
 Carné Marcel, 208
 Carpi Anna Maria, 200n
 Cartesio, 156, 163, 164, 166
 Caruso Enrico, 189
- Cascetta Annamaria, 141n
 Casella Pietro, 27n
 Cassirer Ernst, 60 e n
 Castelli Ferdinando, 62n
 Cattina Francesca, 22
 Cavalluzzi Raffaele, 47n, 62n, 68n, 88n
 Cecchetti Simone, 183n
 Cecchi Alberto, 89n
 Celada A. Rodriguez, 62n
 Cernysevskij Gavrilovic N., 24
 Cervantes M. (De), 112
 Cervi Gino, 140n
 Cézanne Paul, 155, 158
 Chamisso Adalbert (von), 175
 Chiappori Sara, 188n
 Chinatti Loredana, 63n
 Chiodi Pietro, 53n
 Chitussi Barbara, 168n
 Ciampoli Domenico, 25n
 Ciarletta Nicola, 68n
 Ciccarelli Andrea, 61n
 Cigliana Simona, 74n
 Colin Saul, 223
 Colli Giorgio, 200n, 202n
 Collodi Carlo (pseud. Lorenzini Carlo),
 27
 Colombo Giovanni, 68n
 Colucci Michele, 25n
 Comte Auguste, 60n
 Consolo Vincenzo, 23 e n
 Conti Primo, 89, 90n
 Contini Gianfranco, 109 e n
 Contri Giacomo, 166n
 Corsinovi Graziella, 8 e n, 9, 10, 69, 70n,
 72n, 84n
 Cortese Valentina, 143
 Costa Simona, 228n
 Costanzo Mario, 33n, 39n, 43, 45n, 46n,
 76n, 120n, 171n, 178n, 192n, 193n
 Cristo, 13, 52, 91n, 104, 108
 Croce Benedetto, 70, 110n, 111 e n, 173
 Crookes William, 76
 Crosland Alan, 180n
 Crupi Vincenzo, 51n
 Cusani Emma, 74n
 Cutaia Onofrio, 42n
- D'Agostini Franca, 61n
 D'Ambra Lucio, 205, 206
 D'Amico Alessandro, 31 e n, 33n, 34n,
 35n, 37n, 38n, 89, 139n, 179n

- D'Amico Silvio, 44n, 105n, 181n
 D'Annunzio Gabriele, 25 e n, 55, 98 e n, 207
 Da Vinci Leonardo, 71n
 Dal Covolo Enzo, 88n
 Dal Monte Regina, 75n
 Dalmasso Gianfranco, 61n
 Damiani Rolando, 111n, 113n, 115n
 Darwin Charles, 61
 De Berardinis Leo, 17, 140n, 183n
 De Castris Arcangelo Leone, 62 e n, 67n
 De Chirico Giorgio, 162
 De Crescenzo Assunta, 64n, 68n
 De Gubernatis Angelo, 24n
 De Libera Alain, 156
 De Meis Camillo, 74n
 De Micheli Mario, 73n
 De Michelis Cesare, 25n
 De Michelis Eurialo, 24n, 25n
 De Monticelli Roberto, 146n
 De Negri Enrico, 58n
 De Roberto Federico, 25, 26n
 De Rochas d'Aiglun Albert, 76
 De Sanctis Francesco, 114n
 De Sanctis Nino, 24n, 113
 De Saussure Ferdinand, 167
 De Vogüé Eugène-Melchior, 25
 Debenedetti Giacomo, 11, 109 e n
 Debussy Claude, 16, 21, 158 e n, 159 e n, 160
 Dedalo, 224
 Della Terza Dante, 139n
 Democrito di Abdera, 113
 Derrida Jacques, 47 e n, 61n
 Descartes René (v. Cartesio),
 Di Giacomo Salvatore, 207
 Di Lieto Carlo, 105n
 Di Pietro Amelia, 187n
 Dilthey Wilhelm, 59
 Dio, 14, 51, 52, 53, 54, 65 e n, 66n, 67, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 e n, 104, 105 e n, 106, 172 e n, 182, 191, 192, 200, 201
 Diogene di Sinope, 27
 Dombroski Robert S., 61n
 Dostoevskij Fëdor Mihajlovič, 12, 23, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 28, 29, 192
 Drago Gianpaolo, 8n, 70n
 Drago Ilaria, 184n
 Drioli Romano, 98, 99
 Durkheim Émile, 54n
 Duse Eleonora, 221
 Duvivier Julien, 208
 Eco Umberto, 21n, 60 e n
 Einstein Albert, 8, 15, 45 e n, 54n, 70n
 Ājzenštejn, Sergej Mihajlovič, 208
 Elefante Antonio, 22, 231
 Eraclito di Efeso, 55n, 62, 113
 Eva, 108
 Falena Ugo, 205
 Fàvaro Angelo, 13, 45n, 87, 88n, 98n
 Ferlita Salvatore, 75n
 Ferrante Luigi, 90n
 Ferrari (conti, compagnia teatrale), 180
 Ferraris Maurizio, 21n
 Ferraro Carmine Luigi, 61n
 Ferro Turi, 143
 Ferrone Siro, 141n
 Filippetti R., 90n
 Finocchi Luisa, 25n
 Fiore Nicola, 74n
 Fleres Ugo, 25
 Fogazzaro Antonio, 74n
 Foresta Gaetano, 62n
 Fornero Giovanni, 54n
 Foucault Michel, 15, 163 e n, 175
 Fracassi Federica, 184
 Frateili Arnaldo, 208
 Frau Ombretta, 139n
 Freud Sigmund, 15, 45 e n, 46, 54, 59, 61 e n, 72, 153, 156, 157 e n
 Frigerio Enzo, 144 e n
 Friggieri Oliver, 68n
 Froom Le Roy Edwin, 73n
 Gadamer Hans-Georg, 52n
 Galeazzi Giancarlo, 59n
 Gallian Marcello, 88n
 Gallo Stefano, 55n
 Gargiulo Mario, 208
 Garofalo Salvatore, 68n
 Gauss Carl Friedrich, 54n
 Gazzetti Gianluigi, 24n
 Genina Augusto, 208
 Gentile Giovanni, 53n
 Giannangeli Flaviano, 187n
 Giannanti Alessio, 44n, 107n, 214
 Gibier Paul, 76
 Gigli Marchetti Ada, 25n

- Giordani Pietro, 114
 Giorello Giulio, 70n
 Girard René, 68n
 Girardi Enzo Noè, 88n
 Giudice Gaspare, 38 e n, 76n
 Giulio Rosa, 11
 Gödel Kurt Friedrich, 54n
 Goethe Johann Wolfgang, 80n, 217
 Gounod Charles, 162
 Gracci Ugo, 208
 Gragnani Cristina, 139n
 Granese Alberto, 10, 11, 119
 Grasso Giovanni, 206
 Graziosi Franco, 143
 Griffith David Wark, 208
 Grillo Rosa Maria, 22
 Grimaldi Emma, 12, 133, 138n
 Grotowski Jerzy, 149
 Guaragnella Pasquale, 25n
 Guarnieri Annamaria, 147, 148
 Guercio Giancarlo, 18, 21 e n, 22, 227
 Guglielmi Guido, 68n
 Guglielminetti Marziano, 104 e n
 Gurreri Clizia, 45n
- Hartmann Heinz, 59
 Heede Richard, 52n
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 52n, 53, 58 e n, 197
 Heidegger Martin, 8
 Heisenberg Werner Karl, 8, 15, 45 e n, 70n
 Hilbert David, 54n
 Hölderlin Friedrich, 167
 Husserl Edmund, 54
- Iacollot Louis, 76
 Ibsen Henrik, 221
 Illiano Antonio, 64 e n, 69n, 73n, 74n, 75n, 77n, 80n, 81n
 Ingrao Pietro, 207
 Innamorati Isabella, 17, 139
 Isidoro di Siviglia, 193n
 Italia Antonio, 68n, 90n
- Jachia Paolo, 25n, 68n
 Jahn Rolf, 38n
 James William, 59
 Janet Pierre, 76, 168, 169 e n
 Jankélévitch Vladimir, 158n, 160 e n, 161
 Jarocinskij Stéphan, 158n, 161n
- Jean-Paul (*pseudonimo* di Johann Paul Friedrich Richter), 174
 Job Enrico, 145, 146, 147
 Joyce James, 54
- Kafka Franz, 54
 Kandinsky Vasilij Vasil'evič, 153 e n, 154
 Kant Immanuel, 53n
 Kelly Annamaria, 62n
 Kierkegaard Søren Aabye, 54
 Klem Lone, 73n
 Kryszynski Wladimir, 67n
- L'Herbiér Marcel, 208
 Lacan Jacques, 15, 59, 164, 166 e n, 169, 172
 Laerzio Diogene, 115
 Lambertini Lamberto, 46n
 Lamparska Rena A., 27n
 Landi Stefano (v. *Pirandello Stefano*),
 Latini Roberto, 17, 183 e n, 184 e n, 185 e n, 186n, 187, 188, 189 e n
 Lauretta Enzo, 48n, 51n, 61n, 62n, 64n, 69n, 85n, 97n
 Lavagetto Mario, 29n
 Leadbeater Charles-W., 74, 75, 78n, 79, 80 e n, 81 e n, 82
 Leoni Barbara, 25n
 Leopardi Giacomo, 11, 12, 62, 109, 110, 111 e n, 113 e n, 114, 115 e n, 116, 117, 199
 Lepri Federico, 183n
 Lessing Gotthold Ephraim, 150n
 Lesure François, 161n
 Liberati Franco, 221
 Lipovetsky Gilles, 54 e n
 Lisciani-Petrini Enrica, 16, 21 e n, 153, 154n, 157n
 Lizzani Carlo, 207
 Lo Gatto Ettore, 24n
 Lo Savio Gerolamo, 205
 Lo Vecchio Musti Manlio, 25n, 26n, 52n, 69n, 77n, 87n, 178n
 Lobačevskij Nikolaj Ivanovič, 54n
 Locke John, 156
 Lombardinilo Andrea, 89n
 Lombardo Radice Giuseppe, 53n
 Lombroso Cesare, 73n, 77n, 168
 Longobardi Ciro, 21, 22, 158n
 Lucarelli Niccolò, 188n
 Lugnani Lucio, 137, 138n

- Lukács Laszlo, 154
 Lumière Louis, 205, 207
 Luperini Romano, 95n
 Luporini Maria Bianca, 26n
 Lyotard Jean-François, 61n
- Macchia Giovanni, 31, 32n, 33n, 39n, 43,
 45n, 46n, 63n, 68n, 70n, 74n 75n,
 110n, 116n, 165n, 171n, 192n, 228n
 Majakovskij Vladimir Vladimirovič, 150n
 Majeroni Achille, 221
 Malaparte Curzio, 223
 Manaira Mario, 99
 Manenti Giulio, 20, 211, 212, 214
 Mangini Aneglo Maria, 64 e n
 Manotta Marco, 63n
 Manzoni Alessandro, 41n
 Marchesi Francesco, 141n, 144n
 Marchesini Giovanni, 72n
 Margiotta Salvatore, 184n, 189n
 Mariano Emilio, 98n
 Marino Massimo, 185n
 Markus Gabriel, 21n
 Marsigli Elisabetta, 187n
 Martoglio Nino, 20, 206, 207, 208
 Masi Alessandro, 46n
 Mattarella Sergio, 41
 Mattei Guido, 52n
 Mattioli Mario, 140n
 Mazzacurati Giancarlo, 23 e n, 56n, 174n
 Mazzocchi Federica, 141n, 150n
 Meda Anna, 95n
 Meldolesi Claudio, 141n
 Méliès George, 205, 207
 Mencacci Marco, 183n
 Mannheim Karl, 60
 Mensi Pino, 27n
 Mignosi Pietro, 51n
 Mila Massimo, 162n
 Milioto Stefano, 47n, 76n, 85n, 215
 Milone Pietro, 27n, 225
 Misiti Giancarlo, 183n, 184 e n
 Missiroli Mario, 17, 18, 40, 144, 145n,
 146, 147n, 148 e n, 149 e n, 150 e n,
 151 e n, 183
 Moissi Alessandro, 33, 34, 37, 38 e n, 210
 Monet Claude, 155
 Montanile Milena, 22
 Montinari Mazzino, 200n, 202n
 Morace Aldo Maria, 44n
 Moravia Alberto, 64
- Moroncini Bruno, 14, 15, 163
 Morselli Enrico, 73n, 76, 77n
 Mugnai Max, 183n, 184n
 Munch Edvard, 72
 Muroli Giulia, 185n
 Musatti Cesare Luigi Eugenio, 61n
 Musco Angelo, 206
 Mussolini Benito, 98n, 213
 Mussolini Vittorio, 207
- Narciso, 197
 Navello Beppe, 146n
 Nebbia Simone, 186n
 Nietzsche Friedrich, 12, 15, 16, 54, 59,
 61, 65n, 66n, 109, 199, 200 e n, 202n
 Nievo Ippolito, 205
 Nigro Emilio, 188n
 Nordau Max, 168
 Novalis (*pseudonimo* di Georg Friedrich
 Philipp Freiherr von Hardenberg), 174
- O' Neill Eugene, 88n
 Ojetti Ugo, 25, 205, 206
 Olivieri Ugo Maria, 47n
 Orsini Domenico, 22
 Orsini François, 67n
 Ortolani Benito, 37n, 63n, 214
 Ortu Francesca, 169n
 Orvieto Angiolo, 205
 Ottonieri Filippo, 115
 Ovidio Nasone Publio, 111
- Pacchiano Giovanni, 110n
 Pagnani Andreina, 180n
 Palermi Amleto, 208
 Panariello Gaetano, 21, 22
 Pappalardo Ferdinando, 25n
 Paradossi Giuseppe, 221
 Pascal Théophile, 74 e n, 75
 Pascoli Giovanni, 55
 Pascutti Luigi, 24n
 Pastrone Giovanni, 207
 Pathé Charles, 205
 Peragallo Perla, 183n
 Pergolesi Giovanni Battista, 162
 Persi Haines C., 61n
 Petrarca Francesco, 41n, 111
 Pica Vittorio, 24n
 Picchio Riccardo, 25n
 Pilotto Camillo, 142
 Pirandello Andrea, 167n, 224

- Pirandello Fausto, 220
 Pirandello Giorgio, 224
 Pirandello Lietta, 37n, 62, 209, 219, 221, 222
 Pirandello Luigi, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e n, 23, 24, 25 e n, 26 e n, 27n, 29, 30, 31 e n, 32, 33, 34 e n, 35 e n, 37 e n, 38 e n, 39 e n, 40 e n, 41 e n, 42, 43 e n, 44 e n, 45 e n, 46 e n, 47 e n, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 51 e n, 52 e n, 53 e n, 54 e n, 55 e n, 56 e n, 57 e n, 58 e n, 59 e n, 60 e n, 61 e n, 62 e n, 63 e n, 64, 65 e n, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 69 e n, 70 e n, 71 e n, 72 e n, 73, 75 e n, 76 e n, 77n, 79, 80 e n, 81 e n, 84n, 85 e n, 87 e n, 88n, 89 e n, 90, 91n, 96, 97 e n, 98 e n, 99 e n, 100, 101, 103 e n, 105 e n, 106, 107, 109, 110 e n, 111 e n, 112 e n, 113 e n, 114 e n, 115, 116 e n, 117 e n, 119 e n, 120n, 122 e n, 124, 127n, 128, 129, 130, 131 e n, 132, 133, 135, 138n, 139n, 140 e n, 141n, 142, 143, 150, 153, 156, 157, 163, 164, 165 e n, 167 e n, 168 e n, 170, 171 e n, 173 e n, 174 e n, 175, 176 e n, 177, 178 e n, 179 e n, 180, 181 e n, 182 e n, 185n, 186, 187, 188, 189, 191, 192 e n, 193 e n, 194, 197, 198, 202, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 227, 228 e n, 229
 Pirandello Marta, 210, 221
 Pirandello Pier Luigi, 42n
 Pirandello Stefano, 19 e n, 20 e n, 21, 37 e n, 38, 140n, 142, 148, 181, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222 (Stenù), 224, 225
 Platone, 163
 Plotino, 74
 Pollock Jackson, 155
 Popper Karl, 8, 70n
 Poppi Antonio, 54n
 Porcu Alessandro, 183n
 Porter Edwin S., 205
 Portolano Antonietta, 218
 Proust Marcel, 54, 157
 Providenti Elio, 64n, 75n
 Pudovkin Vsevolod Illarionovič, 208
 Pupino Angelo Raffaele, 26n, 64n, 75n
 Pupo Ivan, 25n, 26n, 39n, 58n, 63n, 67n, 99n
 Puppa Paolo, 140n, 179n
 Quadri Franco, 183n
 Quartucci Carlo, 183 e n
 Rabbito Andrea, 141n
 Racine Jean, 150
 Radunanza Enzo, 186n
 Randisi Stefano, 183 e n
 Randone Salvo, 180n
 Ratto Gianni, 142
 Ravel Maurice, 16, 21, 158 e n, 160, 161
 Reale Giovanni, 48 e n, 69n
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 161
 Remondini Rodolfo, 205
 Renan Ernest, 71n
 Renoir Jean, 208
 Renton Bruce, 25n
 Ricciardi Laura, 183n
 Richet Charles, 73n, 76
 Ricoeur Paul, 52n, 60 e n
 Riemann Bernhard, 54n
 Righelli Gennaro, 208, 211, 212, 214
 Riitano Maria Giovanna, 22
 Rinaldi Robert, 184n
 Riondino Michele, 41
 Ronconi Luca, 140n
 Rorty Richard, 61n
 Rossini Gioacchino, 162
 Rossner Michael, 61n
 Rosso di San Secondo P.M., 219
 Ruggeri Ruggero, 32
 Rutmann Walter, 213
 Sadoul George, 207, 214
 Salvini Guido, 222
 Sansone Vincenzo, 185n
 Santinelli Silvano, 183n
 Santoro Renato, 74n, 80n
 Sapegno Natalino, 25n
 Sapienza Annamaria, 16, 177
 Sartre Jean-Paul, 54 e n, 59
 Savinio Alberto, 26, 29, 30
 Savo Renata, 189n
 Savoca Giuseppe, 199n
 Sbrocchi Leonard Gregory, 61n
 Scaldati Franco, 183
 Schopenhauer Arthur, 59, 109

- Schlegel Karl Wilhelm Friedrich (von), 174
- Scott Moncrieff Charles Kenneth, 88n
- Schrödinger Erwin, 8, 70n
- Sciascia Anna Maria, 42n
- Sciascia Leonardo, 23n, 26 e n, 51n
- Sciolla Gianni Carlo, 55n
- Scrivano Enzo, 179n
- Scrivano Riccardo, 69n
- Séailles Gabriel, 8, 71 e n, 74, 80 e n
- Searle John, 21n
- Selmi Corrado, 201
- Sermonti Vittorio, 150n
- Serri Stefano, 186n
- Servillo Toni, 41
- Severino Emanuele, 88n
- Shakespeare William, 74, 192
- Sibilio Maurizio, 22
- Sichera Antonio, 11, 12, 191 e n, 193n
- Simmel Georg, 59, 61n
- Simon Theodore, 72n
- Simoni Renato, 140n, 142, 179n, 206
- Šipala Paolo Mario, 25n
- Šklovskij Borisovič Viktor, 29
- Socrate, 223
- Solari Pietro, 213, 214
- Solmi Sergio, 11, 109, 110n
- Spencer Herbert, 60n, 66
- Stella M. John, 64 e n
- Stella Maria, 76
- Stravinskij Igor' Fëdorovič, 16, 21, 158 e n, 161, 162
- Strehler Giorgio, 17, 18, 141, 142, 143, 144 e n, 183
- Svevo Italo, 60
- Tagliavini Chaira, 168n
- Taine Hippolyte, 60n
- Tassinari Salvatore, 54n
- Tatò Carla, 183
- Tausk Bruno, 45n
- Taviani Ferdinando, 111n, 167n
- Tessari Roberto, 140n, 141n, 179n
- Tiezzi Federico, 183 e n
- Tilgher Adriano, 44n, 110
- Tinterri Alessandro, 31n, 139n, 179n
- Tittaferrante Futura, 183n
- Todorov Tzvetan, 28n
- Tolstòj Lev Nikolàevič, 26n
- Tomaševskij Boris Viktorovič, 12, 28n
- Tonelli Luigi, 80n
- Toppi Alessandro, 189n
- Torresani Sergio, 183n
- Tortoriello Maria Rosaria, 22
- Tozzi Federigo, 220
- Treves Emilio, 24n, 25n, 79, 206
- Trombadori Antonello, 207
- Ubalдини Cristina, 45n
- Unamuno Miguel (de), 61 e n, 62
- Vai Alan Mauro, 187n
- Van Gogh Vincent, 155
- Vattimo Gianni, 21n
- Venturini Giorgio, 179n
- Verdinois Federigo, 25n
- Verga Giovanni, 59, 207
- Vetrano Enzo, 183 e n
- Vicentini Claudio, 27n, 141n, 165n, 179n, 182n
- Villi Olga, 140n
- Visconti Luchino, 207
- Vlad Roman, 162 e n
- Volta Alessandro, 49n
- Wagner Wilhelm Richard, 88
- Wagner Rudolph, 76
- Weber Karl Emil Maximilian, 54n
- Weigel Barbara, 183n
- Werteimer Max, 60
- Wilde Oscar, 217
- Wittgenstein Ludwig, 156
- Wund Wilhelm, 60
- Zangrilli Franco, 47n, 68n
- Zappulla Muscarà Sarah, 19 e n, 20n, 178n, 214, 215, 217, 225
- Zappulla Enzo, 19n, 20, 205, 214, 225
- Zarathustra, 200, 202
- Zena Remigio, 74n
- Zinno Angela, 188n
- Zola Émile, 60 e n
- Zöllner Carl Friedrich, 76
- Zucconi Guido, 55n



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale
Dipartimento di Studi Umanistici

Seminario interdipartimentale

C'è un *oltre* in tutto
voi non volete o non sapete vederlo

CAMPUS DI FISCIANO 29-30 MARZO 2017

Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello



ISTITUTO DI ARTI SCENICHE
VALLO DI DIANO

AHIRANG ENSEMBLE

presentano

Signori, a voi, l'*oltre*

Brani scelti dalle opere di Luigi Pirandello

Berecche e la guerra; La favola del figlio cambiato;

I giganti della montagna; Quaderni di Serafino

Gubbio operatore.

NOTE DI REGIA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
Campus di Fisciano

Teatro di Ateneo
mercoledì 29 marzo 2017, ore 15,30



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale
Dipartimento di Studi Umanistici

Seminario interdipartimentale in occasione
dei 150 anni dalla nascita di Pirandello

Recital

del Maestro

CIRO LONGOBARDI

Introduce

ENRICA LISCIANI-PETRINI

PROGRAMMA DI SALA



Campus di Fisciano

Teatro di Ateneo

Giovedì 30 marzo 2017, ore 15,30