

Pirandello e il mito come archetipo

scritto da Pirandelloweb.com

di Simona Micali

Pirandello dimostra una «coscienza della crisi» molto maggiore rispetto ai suoi contemporanei, coscienza che si riflette integralmente anche nella modalità di accostamento al mito.

[Indice Tematiche](#)



Piccolo Teatro di Milano – 1966-67 – I Giganti della montagna – Valentina Cortese

Pirandello e il mito come archetipo

[Introduzione](#)

[1. Il fu Mattia Pascal: l'eroe e l'eclisse del sacro nella modernità](#)

2. Portare a termine il mito

3. Il Pirandello «Vate» degli anni Venti

4. La mitopoiesi secondo Pirandello

5. Su un'intervista poco conosciuta e sul rapporto Pirandello-Nietzsche

Introduzione

Eccoci dunque all'ultimo dei tre sondaggi sulla elaborazione novecentesca del mito in Italia: dopo il futurismo marinettiano e il novecentismo bontempelliano, non può mancare l'analisi dei rapporti tra Pirandello e il mito. Quest'ultima analisi sarà forse, delle tre, quella più delicata e insidiosa: infatti la parabola più limpida è probabilmente quella di Bontempelli, che si svolge gradualmente e ordinatamente dalla constatazione dell'inammissibilità e quindi dal rifiuto della mitologia (dalla fine degli anni Dieci alla metà degli anni Venti), per poi approdare, sulla scia dell'adesione entusiastica ai caratteri di una presunta «nuova era», al tentativo di una nuova mitopoiesi, corredata di una sua poetica ben precisa (il novecentismo) e di una quasi altrettanto precisa ideologia (tendenzialmente fascista, seppur con alcune importanti distinzioni). L'inquadramento del mito futurista, si è visto, può contare su una trasparenza assai minore; e tuttavia le contraddizioni (congenite e strutturali) dell'operazione futurista sono tutto sommato altrettanto evidenti e, potremmo dire, *limpide*: infatti non è stato difficile distinguere la presenza e la fisionomia delle due fasi dell'elaborazione (rifiuto della mitologia e nuova mitopoiesi), pur nella loro coincidenza cronologica e nello slittamento dei materiali di riuso da un polo all'altro.

Per Pirandello la situazione si presenta meno facilmente inquadrabile, per due ordini di ragioni. Innanzi tutto, pochissimi autori italiani (e certo nessuno nel Novecento) hanno incontrato una fortuna pari a quella pirandelliana: nel corso degli ultimi cinquant'anni gli interventi e i dibattiti

hanno proliferato con una fecondità da un lato preziosa, ma per altri aspetti quasi controproducente – al punto che è diventato pressoché impossibile azzardare qualsiasi analisi dell'opera pirandelliana senza preliminarmente aver preso posizione all'interno di uno dei dibattiti in corso. Dibattiti che sono spesso pluridecennali, come quello, appunto, sui miti pirandelliani, che data almeno dal 1973, anno del convegno su *I miti di Pirandello* (Lauretta 1974).

Il nodo principale della discordia tra i critici a proposito dei miti è poi quello stesso che divide da sempre la critica pirandelliana in due ampie schiere: quella di coloro che indicano una frattura tra un primo Pirandello «umorista» e un secondo Pirandello, che volta a volta può essere definito «pirandellista», «ottimista», «vate», «mitografo», «ultralirico» e così via **(1)**, e il gruppo di critici che non condividono l'idea di una svolta pirandelliana, o vedono in essa un fatto del tutto secondario rispetto alla sostanza di un'evoluzione che sarebbe invece coerente e unitaria.

(1) La varietà di posizioni si riscontra anche nell'indicazione del punto esatto in cui questa frattura si collocherebbe: da Gigi Livio che la anticipa addirittura al 1921 dei *Sei personaggi* (Livio 1976), ai più che la situano al più convenzionale 1924 – l'anno in cui Pirandello prende la tessera del Partito fascista. In ogni caso tutti i sostenitori della teoria della svolta o frattura la situano prima del 1926, che è l'anno in cui Pirandello inizia a parlare dei «nuovi miti».

Parlando di miti, dunque, a seconda della loro appartenenza a una delle due schiere i critici pirandelliani si possono grosso modo ripartire in due sottocategorie: chi riscontra la frattura tra il primo e il secondo Pirandello legge anche i miti come un'«involutione» del pensiero e della drammaturgia pirandelliana; chi non condivide la teoria di questa frattura riscontra le tracce di un'aspirazione mitica che accompagnerebbe Pirandello nel corso di tutta la sua carriera,

e della quale la trilogia mitica dell'ultima produzione sarebbe soltanto il frutto più maturo (2).

(2) I rimandi bibliografici occuperebbero uno spazio sicuramente eccessivo; e, del resto, la discussione è ben nota a tutti gli specialisti di critica pirandelliana. Per l'interesse 'archeologico' ricorderò che in quel primo convegno sui miti pirandelliani la teoria dell'involuzione era decisamente sostenuta da Lucio Lugnani, e che essa può essere vista come una costante della critica pirandelliana 'di sinistra': una delle formulazioni recenti più convincenti mi sembra quella di Luperini 1992. La posizione contraria, che nel convegno del '74 era sostenuta principalmente da Enzo Lauletta, ha nel corso degli anni raccolto importanti consensi e ispirato studi di indubbio interesse; una delle letture più interessanti e recenti, a questo proposito, è quella di A. MEDA, *Il mito classico nell'opera di Luigi Pirandello* (in Gibellini 1999, pp. 586-608).

È una sintesi, questa, generalissima e un po' grossolana, ma non mi sarebbe possibile riprendere i termini di questo dibattito che, per la sua ampiezza e varietà di posizioni, trasformerebbe il mio discorso sul mito in un saggio di storia della critica pirandelliana. E dunque mi limiterò a precisare in via preliminare che condivido da un lato la posizione dei sostenitori della cosiddetta «frattura» (sebbene il termine sia decisamente inappropriato, poiché fa pensare a una sorta di conversione improvvisa, mentre ovviamente si è trattato di un cambiamento preparato e graduale); ma che, dall'altro lato, una tale frattura non presuppone secondo me un disinteresse di Pirandello nei confronti del mito durante la fase umorista.

Tutt'altro: semplicemente questa frattura è riscontrabile a mio parere anche *all'interno* dei rapporti tra Pirandello e il mito, e anzi uno studio di questo tema nella produzione e nella poetica dello scrittore siciliano può essere utile a

illustrare qualche aspetto e alcune modalità di esse.

Il secondo motivo della maggiore complessità della situazione pirandelliana ha invece a che fare con le caratteristiche della poetica e della pratica artistica pirandelliana. Pirandello non è un autore da etichette e *slogans*; quando pure ne vengano ricavati dalla sua produzione, talvolta anche con il suo esplicito consenso, risultano sempre formule a posteriori e indubbiamente riduttive rispetto alla complessità delle opere di cui vorrebbero costituire la chiave: come nel caso della ingiustamente fortunata formula tilgheriana «Vita e Forma», che venne calata come una camicia di forza a imbrigliare e schematizzare brutalmente la ricchezza dell'umorismo pirandelliano, e che si rivelò poi tanto nociva quando Pirandello la assunse esplicitamente come principio compositivo dei suoi drammi nuovi (due pessimi prodotti di quella formula, come si sa, sono *Diana e la Tuda* e *Quando si è Qualcuno*).

Venendo al rapporto con il mito, sarebbe altrettanto riduttivo e altrettanto arbitrariamente schematico voler sintetizzare le due fasi dell'atteggiamento di Pirandello nelle due formule marinettiane – «*la mitologia e l'ideale mistico sono superati*» e «*gli uomini ridiventano mitici*» – che ho utilizzato come chiave interpretativa del mitologismo futurista e di quello bontempelliano. Da un lato, infatti, esse non si adatterebbero precisamente all'atteggiamento pirandelliano nei confronti del mito: Pirandello non condivide la fede in una nuova età dell'oro, e i suoi «nuovi miti» hanno pertanto un valore assai diverso rispetto a quelli di Bontempelli e Marinetti. D'altra parte, come si è spesso detto, Pirandello dimostra una «coscienza della crisi» molto maggiore rispetto ai suoi contemporanei, coscienza che si riflette integralmente anche nella modalità di accostamento al mito: anziché sbarazzarsi sbrigativamente della vecchia mitologia, infatti, Pirandello analizza approfonditamente (e, si direbbe, dolorosamente) le ragioni della morte del mito nella modernità, valutandone con

lucidità critica le numerose implicazioni.

E il nodo fondamentale di questa riflessione va a mio parere individuato nel primo decennio del secolo, negli anni della ideazione del *Fu Mattia Pascal* e della composizione del saggio su *L'umorismo*.

Prima di passare all'analisi del romanzo è necessario tuttavia almeno accennare a due opere giovanili di Pirandello esplicitamente mitologiche: ossia i due poemetti *Laomache* e *Scamandro*, entrambi pubblicati nel 1906 (ma almeno *Scamandro* dovrebbe risalire al 1898). Si tratta di due testi piuttosto convenzionali, cui giustamente non è mai stata dedicata molta attenzione: *Laomache*, soprattutto, si presenta come una sorta di travestimento mitico di un tema tipicamente pirandelliano, quello della donna orgogliosa e sprezzante del focolare domestico (in questo caso, banalmente, un'amazzone) che, una volta divenuta madre, si tramuta d'incanto anche in casta e tenera sposa. Quanto a *Scamandro*, appare più una composizione di genere, un dramma in versi con un intrigo a metà tra l'idillio e la commedia plautina: un ateniese innamorato si traveste dal dio fluviale Scamandro per sedurre la fanciulla troiana già promessa sposa d'un giovane del luogo, e che si è recata al fiume per un simbolico rito prematrimoniale; scontato il lieto fine, e il corredo di battute garbatamente salaci. Entrambi i testi (sebbene *Laomache* in misura minore) appaiono decisamente lontani dalla consueta ispirazione narrativa e teatrale pirandelliana, e rimandano all'uso convenzionale e puramente retorico del repertorio mitologico classico ampiamente riscontrabile nella produzione poetica del primo Pirandello.

Il dato forse più notevole relativo ai due poemetti è la loro ripubblicazione nei tardi anni Venti (*Laomache* nel 1928 e *Scamandro* nel 1929): un atto che a mio parere va letto come ispirato dal desiderio del Pirandello «mitopoietista» (sono infatti gli anni in cui vengono pubblicati sia *Lazzaro* che *La nuova colonia*) di dimostrare la costanza e la lunga durata

della sua passione mitica, della quale le opere recenti sarebbero i frutti più maturi (3).

(3) Su queste due opere, vd. il già citato saggio di Anna Meda in Gibellini 1999, pp. 595-98.

1. Il fu Mattia Pascal: l'eroe e l'eclisse del sacro nella modernità

– Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*

– Oh oh oh, che c'entra Copernico! – esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il capellaccio di paglia.

– C'entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava...

– E d'illi! Ma se ha sempre girato!

– Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. [...] Io dico che quando la terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari. (*Pirandello 1904, pp. 8-9*)

Con questa bizzarra formulazione di un pensiero dalla lunga e nobile tradizione (da Giordano Bruno a Pascal, e da Leopardi a Nietzsche), la *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa* si sbarazza sbrigativamente del romanzo tradizionale e introduce nel cuore della poetica e – se si può usare un termine così azzardato – della filosofia umoristica, che dà vita al paradossale romanzo di formazione del primo inetto eroe del Novecento, *Il fu Mattia Pascal* (1904). La rivoluzione

copernicana assume qui, come di consueto, il valore di emblema della crisi di certezze che investe l'intellettuale al passaggio di secolo (4), il cui elenco è stato più volte minuziosamente compilato – evoluzionismo e conseguente vacillamento del modello antropocentrico, crollo dei valori morali e della fede religiosa, irrazionalismo ed emergere delle pulsioni a livello individuale e collettivo, alienazione e angoscia esistenziale...

(4) Sul valore emblematico della rivoluzione copernicana e sul nesso con la poetica umoristica, basterà citare un passo proprio dell'*Umorismo* (1908): «Uno dei più grandi umoristi, senza saperlo, fu Copernico, che smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta» (Pirandello 1970, p. 156).

L'intellettuale primonovecentesco reagisce come può; Pirandello, perlomeno in questa fase della sua evoluzione, affronta la crisi come un doloroso e tuttavia ineluttabile dato di fatto, cercando una forma artistica che possa *rispecchiarla* in maniera non passivamente meccanica, bensì consapevole e critica. In questo senso l'umorismo, come arte della riflessione e della scomposizione delle unità illusorie (l'io, le convenzioni, le interpretazioni univoche), si offre come la poetica ideale per una riflessione che agisca al tempo stesso sul piano psicologico, sociale e gnoseologico: ed è proprio grazie all'ausilio della tecnica umoristica che Pirandello risolve la crisi del romanzo nella creazione di una nuova forma, quella del moderno romanzo della crisi.

È stato giustamente detto che *Il fu Mattia Pascal* apre il Novecento romanzesco, e la critica ha lungamente discusso sull'importanza e il significato di quest'opera (5); senza voler entrare nel merito di questa discussione, vorrei tuttavia sottolineare alcuni aspetti del romanzo che possono aiutare a inquadrare la posizione del Pirandello umorista all'interno dell'elaborazione novecentesca del mito.

(5) Per un ottimo riepilogo di questa decennale discussione vd. il volume collettivo *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal* (1988).

A questo scopo, può essere utile partire proprio dall'invettiva contro Copernico, con la quale Pirandello sembra aderire al lamento leopardiano sui mali che derivano alla coscienza umana dal progresso della scienza e dall'evoluzione del pensiero filosofico. La pratica umoristica comporta tuttavia la scelta di una affermazione sfumata e ironicamente paradossale dei concetti, per cui potrebbe essere di qualche utilità rileggere un articolo del 1896, *Rinunzia* (6), nel quale Pirandello anticipava, in termini certo meno 'brillanti', ma forse più chiari, il senso dell'invettiva del bibliotecario Pascal:

Così noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, voglio dir, senza guida. Abbiamo negato, 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 esprimer la terra dal vuoto che la circonda, popolato di deliziose fantasie e di paure, per considerarla come per se 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 dimandare. Ma è possibile che la domanda non sorga, se la terra rimane pur sempre circondata dal cielo? (*Pirandello 1970, p. 1059*)

(6) Pubblicato su «La Critica» dell'8 febbraio 1896: Pirandello coglie lo spunto per la polemica contro i danni del progresso scientifico dalla recente scoperta dei raggi X.

La scherzosa invettiva contro il progresso scientifico, che nella Premessa seconda assolve piuttosto l'ufficio di una

giustificazione di poetica, nel saggio del 1893 si precisa senz'altro come elegia sul cosmo perduto e sostituito da un inintellegibile caos: un caos in cui i «piccoli enti» abitanti di una «piccola patria» sono abbandonati a un pauroso «mistero» perché privati di Dio. Può essere interessante confrontare questo passo con un brano di *Zur Genealogie der Moral* (*Genealogia della morale*, 1887) di Nietzsche, in cui il filosofo prende a esempio proprio la rivoluzione copernicana per mostrare come la scienza non annulli la sete di trascendenza nell'uomo e dunque la forza dell'ideale ascetico:

Meint man in der That, dass etwa die Niederlage der theologischen Astronomie eine Niederlage jenes Ideals bedeute?... Ist damit vielleicht der Mensch *weniger bedürftig* nach einer Jenseitigkeits-Lösung seines Räthsels von Dasein geworden, dass dieses Dasein sich seitdem noch beliebiger, eckensteherischer, entbehrlicher in der *sichtbaren* Ordnung der Dinge ausnimmt? Ist nicht gerade die Selbstverkleinerung des Menschen, sein *Wille* zur Selbstverkleinerung seit Kopernikus in einem unaufhaltsamen Fortschritte? Ach, der Glaube an seine Würde, Einzigkeit, Unersetzlichkeit in der Rangabfolge der Wesen ist dahin, – er ist *Thier* geworden, Thier, ohne Gleichniss, Abzug und Vorbehalt, er, der in seinem früheren Glauben beinahe Gott («Kind Gottes», «Gottmensch») war... (*Nietzsche 1967-77, Band 5, p. 404*)

[Si pensa davvero che, per esempio, la sconfitta dell'astronomia teologica significhi una sconfitta di quell'ideale?... Forse che l'uomo è divenuto *meno bisognoso* di una soluzione trascendente del suo enigma esistenziale, in virtù del fatto che da allora quest'esistenza appare ancor più gratuita, messa da parte, superflua nell'ordine *visibile* delle cose? Non è forse, da Copernico in poi, in un inarrestabile progresso l'autodiminuirsi dell'uomo, la sua *volontà* di farsi piccolo? La fede, ahimè, nella sua dignità, unicità, insostituibilità nella scala gerarchica

degli esseri è scomparsa – è divenuto *animale*, animale, senza metafora, detrazione o riserva, lui che nella sua fede una volta era quasi Dio («Figlio d'Iddio», «Uomo-Dio»)..
(trad. 1965-72, vol. VI, tomo 2, pp. 359-60)]

Come ho già detto, l'uso emblematico della rivoluzione copernicana è un topos della riflessione filosofico-morale. Una coincidenza interessante mi sembra tuttavia l'accento, posto sia da Nietzsche che da Pirandello, sul bisogno dell'uomo di una fede trascendentale, una giustificazione di ordine superiore alla propria esistenza, che la scienza rende più difficile da trovare ma non per questo meno necessaria. La perdita delle certezze religiose, com'è naturale, non agisce soltanto su un piano filosofico e gnoseologico, ma ha gravissime conseguenze anche su quello etico – come Pirandello precisa in un saggio di due anni dopo, *Arte e coscienza d'oggi* (7) :

«Soffrire? Ma soffrir sulla terra era men che niente! Si chiedeva anzi di soffrire a pro dell'altra vita. Anzi la vita vera era il morire» (Pirandello 1970, p. 895).

(7) Pubblicato su «La critica», 15 settembre 1895.

E ancora sembra di avvertire un'eco precisa della *Genealogie der Moral*, nella descrizione dell'insana dottrina del «prete asceta»:

schon klagte man nicht mehr *gegen* der Schmerz, man *lechte* nach dem Schmerz; '*mehr* Schmerz! *mehr* Schmerz!' so schrie das Verlangen seiner Jünger und Eingeweihten Jahrhunderte lang. (p. 390)

[ormai non ci si lamentava più contro il dolore, si era *sitibondi* di dolore; «*più* dolore! *più* dolore!» andava gridando per secoli il desiderio dei suoi discepoli e iniziati. (p. 347)]

Se la ricompensa non è più assicurata, proclamano tanto

Pirandello quanto Nietzsche, come giustificare e tollerare la sofferenza della vita? Nello stesso saggio, inoltre, Pirandello critica il velleitarismo delle recenti dottrine morali (l'etica intuizionista, idealista, l'utilitarismo empirico e l'etica di Spencer) che cercano di mettere riparo al crollo della concezione religiosa: venuta meno la certezza nelle «grandi verità», è naturale che l'individuo ne derivi il senso di un integrale relativismo:

Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. (p. 900)

Il Pirandello di fine secolo sembra dunque accordarsi con le voci che profetizzano un'imminente fine di un'epoca e della sua cultura; e, non a caso citando Nordau, parla chiaramente di «*fin de race*». Non sorprenderà dunque incontrare, a conclusione del saggio, un passo in cui si profila addirittura una sorta di aspettativa palingenetica:

Che avverrà domani? Siamo certamente alla vigilia d'un enorme avvenimento. E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che s'appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingojando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto. (p. 906)

Nei primi anni del secolo, invece, questa aspettativa sembrerà spegnersi; e anzi nel *Fu Mattia Pascal* Pirandello opera una sorta di ontologizzazione del relativismo: qualsiasi certezza e qualsiasi valore sono illusori, lumi collettivi che si limitano a colorare la tenebra dell'impenetrabile mistero, alimentati dalla fede collettiva; salvo spegnersi quando il carburante inizia a scarseggiare e gettare tutti nel più angoscioso sbandamento, fino all'avvento di un nuovo lume e di una nuova mistificazione. Ma Pirandello non si limita a enunciare questo relativismo radicale, poiché vi aggiunge la

consolatoria ipotesi che quel mistero non sia un buio vuoto, e che anzi a farcelo credere tale è l'ingannevole lume della coscienza individuale, spenta la quale l'uomo può finalmente abbandonarsi a una sorta di mistica comunione con un non meglio specificato «Essere», spirito eterno e immanente all'universo. Si tratta naturalmente della ben nota teoria di Anselmo Paleari, nonché dello stesso Pirandello (lo scrittore la riprenderà quasi negli stessi termini nell'*Umorismo*), che Adriano Meis definisce un po'ironicamente «lanterninosofia»; una teoria alla quale il protagonista evita – come sempre, del resto – di aderire apertamente, limitandosi a riferirne il contenuto.

Va da sé, comunque, che fintanto che il «lume individuale» non si è spento, e se non si può ricorrere all'illusorio ausilio di uno di quei «lumi collettivi», l'esistenza non può che apparire come caos, ingiustificabile e incomprensibile. Il personaggio romanzesco stesso dunque, specchio e prodotto di quel caos, non può che risultare composito, non determinabile univocamente né descrivibile, e la narrazione della sua vicenda deve dar ragione, anche formalmente, di questa sua nuova e non più ignorabile complessità. A rivelarsi impraticabile è dunque il modello dell'*homo fictus* in versione ottocentesca: coerente, compatto, declinato a 360 gradi; mentre Mattia – s'intenda, il Mattia narratore, il «fu» Mattia – già alle prime frasi della sua autobiografia si dichiara come colui che non è più capace di definirsi e di imporre al mondo un suo io certo e indubitabile, corredato di altrettanto certe e indubitabili opinioni (egli ha infatti perso perfino la certezza del nome, la *sola* che avesse mai posseduto). Privo di un ordine conoscitivo e di una gerarchia nell'esperienza, il nuovo personaggio pirandelliano si ritrova schiavo della casualità e investito da un'infinità di dettagli inessenziali, fra i quali tenta di selezionare quelli di cui comporre una sua *trama*, necessariamente concatenata e solidamente provvista di senso, per arrendersi e dichiarare alla fine che una trama e un senso non sono rintracciabili. La raffigurazione più

celebre della sua condizione è nella parabola di Oreste nel teatrino delle marionette, ideata sempre dall'estroso Paleari nel XII capitolo:

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 di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] 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. (pp. 164-65)

L'inconscio, il caos, l'assenza di Dio, il crollo della fiducia nella Legge, sociale, morale o scientifica che sia, l'insensatezza della Storia: qualunque tentativo di meglio specificare quei *mali influssi* risulta necessariamente forzato o riduttivo.

Lo strappo rivela la natura precaria e illusoria delle certezze sulle quali gli uomini si sono costruiti la vita; al di là delle quali c'è appunto il «mistero» – o, come Pirandello si esprimerà cinque anni più tardi nell'*Umorismo*, l'*abisso*:

Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, 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 essa. Il vuoto interiore si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. (Pirandello 1970,

pp. 152-53)

Non essendo costituzionalmente in grado di *vedere* e decifrare quel mistero, il personaggio è condannato a vivere in una realtà sprovvista di significati, o meglio a barcamenarsi tra sistemazioni provvisorie e sempre ridiscutibili: l'uomo dunque può riprendere la propria vita, le proprie abitudini – le quali però non potranno che apparirgli vuote finzioni prive di senso, ora che ha gettato una fugace occhiata a ciò che c'è «sotto», a quel «qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire» (*ibidem*).

Oreste si trasforma così in Amleto, l'individuo che – secondo l'interpretazione romantica – è incapace di agire perché la sua azione gli appare priva di senso. Ma una tale trasformazione, ormai è chiaro, non significa tanto una mutazione *all'interno* del paradigma dell'eroe: se il caos fosse ordinabile e disciplinabile, infatti, resterebbe pur sempre la possibilità dell'eroe *civilizzatore* (Eracle che uccide i mostri) capace con la sua azione di trasformare il disordine in cosmo; mentre il caos pirandelliano non è ciò che viene *prima* della civilizzazione, bensì ciò che *segue* il dissolvimento dell'illusione della civiltà, ciò che preme al di sopra o al di sotto della fragile superficie di quella illusione (del «cielo di carta», appunto). Per l'individuo che ha visto quel mistero, che *conosce* l'abisso, viene meno la *possibilità* stessa dell'azione – è insomma il paradigma eroico nella sua integrità a essere definitivamente precluso. Non a caso, ancora nel saggio del 1908, Pirandello afferma recisamente come l'umorismo non conosca *eroi*:

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli *scompon*e il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di

coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze. L'umorista non riconosce eroi; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi. (Pirandello 1970, p. 158)

Dunque il paradigma eroico risulta inattuabile da un lato sul piano gnoseologico (manca l'ordine necessario a conferire un senso all'azione eroica), dall'altro sul piano psicologico (l'individuo è composito e scisso). Rimane il piano etico: ma in base a quale Legge l'eroe potrebbe agire, se sono spenti i lanternoni dei grandi valori e degli ideali collettivi? Con la decadenza del Sacro nella modernità, alla Legge è infatti subentrato come surrogato l'ordinamento della società civile, in base al quale l'Uomo è mutato in buon cittadino, con diritti e doveri non più sacri e assoluti, bensì burocraticamente sanciti per esplicita convenzione da quella pseudodivinità che è il parlamento democraticamente eletto. Per l'individuo che agisce all'interno di un tale ordinamento, l'eroe non può essere considerato tale se il suo atto non sia prima ufficialmente registrato negli archivi e non gli sia stata tributata l'immane apoteosi giornalistica – giacché, se la società civile ha preso il posto degli dèi, e il codice civile ha sostituito la Legge, la funzione del coro tragico non può essere stata assunta che dai quotidiani. È questo il senso dell'avventura occorsa a Adriano Meis e raccontata nel capitolo XI, quando, dopo aver coraggiosamente salvato una prostituta dall'aggressione di quattro mascalzoni, è costretto a fuggire precipitosamente dinanzi alla prospettiva dell'ufficialità e della gloria:

Ci volle del bello e del buono per liberarmi di quei due zelanti questurini, che volevano assolutamente condurmi con loro, perché denunciassi il fatto. Bravo! Non ci sarebbe mancato altro! Aver da fare con la questura, adesso! Comparire il giorno dopo nella cronaca dei giornali come un quasi eroe, io che me ne dovevo star zitto, in ombra, ignorato da tutti...

Eroe, ecco, eroe non potevo più essere davvero. Se non a patto di morirci... Ma se ero già morto! (pp. 147-48)

Come la virtù non può dunque essere tale se non sia ufficialmente sancita, allo stesso modo la *hybris* si riduce anch'essa a trasgressione burocratica, come per esempio quella di cambiare nome, o di privare una legittima consorte del sostentamento materiale dovuto; quanto alla *nemesi*, com'è ovvio, essa sarà la privazione di quei diritti civili – la protezione della polizia, la possibilità di contrarre matrimonio con la persona amata o di vendicare legalmente l'onore offeso.

Proprietà privata, matrimonio, onore: sono infatti questi i tre valori cardinali del sistema etico borghese, sanciti naturalmente dal codice civile, valori che Mattia Pascal, pur interiormente ed esteriormente rinnovato in Adriano Meis e pur iniziato alla filosofia del lanternino e del relativismo assoluto, non si sognerebbe mai dimettere in dubbio (8).

(8) La critica pirandelliana (da Giacomo Debenedetti in poi) ha più volte ribadito come Pirandello si dimostri vittima dello stesso meccanismo di cui lamenta le conseguenze, cioè la minimizzazione dei Valori nei valori borghesi e della Legge nel codice civile: infatti Mattia non fa tesoro dell'esperienza accumulata nella prima parte della sua vita, prendendo le distanze e criticando i principi su cui essa era basata; semplicemente è in cerca di *un'altra possibilità per realizzarsi*, ma sempre all'interno dello stesso sistema e mantenendone invariate le condizioni. Dunque Pirandello non sta mostrando criticamente un protagonista vittima dei pregiudizi del suo ceto e dell'educazione ricevuta, ma condivide egli stesso, nonostante la lucidità rara nell'indicare i mali della vita associata, la mistificazione borghese che quel sistema di vita associata sia l'unico possibile e *naturale*.

Colpito duramente in ciascuno di essi (a causa del furto

subìto, dell'impossibilità di sposare Adriana e di vendicare l'onore offeso da Bernaldez), a Adriano Meis, proprio come ad Ajace e Antigone, non resta che la via del suicidio – come abbiamo appena letto, Adriano può attingere all'eroismo solo attraverso la morte. Tuttavia, se il sistema borghese ha sostituito all'eroe classico il *cittadino*, entità puramente sociale e burocratica, non ci sarà alcun bisogno che muoia la *persona*: sarà sufficiente che muoia quella sociale e burocratica finzione, che appunto aveva subito l'onta tremenda: a venir gettata nel fiume sarà dunque quella identità convenzionale e fittizia, e l'individuo sarà libero di tornarsene («*come nuovo*», scrive Pirandello, cioè senza avvertire più alcuna traccia di quella triplice onta) alla sua vecchia identità.

Alla Legge, si è detto, è stato sostituito un codice civile basato sui tre principi cardine di proprietà privata, matrimonio e onore: perciò il posto della tragedia, il luogo dove si discuteva del rapporto tra eroe e Legge, è ora legittimamente occupato dal dramma borghese, specchio appunto del rapporto tra il buon cittadino e quei valori (9).

(9) Sui profondi legami simbolici che intercorrono tra proprietà privata e matrimonio (per i quali l'adulterio andrebbe interpretato come *figura* dell'alienazione della proprietà) e sulla funzione di *rispecchiamento* del dramma borghese nei confronti della società borghese vd. Livio 1976.

E dunque il redivivo Mattia, non appena viene a sapere che il suo antico rivale gli ha portato via la moglie, vuol tentare la strada dell'eroe tragico tradotto in versione borghese, ossia indossare i panni del terribile vendicatore in un dramma della gelosia. La narrazione assume toni iperbolici nel descrivere il protagonista che si appresta a «piombar come un nibbio là sul nido di Pomino» (p. 261); e ancora, quando lo scontro è ormai imminente:

Non saprei ridire in che animo fossi: ho soltanto

l'impressione come d'una enorme, omerica risata che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case. (p. 264)

Ma l'umorismo finisce per avere la meglio anche sul tragico, e il tono iperbolico della scena madre trapassa immancabilmente in farsa:

Appena Pomino, spalancata di furia la porta, mi vide – erto – col petto in fuori – innanzi a sé – retrocesse esterrefatto.

M'avanzai, gridando:

– Mattia Pascal! Dall'altro mondo.

Pomino cadde a sedere per terra, con gran tonfo, sulle natiche, le braccia puntate indietro, gli occhi sbarrati:

– Mattia! Tu?!

La vedova Pescatore, accorsa col lume in mano, cacciò uno strillo acutissimo, da partorienti. (pp. 265-66)

La terribile serietà necessaria al vendicatore è irrimediabilmente incrinata, e il protagonista, proprio come il burattino di Oreste, di fronte allo sconvolgimento che il suo ritorno ha prodotto, ma soprattutto all'innocenza della 'figlia della colpa', si sente immancabilmente cader le braccia. Alla vista di questo inatteso idillio infatti Mattia si commuove, e per preservarne l'integrità accetta di farsi da parte e rinunciare ai propri diritti (quegli stessi per i quali Adriano Meis era stato spinto sino alla soluzione estrema del suicidio): neppure lo pseudotragico del dramma borghese riesce dunque a reggere la prova dell'umorismo, e lo pseudoeroe, cioè il marito disonorato, si ritrova nuovamente condannato all'inattività di «chi troppo sa».

Nel finale lo ritroviamo infatti definitivamente relegato «fuori della vita», in una sorta di limbo tra gli spazi ugualmente funebri del cimitero e della biblioteca, rinunciatario nei confronti di qualsiasi azione e di tutte le proprie facoltà – tranne, appunto, quella dell'affabulazione, grazie alla quale può raccontare la propria storia. Una storia che è possibile leggere *anche* come la parabola della morte dell'eroe in séguito all'eclisse del Sacro, e dell'inattingibilità del tragico nella società moderna.

2. Portare a termine il mito

Sofferamoci ancora nei dintorni del *Fu Mattia Pascal*, per ricordare come non poche delle teorie e dei principi esposti nel romanzo verranno ripresi nel saggio *L'umorismo* di quattro anni dopo, che per tanti aspetti assolve alla funzione di *giustificazione a posteriori* nei confronti del romanzo, illustrando la poetica e la «filosofia» (intesa in senso lato) dalla quale nasce un *monstrum* come appunto apparve ai contemporanei la narrazione anticlassica e irriverente del bibliotecario Pascal (10).

(10) Non ci sarebbe bisogno di ricordare che l'edizione del 1908 del saggio recava l'epigrafe «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario» – epigrafe poi eliminata nell'edizione del 1920, quando Pirandello aveva già raggiunto una più vasta notorietà attraverso il teatro, e desiderava quindi presentare il saggio come presupposto della sua produzione complessiva, narrativa e teatrale.

Il principio vale anche per la cosiddetta «lanterninosofia» – teoria certo più poetica che filosofica, come dimostra la modalità integralmente metaforica della sua esposizione – che ritroviamo naturalmente nell'*Umorismo*, e precisamente nella sua ultima e più 'lirica' parte, dove tuttavia la metafora dei lanternini subisce un'importante integrazione che la introduce all'interno di un orizzonte

mitico: il lanternino, il lume che proietta la debole luce della coscienza umana, si precisa infatti mitologicamente come il fuoco che Prometeo ha donato agli uomini:

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. [...] 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? [...] Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo; non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo quella favilla che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva.

E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare malinconicamente la sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasma, un miserevole inganno, l'ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della fiaccola ch'egli tiene accesa in mano. A un solo patto Giove potrebbe sparire, a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno. (Pirandello 1970, pp. 155-56)

La presenza del mito di Prometeo – caro ai romantici

(11), a d'Annunzio e presto anche ai futuristi – è già un elemento di per sé significativo, su cui pure la critica pirandelliana non sembra aver appuntato la propria attenzione in maniera particolare.

(11) Sul mito prometeico e sui significati via via a esso attribuiti nella storia del pensiero occidentale, rinnovo il rimando a Trousson 1964 e soprattutto a Blumenberg 1979 (dal quale traggio importanti spunti per l'analisi che segue).

E tuttavia il punto importante non è tanto quale mito Pirandello rielabori, bensì la *modalità* di quella rielaborazione. Nella sua versione del mito, infatti, Pirandello opera un primo fondamentale rovesciamento: il fuoco donato da Prometeo (tradizionale simbolo della ragione umana da un lato, del sentimento dall'altro) non è più un dono di inestimabile valore bensì un grave danno per l'Umanità, poiché è la fonte di una visione illusoria e deformata del reale – la comunione dell'Essere universale – e quindi, in accordo con la filosofia di Schopenhauer (12), l'origine del principio di individuazione in cui risiedono tutti i mali spirituali e intellettuali dell'uomo.

(12) Ricordo che Pirandello possedeva una copia ampiamente annotata del *Mondo come volontà e rappresentazione* (vd. Barbina 11000), e che il filosofo tedesco è a più riprese citato nelle *Novelle*. Vd. Polacco 1999.

Viene così abolita la lunga tradizione di glorificazione del gesto prometeico, cioè del gesto eroico per eccellenza: quello di colui che osa sfidare i limiti imposti dagli dèi per acquistare un bene di suprema importanza individuale (la conoscenza, faustianamente intesa) o collettiva. In una ipotetica evoluzione coerente e consequenziale della elaborazione del mito, dunque, la posteriore riassunzione della simbologia prometeica da parte del futurismo (di cui

abbiamo analizzato alcuni esempi nel primo capitolo) dovrebbe venire considerata un irragionevole ritorno indietro.

Ma Pirandello non si arresta qui. Il suo Prometeo, infatti, non solo ha causato la rovina dell'Umanità con il suo dono, ma ha anzi prima di tutti ingannato se stesso: poiché il dio al quale crede di aver recato il supremo oltraggio, e che gli impone il suo eterno castigo, è in realtà egli stesso il frutto dell'illusione che il suo dono ha causato. Un'illusione che per giunta comincia a vacillare, se il titano ha compreso che l'immagine che egli crede essere Giove non è altro che «l'ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo». Ma se Giove non esiste, se la Legge non esiste, l'oltraggio e la tremenda nemesis sono essi pure, necessariamente, illusori: il fato di Prometeo, non più eroe perché privato del conflitto tragico, è rovesciato in una sorta di farsa metafisica. Se posso usare un'immagine un po'azzardata, è come se Pirandello si fosse arrampicato sul ramo più alto della elaborazione millenaria del mito prometeico e, da lassù, avesse cercato di tagliare il tronco della pianta alla sua base, impedendo qualsiasi possibilità di ricrescita su quella vecchia base.

Una simile operazione rientra in quel particolare tipo di rielaborazione del mito che Hans Blumenberg ha chiamato «*portare a termine*», nel senso di produrre una versione del mito che appaia definitiva, l'ultima formulazione possibile di quella particolare storia. L'«esibizione dell'ultima possibilità di accostarsi al mito» è secondo Blumenberg l'esito finale cui di per sé tende inesorabilmente il lavoro sul mito: l'artista che sente di essere al tramonto di un'era culturale avverte l'urgenza di offrire l'ultima versione dei miti in cui essa si è espressa e riconosciuta, una versione tale da non ammettere alcuna rielaborazione ulteriore, così che il lettore non possa fare a meno di chiedersi: «cos'è ancora possibile dopo questo?» (Blumenberg 1979, p. 757). È ciò che fa Pirandello quando opera sulla vicenda di Prometeo

una sorta di *svuotamento*: Pirandello sottrae dalla trama mitica elementi e personaggi fondamentali, rendendoli una proiezione illusoria o addirittura schizofrenica della psiche del protagonista, azzerando così al tempo stesso qualsiasi giustificazione e qualsiasi significato del mito.

Naturalmente, spiega Blumenberg, la versione finale del mito prodotta è tale solo nell'intenzione dell'artista, che verrà contraddetto dal suo contemporaneo o successore che si proverà a offrire un'ulteriore «ultima versione».

Ciò che mi preme sottolineare non è tuttavia l'efficacia o la 'longevità' del mito finale pirandelliano, bensì il fatto stesso che Pirandello, consapevolmente o meno, *porti a termine un mito*, e precisamente il mito di Prometeo. Infatti Pirandello non è l'unico autore che nei dintorni del passaggio di secolo offre una ultima versione della prometheia; anzi, a un sondaggio sia pure rapido e superficiale, scopriamo che Pirandello si trova su questa via in ottima compagnia. André Gide ha scritto nel 1899 un *Prométhée mal enchaîné* (*Prometeo male incatenato*), in cui il titano si libera dal suo supplizio con un banale atto di volontà, e in cui Zeus, il fato, la *hybris* e la nemesi si rincontrano nella Parigi *fin de siècle* per intrecciare un assurdo carosello il cui senso ultimo non può che essere la totale gratuità degli atti umani e l'ingiustificabilità del mondo; si tratta di una versione che – sempre secondo Blumenberg – porta a termine il mito prometeico attraverso la sua *minimizzazione*: «Il mito non può più avere luogo perché accade 'troppo poco'» (p. 754). Del 1918 è invece il *Prometheus* di Franz Kafka (dunque la 'durata' della versione pirandelliana dovrebbe teoricamente venir fissata a dieci anni): nel brevissimo racconto il mito è radicalmente *relativizzato* e quindi sostanzialmente annullato nella somma delle sue diverse versioni, così come ce le ha tramandate la ricezione millenaria – quale fosse stata la verità originaria, chi fossero gli attori della vicenda, quali gli esatti nessi di causa effetto non è dato sapere, dal momento che «Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären;

da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden» (Kafka 1994, p. 136) [«La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Siccome proviene da un fondo di verità, deve terminare di nuovo nell'inspiegabile» (trad. 1993, p. 430)] **(13)**.

(13) La relativizzazione e quindi il dissolvimento del mito nella somma delle sue versioni è un procedimento tipico di Kafka: per quanto riguarda il mito classico, esso era stato applicato già l'anno precedente al mito di Ulisse e le Sirene: vd. *Das Schweigen der Sirenen* (1917) in Kafka 1994, pp. 137-39 (trad.: *Il silenzio delle Sirene*, pp. 428-29).

Abbiamo dunque un dato già interessante: nel portare a termine il mito, e in particolare il mito di Prometeo, Pirandello dimostra un sorprendente allineamento il primo tentativo di portare a termine il mito di Prometeo: prima di lui va infatti annoverata la versione del mito offerta da Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* (*La gaia scienza*, 1882) **(14)**.

(14) Già nella *Geburt der Tragödie* (*Nascita della tragedia*, 1872) Nietzsche considera la *prometheia* (insieme alla vicenda di Edipo) come il perfetto esemplare del mito tragico dionisiaco: vd. Nietzsche 1967-77, 1, p. 40 (trad. 1965-72, III, 1, p. 37).

L'aforisma 300 (nel IV libro), intitolato Preludi della scienza, presenta un parallelo tra la funzione propedeutica allo sviluppo del pensiero scientifico svolta dalla magia primitiva (in accordo con le teorie evolucionistiche) e l'ipotesi di una futura evoluzione della religione trascendentale in autodivinazione immanentistica dell'uomo; un processo che viene illustrato con una versione allegorica del mito prometeico:

Musste Prometheus erst wännen, das Licht *gestohlen* zu haben und dafür büssen, – um endlich zu entdecken, das er das

Licht geschaffen habe, *indem er nach dem Lichte begehrte*, und dass nicht nur der Mensch, sondern auch der *Gott* das Werk *seiner* Hände und Thon in seinen Händen gewesen sei? Alles nur Bilder des Bildners? – ebenso wir der Wahn, dei Diebstahl, der Kaukasus, der Geier und die ganze tragische *Prometheia* aller Erkennenden?

(Nietzsche 1967-77, Band 3, p. 539)

[Non dovette Prometeo in un primo momento *supporre erroneamente d'aver rubato* la luce e pagarne il fio, per giungere infine a scoprire che era stato lui *nella sua brama di luce* a creare la luce, e che non soltanto l'uomo, ma anche il *dio* era stato opera delle sue mani e argilla nelle *sue* mani? Che ogni altra cosa era soltanto l'immagine del plasmatore d'immagini? Così come l'illusione, il furto, il Caucaso, l'avvoltoio e l'intera tragica *Prometheia* di ogni uomo della conoscenza? (trad. 1965- 2, vol.V, tomo 2, p. 175)]

Le analogie con la versione pirandelliana sono sorprendenti: anche per Nietzsche, come più tardi per Pirandello, la trama mitologica è puramente illusoria; non esiste alcuno Zeus, né Caucaso, né avvoltoio, e non si sono verificate né la *hybris* del furto, né la *nemesi* dell'eterno supplizio: in definitiva, in entrambi i casi il mito è portato a termine tramite quel procedimento che ho definito *svuotamento*.

Laddove però in Pirandello l'illusione si configurava come maleficio, legando il titano alla rupe in un inutile tormento, nella versione nietzscheana essa è piuttosto una fase necessaria nel processo di autocoscienza dell'uomo e di presa di dominio sull'universo **(15)**, e tuttavia è evidente che si tratti di due versioni opposte, l'una euforica e l'altra disforica, *dello stesso tema*.

(15) All'altezza della *Fröhliche Wissenschaft* Nietzsche ha infatti in gran parte superato la fase del suo pensiero più

nichilista e più influenzata da Schopenhauer, secondo la quale il principio di individuazione (ciò che Pirandello chiama «sentimento della vita») è il male ontologico, ed è in atto l'elaborazione del concetto di *volontà di potenza*, che di quel superamento è un nodo fondamentale.

Dunque Pirandello aveva letto *Die fröhliche Wissenschaft*? È possibile, anche se la concordanza non è a mio parere sufficiente ad accertarlo (16).

(16) Per tutta questa questione si veda l'ultima parte di questo capitolo.

Più in generale, indipendentemente dalle differenze o analogie nel trattamento del tema, a mio parere non è necessario ricorrere a ipotesi di tipo filogenetico per spiegare le analogie tra le quattro versioni di cui ho parlato: dal momento che quello prometeico è probabilmente il mito dominante nell'immaginario sette-ottocentesco, illuminista prima e romantico e postromantico poi (fino, come si è visto, a quell'estrema propaggine degenerata del romanticismo che è il futurismo).

Si può tranquillamente affermare che la *prometheia* sia il mito-simbolo di un secolo, l'immagine più forte e emblematica della sua illimitata fiducia nelle potenzialità dell'uomo, della scienza, della volontà nel superare tutti i limiti posti dalla natura, da Dio e dalla società: e dunque è il mito deputato a far da bersaglio alla critica novecentesca, a tutti gli artisti che si sentono orfani della sacralità e della trasparenza di un cosmo ridiventato caos, e per i quali una tale fiducia è ormai definitivamente inattuabile.

Dunque, nel 1908, Pirandello *porta a termine* un mito; e lo fa in un luogo tutt'altro che secondario, ossia a conclusione di quella sorta di «manifesto dell'arte di crisi» che è (o potrebbe essere per tanti aspetti considerato) *L'umorismo*. Abbiamo visto come, quattro anni prima, nel *Fu*

Mattia Pascal, Pirandello abbia offerto una parabola sull'impossibilità dell'eroe e l'impraticabilità del paradigma tragico nella società moderna; ora la poetica umoristica, poetica fondata sulla scomposizione di caratteri e situazioni e sul rovesciamento del sublime, si spinge sino a decretare (consapevolmente o meno) la fine del mito. Ma al tempo stesso la fine dei miti assume il valore di *segnale* della fine di un'epoca (si ricordino le esplicite dichiarazioni di *Arte e coscienza d'oggi*), l'epoca che in quei miti aveva riposto e custodito gelosamente i propri valori e i propri significati più profondi.

3. Il Pirandello «Vate» degli anni Venti

Voi dite: ma perché almeno non si macellavano lontano dalla folla tutti quei porci? E io vi rispondo: ma perché la festa allora avrebbe perduto uno dei suoi caratteri tradizionali, forse il suo primitivo carattere sacro, d'immolazione.

Voi non pensate al sentimento religioso, signori.

Ho visto tanti impallidire, turarsi con le mani gli orecchi [...]; e per la verità ho torto il viso anch'io; ma lamentando dentro di me amaramente che l'uomo a mano a mano, col progredire della civiltà, si fa sempre più debole, perde sempre più, pur cercando d'acquistarlo meglio, il sentimento religioso. Seguita, sì, a mangiarsi il porco [...]; ma torce poi il viso all'atto dell'immolazione. E certo è ormai cancellato il ricordo dell'antica Maja, madre del dio Mercurio, da cui il porco riprende il suo secondo nome. (*Pirandello 1990, vol. III, pp. 425-26*)

Così rifletteva il «pedagogo» narratore della novella *Il Signore della Nave* nel 1916 (17), e le sue riflessioni sarebbero state raccolte pressoché negli stessi termini nell'adattamento scenico, *La sagra del Signore della Nave*, con

cui nel '25 iniziò la sua attività il «Teatro d'Arte» diretto da Pirandello – con l'unica differenza che nella versione teatrale le considerazioni sul primigenio carattere sacro della cerimonia sono affidate al «mastro-medico», mentre il «giovane pedagogo» ribatte con l'osservazione sulla perdita dell'antico sentimento religioso.

(17) La novella *Il Signore della Nave* uscì nel gennaio 1916 sulla rivista «Noi e il mondo»; l'anno successivo venne raccolta nel volume *E domani, lunedì* (edito da Treves); dal 1928 (edizione Bemporad-Mondadori), sarebbe rientrata definitivamente nel XIII volume delle *Novelle per un anno*, intitolato *La Candelora*.

La riflessione sulla scomparsa del sacro causata dal progresso della civiltà da un lato conferma la lettura che abbiamo dato del *Fu Mattia Pascal*, dall'altro ne sviluppa un aspetto ulteriore, vale a dire l'intima connessione tra sacralità e ritualismo: se i due aspetti erano in origine intimamente connessi, il progresso della civiltà li ha irrimediabilmente dissociati, facendo sì che solo il rito sopravviva, ma ormai svuotato della sua originaria sacralità. L'attenuazione del senso del sacro comporta dunque che l'uomo si ritrovi incapace di sopportare la violenza espressa dal rito, che non può che risultargli ingiustificata e inspiegabile. Soprattutto, va sottolineato come una tale evoluzione venga da Pirandello (per bocca, appunto, del suo pedagogo-narratore) identificata come un «*indebolimento*» dell'uomo: il «sentimento religioso» viene così a costituire un importante elemento di *forza* per l'individuo. Di più, di *sanità*, poiché non c'è alcun dubbio che la truce raffigurazione che segue dei bagordi e dell'orgia festaiola miri a offrire l'immagine di un'Umanità degenerata, ridotta a una condizione bestiale nel soddisfacimento dei più bassi appetiti (alimentari, ma anche sessuali); salvo poi tentarne una redenzione in *extremis*, rappresentandola devota, gemente e penitente dinanzi all'effigie della croce – l'unico simbolo

che ancora possa risvegliare quel senso religioso sopito, almeno per gli animi umili.

La novella è un testo particolarmente interessante per due motivi: innanzi tutto l'immolazione dell'animale sacro al dio (come i maiali per Maja), che si svolge a settembre (ossia all'inizio del ciclo annuale agricolo), collegata a una grande festa nella quale i partecipanti liberano sfrenatamente i propri istinti, ricorda molto da vicino i riti di purificazione con capro espiatorio (più precisamente, animale divino) raccolti da Frazer nella sua monumentale opera di etnologia comparata, già chiamata in causa a proposito del racconto *L'ultima notte di quell'anno* di Bontempelli.

L'edizione originale del *Golden Bough* fu pubblicata in 12 volumi tra il 1890 e il 1915, ma la prima edizione italiana fu quella del compendio in due volumi tradotta da Adolfo De Bosis per Stock, nel 1925. Dunque, volendo credere che Pirandello nel 1916 in qualche modo si rifaccia volutamente alle ricerche di Frazer, bisognerebbe supporre che avesse letto almeno parte dell'opera nell'edizione originale in inglese: un'ipotesi che non mi sembra molto probabile.

Piuttosto, sarà più facile ipotizzare che Pirandello fosse venuto a conoscenza delle discussioni che *Il ramo d'oro* aveva sollevato sin dall'edizione del 1890, discussioni naturalmente rinnovatesi man mano che uscivano i nuovi volumi dello studio **(18)**.

(18) Non azzardo ipotesi sui tramiti per i quali Pirandello potrebbe essere venuto a conoscenza delle ricerche di Frazer, dal momento che qualsiasi rimando risulterebbe assai arduo da dimostrare. A dimostrazione però di come gli studi di Frazer fossero conosciuti e discussi anche in Italia già prima che fosse pubblicato il compendio, si può citare il particolareggiato riassunto dei volumi già pubblicati fatto da Luigi Salvatorelli nel suo «Bollettino di scienza delle religioni», rubrica stabile della rivista «La cultura contemporanea», nel dicembre 1912

(pp. 270-73): Salvatorelli accenna solo vagamente alla parte sull'espulsione rituale dei demoni e sul capro espiatorio, che non era ancora stata pubblicata nell'edizione inglese; informa però che ne era uscita in anticipo la versione in lingua francese, nel secondo dei tre volumi in cui *The Golden Bough* era stato tradotto (per l'editore Schleicher, Paris 1908).

Infatti, se è abbastanza evidente che la «sagra» pirandelliana presenta molte analogie con i riti primitivi descritti da Frazer, è anche vero che non vi sono nella novella pirandelliana elementi tali da far pensare a una lettura diretta del *Golden Bough* (come invece accade per il racconto bontempelliano del 1934): com'è noto, nell'interpretazione frazeriana il capro espiatorio (oggetto, animale o uomo) viene scacciato o ucciso in quanto veicolo (volontario o meno) dei peccati della comunità o dei demoni maligni che la affliggono, ma nella novella non ci sono accenni di nessun genere alla originaria funzione catartica del rito, né si fa riferimento all'identificazione di cui parla Frazer tra l'animale e il dio – e infatti il sacrificio cruento della bestia è ancora definito, secondo l'interpretazione tradizionale del rito, «immolazione» dell'animale al dio.

Non è raro che Pirandello faccia ricorso a opere compendiarie o divulgative, in particolar modo per argomenti e discipline per i quali poteva nutrire un interesse secondario e occasionale – come appunto nel caso dell'etnologia e della mitologia comparata, discipline recenti e tutto sommato di moda. Nella sua pur inaffidabile e disordinata biblioteca, sono presenti almeno due volumi su tali argomenti: *Mitologia comparata* di Angelo De Gubernatis (1887), e soprattutto *Genesi ed evoluzione del mito* di Francesco Adolfo Cannizzaro (1893), un fascicoletto di 44 pagine in cui l'autore fornisce ampi ragguagli sulle teorie filologiche di Max Müller (per le quali il mito andrebbe inteso come una «malattia del linguaggio»), quelle sociologiche di Spencer (che indicano all'origine dei

miti il culto degli antenati, poi sfociato in totemismo e feticismo) e quelle della scuola storico- antropologica di Tylor e Lang, alla quale appunto si rifanno (sia pure in maniera un po' 'eretica') gli studi di Frazer (19).

(19) Vd. Cannizzaro 1893, parte I: *Il mito, i mitografi e le loro scuole*. Il fascicolo poteva rivestire, per Pirandello, un interesse quasi esclusivamente informativo: si tratta infatti di un testo d'ispirazione radicalmente positivista, che mira a presentare l'evoluzione delle religioni come un'ininterrotta progressione dal rozzo feticismo dell'uomo primitivo fino alla fede più pura, civile e intellettuale, quella nella Scienza. Come sappiamo, Pirandello aveva un'opinione assai meno entusiastica del progresso civile e scientifico.

Cannizzaro non dà notizia dei primi due volumi del *Golden Bough* pubblicati nel 1890, ma nel rapido sommario degli studi di Tylor illustra per esempio il concetto di «sopravvivenze», che viene ripreso da Frazer ed è sicuramente pertinente nella novella pirandelliana: vale a dire l'idea per cui parte dei riti e delle credenze primitive possono sopravvivere (specialmente negli strati più bassi della società) anche con lo sviluppo della civiltà e il venir meno del sistema di pensiero e religione che li giustificava e forniva di senso. E in effetti *Il Signore della Nave* è anche l'illustrazione di questo fenomeno, poiché l'associazione tra la festa del santo patrono e il rito della scanna dei porci sopravvive anche se non è più chiaro a nessuno (se non al pedagogo, e anche a lui in maniera piuttosto vaga) l'intimo legame tra la ricorrenza religiosa e il cruento rito.

Il secondo motivo d'interesse della novella, ai fini del nostro discorso, è il suo finale, che vede la folla ubriaca incamminarsi in processione seguendo l'effigie del «Signore del mare» (un grande crocifisso rozzamente scolpito), improvvisamente pervasa dalla commozione religiosa. Ed è proprio quella commozione che agli occhi del pedagogo la

riabilita e la redime dall'orgia appena perpetrata, mostrando finalmente quella «umanità» che gli eccessi bestiali sembravano aver annullato:

Si sono imbestiati, si sono ubriacati, ed eccoli qua che piangono ora inconsolabilmente, dietro a questo loro Cristo sanguinante su la croce nera! eccoli qua che piangono il porco che si sono mangiato! E volete una tragedia più tragedia di questa? (p. 427)

Bisogna tuttavia precisare che la frase sul porco non è presente fin dalla prima versione della novella, quella apparsa su «Noi e il mondo» nel 1916, bensì sarà introdotta a partire dall'edizione in volume per Treves dell'anno seguente. Nella stesura originale, il finale era: «si sono imbestiati, si sono ubriacati, ed eccoli qua che piangono inconsolabilmente dietro a quel loro Cristo sanguinante su la croce nera. Volete una tragedia più tragedia di questa? (20)

(20) Vd. le Note al III volume di Pirandello 1990, p. 1359.

L'assenza del parallelismo tra Cristo e i maiali nella prima versione della novella in un certo senso ne accresce l'importanza: l'aggiunta è frutto di un ripensamento sul testo intervenuto in un secondo momento, e il procedimento è abbastanza raro in Pirandello, le cui varianti si limitano quasi sempre a aggiustamenti linguistici, ortografici e stilistici. La riduzione teatrale del 1925 conserverà quasi identico il finale della novella, sopprimendone però la battuta sul piangere il porco: sicuramente perché l'accostamento (tra il sacrificio del maiale e quello di Cristo) avrebbe troppo scandalizzato il pubblico a teatro. In un certo senso, però, la soppressione banalizza alquanto il senso del passaggio dall'orgia alla contrizione religiosa, come se si trattasse di una semplice *successione* e non esplicitando il rapporto intimo e necessario tra i due momenti. Nella interpretazione teatrale, infatti, la folla

piange dinanzi al Cristo semplicemente *dopo* aver ucciso e mangiato il maiale, e questo pianto, rivelando la preesistenza nell'uomo del sentimento religioso, ne salva la dignità *nonostante* l'orgia bestiale appena perpetrata. Viceversa nella novella la folla può piangere e umiliarsi *proprio perché* ha ucciso e mangiato il maiale, e questo rapporto profondo, misterioso e necessario tra i due momenti della festa – tra l'orgia e la penitenza, l'assassinio e l'umiliazione – ha il carattere di uno *svelamento* della natura primordiale, barbara e violenta, del sentimento religioso e dei riti sacri. In questo senso, si spiega perché il pedagogo definisca «tragedia» lo spettacolo cui assiste: tragico è il mistero del sacro, nella sua intima commistione di animalità e idealità, e tragico è il destino dell'uomo, la cui natura è precariamente sospesa tra la condizione divina e quella bestiale; mentre nella rappresentazione di nove anni dopo il senso non può che risultarne mutato, nel senso che si riduce alla riflessione che il sentimento religioso è una delle componenti che distinguono l'uomo dalle bestie, e che questa umanità sopravvive pur attraverso il più truce «imbestiamento» – una riflessione che potrebbe avere un valore consolatorio, se non fosse per l'osservazione che questo sentimento viene attenuandosi con il progresso della civiltà.

In questo impercettibile slittamento di senso nel finale della seconda versione della *Sagra del Signore della Nave*, a mio parere, è già possibile cogliere in parte il senso della cosiddetta «svolta» di Pirandello intorno alla metà degli anni Venti. Torniamo alle riflessioni sviluppate nel *Fu Mattia Pascal*, nell'*Umorismo* e negli articoli pubblicati in quel giro di anni: nel primo decennio del secolo, Pirandello da un lato decretava che il «lanternone» della fede cristiana era stato spento dal progresso della scienza, dall'altro considerava le verità scientifiche insufficienti a fornire di senso l'esistenza umana e a dare giustificazione del male ad essa connaturato; giudicava pertanto il proprio periodo storico come un tempo di crisi – politico-sociale, etica,

esistenziale. Nel 1925, il messaggio è assai diverso: Pirandello pare additare nella fede religiosa un *valore*, una componente essenziale, irrinunciabile e nobilitante della natura umana, che può redimerla dalla gretta materialità. La novità, lo si nota facilmente, non sta soltanto nella riabilitazione della fede, ma già nel fatto stesso di indicare con certezza l'esistenza di *un* valore: dal momento che, se escludiamo la sacralità indiscussa (e indiscutibile) della maternità, non ci sono valori che la produzione umoristica pirandelliana dei primi due decenni del secolo non abbia intaccato, decomposto, corrosivo. A conferma della volontà di Pirandello di *ricostruire*, dopo aver caparbiamente smontato e demolito valori, convinzioni e luoghi comuni per più di due decenni, si potrà citare qualche battuta da un'intervista rilasciata a «L'Impero» (pubblicazione dichiaratamente fascista) nel novembre 1924:

Per molto tempo sono stato creduto un pessimista, forse perché c'era nelle mie opere una mente antitradizionale e reattiva. Ma non ero stato capito. La mia arte è scevra di quel pessimismo che genera la sfiducia nella vita. [...] C'è nella mia arte quasi la voluttà di creare il terreno sotto i piedi ad ogni passo che viene mosso dai miei personaggi; e fra un passo e l'altro l'abisso...

Certo che è necessario il coraggio di rinnovarsi. C'è tutta un'etica in questa enunciazione. Non tutti gli uomini sono capaci di creare a se stessi la realtà: essa, d'altronde, è così labile che si può smontare ad ogni momento. Ci devono essere quindi i creatori, i datori di realtà (21).

(21) «L'Impero», 11-12 novembre 1924; traggio la citazione da Giudice 1963, pp. 496-7.

Due mesi prima di questa intervista (19 settembre), proprio «L'Impero» aveva pubblicato la lettera con la quale Pirandello

chiedeva di aderire al Partito fascista, un atto che, nel caos scoppiato in séguito all'assassinio Matteotti (10 giugno), era stato abilmente sfruttato dalla propaganda di regime. E Pirandello, due mesi dopo, risponde alle lodi (interessate, e che infatti si dimostreranno avere di conseguenze concrete) che gli vengono tributate raddrizzando l'immagine di sé e della propria opera, rigettando le accuse di nichilismo e, quasi riflettendo in campo artistico la funzione che Mussolini si era arrogata in campo politico, presentandosi come un «costruttore», addirittura un «*creatore di realtà*». Non solo: dal momento che «non tutti gli uomini sono capaci di creare a se stessi la realtà», l'artista non si ferma alla creazione fine a sé stessa, ma addirittura è «*datore di realtà*» per i propri simili, colui che scopre la via (o costruisce il terreno tra un passo e l'altro) e la mostra poi agli altri.

In una sola frase, Pirandello ha ricostituito l'immagine vetusta e gloriosa del Poeta Vate: una svolta sorprendente per un autore che nei suoi romanzi – nel *Fu Mattia Pascal*, ma ancor più in *Suo marito* e nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* – aveva offerto un ritratto tra i più lucidi e dettagliati della crisi del ruolo dell'intellettuale nel Novecento (22).

(22) Basterebbe forse un confronto tra le affermazioni di questo tipo e quelle, di tono tanto diverso, con le quali il bibliotecario Mattia Pascal cercava di giustificare l'atto di raccontare la propria storia, per mostrare il senso della 'svolta' pirandelliana degli anni Venti: dall'autore che sente l'arte e qualsiasi affermazione certa come *illecita*, a quello che non solo si sente pienamente in diritto di produrre l'opera d'arte, ma persino attribuisce a quest'opera il compito di additare agli altri uomini «*la realtà*».

Del resto anche il pubblico che legge libri e va a teatro è mutato, e non desidera più vedere il riflesso dei propri dubbi e della propria crisi esistenziale, bensì ricevere soluzioni

di pronto uso a quei dubbi e a quella crisi – come del resto credeva, con il fascismo, di aver trovato un'altrettanto rapida soluzione alla crisi politica. Che poi le soluzioni fossero destinate a rivelarsi palliativi, mistificazioni, o addirittura manipolazioni in mala fede della verità, è un'altra questione.

Cambiando il messaggio da trasmettere si modifica naturalmente anche la struttura dei testi. Alla struttura anticlassica e scompositiva del romanzo umoristico, al dramma cerebrale, critico e aperto, si sostituisce una forma regolare e conclusa, in certi casi persino classicamente orchestrata. I conflitti sono posti chiaramente ed eticamente inquadrati (nel senso che è sempre lampante da che parte stia la ragione e da che parte il torto), e vengono condotti per ordine sino alla loro risoluzione finale, la quale spesso si esplica in un evento eccezionale o sovranaturale; i caratteri sono ben definiti e rilevati, né si riscontra alcuna ambiguità e confusione di ruoli; addirittura, con la soppressione dell'angosciosa dialettica del *personaggio*, assistiamo al risorgere di una figura che Pirandello stesso, in un'intervista del 1926 (e parlando appunto dei primi due «miti» in progetto), non esita a definire «eroe»:

Per me il carattere eroico è di tutti i tempi e per dare la misura dell'eroicità ai nostri contemporanei non vale ed è antipedagogico ricorrere al passato. (*Drioli 1926*)

Se il dramma ha lo scopo di «creare il terreno sotto i piedi» e «dare la misura dell'eroicità ai nostri contemporanei», dovrà sparire necessariamente anche l'*io epico*, cioè la voce critica e dissonante che aveva una funzione di *straniamento* nei confronti dell'azione e della convenzione scenica (23): nessuna contraddizione deve infatti restare irrisolta, l'opera drammatica dovrà avere una conclusione netta e un significato *chiaro*.

(23) L'ultima occorrenza di questa figura nell'opera

teatrale di Pirandello è infatti Diego Cinci in *Ciascuno a suo modo* (1924). Per un'analisi di questa figura e delle sue funzioni, nel teatro pirandelliano e in quello grottesco, vd. Livio 1976; più in generale, sull'idea di «trasformazione epica del dramma», vd. Szondi 1956.

Il dramma pirandelliano, da luogo dell'analisi e dell'autoanalisi dell'individuo e della società si tramuta gradualmente in parabola esemplare (la parabola della prostituta redenta, quella dell'uomo «celebre», la parabola dell'attrice, quella della donna «troppo virtuosa» e così via), in qualche caso persino strumento *didattico*; il discorso dialettico si tramuta in enunciazione di verità, la parola persuasoria si tramuta in parola assertiva – in altre parole, il *logos* cede il posto al *mythos*.

Il caso della *Nuova colonia*, con il cambiamento intervenuto nel soggetto dalla sua prima ideazione, nel 1911, al «mito» scritto nel 1926, può servire a chiarire il senso di questa aspirazione alla massima *chiarezza* nella struttura e nel significato del dramma. La prima versione della storia appariva infatti come un'ideazione della scrittrice Silvia Roncella, la protagonista del romanzo *Suo marito*. Pirandello ne riassume la trama nel terzo capitolo del romanzo: si tratta di un'esposizione accurata, dalla quale è quindi possibile raccogliere alcuni dati interessanti. Il nucleo della vicenda è identico a quello del futuro mito pirandelliano: un gruppo di straccioni e delinquenti si trasferisce su un'isola, deserta perché devastata da un terribile terremoto (che si immagina destinato a ripetersi); fra di essi c'è una sola donna, una prostituta 'redenta' grazie alla maternità, e ora trasformata in angelo buono che veglia sul gruppo: l'uomo di lei, Currao, assume *naturalmente* la funzione del capo. Quando però giungono sull'isola nuovi coloni, tra i quali molte donne, La Spera ritorna ad essere considerata da tutti una donnaccia, e Currao, il suo uomo, perde il fattore principale del proprio prestigio e quindi il ruolo di capo. Cercherà

allora di riacquistare entrambi attraverso una seconda unione, con la figlia del nuovo capo; e pretenderà anche che La Spera gli affidi il bambino, gettando la donna nella disperazione. A questo punto tra le due versioni si registra un'importante differenza: mentre nel mito del '26 La Spera comprenderà e accetterà l'abbandono da parte di Currao, importandole soltanto del bambino, nel romanzo si dice che la donna «s'aggrappa ora al figliuolo, con la speranza di tener così l'uomo che le sfugge» (Pirandello 1985, I, p. 678).

Dunque nel 1911 la protagonista si caratterizzava integralmente come «donna tradita», che spera di riconquistare il suo uomo; addirittura, quando capisce di non avere più speranze, si risolve a una feroce, indicibile vendetta:

Disperata, la donna, per non abbandonare il figliuolo e per colpire nel cuore l'uomo che l'abbandona, in un impeto di rabbia furibonda abbraccia la sua creatura e in quel terribile amplesso, ruggendo, lo soffoca. (p. 679)

Ed è proprio il suo ruggito a scatenare un nuovo tremendo terremoto, che seppellirà gran parte dei coloni. Ma La Spera non sembra affatto pentita dell'atto estremo da lei compiuto: le sue ultime parole rivolte all'agonizzante Currao sono infatti di trionfo: «Il figlio? Te l'avevo ucciso io con le mie mani... Muori, muori dannato!» (p. 679).

Una vendetta indubbiamente brutale, e una raffigurazione altrettanto truce: non per niente, ripensandoci, alla mite Silvia Roncella il dramma appariva «mostruoso» (p. 677). È evidente che la storia ideata dalla scrittrice è una versione 'folkloristica' della *Medea* di Euripide, come fa notare con malignità il Betti, critico saputo e antipatico, che la definisce «una Medea tradotta in tarentino»; e gli fa eco lo scrittore invidioso Jàcono, il quale consiglia così al poeta Cosimo Zago: «È la cosa più facile del mondo, vedi... Quella ha preso Medea e l'ha rifatta stracciona di Taranto; tu piglia Ulisse e rifallo gondoliere veneziano. Un trionfo! Te l'assicuro io!» (p. 707). E tuttavia la Roncella, di nascita

umile e scarsa cultura, non ha mai letto Euripide, né altri classici:

Non sapeva nulla, proprio nulla, lei, della famosa maga della Colchide; aveva sì letto qualche volta quel nome, ma ignorava affatto chi fosse Medea, che avesse fatto (24).
(p. 685)

(24) Per un confronto tra *La nuova colonia* e la *Medea* di Euripide (soprattutto tenendo conto dell'interpretazione di quest'ultima data da Kerényi), vd. Alonge 1972, pp. 308-10.

Dunque *La nuova colonia di Silvia* non è affatto l'*adattamento* di un mito, come credono i critici supponenti e malevoli o gli scrittori sterili e invidiosi, bensì un mito ricreato: in altre parole, Pirandello sembra considerare il mito come un organismo che abbia una vita ideale a sé stante, atemporale e indipendente dai propri autori originari. Potremmo chiarire questo aspetto richiamando nuovamente l'intervista rilasciata nel 1926 a Romano Drioli, per leggere come Pirandello illustri alcune coordinate importanti della sua idea di mito:

I miti del passato non suscitano la mia curiosità: io penso che si debba cercare e creare artisticamente il *mito moderno* [...]. L'Umanità ha *sempre* presenti i miti, perciò si può sempre risolverli e dar loro vita *nel tempo*, senza bisogno di riferimenti e rivestimenti storici. (Drioli 1926, c.m.)

Riconosciamo, sebbene in un senso parzialmente mutato, la distinzione già futurista e poi bontempelliana tra mito e mitologia: quella che Pirandello si accinge a compiere nelle sue due nuove opere non è un'operazione mitologica bensì propriamente *mitopoietica*, cioè la creazione del «mito moderno». Ma soprattutto, da queste affermazioni traspare una concezione del mito come entità archetipica e atemporale, che vive e permane nell'immaginario dell'Umanità – una concezione

precisata nel corollario che dunque sia sempre possibile per l'artista calare quegli archetipi nel proprio contesto storico-sociale e farli rivivere nella contemporaneità. Naturalmente, abbiamo a che fare con un'idea di «archetipo» che va intesa in senso romantico e prejunghiano, nel senso in cui Pirandello stesso ha usato il termine in un appunto del *Taccuino di Bonn*: «Ove in una società la corruzione sia giunta a tale estremo da cancellare quegli archetipi che son dati al genere umano per guida e freno dei sentimenti, questa società perisce o per discordia interna o per violenza di conquistatori» (Pirandello 1970, p. 1229) (25).

(25) Di questa riflessione sul valore etico degli archetipi, come vedremo, *La nuova colonia* potrebbe essere considerata l'illustrazione mitica.

E dunque, coerentemente con una tale concezione, il mito di Medea ha potuto trovar spazio nell'opera di Euripide e *anche* in quella di Silvia Roncella, indipendentemente, perché i due artisti non sono gli «inventori» di esso, ma solo gli umili strumenti della sua epifania. Non a caso, la prima rappresentazione del dramma ideato dall'autrice tarantina assume i tratti di un evento mistico:

Era in tutti adesso una gioja tumultuosa, la certezza assoluta che quella vita [...] non avrebbe potuto più frangersi per alcun urto di casi, poiché ogni arbitrio ormai, come nella stessa realtà, sarebbe apparso necessario, dominato e reso logico dalla fatalità dell'azione. Consisteva appunto in questo il miracolo d'arte, a cui quella sera quasi con sgomento si assisteva. Pareva non ci fosse la premeditata concezione d'un autore, ma che l'azione nascesse lì per lì, di minuto in minuto, incerta, imprevedibile, dall'urto di selvagge passioni, nella libertà d'una vita fuori d'ogni legge e quasi fuori del tempo, nell'arbitrio assoluto di tante volontà che si sopraffacevano a vicenda, di tanti esseri abbandonati a sé stessi, che compivano la loro azione nella piena

indipendenza della loro natura, cioè contro ogni fine che l'autore si fosse proposto. (pp. 694-95)

In quella «fatalità dell'azione», nella «vita fuori del tempo» e nella «piena indipendenza » dalla volontà dell'autore c'è tutta intera l'idea del mito come complesso di archetipi. La coincidenza è dunque un «miracolo d'arte» che si è potuto produrre grazie alla particolare natura di scrittrice di Silvia Roncella, prototipo dell'artista *ingenuo* (in senso schilleriano) e *naturalmente creatore*. Se ne deduce quindi che la 'barbarie' della vicenda non è opera della sua autrice, bensì è propria del mito, di cui costituisce il fondo terribile e irrazionale – quella violenza connessa al sacro che abbiamo incontrato nella *Sagra del Signore della Nave*. E anzi, quella violenza assume quasi l'ufficio di un 'marchio di garanzia' del mito, per una sorta di principio filologico che potremmo battezzare *lectio irrationalior*: quanto più i caratteri e l'azione sono brutali, quanto più irrazionale è la materia del racconto, tanto più possiamo credere di essere vicini al sostrato mitico primigenio e alla sorgente archetipica.

Pirandello tuttavia opera ugualmente una significativa razionalizzazione sulla sua fonte euripidea: infatti l'assassinio atroce della propria creatura non è un'azione premeditata e lucidamente perseguita dalla protagonista, come accadeva in *Medea*, bensì dettata dalla furia disperata di una madre che si vede privata del bene più prezioso. Ma la differenza più importante tra le due vicende (soprattutto tenendo conto della concezione pirandelliana) è che alla Spera la folla cerca di strappare via il figlio con la forza e contro la sua volontà, mentre *Medea* chiedeva spontaneamente a *Giasone* di tenere lui i figli, con il pretesto che sarebbero cresciuti più sicuri e agiati (in realtà, la richiesta aveva lo scopo di guadagnare la fiducia dell'uomo e della sua futura sposa, per poterli colpire più agevolmente). Dunque il crimine supremo della Madre è in Pirandello giustificato come reazione

violenta e disperata all'oltraggio supremo commesso contro la maternità, laddove in Euripide l'oltraggio era stato commesso unicamente contro l'orgoglio femminile della protagonista, la quale per vendicarlo decideva freddamente di sacrificare il sentimento materno.

Se la Roncella era artista ingenua e spontanea, Pirandello, nel momento in cui si accinge a scrivere dei 'miti', non poteva certo aspirare a presentarsi come tale; e infatti la versione drammatica della *Nuova colonia* (1926) è accuratamente depurata non solo degli elementi che richiamano più scopertamente la tragedia euripidea, ma anche dei tratti che potrebbero sollevare maggiore scandalo tra il pubblico borghese: moralizzando ulteriormente l'azione, Pirandello elimina l'assassinio della creatura e si limita a far sprofondare l'isola nelle acque, che lasciano emergere solo lo scoglio sul quale la protagonista si è rifugiata con il bambino in un estremo tentativo di fuga dai suoi assalitori. La razionalizzazione del modello mitico non si ferma tuttavia alla soppressione dell'atroce omicidio, ma passa anzi per un'accurata strategia melodrammatica finalizzata a scagionare di ogni colpa la donna, e a renderla così vittima assolutamente innocente della barbarie collettiva. Infatti l'arrivo della seconda ondata di coloni, e soprattutto di un gruppo di donne, non solo fa crollare il prestigio della protagonista, ma anzi dà vita, *immediatamente*, a un'ingiustificata persecuzione della Spera da parte di tutti coloro che l'avevano osannata e desiderata sino a un momento prima. La rapidità del cambiamento e la violenza dell'attacco appaiono del tutto inverosimili e irrazionali, e certo non basta a darne ragione la disponibilità di altre donne sull'isola. Infatti, non appena i nuovi coloni sono scesi a terra:

CROCCO. [...] Oh, la santa, guardate! La santa!

FILACCIONE (*sghignazzando anche lui, con gli altri*).
Uh già, guarda! La regina! La regina!

OSSO-DI-SEPPIA. E dire che abbiamo spasimato per quella toppa là scassinata!

BURRANIA. Puoi spegnere il moccolo che tenevi acceso per tutti, tu sola!

CROCCO. Schifosa! Sgualdrina! Sgualdrina! (*Pirandello 1958, vol. II, p. 1118*)

L'attacco collettivo si configura come una sorta di persecuzione rituale, e senza molta fatica possiamo riconoscere nella Spera una chiara manifestazione del capro espiatorio, anche perché ci aiuta lei stessa quando, alle prime battute dell'atto successivo, si definirà «la pecora rognosa, a cui più nessuno si deve accostare» (p. 1138). Del resto, a conferma della ritualità della persecuzione ritroviamo anche la «grande festa», orgiastica e brutale, a farvi da cornice: per tener buoni i marinai eccitati dalla presenza delle donne, il nuovo capo Padron Nocio dispone che siano celebrate delle nozze collettive e simboliche, che diventano però l'occasione per una colossale ubriacatura e il consueto «imbestiamento della folla». E tuttavia non ci sorprenderà (tenuto conto da un lato dell'analogia istituita nella Sagra, dall'altro del valore religioso attribuito da Pirandello ai suoi miti) ritrovare in questa versione del capro delle connotazioni cristologiche: La Spera – a differenza dei maiali della Sagra – è un 'capro' tutt'altro che inconsapevole o riluttante, e anzi assume orgogliosamente il suo ruolo sacrificale, a espiazione dei peccati propri e di quelli di tutti, rivelando una netta vocazione al martirio:

LA SPERA. Lasciateli dire! M'offendevano quando mi desideravano; ora che mi disprezzano, non m'offendono più. (*Ai denigratori*): E non ve lo dico per superbia, no; anzi perché me ne sento castigata, e che mi castiga Dio per vostro mezzo! Per me è meglio così; sì, sì; meglio così, sputata, disprezzata, avvilita. (*pp. 1118-19*)

Addirittura, la ricerca di una completa riabilitazione morale induce questa novella Medea a sacrificare completamente il proprio orgoglio di donna e le proprie legittime aspirazioni sentimentali: La Spera non solo comprende e compatisce il desiderio di Currao di ritrovare il potere e la gloria, ma anzi è lei stessa a indicargli la via che gli permetterebbe di riottenerli, spingendolo tra le braccia della figlia di Padron Nocio. Nel colloquio che segue al brusco voltafaccia dei coloni, infatti, La Spera dapprima invita Currao ad abbandonarla per non restare coinvolto nel disprezzo di cui viene fatta oggetto («Li richiamerai tutti a te, non dubitare! E non badare, non badare più a me!», p. 1128); poi, quando sopraggiungono Dorò e sua sorella Mita, i due figli di Padron Nocio, fa in modo che sia proprio la ragazza l'artefice del riavvicinamento e dell'alleanza tra Currao e il nuovo capo: «Fa', fa', Dorò, che lo persuada lei, tua sorella...» (p. 1129) Ma affinché la strategia melodrammatica realizzi appieno sia l'analogia con il capro che l'evocazione cristologica, non basta che la donna sia fatta rientrare integralmente – e in maniera, come si vede, eclatante – nella categoria dei 'buoni e giusti', poiché ella dev'essere anche l'unica buona e giusta in una folla di malvagi e di ingiusti. Così, replicando il capovolgimento di fronte che abbiamo già visto verificarsi all'arrivo del secondo gruppo di coloni, assistiamo al repentino passaggio al gruppo dei persecutori di tutti coloro che erano rimasti fedeli alla Spera e l'avevano difesa: dapprima Tobba, il «vecchio saggio», cerca di persuaderla a lasciare il bambino a Currao e alla sua nuova sposa; nel finale, poi, in un crescendo parossistico di cattiveria gratuita, Currao smetterà all'improvviso di difenderla e si metterà a inseguirla per strapparle il bambino dalle braccia, mentre la folla gli farà da coro proclamando con violenza l'indegnità della donna a tenerlo. L'oltraggio collettivo ha così raggiunto il suo culmine e, poiché si tratta di un mito, è il cosmo stesso a ribellarsi e a seppellire i malvagi sotto le acque – con un richiamo emblematico al mito del diluvio. «E la terra veramente, come se il tremore del frenetico,

disperato abbraccio della Madre si propagasse a lei, si mette a tremare » (p. 1158): avendo espiato per intero le proprie colpe mediante la persecuzione subita, la prostituta redenta è infine innalzata al ruolo e alla sacralità di «Madre» archetipica, che con la forza del suo abbraccio può scatenare le forze soccorritrici della natura contro la minaccia dei malvagi.

La nuova colonia, nell'intenzione del suo autore, andrebbe intesa come «mito sociale». A questo scopo, Pirandello immagina una sorta di comunità ideale posta a contatto con una terra vergine, selvaggia e minacciosa ma al tempo stesso feconda e benevola per l'uomo virtuoso e laborioso – come decreta il saggio Tobba, «L'isola non affonderà, finché ci staremo senza peccare» (p. 1106). Di questa comunità viene poi rappresentata una sorta di evoluzione 'a tappe forzate': in principio il gruppo vive in una sorta di condizione edenica improntata alla castità, al lavoro collettivo e a una specie di instabile comunismo primitivo, una vita basata su pochi principi elementari, efficacemente illustrati dal vecchio Tobba:

Ma non pensate a nulla! Cercate di fare! Date ascolto a me, che non ho pensato mai. C'è la terra da zappare? zappate; da seminare? seminate; gettare, tirare la rete? gettate, tirate! Fare, fare. Fare per fare, senza vedere neppure quello che fate, perché lo fate. E la giornata è passata (*posando le mani sul petto a Quanterba*) e non te ne sei accorto nemmeno. Stanco, ti butti a dormire; guardi le stelle e ti pare che dal cielo ti ridano, come se fossi un bambino (26). (pp. 1107-8)

(26) Non si può fare a meno di notare, sia pure di passaggio, quanto di ideologia fascista ci sia in quest'elogio del lavoro bruto e nobilitante, in quest'etica del «fare e basta» che individua nel *pensiero* la radice di tutti i mali dell'uomo.

Ma ben presto sorgono i primi conflitti per la conquista del potere, il possesso della donna (le due motivazioni che spingono dapprima Crocco, poi tutti gli altri alla rivolta contro Currao) e soprattutto il regolamento della proprietà privata: infatti, è proprio al grido di «è *mio*» che si incrina ripetutamente la pace e la santa concordia della comunità (27), e si avverte la necessità di leggi e tribunali (per decidere se la casa debba appartenere a Crocco o Papia); poi, quando la popolazione dell'isola si accresce, interviene naturalmente una disparità economica, per cui c'è bisogno di un ordinamento più complesso (con Padron Nocio, il più ricco, come capo e dei collaboratori in funzione di «ministri») e persino di una «polizia» che difenda i governanti.

(27) Papia rivendica contro Crocco il possesso della casa perché «sono corso io, prima, a mettere qua il piede e a dire 'è *mio*'» (p. 1097); poco dopo, al grido di «Devi essere *mia!*»

Crocco aggredisce La Spera (p. 1105); nel secondo atto, i primi coloni si sentono in diritto di aggredire i nuovi arrivati perché «Il coraggio di venire l'hanno preso dal rischio che abbiamo affrontato noi, e che l'ha fatta *nostra*, l'isola, ora!» (p. 1114); poi, dinanzi alle nuove donne, i coloni iniziano a disputarsele «Questa è *mia!* – No, no, *mia!*» (p. 1116), e proprio il fatto di poter avere delle donne *proprie* determina immediatamente il riversarsi del disprezzo su La Spera.

Una volta introdotte delle disparità di classe sociale e un rudimentale apparato statale, la comunità precipita *naturalmente* nel disordine: ingiustizie (come quella contro La Spera), accordi politici (come il matrimonio d'interesse tra Currao e Mita), complotti (per uccidere Dorò e farne incolpare Currao); mentre gli elementi di benessere introdotti (cibo, vino, donne) conducono altrettanto *naturalmente alla corruzione*, come spiega Currao a Padron Nocio:

CURRAO. Questo vostro di più, a noi, non bisognava. E guasterà tutto, *per forza*. [...] Farà diventare facile il

bene. Ecco. Sentite? Ora di là tripudiano, suonano, cantano, ballano... Avete portato l'ozio, lo spasso; e nascerà l'invidia, *per forza*, e la gelosia; nascerà l'ambizione e l'intrigo, *per forza*. (p. 1130, c.m.)

La decontestualizzazione, il trasferimento della problematica sociale in questa sorta di Eden divinamente animato consente la visione quasi 'in vitro' dell'evoluzione di una civiltà, dagli inizi semplici e virtuosi alla corruzione e al disastro finale, e tuttavia comporta anche la genericità e una certa ambiguità del messaggio. Pirandello intende forse che non si ha civiltà che non sfoci infine nella corruzione e nella degenerazione? O piuttosto, come sembra più probabile, che degenerazione e corruzione siano fatali dove la civiltà non sia intimamente animata di quello spirito cristiano umile e caritatevole, di cui La Spera è la limpida incarnazione? La donna è infatti l'unica a sottrarsi alla logica della proprietà privata e ad additarla esplicitamente come *male*: prima cercando di convincere Crocco a cedere spontaneamente la casa, poi ribellandosi a Currao e affermando di non essere un suo possesso, bensì la sua compagna per decisione propria e consapevole (pp. 1103-4); infine, all'inizio del II atto, cercando di impedire l'aggressione contro i nuovi arrivati perché «Non siamo mica noi i padroni dell'isola!» (p. 1114). Ma il sistema di valori e la concezione dei rapporti umani di cui La Spera è portavoce non vengono a costituire un ordine e una Legge alternativi, offrendosi anzi come un'abolizione di qualsiasi ordine che non sia puramente affettivo e *naturale*, di qualsiasi legge che non sia quella dell'amore e della carità cristiana. Così la tutela legale della prole è sostituita dal legame carnale tra madre e figlio, irrazionale e naturalmente 'buono'; la proprietà privata non viene superata dalla legge della collettivizzazione, ma annullata nella spontanea offerta del proprio e di sé agli altri, dettata dalla carità cristiana; allo stesso modo, se la proprietà è annullata, non ci sarà bisogno di tribunali né di polizia; e i mali dell'ozio e del

benessere saranno evitati sopprimendo l'ozio e il benessere, in una vita di bestiale lavoro nella quale non potrà trovar posto neppure la riflessione. In definitiva, non si tratta affatto di un ordine diverso, ma di una regressione *al di qua* di qualsiasi ordine: il messaggio del mito pirandelliano potrebbe venire ridotto alla formula «se gli uomini fossero buoni, laboriosi, caritatevoli e tolleranti delle altrui libertà non ci sarebbe bisogno della civiltà; la quale, necessariamente, è un male». Anche qui, come nel *Fu Mattia Pascal*, bisognerà rilevare che Pirandello, nonostante l'insoddisfazione acutamente avvertita, partecipa pienamente della convinzione tipicamente naturalista che l'ordine sociale borghese sia l'unico comunque praticabile: qualsiasi opposizione a esso si risolve nell'anarchia e nel sopruso del più forte (come la rivolta di Crocco), e più in generale nella ricaduta in una condizione selvaggia e incivile (come nell'orgia bestiale in cui precipitano i coloni nell'ultimo atto). Quanto alle possibili soluzioni concrete perché questo male sia almeno in parte alleviato, l'escatologia pirandelliana non ne fornisce alcuna, risolvendo anzi la crisi della civiltà mediante la catastrofe mitica e quindi la fuga nell'irrazionale: ossia nella sbrigativa soppressione della civiltà nel suo complesso (non solo gli individui malvagi, ma l'isola tutta), alla quale sopravvive solo il nucleo *archetipico* Madre-Figlio, misticamente sospeso sulla roccia risparmiata dal diluvio.

L'identificazione della civiltà con la Legge dei Padri, la sua contestazione in nome del culto *naturale* della Madre; la soluzione del conflitto storico mediante la soppressione della storia e la fuga finale nell'irrazionale, divinamente ratificata dal prodigio e dal trionfo della fede sulla ragione: più che un mito *sociale*, *La nuova colonia* si delinea come l'utopia della fuga non solo dal sociale, ma più in generale dalla cultura nel suo complesso, e di un mistico dissolvimento nella natura. La riprova è nel fatto che *Lazzaro* (1929, ma iniziato già dal '26), mito «religioso» che segue a

quello sociale, è costruito su un sistema simbolico analogo. Anche qui viene presentato lo scontro tra la Legge del Padre e la Natura della Madre, solo che l'ordine patriarcale è qui inteso nelle sue implicazioni etiche e religiose anziché politico-sociali: il regno del Padre è il regno della trascendenza e dell'ascesi, della mortificazione del corpo e della penitenza, del buio e della sterilità.

Un'altra variante nella presentazione del conflitto è quella cronologica: in Lazzaro lo scontro tra Diego Spina e sua moglie Sara è *già* avvenuto prima dell'inizio dell'azione, e naturalmente si è concluso con la vittoria legale del padre, il quale ha ottenuto dai tribunali cittadini (con l'ovvio compiacimento delle autorità religiose) la piena potestà sui figli. I due ragazzi, cresciuti nel chiuso e malsano ambiente del convento e del seminario, ne hanno riportato gravi conseguenze psicologiche – Lucio è un sacerdote fragile e in costante crisi, Lia è rimasta fissata a uno stadio infantile (28) – ma soprattutto fisiche, che, se nel primogenito si limitano a un grande pallore e una generale gracilità, per la ragazza si manifestano in una totale paralisi degli arti inferiori.

(28) Secondo la didascalia in apertura del primo atto, «*Lia ha quindici anni, ma è come una bambina*» (Pirandello 1958, II, p. 1165).

Da parte sua, la madre non ha potuto tollerare di assistere impotente all'isterilimento delle energie vitali della sua prole e si è ritirata nel podere di campagna, dove, rinnovatasi a contatto con la terra e attraverso il duro lavoro (proprio come La Spera sull'isola), ha ricreato un nucleo familiare con Arcadipane, l'uomo «puro» (29), dal quale ha concepito due figli finalmente «forti» e «sani» (Pirandello 1958, II, p. 1201).

(29) Una sorta di novello Adamo, secondo la descrizione che ne dà la donna: «quest'uomo puro – puro, Lucio, come

una creatura uscita ora dalle mani di Dio» (p. 1199).

Come si vede, la raffigurazione dei personaggi e delle rispettive posizioni nel conflitto mira alla massima chiarezza: il dominio paterno ascetico e la religione trascendentale sono esplicitamente posti come un *male*, tanto per le loro caratteristiche intrinseche che per le loro conseguenze su chi vi è forzatamente sottoposto; dall'altro lato, il regno della Madre coincide con la vita, la pienezza, la sanità. Altrettanto esplicito il corredo di simboli che circonda i due personaggi: sullo sfondo della casa del Padre risaltano un alto cipresso (albero funebre), un crocifisso nero, e dei cocci di vetro sul muro a proteggere la proprietà; la Madre è invece accompagnata dal colore rosso – quello del suo abito, e del tramonto che fa da cornice alla sua prima apparizione (30) – e dall'emblema dell'acqua, sorgente di vita:

SARA. [...] Abbiamo trovato l'acqua, sai? quella vena che dicevi tu, che certe volte, ricordi?, si sentiva scorrere sotto il ciglio del sentiero che conduce alla vallata: quella! Una ricchezza. Ha rinfrescato e rinnovato tutto. Tre vivaj grandi sempre pieni, e scorre per le zane, da per tutto, allegra, e ti fa tirare dal fondo dei polmoni il respiro quando ne senti il fragore, certe sere di caldo. (p. 1180)

(30) «Sullo sfondo del cielo infiammato, Sara, tutta rossa e con manto nero, sembra un'irreale apparizione di ineffabile bellezza: nuova, sana, potente» (p. 1179).

Il potere benefico e vivificante della Madre può agire però non solo sulla terra, ma anche su tutti coloro che si convertono alla sua religione naturale e immanentista, consegnandosi alla sua protezione. Così ha fatto Lucio, che è fuggito all'angustia del seminario e della religione patriarcale ed è venuto da lei per attingere una nuova vita:

DIEGO. [...] T'avrà pur dato una ragione della sua venuta.

SARA. Sì. Per riconoscermi.

DIEGO (*stordito*). Riconoscerti?

SARA. Sì. E rinascere. Lui, da me. Rinascere da me, sua madre. L'ha detto! (*p. 1182*)

È un primo, duro colpo inferto contro l'autorità del Padre; ma la ribellione del figlio non basta, perché Pirandello mira a scardinare l'ideale ascetico a partire dalle sue basi, smascherandone il falso fondamento – quello della «vera vita» dopo la morte. Lo strumento di questo smascheramento – come indicavano già chiaramente i saggi pirandelliani di fine Ottocento – non può che essere la scienza, la quale, grazie a un'iniezione di adrenalina, riporta Diego Spina in vita dopo un incidente d'auto, quando già da mezz'ora il medico legale ne aveva constatato il decesso. Risvegliatosi, però, Diego non ha alcun ricordo di una vita altra: perciò deduce logicamente che non esista alcun aldilà e di aver vissuto tutta la propria vita passata confidando in un'illusione. La conseguenza di questa scoperta è catastrofica, poiché crolla nel suo complesso il sistema etico basato sul principio della punizione e della ricompensa nell'altra vita: la virtù e il perdono non servono più a nulla, perciò tanto vale cercare vendetta e piacere su questa terra. Il primo atto di Diego, dopo aver conosciuto l'orrenda verità, è sparare una fucilata contro Arcadipane (mancandolo), in una sorta di tardiva farsa della gelosia, mentre Cico, il vecchio mendicante, si getta sull'altrettanto vecchia Deodata per soddisfare finalmente gli appetiti tanto a lungo frenati, «come i cani». Come del resto recitava un altro passo del saggio *Arte e coscienza d'oggi* (1893): «Ma ognuno vorrebbe soddisfare i proprii istinti. Chi li correggerà? Chi li governerà? Quali saranno le norme della condotta? Quali azioni saranno reputate buone e quali cattive, giuste o ingiuste? Qui è il vero nodo; qui è la parte più

essenziale del problema» (Pirandello 1970, p. 898). Ma più in generale, il crollo dell'ideale cristiano comporta il venir meno di una giustificazione del male, e dunque anche della consolazione per chi soffre:

LIA (*dopo una strana risatina, quasi tra sé*). Le mie alucce, Deodata? Le alucce d'angeletta...
Dovevo averle in compenso dei piedi che mi sono mancati per camminare sulla terra... Addio voli lassù!

LUCIO (*commosso*). No, Lia...

(*Pausa. E poi, tra silenzi, con cupa lentezza*):

CICO. L'altra casa del Signore... la casa di là... per tutti quelli che qua hanno patito rassegnati...

DEODATA (*c.s.*). E non hanno goduto per non peccare...

CICO (*c.s.*). Gl'infelici, i diseredati... (*p. 1209*)

In questo caso, la soluzione offerta da Pirandello è duplice – e contraddittoria. Da un lato, infatti, egli addita la rinascita nel regno della Madre, il cui potere vivificante consente di rinnovare la gioia, la luce e la pienezza vitale per tutte le creature: se Lia non può più sperare di ricevere le sue «alucce» nell'altra vita, il richiamo della Madre è in grado di produrre il miracolo già in questa vita, e di farla camminare innanzi agli occhi sbigottiti dei suoi fedeli che gridano al miracolo. Dunque anche qui, come nella *Nuova colonia*, la crisi si risolve in una fuga nell'irrazionale e il conflitto si appiana per l'intervento del prodigio, che premia i buoni e questa volta, anziché annientarli, si limita a convertire i 'cattivi'. D'altra parte, però, lo spostamento dell'ambientazione del mito dalla dimensione astorica dell'isola al presente storico e metropolitano (sebbene trasfigurato dal filtro mitico e dal suo corredo di simboli) determina la necessità di doverne concretizzare almeno in parte le soluzioni. Così Lucio, grazie al potere vivificante

materno, ritrova il perduto senso religioso, ma concretamente la sua conversione si risolve in una ripresa dell'abito talare, e dunque nel ritorno ai luoghi e alle funzioni istituzionali connesse con il culto paterno, nonostante se ne sia dimostrata la natura falsa e degenerata: una scelta contraddittoria, e tuttavia necessaria, dal momento che, se esiste il dolore e l'infelicità sulla terra, «bisogna che Dio ci sia anche di là» (p. 1216). Altro è la rappresentazione di istanze irrazionalistiche in un contesto mitico o fiabesco, altro è la concreta traduzione di quelle istanze nel presente storico, che implica necessariamente dei compromessi con le convinzioni morali e le scelte sociali di un pubblico del quale il Pirandello mitopoietista si atteggia a nuovo Vate. Il testo conserva tuttavia ambiguamente il dubbio se per Lucio si tratti di un effettivo ritorno al Cattolicesimo o non piuttosto di un sacrificio ch'egli compie, rivestendo l'abito talare e ricominciando a predicare l'ortodossia, per amore di coloro che hanno bisogno di crederci. L'ambiguità si tradisce soprattutto nell'accostamento tra le espressioni misticamente ispirate della Verità di Lucio, e le chiose di Monsignore che convertono quella verità nei consueti dogmi cattolici, quasi una loro traduzione in linguaggio ortodosso: per esempio, quando Cico chiede a Lucio come spieghi l'esperienza del nulla dopo la morte, fatta da Diego, Lucio si limita a rispondere sibillinamente che «In Dio non si muore!», ma Monsignore chiosa, più concretamente, «E chi t'ha detto che Dio conceda di sapere a chi ritorna di là? Tu devi credere e non sapere!» (p. 1216); allo stesso modo, se Lucio spiega di voler reindossare l'abito «per il divino sacrificio di Cristo e per la fede *degli altri*» (p. 1216, c.m.), Monsignore tradurrà l'affermazione nel concetto, quanto meno riduttivo, che la fede, Lucio, «l'ha riacquistata» (p. 1221).

Tirando le somme, si può dire che i primi due miti pirandelliani presentino svariate analogie: nell'impostazione (un conflitto radicale di concezioni incarnate dal personaggio maschile e quello femminile, contrapposti in una lite avente

per oggetto concreto la tutela dei figli), nella struttura (la contrapposizione si sviluppa sino a una crisi non risolvibile per le vie della politica o della logica, crisi che viene superata mediante l'ausilio del prodigio e la fuga nell'irrazionale), nel sistema di simboli (la cui chiave è la mistica della Madre). In entrambi i casi, Pirandello mira alla massima chiarezza e trasparenza del testo, che assume così una valenza esplicitamente *didattica*; inoltre, cerca di realizzare un compromesso per molti aspetti ambiguo – velatamente nella *Nuova colonia*, più evidentemente in *Lazzaro* – tra la concezione archetipica e atemporale della narrazione mitica e la celebrazione dei culti tradizionali della borghesia primonovecentesca (la mistica della maternità, l'ortodossia cattolica e il potere clericale, l'utopia colonialista).

Inoltre, sia *La nuova colonia* che *Lazzaro* sono, in diverso modo, la rielaborazione di miti precedenti. Per quanto riguarda il primo mito, abbiamo potuto osservare, nel confronto tra la prima e la seconda versione, come Pirandello si discosti gradualmente dal modello della *Medea* di Euripide, seguendo la direttiva di una progressiva razionalizzazione in senso morale del mito, e riorganizzandone gli elementi secondo una strategia melodrammatica. Per *Lazzaro* il rapporto con la fonte evangelica è ancora più esplicito (e evidenziato già nel titolo) e risolto in maniera più chiara e consapevole: si potrebbe però dire che il rimando al modello rivesta una funzione puramente denotativa (indirizzare sin dall'inizio l'attenzione dello spettatore sull'aspetto più importante del testo). La resurrezione evangelica viene intesa da Pirandello (secondo un'interpretazione di per sé tradizionale e ortodossa) in due sensi diversi: uno è quello *letterale* di Diego Spina che ritorna a vivere dopo essere a tutti gli effetti deceduto; l'altro, più importante, è il significato *simbolico* dell'uomo che risorge alla fede e alla vita dopo aver attraversato la morte della sfiducia e del nichilismo. Questo livello simbolico può essere però inteso anche in una maniera diversa (e in questa alternativa si riflette

parzialmente l'ambiguità del messaggio), poiché si può anche interpretare la «resurrezione» nel senso dell'uomo (inteso sia come Diego sia come Lucio) schiavo dell'ideale ascetico che risorge alla fede nella Vita e all'amore per questa terra, grazie al prezioso aiuto della Madre sacerdotessa di un culto immanentista e rigenerante.

Un ultimo dato a mio parere interessante è il proliferare dei *Lazzaro* pubblicati in questo giro di anni: quello di Borgese (scritto nel 1925, e che Pirandello aveva inserito nel programma del Teatro d'Arte del 1927), il *Lazzaro laughed* (*Lazzaro rise*, 1928) di Eugene O'Neill e *La casa di Lazzaro* di Marcello Gallian (uscito a puntate su «900» nel 1929): una concentrazione che mostra la forza di suggestione dell'episodio evangelico in questi anni di confusa ansia palinogenetica.

4. La mitopoiesi* secondo Pirandello

*La mitopoiesi (dal greco μυθοποίησις "creazione del mito") è un genere narrativo nella letteratura moderna e nel cinema dove viene sintetizzata una mitologia fantastica dall'autore o dal regista. La parola compare già nell'opera *Volkerpsychologie*, e verrà poi sviluppata dallo scrittore britannico J.R.R. Tolkien negli anni trenta; gli autori di questo genere, seguendo l'esempio di Tolkien, integrano temi mitologici tradizionali assieme ad archetipi nei propri lavori. Queste nuove mitologie, invece di emergere dopo secoli di tradizione orale come avviene nella realtà, sono create in un breve periodo di tempo da un singolo autore o da un piccolo gruppo di collaboratori. Fra i maggiori autori mitopoietici si ricordano, fra gli altri, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, H.P. Lovecraft, F. Herbert e G. MacDonald, Cesare Pavese.

Unico tentativo italiano di raccolta e analisi enciclopedica al riguardo è la ricerca etno-antropologica

di Busdraghi-Allori sulla mitopoiesi nell'isola d'Elba di epoca mineraria, condotta nel 1996 per l'Università di Firenze.

Nello studio dei rapporti tra Pirandello e Bontempelli, i debiti accumulati da quest'ultimo nei confronti della poetica e della pratica artistica di colui che – perlomeno a partire dalla metà degli anni Venti – considerava come un maestro sono un dato acquisito da tempo e indagato dalla critica con sufficiente esaustività **(31)**.

Come abbiamo letto nell'intervista rilasciata a Romano Drioli, Pirandello nel giugno del 1926 esprime la necessità di produrre dei «miti moderni». A questa data Bontempelli stava lavorando alla creazione di «900», il cui primo numero uscì nell'autunno di quello stesso 1926 (e recava in apertura un invito a creare appunto dei miti moderni): la coincidenza del momento, soprattutto tenendo conto degli stretti rapporti di amicizia e collaborazione artistica che legavano i due autori, non può che apparire significativa e fornire lo spunto per un confronto più approfondito.

(31) Vd. le analisi fornite da Luigi Baldacci (1961) e da Gigi Livio (1976).

Gli studi pirandelliani più recenti, tuttavia, dimostrano la salutare caduta del pregiudizio di una originalità pirandelliana a tutti i costi (secondo il falso postulato che l'autore più 'grande' debba anche essere, sempre, il più 'innovatore'), e si cominciano a registrare le prime analisi degli influssi sull'opera pirandelliana delle sperimentazioni teatrali e narrative degli anni Dieci e Venti, soprattutto di quelle provenienti dal teatro del«grottesco». In questa nuova prospettiva, la descrizione del rapporto Pirandello-Bontempelli sembra aver perso buona parte della sua unilaterale: un primo contributo alla ricostruzione del 'bontempellismo' pirandelliano giunge nel 1982 da Gilbert Bosetti, il quale coglie con grande puntualità tutte le

analogie tra il programma novecentista e le dichiarazioni teoriche (in verità non molte) di Pirandello sul mito, soffermandosi in particolar modo sulle vistose tracce di novecentismo presenti nei *Giganti della montagna*. Questo primo inquadramento viene integrato cinque anni dopo da Corrado Donati (32), che si prova a dirimere l'ingarbugliato nodo di rapporti tra i due autori, per i quali, anche in virtù dell'amicizia che li legava e del costante e proficuo scambio intellettuale durato un decennio, il computo dei crediti e dei debiti non è quasi mai di facile schematizzazione.

(32) *Il rapporto Pirandello-Bontempelli dalla trasgressione grottesca al richiamo al mito*, in Geers-Musarra-Vanvolsem 1987, pp. 389-416.

Semplificando notevolmente i risultati di queste prime ricerche: è indubbio che la sperimentazione bontempelliana della prima metà degli anni Venti (grosso modo, dalla pubblicazione delle due *Vite* a quella di *Minnie la candida* nel 1927) possa essere letta come una rielaborazione di tematiche pirandelliane declinate secondo i tipici modi della scrittura di Bontempelli (*divertissement*, antipsicologismo, parodia degli stereotipi linguistici, funambolismo, comicità *non sense* e predilezione per i generi del fantastico), ma è altrettanto indubbio che la produzione pirandelliana dei tardi anni Venti e Trenta, e in particolar modo i tre miti e *La favola del figlio cambiato*, risentano in una certa misura delle teorie novecentiste e dell'esempio del realismo magico bontempelliano.

Un buon punto di partenza per il confronto Pirandello-Bontempelli può essere il discorso di commemorazione *Pirandello, o del candore* pronunciato da Bontempelli all'Accademia d'Italia il 17 gennaio 1937. Come lascia intendere già il titolo, Bontempelli rilegge la vita e l'opera di Pirandello utilizzando una chiave interpretativa decisamente parziale, quel «candore» (33) che sintetizza l'approccio ingenuo e primigenio al reale delle nuove eroine

bontempelliane e più in generale dell'arte novecentista nel suo complesso.

(33) «Questo lume, la fonte di quell'unità, il carattere originale che muove e spiega tutto Pirandello, è una qualità elementare molto rara: il candore» (Bontempelli 1978, p. 812).

Questo Pirandello *bontempellizzato* risulta certo bizzarro, eppure la lettura di Bontempelli non è del tutto arbitraria. Prendiamo un passo del discorso:

La prima qualità delle anime candide è la incapacità di accettare i giudizi altrui e farli propri. L'anima candida affacciandosi al mondo lo vede subito a suo modo: la impressione e il giudizio degli altri, anche di tutti gli altri, di tutto il mondo, che si affretta ad andarle incontro e cerca di insegnarle tante cose, tanti giudizi fatti, questo non la scuote, ella può tutt'al più maravigliarsene [...]. E l'effetto più immediato del candore è la sincerità. L'anima candida non fa concessioni. Con quel suo stile e sincerità, l'anima candida, che è una forza elementare, va facilmente al fondo delle cose, raggiunge i rudimenti immutevoli. Ella può subito isolare con istinto maraviglioso quel che è elementare da quello che è sovrapposto: convenzioni, decorazioni, cautela. (Bontempelli 1978, pp. 812-13)

Sembrerebbe un'interpretazione fortemente tendenziosa, e solo in parte rispecchiata nell'effettivo approccio dell'arte pirandelliana al reale; e invece questo passo è quasi una parafrasi di un articolo di Pirandello, *Non parlo di me*, pubblicato nel 1933 sulla rivista «Occidente» e solo di recente riscoperto e reso noto da Corrado Donati **(34)**.

(34) Bontempelli aveva sicuramente letto il saggio pirandelliano, avendolo portato egli stesso alla redazione della rivista «Occidente».

In questo saggio, Pirandello prova a delineare la parabola esemplare dell'artista, a partire dall'infanzia, collegando anzi in un nesso strettissimo la capacità artistica con la psiche infantile: «Creare forme di vita, o forme vive, che è lo stesso, è opera ingenua e naturale cui nessuna abilità potrebbe condurre ed è una forza che all'artista resta dalla sua infanzia, una qualità del bambino che egli è stato» (Donati 1982, p. 112). Della sua infanzia, l'artista deve conservare gelosamente non solo la naturale capacità creativa, ma anche il «senso del mistero» che pervade l'esistenza («*Il lato più importante, il mistero*», p. 113) e, soprattutto, «l'ingenuità» dell'approccio con il reale: un'ingenuità che, se da un lato rende l'artista un uomo assolutamente inadatto alla vita comune e destinato ad accumulare «amari disinganni, crudeli delusioni, feroci colpi», dall'altra parte gli consente di acquistare un «senso schietto della vita», un'originale «coscienza delle cose e dei loro rapporti» (p. 115) **(35)** – ossia ciò che l'artista ha il compito di rivelare agli altri uomini, per farli «un po' più ricchi».

(35) Il saggio analizza anche la progressiva acquisizione da parte dell'artista di un linguaggio originale, che sappia riflettere appunto quella sua particolare coscienza dei rapporti e del mistero; e prosegue mettendo in guardia contro i pericoli (ambizione, successo, autocompiacimento) che minacciano la vocazione dell'artista, e che rischiano di distoglierlo dalla faticosa ma nobilissima via intrapresa.

Approccio ingenuo e infantile al reale, refrattarietà al senso comune, capacità di provare e destare meraviglia, senso del «mistero»: tutti aspetti che Bontempelli sintetizza in un'unica qualità – quella, appunto, del candore. Un Pirandello, dunque, non arbitrariamente 'bontempellizzato', ma che si *bontempellizza* egli stesso in questi suoi ultimi anni? Non esattamente, o almeno non del tutto. Basterà rileggere con attenzione qualche passaggio dell'*Umorismo*, o magari qualcuno

dei saggi pirandelliani meno noti – come l'intervento pubblicato nel 1923 sul teatro del «grottesco», *Teatro nuovo e teatro vecchio* (36):

Infatti, ogni creazione, ogni visione della vita, ogni rivelazione dello spirito, porta con sé necessariamente problemi, questioni, contraddizioni logiche tanto più decise e evidenti quanto più è organica e comprensiva: e ciò semplicemente perché *allo spirito è congenito il mistero*, e guardare con *occhi nuovi*, esprimere *schiettamente*, riorganare la vita è *riprospettare la vita nel mistero*. (Pirandello 1970, p. 234, c.m.)

(36) L'intervento fu pubblicato su «Comoedia», V, 1 (1° gennaio 1923); la versione raccolta nei *Saggi* è quella rivista da Pirandello nel 1934, e pubblicata su «La Stampa», ma le lievi modifiche apportate al saggio (soprattutto di natura linguistica e stilistica) sono del tutto irrilevanti per il mio discorso.

C'è già quasi tutto – il «mistero», lo sguardo «nuovo» e ingenuo, la sincerità: insomma, gli elementi che Bontempelli utilizzerà come chiave interpretativa della vita e dell'opera di Pirandello. Sarebbe dunque più corretto dire che nelle riflessioni e nelle opere di questi ultimi anni, grazie alla rinnovata poetica della ricostruzione e del mito, possono trovare compiuta espressione dei tratti più 'bontempelliani' della concezione e dell'arte pirandelliana che nella sua produzione umoristica erano rimasti del tutto impliciti o poco sviluppati. Eppure Pirandello non ha mai manifestato una qualsiasi forma di adesione esplicita al programma novecentista. Innanzi tutto, il suo nome non compare mai nell'indice dei contributi ai numeri della rivista: un fatto quanto meno curioso, considerata la caratura dei nomi che vi appaiono, da Joyce a Georg Kaiser, da Virginia Woolf a Tolstoj e via di séguito – Pirandello non poteva certo temere di ritrovarsi in compagnia di dilettranti e scrittori minori. In secondo luogo, privatamente lo scrittore dimostra scarsa stima

del novecentismo, che pare considerare un fenomeno di costume troppo legato alla personalità di Bontempelli e destinato a una vita effimera – almeno così appare da alcuni passi della sua corrispondenza con Marta Abba:

'Novecentista' è una casacca bontempelliana; e Marta Abba è senza casacche: è lei, e basta: Marta Abba. Ma tutto ciò che è nuovo, essi lo chiamano 'novecentismo' per farlo loro; e alla fine, bisogna lasciarli dire, tutto fa pro', purché dicano. (*Pirandello 1995, p. 750; lettera datata 30 aprile 1931*)

Così scriveva Pirandello nel 1931; e, volendo, è possibile interpretare le sue parole alla luce della recente chiusura della rivista, che lasciava presagire un forse imminente declino del movimento. Tuttavia, alla luce dell'amicizia con Bontempelli e soprattutto delle convergenze con la dottrina novecentista, è poco probabile che Pirandello, nell'atto di scrivere e pubblicare dei testi da lui stesso catalogati come «miti», non si sia posto il problema di definire la posizione nei confronti del programma di «900». L'elemento più interessante che emerge dal confronto è forse il fatto che le analogie tra la mitopoiesi pirandelliana e quella di Bontempelli si fanno più puntuali nelle ultime opere, cioè nella *Favola del figlio cambiato* (1930) e nei *Giganti della montagna* (1930-36): a questa altezza, infatti, non solo i due scrittori e amici sono accomunati dall'idea di voler offrire al pubblico dei «miti moderni», ma le stesse modalità dei miti da essi prodotti diventano assai simili. Questa sorta di accostamento di Pirandello al novecentismo è a mio parere abbastanza evidente nella evoluzione della concezione del fantastico e del prodigio.

In *Lazzaro* e nella *Nuova colonia* il prodigio è ancora episodico all'interno di un contesto naturalisticamente concepito, evento eccezionale che si produce solo in particolari condizioni di crisi e se supportato da una fede robusta e incondizionata; soprattutto, il prodigio *ha uno*

scopo: cioè interviene su precisa richiesta del credente a salvarlo da un pericolo di natura malvagia (*La nuova colonia*) o a premiarne la rettitudine, l'innocenza e l'intensità della fede (*Lazzaro*). In altri termini, il prodigio aveva carattere *epifanico e miracoloso*: da un punto di vista gnoseologico, infatti, non incrina minimamente la concezione del reale e la sua rappresentazione, ponendosene esplicitamente come eccezione; mentre, da un punto di vista etico, non oltrepassa l'ambito classico del miracolo secondo la dottrina cristiana – nonostante 'l'eresia' pirandelliana (ferocemente stigmatizzata dalla critica cattolica) (37) del far officiare il rito miracoloso in entrambi i casi dalla donna indegna e peccatrice (redenta e purificata dalla maternità, s'intende), in possesso del sacro potere non tanto in virtù di un'ortodossa investitura divina, quanto della intrinseca e autosufficiente sacralità del ruolo di Madre.

(37) Vd. la rassegna degli interventi in Giudice 1963, pp. 526-31.

Lo statuto del sovranaturale nei *Giganti della montagna* si inquadra invece in una tipologia completamente diversa – ma una novità significativa si presenta già all'altezza della *Favola del figlio cambiato*, l'opera in versi che Pirandello aveva composto nel 1930 appositamente in funzione dei *Giganti*, dove avrebbe svolto la funzione di «rappresentazione da fare». Evidentemente Pirandello riprende qui la struttura metateatrale dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, forse con un pizzico di manierismo, giacché l'opera, come si è detto, era stata effettivamente composta e aveva persino già tentato qualche palcoscenico, incontrando tuttavia un clamoroso fiasco e addirittura incorrendo nella censura politica (38).

(38) L'opera venne messa in scena prima in Germania, nel gennaio del 1934, dove il Ministro del Culto d'Assia ne proibì la rappresentazione perché «sovvertitrice e contraria alle direttive dello Stato popolare tedesco»; probabilmente per questo motivo, la prima italiana (al

Teatro Reale dell'Opera di Roma, il 24 marzo dello stesso anno) fu violentemente fischiata dagli spettatori fascisti; né *La favola* venne più rappresentata.

Nella *Favola del figlio cambiato* Pirandello riprende la storia di una sua novella del 1902 (*Il figlio cambiato*): una madre non accetta la disgrazia – forse una paralisi – che ha colpito la sua creatura, e crede che gli spiriti gliel'abbiano sostituita con un'altra. Il bozzetto veristico e patetico sull'ignoranza e la superstizione popolare nel 1930 viene trasformato in fiaba attraverso il passaggio per il repertorio mitico-folklorico delle credenze mediterranee (il bambino sarebbe stato sostituito dalle «Donne», spiriti malvagi e demoniaci, che si divertono a terrorizzare le povere madri e compiere ogni sorta di malefici sulle loro creature), e un'abbondante immissione di simbolismi archetipici: così la popolana ignorante della novella diviene semplicemente la «Madre», e per assolutizzare il suo ruolo accanto a lei viene soppressa la presenza borghese del marito. La protagonista incarna in sostanza l'archetipo della Grande Madre mediterranea, la Natura benefica e rigenerante (come già prima di lei l'avevano incarnato Sara e La Spera): il principe ammalato che giunge molti anni dopo nel villaggio per una salutare vacanza, e nel quale la Madre riconosce immediatamente il figlio rapito, sceglierà infatti di abbandonare il proprio regno (lasciandolo governare proprio al povero minorato che la Madre aveva allevato) e restare accanto a lei nel caldo e benefico Paese del Sud:

IL PRINCIPE. [...] Ora bisogna ch'io trovi
nel calore carnale
di quest'amore di madre,
nel calore carnale di questa tua veste,
madre, [...]
il sentimento perduto
della tua naturale umiltà.
Vado a tuffar le mani

in quella fontana!
Voglio che la vita
si rifaccia in me nuova
come un'erba d'aprile! (*Pirandello 1958, II, p. 1303*)

Il simbolismo qui è apertamente esibito, come consente del resto il genere della favola cui Pirandello esplicitamente si richiama; eppure la configurazione del sistema simbolico (Madre = calore vitale, rigenerazione della terra, acqua sorgiva; Figlio debole e ammalato, e così via), così come i termini del legame tra Madre e Terra e del rapporto tra Madre e Figlio, rispecchiano perfettamente quelli riscontrati in *Lazzaro* e nella *Nuova colonia*. Ciò che cambia è piuttosto la modalità di rappresentazione del reale. Infatti nei primi due miti la situazione, i personaggi e la vicenda – nonché lo stesso miracolo finale – vengono raffigurati secondo i canoni realistico-mimetici (con punte veristiche nella *Nuova colonia*), sebbene si tratti di un realismo che lascia trasparire un più profondo livello simbolico e archetipico. Viceversa, *La favola del figlio cambiato* rinuncia a qualsiasi verosimiglianza caratterizzandosi esplicitamente come «fiaba», in cui il livello fantastico e archetipico non passa attraverso alcuna mediazione realistica: se la protagonista è semplicemente e universalmente la «Madre», suo figlio è anch'egli soltanto «il Principe», senz'altro nome; indeterminate e puramente simboliche sono le coordinate geografiche (ridotte all'opposizione archetipica tra Nord e Sud) e quelle temporali. Ed esplicitamente antinaturalistico è anche il tipo di rappresentazione prescelto: in versi e musica (di Malipiero), con l'ausilio del «coro» sia in scena (il «Coro delle Madri» nel primo quadro, quello dei «Monelli» nel terzo e delle «Donne» nell'ultimo) che fuori scena (le risate del coro invisibile degli scettici, nel primo quadro) e di un uso massicciamente simbolico delle luci e della scenografia. Dunque *La favola* può essere considerata una fiaba a tutti gli effetti; ma, si badi, una fiaba per adulti, sul tipo di quelle realizzate da Bontempelli, dal momento che in essa il credito

al sovranaturale non si limita a essere una *caratteristica strutturale* (o, più esattamente, *modale*) della fiaba, bensì viene assunto esplicitamente all'interno del testo, come parte integrante del suo messaggio. Per dirla in termini più semplici: la favola pirandelliana può essere letta in due modi, e il senso del suo messaggio poggia proprio sull'accostamento e sulla convivenza ambigua di queste due letture: la prima è quella propriamente *fiabesca*, del sovranaturale scambio del figlio e della paziente attesa della Madre, premiata dal ritrovamento e dal finale ricongiungimento con il Figlio ritrovato; ma la vicenda può anche essere intesa, più scetticamente, come la parabola di una fede premiata e di un sogno realizzato, poiché non vi è alcuna prova (narrativa, s'intende) che il Figlio sia davvero stato cambiato, e che si tratti *effettivamente* del Principe. Al contrario: la fattucchiera Vanna Scoma, che ha informato la Madre dello scambio avvenuto, ammette esplicitamente di averle raccontato una frottola mossa da pietà per la sua disperazione (o, come altri suggeriscono, da un interesse economico): «Fu sapiente carità la mia. [...] Feci dipendere il bene di quello / dal bene di questo, / e voi dite pretesto / di scrocco, / la carità mia!» (p. 1271). In questo caso, la decisione del Principe di restare accanto alla Madre va letta come una scelta consapevole di aderire alla logica *fiabesca*, l'opzione di fede nei confronti di una verità inverosimile e del tutto irrazionale:

PRIMO MINISTRO. Ma come vuole, Vostra Maestà, che possiamo...

IL PRINCIPE. Che cosa? Credere? Si può sempre! Si può tutto!

MAGGIORDOMO. Ma questo, no, perché sappiamo che non è vero!

IL PRINCIPE. Ma niente è vero,
e vero può essere tutto;
basta crederlo per un momento,
e poi non più, e poi di nuovo,

e poi sempre, o per sempre mai più.
La verità la sa Dio solo.
Quella degli uomini è a patto
che tale la credano, quale
la sentono. [...]
Io, ora, la so,
la mia verità. (p. 1302)

In questa ambiguità, in questa magica sospensione tra verità fiabesca e consapevole illusione sta il nucleo della Favola pirandelliana, una sospensione che risponde quasi esattamente a uno dei principi della poetica novecentista:

Quando si danno interpretazioni magiche delle cose comuni, occorre farlo con un piglio che lasci continuamente in dubbio se l'autore le dà come spiegazioni pienamente credute da lui e autentiche in istretto senso, o come simboli di un'interpretazione non già magica, ma puramente spirituale.

(Bontempelli 1938, p. 29)

Inoltre, nella trasformazione della novella in favola, non è escluso che Pirandello abbia derivato qualche suggestione da alcuni testi proprio di Bontempelli. Qualche somiglianza è infatti rintracciabile con *Guardia alla luna*, la rappresentazione » del 1916 scritta da Bontempelli sotto la suggestione incrociata del teatro futurista e di quello espressionista, in cui viene raccontata la crudele vicenda di una madre che, non volendo accettare la morte della figlioletta, si convince che l'abbia rapita la Luna, futuristicamente identificata come potenza sensuale e antimaterna. Al testo bontempelliano rimandano la divisione per quadri, la caratterizzazione della protagonista, fortemente patetica, alcune significative analogie nella trama; del tutto diverso, tuttavia, è il senso dei due drammi: se Bontempelli (ancora ben lontano dal realismo magico novecentista) ha voluto offrire una rappresentazione

espressionistica del delirio ossessivo della protagonista fino alla sua tragica sconfitta, Pirandello ha inteso piuttosto celebrare la potenza della Madre, assunta a divinità rigeneratrice di un regno naturale e terrestre, in una fiaba popolare con il finale tripudio di uomini e natura, finalmente riconciliati in mistica unione sotto il benevolmente dispotico dominio matriarcale.

Un altro testo bontempelliano affine è il romanzo *Il figlio di due madri* (1929), salutato alla sua uscita come il primo romanzo compiutamente «novecentista»: racconta la storia di una contesa giudiziaria tra due madri per un bambino, figlio biologico dell'una ma evidentemente reincarnazione del figlio morto dell'altra. Il tribunale naturalmente dà ragione ad Arianna, la madre naturale, soprattutto tenendo conto della condotta 'trasgressiva' della madre spirituale – la quale non è sposata, e ha trascorsi moralmente non proprio da buona madre borghese; alla fine il bambino verrà rapito dagli zingari, e sparirà per sempre. Dunque nel romanzo bontempelliano troviamo due madri che si contendono un figlio, mentre la *Favola* di Pirandello racconta di una madre alle prese con due figli: in entrambi i casi, tuttavia, c'è la diversamente velata valorizzazione della maternità *spirituale* su quella meramente *naturale*, e anzi entrambi gli autori elevano la maternità a fatto metafisico, che trascende i limiti di quello biologico o culturale. *Velata*, appunto, perché nessuno dei due autori ammette chiaramente una tale preferenza, ma per diverse ragioni: Bontempelli non voleva esprimere apertamente il giudizio che il figlio dovesse essere strappato alla madre naturale, per ovvi motivi di cautela nei confronti di un pubblico – quello borghese e fascista – che considera la maternità come uno dei valori sommi e indiscutibili; mentre Pirandello, come si è detto, lascia volutamente irrisolto il nodo fantastico dell'opera, senza chiarire se il Principe sia davvero figlio *naturale* della Madre oppure se scelga di eleggerla madre ideale. Più che nelle somiglianze concrete con alcune opere bontempelliane,

tuttavia, mi pare che il dato più interessante sia proprio nel cambiamento di statuto del soprannaturale che si è osservato, in quell'ambiguità e sospensione tra vero e illusorio, tra fiaba e realtà: grazie alla quale l'atteggiamento di Pirandello nei confronti del meraviglioso viene a coincidere pressoché perfettamente con quello novecentista.

Una simile ambivalenza viene dapprima riprodotta e poi decisamente superata nei *Giganti della montagna*. La trama dell'opera è nota: una compagnia di artisti, ridotta in miseria dalla cieca fede in un dramma (appunto, *La favola del figlio cambiato*) che si è rivelato un colossale fiasco, nella ricerca di nuove piazze in cui recitare approda su un'isola dove convivono, praticamente ignorandosi, due diversissime comunità: quella dei «Giganti», popolo rozzo e abbruttito da un duro lavoro che però li ha portati a un alto grado di benessere, e quella degli «Scalognati», folli e rifiuti della società che abitano in una villa magicamente attrezzata dove, sotto la sapiente regia dell'artista-mago Cotrone, i sogni e le più bizzarre fantasie possono divenire realtà. Nel primo e secondo quadro dell'opera ritroviamo appunto in una forma lievemente diversa l'ambiguità di cui si è detto, dal momento che i prodigi cui gli attori assistono si intuiscono prodotti dalla grande abilità ingegneristica e illusionistica di Cotrone: i finti lampi, il finto fantasma scozzese interpretato da Mara-Mara e ogni sorta di effetti luminosi. Eppure, accanto ai banali trucchi da baraccone, già nel secondo quadro Cotrone compie alcuni incantesimi di cui è più difficile scoprire il 'trucco':

COTRONE. Mi chiamano il mago Cotrone. Vivo modestamente di questi incantesimi.

Li creo. E ora, stiano a vedere. [...] Ebbene, guardino:... là... là... là...

(Appena dice e indica col dito in tre punti diversi, dove indica, s'aprono per un momento, fin laggiù in fondo alle falde della montagna, tre apparizioni verdi, come di

larve evanescenti.)

ILSE. Oh, Dio, com'è?

IL CONTE. Che sono?

COTRONE. Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa.

Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire nella veglia. Ecco tutto.

I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa. (*Pirandello 1958, II, p. 1336-37*)

Illusionismo o magica evocazione? A questo punto del dramma è ancora difficile dirlo. Di chiaro c'è intanto che la villa della Scalogna è una metafora trasparente dell'Arte e che il mago Cotrone, sacerdote del tempio e artefice dei suoi arcani riti, rappresenta il perfetto esemplare di artista. Ma non un artista qualsiasi, bensì propriamente quello novecentista, giacché abbiamo appreso che, secondo la poetica di «900», creare «incantesimi», far entrare nel reale il sogno e l'invisibile è proprio il compito del perfetto artista. Fin dal suo primo apparire Cotrone si presenta come un creatore di ortodossa fede novecentista: la sua terza battuta è infatti: «Sù, svegli, *immaginazione!* Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericoli, e *vigliacco chi ragiona!*» (p. 1313, c.m.). Si confronti ora questa battuta con alcune tra le più significative dichiarazioni bontempelliane pubblicate su «900» – per esempio il primo Preambolo, in cui anche Bontempelli definisce il lavoro dell'immaginazione come un atto di *coraggio*:

Unico strumento del nostro lavoro sarà l'*immaginazione*. [...] La vita quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: *rischio* continuo, e

continuo sforzo di *eroismi* e trappolerie per scamparne.

L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non esser mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco. (*Bontempelli 1978, pp. 750-51, c.m.*)

E, da buon novecentista (nonché in piena consonanza con le riflessioni pirandelliane di questi anni) **(39)**, Cotrone invita i suoi seguaci a un atteggiamento fiducioso, infantile – in una parola, «candido» – nei confronti del mistero e della meraviglia, grazie al quale ogni prodigio diviene possibile:

(39) Vd. il già citato saggio *Non parlo di me*.

SPIZZI. Son tutti trucchi e combinazioni, signori! Non ci lasciamo abbagliare come allocchi noi stessi che siamo del mestiere!

COTRONE. Ah no, caro, se dice così, lei non è del mestiere! Lei dà importanza a un'altra cosa che le preme di più! Se fosse del mestiere, si lascerebbe abbagliare, lei stesso per il primo, perché appunto questo è il vero segno che si è del mestiere! Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!

SPIZZI. Ma noi non siamo bambini!

COTRONE. Se siamo stati una volta, bambini possiamo esserlo sempre **(40)**! (*p. 1367*)

(40) E già nel secondo quadro, illustrando i vari tipi di fantasmi che si rappresentano alla Scalogna, Cotrone aveva paragonato la loro attività ai giochi infantili: «Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza» (*p.*

Dunque non più una rappresentazione naturalistica del reale, la quale venga, all'improvviso e per un solo istante, infranta dall'irruzione del prodigio (miracoloso terribile), rivelando epifanicamente la presenza di una realtà *altra* – il mistero, l'universo degli archetipi o la mistica comunione dell'Essere. Nei *Giganti* – l'abbiamo sentito dalla voce di Cotrone – lo strappo nel cielo di carta si è fatto *soglia* dalla quale il mistero penetra nel reale, ampliandone le possibilità e mutandone profondamente la fisionomia: in un senso per molti aspetti analogo a quello sintetizzato nella formula novecentista di «realismo magico».

E tuttavia l'opera in sé, il suo messaggio e il suo significato più profondo, non possono essere in alcun modo considerati un'espressione della poetica di «900». Innanzi tutto, la tipologia del soprannaturale presente nei *Giganti* non è interamente riconducibile alla categoria del realismo magico bontempelliano. Se nei miti novecentisti il prodigio ha sempre un'origine *naturale*, caratterizzandosi come l'effetto di forze extraumane (di natura personale, cioè divina, o più oscuramente *ambientale*, come dimensione ulteriore dell'universo), la magia che si produce nella villa della Scalogna ha invece sempre origine *dall'uomo*:

COTRONE. [...] Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. [...]

Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, *concepriamo* enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; 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. [...] Le figure non sono inventate da noi; sono *un desiderio dei nostri stessi occhi*. (p. 1340, c.m.)

La descrizione di Cotrone è chiara: i prodigi meravigliosi che si producono alla Scalogna non sono un dono di entità divine e neppure una semplice invenzione umana; bensì sono il concretizzarsi delle fantasie spontanee, dei sogni (come quelli che si intrecciano fantasticamente nel terzo quadro), dei desideri di coloro che la abitano. E infatti, poche battute più tardi, Cotrone ribadirà: «I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli *uscire da noi stessi*» (p. 1341, *c.m.*). Il prodigio dunque nasce dall'uomo, ma non, si badi, dalla sua parte cosciente e razziocinante (come la magia maschile e consapevole nei primi racconti bontempelliani), bensì dalla parte più caotica e incontrollabile della psiche – i desideri, l'immaginazione, i sogni. L'unica condizione è infatti che gli abitanti si adeguino al fondamentale comandamento della comunità, quello di *smettere di ragionare*, oppure, secondo una facile traduzione in termini freudiani, rinunciare al controllo razionale del super-io e lasciar fluire liberamente i contenuti dell'inconscio (da questo punto di vista, la costruzione dei sogni del terzo quadro, con il tentativo di riproduzione della logica onirica, assume un significato quasi rivelatorio) **(41)**.

(41) Secondo la maggior parte degli studi (a partire dalla biografia di Giudice), l'incontro di Pirandello con le teorie freudiane potrebbe essere avvenuto all'inizio degli anni Trenta: starebbero a dimostrarlo se non altro i molti indizi di una certa dimestichezza con le teorie psicanalitiche nel dramma *Non si sa come* (1934).

Quasi a chiarire ulteriormente il riferimento all'inconscio, Cotrone stesso precisa poco dopo *da quale parte* della psiche umana provengano le immagini e i desideri, nei quali si configura una vera e propria 'verità alternativa' a quella comunemente accettata:

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. (pp. 1343-44)

Il processo creativo dell'opera d'arte ha carattere analogo a quello del prodigio, che può esserne agevolmente (sebbene un po' riduttivamente) considerato metafora: spontaneo, irrazionale, *naturale* – tanto che nel terzo quadro del dramma sarà la sola forza del testo poetico (quello della *Favola del figlio cambiato*) a provocare il materializzarsi dei fantasmi, cioè le due vicine che fanno da spalla alla recita di Ilse. Una concezione mistica dell'opera, e assai lontana da quella «artigianale» proposta da Bontempelli, come abbiamo visto, fin dai Preamboli a «900»; alla quale anzi Pirandello parrebbe quasi controbattere apertamente, nel discorso tenuto nel 1934 al Convegno Volta sul Teatro Drammatico:

il mistero d'ogni nascita artistica è il mistero stesso d'ogni nascita naturale; non cosa che si possa fabbricare ma che deve naturalmente nascere, non a caso e tanto meno a capriccio degli scrittori, come libertà senza leggi, come erroneamente suppone chi non sa, ma anzi obbedientissima alle sue inderogabili leggi vitali (42). (Pirandello 1970, p. 1038)

(42) A riprova della analogia tra creazione artistica e prodigio nei Giganti, si può osservare come Pirandello nel descriverli ricorra a delle formule pressoché identiche: parlando dei fantasmi, infatti, Cotrone precisa: «A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa in noi sia ben viva, e si rappresenta da sé, *per virtù spontanea della sua stessa vita*. È il libero avvento d'ogni *nascita necessaria*» (p. 1362, c.m.).

Le differenze di statuto del soprannaturale e di

concezione dell'opera d'arte non possono che riflettersi in una differente idea del mito, che in certo senso per Pirandello rappresenta una combinazione di questi due aspetti. Come si è già detto, Pirandello ha del mito una concezione archetipica e atemporale: i miti sono complessi di simboli ed *exempla* eterni e universali, i quali permangono intatti e vitali attraverso le varie epoche storiche e il succedersi delle civiltà, come una sorta di serbatoio al quale l'artista – e, più in generale, l'uomo – possa attingere in qualsiasi momento:

Le origini dei miti sono appunto queste: le vicende elementari e inderogabili dei cicli terrestri: le albe, i tramonti, le nascite, le morti (43).

(43) Da un'intervista a Alberto Cecchi del marzo 1928, a proposito della *Nuova colonia* (citata ancora in Giudice 1963, p. 495)

Le vicende «*elementari e inderogabili*», in una parola, *archetipiche*: dunque universalmente ed eternamente valide – mentre abbiamo visto che secondo la teoria novecentista il mito è un'espressione sì «elementare», ma soprattutto *primigenia*: ossia resa possibile soltanto in occasione di un nuovo inizio, profezia e sintesi delle caratteristiche dell'era e dell'Umanità che sta cominciando un nuovo ciclo. Ne deriva anche che, nel caso di Pirandello, non vi sia alcuna contraddizione nel far rivivere – naturalmente mutati dal tempo in cui vengono ripresi e rappresentati – dei miti vecchi di due millenni o più, come appunto quelli di Medea e di Lazzaro: giacché si tratta di nuove espressioni di archetipi eterni; viceversa, la contraddizione è evidente nei travestimenti novecentisti, che vengono invece offerti come nuovi miti per una nuova Epoca e una nuova Umanità. Alla radice di tutte le differenze segnalate, sta proprio il fatto che Pirandello non condivide l'utopia futurista e bontempelliana della «nuova era», nella quale l'uomo possa riacquistare la primigenia ingenuità e riattingere grazie a

essa alla rinnovata sorgente del mito: Pirandello, nonostante la forte influenza della filosofia di Vico, dimostra sempre una convinta ostilità per le teorie cicliche; e, se è vero che qualcosa ha preso da Nietzsche, non si tratta certo della teoria dell'eterno ritorno (44).

(44) Tra i vari possibili rimandi a riguardo, si può fare l'esempio di una novella del 1901, *Notizie del mondo*, che riporta le lettere dell'anziano e disincantato Tommaso al suo amico morto, Momino, al quale racconta gli avvenimenti del mondo ma anche le sue personali riflessioni. Tra di esse, troviamo anche una scettica esposizione della teoria del «Grande Anno»: «Sarei propenso a credere che tal credenza abbia avuto origine dal sogno di due esseri felici; ma poi non riesco a spiegarmi perché essi abbiano voluto assegnare un periodo così lungo [30.000 anni] al ritorno della loro felicità. Certo l'idea non poteva venire in mente a un disgraziato; e forse a nessuno oggi al mondo farebbe piacere la certezza che di qui a trenta mil'anni si ripeterà questa bella fantocciata dell'esistenza nostra. Il forte è morire. Morto, credo che nessuno vorrebbe rinascere»

(Pirandello 1990, I, 1, p. 808-09).

Lo stesso Bontempelli era perfettamente consapevole della differenza di concezione tra sé e Pirandello, e proprio per questo, nel suo discorso di commemorazione, lo colloca in chiusura della Seconda Epoca, come disgregatore dei suoi estremi esiti (una funzione che nei Preamboli del 1926 aveva assegnato anche al futurismo):

E nell'opera di Pirandello il mondo romantico e le sue postreme deduzioni si distruggono fino all'ultima cellula. Di qua dal mondo che Pirandello ha denudato – ecco la denuncia – la compagine umana non può trovare che la distruzione totale, o il ricominciamento. Ricominciare, dai primi elementi. (*Bontempelli 1978, p. 814*)

Il mito del nuovo inizio in versione pirandelliana, Bontempelli lo individua nel progettato romanzo *Adamo ed Eva* (45), e si rammarica che Pirandello non abbia vissuto abbastanza a lungo da poterlo scrivere: si tratta infatti di un romanzo che Pirandello non riuscì mai a intraprendere – e, verrebbe da aggiungere, *non a caso*.

(45) Per il quale vd. Pirandello 1977, pp. 1098-99.

Alla possibilità di «ricominciare dai primi elementi», almeno a giudicare dalle sue opere e dalle dichiarazioni, Pirandello non crede mai, neppure nei primi anni di entusiasta infatuazione per la svolta fascista. Al contrario, continua a leggere il proprio periodo storico come un'epoca di crisi, un'epoca che ha dimenticato «quegli archetipi che son dati al genere umano per guida e freno dei sentimenti» (secondo la già citata annotazione del *Taccuino di Bonn*): la funzione dei suoi miti, appunto, non è di celebrare i valori nuovi dell'Umanità nuova, ma di rammentare quei valori fondamentali ed eterni che essa ha dimenticato. E infatti, se la trilogia mitica è indubbiamente ispirata da una volontà positiva e di ricostruzione, è altrettanto indubbio che la sostanza dei tre miti sia critica e radicalmente pessimista: *La nuova colonia* mostra l'evoluzione di una comunità dalla iniziale purezza alla inevitabile decadenza e corruzione, fino al venir meno del rispetto verso i più sacri valori; *Lazzaro* mostra i mali prodotti dall'ascetismo e dalla bigotteria; *I giganti della montagna* infine, per tornare al nostro discorso, delineano la parabola della morte dell'Arte nella società industrializzata e massificata:

COTRONE. Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? (*mostra il fez che dall'arrivo degli ospiti tiene in mano e se lo caccia in testa*) ero cristiano, mi son fatto turco!

LA SGRICIA. Non tocchiamo, o oh! non tocchiamo la religione!

COTRONE. Ma no, cara, niente da veder con Maometto!

Turco, per il fallimento della poesia nella cristianità.
(p. 1329)

A riprova di questo fallimento, poco dopo gli attori vengono informati che il teatro del paese, sul quale facevano affidamento per mettere in scena *La favola*, è ormai in disuso per mancanza di pubblico, e si pensa di abatterlo per farci «un piccolo stadio» o addirittura «il cinematografo» – e sappiamo, fin dal *Si gira...* (1915), che Pirandello considera il cinema lo svilimento dell'opera d'arte in prodotto per le masse e industria dello spettacolo. Il paese – ossia il pubblico borghese e moderno – non sa che farsene dell'Arte, e anzi perseguita l'artista irridendolo o scandalizzandosi per le sue 'verità': per questo Cotrone è dovuto scappare, «perseguitato dagli scandali» (p. 1344), per venire a rifugiarsi nel suo magico Eden fuori dal mondo.

A questo punto del dramma, si registra uno scarto rispetto alla struttura narrativa del mito delineata dalle prime due opere della trilogia. Il modello 'crisi del valore-soluzione irrazionale e salvezza miracolosa del giusto' prevedrebbe infatti che Ilse accettasse l'invito di Cotrone a restare alla Scalogna, dove potrebbe ristorarsi dei tormenti patiti per la cattiveria e la sordità all'Arte della società, e consumare la propria esistenza nel pieno godimento dell'ideale estetico – nello stesso modo in cui *La Spera* rimane da sola con la sua creatura nella natura incontaminata (dopo il miracoloso sterminio dei malvagi) e Lucio accetta di rientrare nella fede (grazie alla miracolosa illuminazione divina). Ma Ilse, a sorpresa, rifiuta tanto il *deus ex machina* del miracolo che la fuga nell'irrazionale:

ILSE. Vuol dire che andrò io sola, a leggere, se non più a rappresentare la Favola.[...]

COTRONE. Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione.

ILSE. Fino all'ultimo.

COTRONE. Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa – come potrebbe soltanto qua.

ILSE. Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini! (p. 1408)

Perché Ilse rifiuta? Le interpretazioni della sua risoluzione potrebbero essere diverse, e nessuna appare così lampante e esaustiva da imporsi come dominante. Innanzi tutto, il trattamento mitico pirandelliano del tema dell'Arte e del teatro comporta un ovvio coinvolgimento personale e autobiografico dell'autore: basterebbe ricordare che tanto la *Favola* quanto i *Giganti* sono scritti per Marta Abba (46), l'attrice amata da Pirandello negli ultimi dieci anni della sua vita, e che la circostanza biografica è idealmente riflessa nei *Giganti*, in cui la compagnia della Contessa mette in scena l'opera che il poeta suicida ha composto proprio per sedurre l'attrice.

(46) Vd. la lettera del 10 febbraio 1931: «E scrivo con gli occhi della mente fissi a te. [...] Non potrei più andare avanti d'una parola, se la Tua divina Immagine ispiratrice m'abbandonasse per un istante. La seguo, questa Tua Immagine, nelle situazioni in cui l'ho messa, ed Essa a mano a mano mi trova le parole e mi crea le scene» (Pirandello 1995, p. 640).

Ma soprattutto non va dimenticato ciò che si è detto sul fiasco *effettivamente* incontrato sulle scene dalla *Favola del figlio cambiato*, fiasco che ha soltanto replicato in maniera più clamorosa gli insuccessi dei primi due miti (47): confrontando tali esiti con quello utopicamente prospettato nel romanzo *Suo marito* – quel sentimento mistico e quella «gioia tumultuosa» che Pirandello immaginava dovesse percorrere il pubblico dinanzi alla rappresentazione della *Nuova colonia* – possiamo facilmente immaginare la delusione e

l'amarezza del loro autore per un pubblico che, con ogni evidenza, non lo capiva.

(47) Per un resoconto di questi fallimenti, vd. ancora Giudice 1963.

A queste motivazioni di natura autobiografica si sovrappone però la particolare concezione del testo, che Pirandello pensava di offrire come ideale culmine e conclusione di tutta la sua opera teatrale. Abbiamo in parte visto come nei *Giganti* vengano ripresi temi e procedimenti centrali nel maggiore teatro pirandelliano (48): generalizzando, si può dire che quest'opera si offre come un tentativo di superare le diverse maniere drammatiche del primo e secondo Pirandello in una eccezionale sintesi, recuperando quindi, oltre ai temi, anche le modalità analitiche, il pessimismo radicale, la denuncia della crisi della prima produzione umoristica.

(48) Ho accennato ai rapporti con i *Sei personaggi* e più in generale la riflessione metateatrale di Pirandello; tra i temi, andrà menzionata almeno la ripresa dello schema triangolare con la presenza di un figlio nato fuori del matrimonio (in questo caso, trasposto nell'opera concepita dalla relazione artistica di Ilse con il poeta suicida), che è un nodo tematico fondamentale del teatro pirandelliano.

Paradossalmente, questa volta il distanziamento dalla contingenza e la scelta di un'ambientazione *fuori dal mondo*, cioè fuori dalla vita d'ogni giorno e dalla concreta situazione storico-sociale, consentono a Pirandello di costruire un'allegoria suggestiva ma anche estremamente lucida, realizzando quell'ideale di «prospettare» la vita contemporanea «*sub species aeternitatis*» che, nel discorso del '34 al Convegno Volta (Pirandello 1970, p. 1038), indicava come il supremo e difficilissimo scopo dell'opera d'arte. Tra le ragioni della scelta di Ilse, però, potrebbe esserci anche

una sorta di volontà di adeguamento alla logica mitica. Ilse si è spogliata delle proprie ricchezze e consacrata a quella che Cotrone stesso definisce una *missione*, ossia far conoscere gli uomini la bellezza dell'Arte: pur sapendo che la 'buona novella' è destinata a restare inascoltata e che tale missione la condurrà alla morte, e tuttavia decisa a tenervi fede «fino all'ultimo». Riconosciamo piuttosto facilmente nella sua vicenda il modello del paradigma cristologico; e accanto a esso, strettamente legato a esso (come sappiamo esserlo nella concezione pirandelliana) quello del capro espiatorio. Dunque Ilse non può cedere alla tentazione prospettata da Cotrone e rinuncia re alla missione sacra, che anzi persegue con quella aspirazione al martirio che caratterizza il capro pirandelliano.

Il proseguimento e la conclusione (soltanto progettata) dell'opera confermano punto per punto l'adeguamento al modello del capro. Dinanzi alla ferrea volontà di Ilse, e data la esplicita refrattarietà all'Arte del pubblico borghese (vedi la chiusura del teatro del paese), Cotrone fa una proposta in linea con la sua identità 'novecentista': offre a Ilse di rappresentare la sua *Favola* in occasione di una grande festa dei «giganti della montagna», popolo «d'alta e potente corporatura», abbruttito dai «rischi e pericoli d'una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzione d'acque per bacini montani, fabbriche, strade, colture agricole»; fatiche immani che «non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli», ma «li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali» (p. 1360). La compagnia accetta, pur spaventata dalla brutalità del pubblico al quale va incontro.

Dell'ultimo atto, rimane soltanto il resoconto di Stefano Pirandello, sul quale qualcuno non ha mancato di esprimere dei dubbi. Nelle sue linee generali, tuttavia, esso dovrebbe rispecchiare abbastanza fedelmente le intenzioni di Pirandello: gli attori si recano alla festa dei Giganti, i quali accettano che l'opera venga sì rappresentata, ma per i

loro servi, perché essi hanno altro di cui occuparsi. Ed ecco che viene sfatato un altro dei più tenaci ideali novecentisti, quello del pubblico ingenuo e perciò *naturalmente* ricettivo all'Arte e al mito (49), poiché i servi si palesano come gente volgare, sorda alla poesia e interessata soltanto al varietà.

(49) Si legga ad esempio l'editoriale al primo numero della nuova serie di «900», intitolato *Superbia*, in cui Bontempelli riafferma orgogliosamente i principi del novecentismo che gli stolti critici mostrano di non aver compreso, ma che hanno invece raccolto «il consenso di una certa massa di gente ingenua» (Bontempelli 1928, p. 2).

Alle loro pretese Ilse reagisce con disprezzo, scatenando così la loro reazione violenta: invadendo la scena i servi l'aggrediscono e la uccidono – il suo corpo verrà condotto fuori scena «spezzato come quello d'un fantoccio rotto» – mentre i suoi compagni Spizzi e Diamante, accorsi in sua difesa, addirittura «sono stati sbranati: nulla più s'è trovato dei loro corpi» (p. 1375). Il delirio orgiastico della folla e la soluzione violenta ci riportano al racconto bontempelliano *L'ultima notte di quell'anno* e al modello tragico dello *sparagmós*, qui riprodotto esattamente, a classico compimento del destino del capro. Tra Arte e Vita si è interrotta ogni comunicazione, e la tomba «illustre e imperitura», che il Conte promette di erigere a Ilse con il risarcimento offertogli dai *Giganti* è anche il monumento funebre a un'idea dell'Arte (con la maiuscola) ormai definitivamente riconosciuta come impraticabile.

Un'ultima annotazione: ho utilizzato la definizione di «modello tragico» per il finale dei *Giganti*; e infatti l'ultima opera incompiuta è anche quella che più limpidamente, tra le opere di Pirandello, rientra nel modo *tragico*. Innanzi tutto si può notare l'assenza del ricorso a qualsiasi strategia melodrammatica (ampiamente riscontrato invece nei primi due miti): gli scontri drammatici in atto – quello tra Cotrone e Ilse, e quello tra i «servi fanatici dell'arte» e i

«servi fanatici della vita» da cui si originerà la catastrofe finale – non sono eticamente orientati lungo l'asse *bene/male*, bensì sono il riflesso del conflitto irrisolvibile, *fatale*, tra opposte concezioni della Vita, dell'Arte e soprattutto del loro rapporto. Una tale lettura acquisterebbe un significativo spessore se volessimo fidarci completamente del resoconto di Stefano Pirandello, in cui Cotrone offre dell'accaduto un'interpretazione di importanza fondamentale per intendere il senso dell'opera:

Il Conte, rinvenuto, grida sul corpo della moglie che gli uomini hanno distrutto la poesia nel mondo. Ma Cotrone comprende *che non c'è da far colpa a nessuno di quel che è accaduto*. Non è, non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'Arte, *che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita*, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, *anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in essi. (p. 1375, c.m.)*

Il discorso di Cotrone – sempre, ripeto, che si voglia attribuirlo interamente a Pirandello stesso – getta una luce inedita sul significato dell'opera. Fin qui abbiamo rintracciato i riferimenti alla decadenza dell'Arte, al disinteresse del pubblico borghese, all'ostilità e all'incomprensione delle masse; e abbiamo assistito allo scontro tra le due diverse possibilità offerte all'artista: ritirarsi nella 'torre d'avorio' e accontentarsi di un consumo puramente narcisistico dell'ideale estetico (l'opzione di Cotrone), o continuare nonostante tutto la missione di condurre l'Arte tra gli uomini, a dispetto dei fallimenti e sino agli estremi esiti (la scelta di Ilse). Ma la colpa, afferma Cotrone, non è solo nella sordità delle masse e nel decadimento del senso estetico nella società borghese; la

colpa è anche degli artisti stessi, che hanno perso il contatto con quelle masse e con la vita in generale, pretendendo poi di essere compresi ugualmente quando offrono al pubblico i loro privati sogni e le loro sublimi fantasie. La colpa, tradurrebbe facilmente un critico marxista, è della divisione del lavoro, che ha prodotto *fatalmente* quello scollamento. E proprio in questa *fatalità* di natura tragica potrebbe essere rintracciato il senso più profondo (e più attuale) dell'ultimo mito pirandelliano.

5. Su un'intervista poco conosciuta e sul rapporto Pirandello-Nietzsche

Due mesi prima di morire (ottobre 1936), Pirandello rilascia a Giovanni Cavicchioli un'intervista che appare sul numero di ottobre di «Termini», rivista dell'Istituto Fascista di Cultura di Fiume. Qualche settimana dopo (15 novembre), il testo dell'intervista viene ripubblicato su «Quadrivio», con il titolo *Pirandello parla di Pirandello*. Si tratta di un testo a mio parere molto interessante, in cui Pirandello in un certo senso tira le somme della propria esperienza di mitopoietista, e in cui ritornano alcuni degli elementi sui quali si è discusso in queste pagine. Per questo motivo, e per il fatto che quest'intervista (al pari di molti altri interventi 'occasionalisti' di Pirandello) non appare in nessuna delle raccolte di scritti pirandelliani (50), mi è sembrato di qualche utilità riprodurre il testo per intero.

(50) Brevissimi estratti dell'intervista vengono citati in Giudice 1963, pp. 525 e 544. Intervista completa, [qui](#).

Teatro serio, il mio, – dice Pirandello – vuole tutta la partecipazione dell'entità morale uomo. Non è un teatro comodo. Teatro difficile, diciamo teatro pericoloso. 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.

La difficoltà è tutta nell'esecuzione che dovrebbe essere pari alle difficoltà proposte. È la tragedia dell'anima moderna. Bisogna farla discendere dal palcoscenico fra questo pubblico. L'esecuzione dovrebbe avere appunto un carattere religioso: si tratta d'un «mistero» moderno. Se l'esecuzione fosse come la voglio, come la vedo, il pubblico, sono certo, seguirebbe,entrerebbe nel mio giro. In tempi d'azione e di rivoluzione questo teatro è teatro di rivoluzione e di esecuzioni capitali. In questo senso lo considero teatro del mio tempo. La distruzione esige una ricostruzione. Fa tabula rasa perché appaiono [*refuso per «appaiano»?*] nuovi valori. Essa chiama a raccolta perciò le più profonde forze vitali dell'uomo.

Non ci sono programmi, non ci possono, non ci devono essere programmi e imbrigliamenti. L'arte, libera vita dello spirito, deve essere assolutamente libera, per manifestare se stessa. Tutto il mio teatro riconosce solo una necessità, proprio nel senso greco, una duplice contraddittoria necessità primordiale della vita: essa deve consistere e nello stesso tempo fluire. La vita ha pur da consistere in qualche cosa se vuole essere afferrata. Per consistere le occorre una forma, deve darsi una forma. D'altra parte questa forma è la sua morte perché l'arresta, l'imprigiona, le toglie il divenire. Il problema è questo, per la vita: non restar vittima della forma. È qui tutto il tragico dissidio della storia della libertà.

Nietzsche, Weininger, Michelstädter, vollero far coincidere assolutamente, a ogni istante, forma e sostanza, e furono spezzati e travolti. Esiste in noi un punto fondamentale, un nucleo di sostanza vitale che non può essere impunemente chiuso e soffocato. Nei grandi momenti della vita lo sentiamo in pericolo e allora lo difendiamo.

Nel *Lazzaro* [sic] dò 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 sua così detta 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. La sua fede razionale conduceva alla rovina, e non era che forma essa pure. Cristo è *charitas*, amore. Solo dall'amore che comprende, e sa tenere il giusto mezzo tra ordine e anarchia, tra forma e vita, è risolto il conflitto. Sono anche lieto che nessuna autorità religiosa abbia trovato da condannare. Della mia opera nulla è all'indice. La *Civiltà Cattolica* ne ha parlato a fondo, in tre articoli che formano addirittura un volume, e conviene della sua perfetta ortodossia. Perfetta ortodossia in quanto posizione di problemi. E tali problemi non comportano che una soluzione cristiana.

Si tratta di un testo dai molteplici elementi d'interesse e che riprende e conferma alcune delle osservazioni fatte sin qui. A cominciare dal ripiegamento del tardo Pirandello su posizioni gradite al pubblico borghese, che invece aveva avuto più di un'occasione per gridare allo scandalo nei decenni precedenti. E, poiché le abitudini sono dure a perdersi, allo scandalo aveva gridato anche di recente, per esempio in occasione dello stesso *Lazzaro*: tanto più significativo, dunque, che Pirandello cerchi a tutti i costi di rovesciare in positivo interesse le critiche feroci che erano piovute sul dramma proprio da parte dei cattolici – «Civiltà Cattolica» in testa.

Un altro elemento interessante è il concetto di *tabula rasa*, di cui Pirandello si serve per ricapitolare la nuova prospettiva in cui egli cerca di inquadrare la propria opera a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Come ho già detto, secondo questa nuova prospettiva la fase critica e

umoristica della produzione pirandelliana viene ad assumerne il valore di momento negativo preliminare, necessario e funzionale alla successiva fase positiva, di ricostruzione dei valori e delle verità. L'idea di «tabula rasa», tuttavia, non è una novità in questo giro di anni, dal momento che è anzi uno dei concetti più insistiti della dottrina novecentista:

Alla nuova espressione si può arrivare benissimo, anzi si deve arrivare, dal niente, dalla tabula rasa. (*Bontempelli 1928b, p. 236*)

Non si tratta soltanto di una questione terminologica: poiché con il ricorso a una tale formula Pirandello orienta la reinterpretazione della propria opera in un senso assai più preciso di quanto non avesse fatto finora – e un senso assai consono con le teorie novecentiste. Come abbiamo visto, nell'intervista rilasciata a «L'Impero» nel novembre 1924 Pirandello rigettava l'immagine convenzionalmente assegnatagli di «pessimista», «nichilista», per riaffermare il valore etico della propria arte, la quale consiste nel «creare il terreno sotto i piedi ad ogni passo che viene mosso dai miei personaggi», addirittura nel «*creare la realtà*»: la nuova immagine proposta, dunque, era quella di un Pirandello che analizza criticamente l'individuo e i rapporti sociali allo scopo di giungere a un fondo di certezze solide e a tutta prova – quelle certezze rappresentate negli archetipi di cui si costituiscono i miti. Questa intervista del '36, invece, parrebbe cambiare ulteriormente la prospettiva: non più un'arte che va al fondo della contingenza per rintracciare i valori e le verità eterne, bensì che *in un primo momento* demolisce le certezze, le convenzioni, le ideologie perché *in un secondo momento*, sulla «tabula rasa», sia possibile ricostruire *nuovi* valori e *nuove* verità – se si preferisce, nuove convenzioni e ideologie. Insomma, Pirandello parrebbe infine aderire all'ideologia – già futurista, poi novecentista ma in ogni caso estremamente diffusa – del *nuovo inizio*: sebbene non si tratti di una «nuova era», di un «punto

zero», e neppure effettivamente di un nuovo inizio storico, sociale o comunque collettivo, bensì semplicemente personale e artistico. Alla luce di un tale riorientamento, tuttavia non apparirebbe più così ingiustificata l'interpretazione novecentista di Pirandello offerta da Bontempelli nella sua commemorazione:

Dopo l'ultimo scoppio, l'ultimo scroscio, e l'ultimo silenzio, non rimane che la *tabula rasa*. Sulla *tabula rasa* sappiamo che ricomincerà la vita, la vita dai primordi, dagli elementi.

[...] Luigi Pirandello sta col peso denso della sua opera a suggellare la Seconda Epoca della umanità civile d'occidente, a pronunciare di essa epoca la condanna implacabile, a indicare il deserto nuovo su cui dobbiamo costruire l'epoca nuova. (Bontempelli 1978, pp. 824-25)

Va inoltre tenuto presente che, in questi stessi anni, anche in Bontempelli si erano notevolmente attenuati gli entusiasmi degli anni Venti e che l'utopia del punto zero si era drasticamente ridimensionata: nel decennio intercorso tra i Preamboli e il discorso del '37 infatti la cronologia bontempelliana delle Epoche è significativamente mutata, tanto che nell'edizione dell'*Avventura novecentista del 1938*, al primo Preambolo Bontempelli aggiunge una nota fondamentale: «Ma la guerra (la Guerra Europea), cominciata il luglio 1914, non è ancora finita. Perciò il nuovo secolo, e con esso la Terza Epoca, non è ancora cominciato» (Bontempelli 1978, p. 751). In qualche modo, per i due scrittori e amici si potrebbero delineare quasi due evoluzioni opposte di pensiero, la cui convergenza finale non potrà che apparire significativa.

Un altro elemento d'interesse di quest'intervista pirandelliana è a mio parere il rimando al *Faust*. La citazione «In questo nulla spero di trovare il tutto» è un'esatta traduzione del verso 6255 del I atto della Parte Seconda della tragedia (dal che si deduce che Pirandello aveva letto

attentamente o riaperto di recente il *Faust*), «In deinem Nichts hoff ich das All zu finden» (Goethe 1773-1831, II, p. 552). Ma è il rimando nel suo complesso ad essere significativo: Pirandello specifica infatti che la frase è pronunciata da Faust «avventurandosi nella regione inferna delle Madri». E aggiunge: «Per poter scendere in fondo all'abisso ci vuole almeno la speranza di trovarvi Elena... Bisogna abituarsi a vedere nel buio». Effettivamente il rimando è esatto: Faust ha chiesto a Mefistofele come fare per richiamare al mondo gli spettri di Elena e Paride, come gli è stato richiesto dall'Imperatore, e Mefistofele gli risponde che l'unica maniera è di scendere nell'abisso in cui abitano «le Madri», il luogo, appunto, del Nulla: «Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben» (v. 6226) [«sarai travolto per le solitudini», pp. 550-51] lo avverte Mefistofele, e ancora «Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne, / Den Schritt nicht hören, den du tust» (vv. 6246-47) [«in quella lontananza eternamente vuota non vedrai nulla, non udrai il passo che posi», pp. 552-53]. Faust si dichiara disposto ad andare comunque, con la speranza, appunto, di trovare il «Tutto» nel «Nulla» preannunciatogli da Mefistofele.

Il riferimento pirandelliano potrebbe dunque essere interpretato come metafora di un tema che ritorna più volte negli scritti dell'autore (a partire almeno dall'*Umorismo*): quello della Conoscenza, o della Bellezza (Elena) conquistate a prezzo della solitudine, del coraggio, della agghiacciante contemplazione dell'abisso. Ma le Madri goethiane non sono divinità generiche, personificazioni magari della Grande Madre benefica e terribile, né sono custodi di un generico «abisso»; al contrario, il loro regno è qualcosa di ben preciso. Come Goethe spiega in uno dei colloqui con Eckermann, l'idea delle Madri gli deriva da Plutarco, che nella *Vita di Marcello* e in *Della decadenza degli oracoli* racconta di una città siciliana, Engyum, in cui c'è un tempio sede di dee chiamate «Madri», e di un campo in cui si trovano i *lògoi* – ossia le forme originarie, le basi prime – di tutto ciò che esiste nel

mondo (p. 1088 n.). Dunque le Madri custodiscono le essenze immutabili, le idee platoniche o, meglio, gli *archetipi* di cui l'universo contingente rappresenta le attuazioni: e solo per questo motivo Faust vi può ritrovare anche Elena.

Torniamo a Pirandello. Chiarito il significato del passo goethiano a cui fa riferimento, l'interpretazione del passaggio dovrebbe essere ovvia: Pirandello non parla di un generico «abisso», bensì dell'abisso in cui si celano gli archetipi; l'esplorazione di esso è segnata da angoscia, buio e solitudine, e l'uomo che vi si avventura dev'essere confortato almeno dalla speranza di riportarne un tesoro. E altrettanto chiara è la relazione tra questa immagine e la funzione che Pirandello assegna alla propria arte, in cui le convenzioni e le false certezze vengono violentemente scosse e abbattute, svelando l'orribile abisso che si cela dietro di esse; ma quest'operazione distruttiva non è fine a se stessa: poiché chi ha il coraggio di scendere in fondo a quell'abisso (cioè di partecipare all'opera con tutta la propria entità morale) e la capacità di «vedere nel buio» vi troverà in fondo il paradiso degli archetipi, e ne ritornerà con le nuove, eterne verità.

Siamo così arrivati alle «bianche statue contro il nero abisso», e con esse a Nietzsche. Dopo un rapido controllo, credo di poter affermare con sufficiente sicurezza che non si tratta di una citazione vera e propria; ma non c'è alcun dubbio che Pirandello si riferisca alla *Geburt der Tragödie* (*Nascita della tragedia*, 1872). Il riferimento non è tuttavia totalmente generico, poiché l'immagine delle statue e dell'abisso che esse nascondono è già in Nietzsche, precisamente nel terzo capitolo dell'opera, e serve a rappresentare la dialettica di dionisiaco e apollineo:

Um dies zu begreifen, müssen wir jenes kunstvolle Gebäude der *apollinischen* Culturgleichsam Stein um Stein abtragen, bis wir die Fundamente erblicken, auf die es begründet ist. Hier gewahren wir nun zuerst die herrlichen

olimpyschen Göttergestalten, die auf den Giebeln dieses Gebäudes stehen, und deren Thaten in weithin leuchtenden Reliefs dargestellt seine Friese zieren. (*Nietzsche 1967-77, 1, p. 34*)

[Per comprendere ciò, dobbiamo per così dire disfare pietra per pietra il geniale edificio della *cultura apollinea*, fino a scorgere le fondamenta su cui esso è basato. Qui vediamo anzitutto le magnifiche figure degli dèi *olimpici*, che stanno sul frontone di questo edificio, e le cui gesta, raffigurate in luminosi e ampi bassorilievi, ne costituiscono il fregio. (*trad. 1965-72, III, 1, p. 30*)]

Dunque non direttamente le statue, bensì un edificio (quello della religione olimpica) ornato di esse; un edificio che anche per Nietzsche, com'è noto, è stato costruito per celare qualcosa di tremendo (che anche nell'allegoria del filosofo tedesco viene collocato al di sotto):

Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. (*p. 35*)

[Ora si apre a noi per così dire la montagna incantata dell'Olimpo e ci mostra le sue radici. Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli olimpici. (*p. 32*)]

E poco oltre ritroviamo anche l'immagine dell'*abisso* (del resto ricorrente più volte nel testo nietzscheano), ossia «l'abisso della contemplazione del mondo» che la cultura apollinea sconfigge grazie alle «immagini chimeriche» e alle «illusioni». Data la coincidenza, sembrerebbe dunque di poter affermare che il richiamo di Pirandello non sia generico, ma che anzi presupponga una effettiva lettura del testo. Ma non è

tutto. Nel paragrafo che precede l'ultimo citato viene chiamata in causa anche Elena, come simbolo della serenità apollinea dei Greci, almeno agli occhi di un osservatore moderno:

Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Ueberschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese übermüthigen Menschen das Leben genossen haben mögen, dass, wohin sie sehen. Helena, das «in süsser Sinnlichkeit schwebende» Idealbild ihrer eignen Existenz, ihnen entgegenlacht. (p. 35)

[E così l'osservatore può rimanere profondamente colpito davanti a questa fantastica dovizia di vita, per domandarsi con quale filtro magico in corpo questi uomini tracotanti potessero aver goduto la vita, al punto che, dovunque guardassero, rideva loro incontro Elena, la dolce immagine ideale della loro esistenza, «fluttuante in dolce sensualità». (p. 31)]

Non è ancora l'Elena di Goethe, però, e non ha il valore simbolico che le assegnerà Pirandello; per trovare il riferimento all'episodio del *Faust* dobbiamo spostarci alla fine del capitolo XVIII, e, questa volta, il valore simbolico che Nietzsche assegna a Elena è uguale a quello che ella rivestirà per Pirandello. Il filosofo tedesco sta infatti immaginando una rinascita dello spirito dionisiaco nella modernità, e disegnando l'avvento di un'Umanità «tragica»:

sollte es nicht nöthig sein, dass der tragische Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragödie als die ihm zugehörige Helena begehren und mit Faust ausrufen muss: Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, In's Leben ziehn die einzigste Gestalt? (p. 119)

[non sarebbe forse necessario che l'uomo tragico di questa civiltà desiderasse, nell'educare se stesso alla serietà e al coraggio (51), un'arte nuova, l'arte della consolazione metafisica, la tragedia, come l'Elena che a lui spetta? ed esclamasse con Faust: E non dovrei, con la più anelante violenza, Trarre in vita la forma unica fra tutte?(p. 122)]

(51) In realtà l'originale dice «Schrecken», vale a dire «*terrore*». La citazione faustiana in questo caso è tratta dalla Parte Seconda, atto II, vv. 7438-39 (p. 664): durante la *Klassische Walpurgisnacht* Faust si accinge appunto a richiamare alla vita Elena dal Regno delle Madri, dove ella è riprecipitata dopo la sua prima apparizione.

Anche per Nietzsche dunque Elena è il simbolo del tesoro che attende l'uomo coraggioso, il quale sappia scendere nell'abisso (in questo caso, la conoscenza dionisiaca), dunque simbolo della tragedia rinata nella modernità – e, nell'intervista pirandelliana, la discesa nell'abisso alla ricerca di Elena viene definita esattamente «*la tragedia dell'anima moderna*» (52) – ma anche della «consolazione metafisica», ossia l'acquisizione della sapienza dell'inarrestabile fluire della vita e della mistica comunione dell'Essere che si cela dietro l'illusione della contingenza.

(52) Si ricordi anche come Pirandello insista sulle profonde analogie di struttura (sottostanti alle apparenti diversità) tra la versione di tragedia da lui creata e quella dell'antica Grecia: «Tutto il mio teatro riconosce solo una necessità, *proprio nel senso greco*, ecc.».

Per completare infine il repertorio delle analogie, anche Nietzsche rimanda alle «Madri» del *Faust*, precisamente al capitolo XVI:

Apollo steht vor mir, als der verklädere Genius des *principii individuationis*, durch den allein die Erlösung im

Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. (p. 103)

[Apollo mi sta innanzi come il genio trasfiguratore del *principium individuationis*, grazie a cui soltanto si può conseguire davvero la liberazione nell'illusione; per contro al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via alle Madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose.(p. 105)]

Nessun dubbio che si tratti dello stesso concetto espresso di Pirandello: l'abbattimento delle statue apollinee, la discesa nell'abisso delle Madri alla ricerca della verità e degli archetipi. La citazione, oltre tutto, mi dà l'occasione per aprire una parentesi: se, anticipando le conclusioni di questo confronto, si volesse collocare la lettura pirandelliana della *Geburt der Tragödie* all'altezza del soggiorno tedesco di Pirandello (1889- 91), non sarebbe fuori luogo ipotizzare un'influenza di questo passo e di altri simili dell'opera di Nietzsche su certi concetti dell'ultima parte dell'*Umorismo*, come l'opposizione del principio d'individuazione alla mistica comunione dell'essere, o la descrizione della visione epifanica, e tipicamente *dionisiaca*, di una realtà altra da quella della vita quotidiana. A titolo di esempio, vorrei proporre un confronto tra la descrizione nietzscheana degli effetti sull'individuo della conoscenza dionisiaca (capitolo VII) e un brano dell'*Umorismo*:

Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein *lethargisches* Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab. Sobald aber

jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewusstsein tritt, wird sie mit ekel als solche empfunden; eine asketische, willeverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände. [...]

In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins. (pp. 56-57)

[L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso di oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra nella coscienza, viene sentita con nausea come tale; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. [...]

Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere. (pp. 55-56)]

Secondo Pirandello, invece:

Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, 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 essa*. [...] Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciare con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma *a questa coscienza normale*, a queste idee riconnesse, a questo sentimento

solito della vita *non possiamo più prestar fede*, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. (Pirandello 1970, pp. 152-53; c.m.)

I due testi andrebbero confrontati per intero; ma già da questi due brevi estratti si può notare come i due autori stiano descrivendo in realtà la stessa situazione, sebbene ciascuno facendo ricorso alle proprie personali modalità di rappresentazione: per Nietzsche, simboliche e tragiche, mentre Pirandello declina la descrizione in maniera più esistenziale e *umoristica* (nel senso di «soggettiva»: si noti l'uso della prima persona plurale). La collocazione all'inizio degli anni Novanta della ormai probabile lettura della *Geburt der Tragödie* da parte di Pirandello ci consentirebbe anche di dar ragione di un'analogia tra l'Amleto della parabola di Oreste nel teatrino del *Fu Mattia Pascal* e una parte di questo stesso brano, in cui Nietzsche presenta Amleto come prototipo dell'eroe dionisiaco integrale – analogia significativa soprattutto se si tiene presente che entrambi, Nietzsche e Pirandello, stanno discutendo la differenza tra Amleto e l'eroe tragico classico (53):

Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion [...]; nicht das Reflectiren, nein! – die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv. (p. 57)

[La conoscenza uccide l'azione: per agire occorre essere avvolti nell'illusione [...]. Non è la riflessione, certo – è la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione. (p. 55)]

(53) Di una probabile derivazione dell'Amleto di Pirandello da quello di Nietzsche parla anche F. COSSUTTA

in *Il mito di Oreste in Pirandello e Hoffmannsthal*, in
Gibellini 1999, p. 612.

Confrontando l'Amleto di Nietzsche e quello pirandelliano, sorprende la coincidenza che entrambi indichino l'origine dell'inazione amletica non tanto (come Schlegel e la tradizione romantica) nella *riflessione*, quanto propriamente nella *conoscenza*, identificata con la visione istantanea e sconvolgente dell'abisso che si cela al di sotto delle illusioni – quella visione appunto descritta da entrambi gli autori nei due passi della *Geburt der Tragödie* e dell'*Umorismo* che ho appena messo a confronto.

Nel corso di questo capitolo, nel testo o nelle note, ho talvolta citato opere di Nietzsche come termine di confronto per passi o idee pirandelliane: per esempio l'aforisma su Prometeo nella *Fröhliche Wissenschaft* e la versione pirandelliana del mito prometeico nell'*Umorismo*; o la *Genealogie der Moral* per il saggio *Rinunzia*. La stessa *Genealogie* potrebbe essere chiamata nuovamente in causa a proposito di *Lazzaro*: Diego Spina, il Padre, appare infatti una perfetta incarnazione dell'asceta descritto da Nietzsche nella dissertazione sugli ideali ascetici:

vohin man nur sieht, überall der hypnotische Blick des Sünders, der sich immer in der Einen Richtung bewegt (in der Richtung auf «Schuld», als der *einzigsten* Leidens-Casualität); [...] überall die Geißel, das härene Hemd, der verhungerte Leib, die Zerknirschung; überall das Sichselbst-Rädern des Sünders in dem grausamen Räderwerk eines unruhigen, krankhaftlüsternen Gewissens; überall die stumme Qual, die äusserste Furcht, die Agonie des gemarterten Herzens, die Krämpfe eines unbekanntes Glücks, der Schrei nach «Erlösung». (Nietzsche 1967-77, 5, pp. 389-90)

[ovunque si guardi, c'è sempre lo sguardo ipnotico del peccatore, che si muove sempre in una sola direzione (nella direzione della «colpa», in quanto *unica* causalità del

soffrire); [...] in ogni dove la sferza, il cilicio, il corpo disfatto dall'inedia, la contrizione; in ogni dove il peccatore che mette se stesso alla ruota, alla ruota crudele di una coscienza senza pace, morbosamente libidinosa; in ogni dove il muto tormento, l'estremo terrore, l'agonia del cuore martirizzato, gli spasimi di una felicità ignota, il grido invocante «redenzione». (trad. 1965-72, VI, 2, p. 346)]

L'analogia più significativa (e che forse farebbe pensare a un'effettiva 'parentela') nel confronto fra la figura dell'«asketische Priester» di Nietzsche e il carattere del protagonista pirandelliano è l'associazione tra l'ideale ascetico e una sessualità malsana: puntualmente rilevata da Pirandello sia nel racconto di Lucio sulla perversione sessuale incontrata in seminario, sia nelle pesanti allusioni di Sara alla morbosità erotica del suo ex marito: «Sì, perché – faceva il santo, il tiranno – ma poi, quello che più mi inferociva di lui, quando mi s'accostava, era quella mollezza della sua timidità... (*Tronca con un'esclamazione e un atto di schifo*): – ah Dio!» (Pirandello 1958, II, p. 1198). Se si accetta l'ipotesi che il ritratto dell'asceta offerto da Nietzsche abbia in qualche modo influenzato la caratterizzazione di Diego Spina, qualche importanza può essere data anche a un altro passo della dissertazione, prossimo a quello appena citato, in cui vengono descritti i principali effetti degli ideali ascetici sugli uomini: «wir finden als andre Form seines Nachspiels furchtbare Lähmungen und Dauer-Depressionen» (p. 391) [«un'altra forma dei suoi effetti la troviamo nelle orride paralisi e depressioni croniche» (p. 348)]; ebbene, anche a non considerare significativo lo stato di prostrazione psicologica in cui versa Lucio, mi pare una coincidenza piuttosto rilevante che Lia, sotto la tutela del padre e la cura delle monache, sia divenuta appunto paralitica.

Sul tema dei rapporti tra Pirandello e Nietzsche, la pur

sovrrabbondante critica pirandelliana si è finora mostrata stranamente disinteressata (54): fatto curioso, considerando sia la formazione filosofica e filologica del Pirandello studente a Bonn, sia, soprattutto, la svolta irrazionalista e mitopoietica della sua produzione letteraria a partire dalla seconda metà degli anni Venti; e va anche ricordato come Pirandello citi apertamente Nietzsche in più di un'occasione (55).

(54) Per esempio in Vicentini 1985, che è il più importante studio sulla formazione culturale di Pirandello, Nietzsche viene nominato solo per puntualizzare che tutte le somiglianze sono assolutamente generiche, e «possono dimostrare al più, da parte di Pirandello, una conoscenza indiretta e approssimativa» (p. 52). Fanno eccezione Graziella Corsinovi (1979), che inquadra le probabili letture nietzscheane di Pirandello all'interno della formazione filosofica dello scrittore, accanto a quelle di Kant e Schopenhauer; e Annamaria Andreoli (nella sua introduzione a Pirandello 1997), che indica possibili fonti nietzscheane in relazione all'elogio pirandelliano della follia, al «panismo» del finale di *Uno, nessuno e centomila*, e al violento rifiuto della filosofia nell'*Avemaria di Bobbio*. Tra i 'possibilisti', va annoverato anche Giancarlo Mazzacurati, che azzarda l'ipotesi: «Forse in Pirandello c'è più Nietzsche di quante letture banalizzanti dell'uno e dell'altro lascino credere» (Mazzacurati 1987, p. 227), sebbene sia più propenso a considerare che le somiglianze siano un effetto secondario della formazione germanista di Pirandello. Conclude l'elenco degli studiosi a favore dell'ipotesi il già citato Fabio Cossutta, con l'ipotesi di una parentela fra i due Amleto.

(55) Per un elenco delle occorrenze esplicite di Nietzsche nei testi pirandelliani vd. Corsinovi 1979, p. 26.

Probabilmente tra le cause della cautela degli studiosi ha avuto un peso predominante la ricezione entusiastica, riduttiva e acritica del pensiero nietzscheano nel panorama culturale del primo Novecento italiano: il Nietzsche reazionario e aristocratico di d'Annunzio o quello superomista e incendiario dei futuristi non potevano certo rivestire un interesse filosofico per il pensiero pirandelliano. Naturalmente in Nietzsche c'è ben di più di quanto la vulgata nietzscheana di fine Ottocento e primo Novecento non abbia diffuso in Italia; e del resto non c'è ragione di pensare che l'interesse di Pirandello per il pensiero di Nietzsche non potesse datare dai tempi del soggiorno tedesco, o comunque derivare da una lettura diretta delle opere del pensatore tedesco. Anzi, a sostegno di quest'ultima ipotesi vorrei citare l'atteggiamento ironico e un po' sprezzante contro la pseudocultura da salotto appunto fatta di divulgazioni spicciole, manifestato da Pirandello in *Suo marito* (il romanzo, appunto, in cui Pirandello offre un impietoso ritratto dell'*establishment* culturale romano di inizio secolo): nel secondo capitolo del romanzo, Giustino si reca da Dora Barmis per avere dei lumi sui «nomi» che bisogna conoscere per far bella figura nei salotti:

E come per raccogliere il frutto di quei primi ammaestramenti, quella sera, rientrò in casa con tre volumi nuovi da far leggere alla moglie:

1. – un breve compendio illustrato di storia dell'arte;
2. – *un libro francese su Nietzsche*;
3. – un libro italiano su Riccardo Wagner. (*Pirandello 1985, I, p. 660, c.m.*)

Si sa che non bisogna mai prendere troppo alla lettera l'umorismo pirandelliano; eppure mi parrebbe strano che Pirandello si facesse beffe proprio di chi conosce di Nietzsche solo generiche divulgazioni, se la sua personale conoscenza delle opere del filosofo si fermasse al medesimo livello...

Proviamo dunque a tirare le somme. Devo premettere che i dati fin qui raccolti vanno naturalmente intesi come semplici spunti per una ricerca che non è certo pensabile di esaurire con una somma di confronti più o meno convincenti, ma che invece necessiterebbe di una lettura comparata attenta e sistematica. Su questa base sia pure esigua, tuttavia, penso che si possano delineare alcuni risultati preliminari. Mi pare che si possa dedurre con una certa sicurezza che Pirandello ha letto *Die Geburt der Tragödie*: i risultati emersi dal confronto fanno infatti pensare a una lettura di prima mano, piuttosto che a una generica ripresa della vulgata pseudonietzscheana. Inoltre, collocherei questa lettura durante il biennio 1889-91, cioè durante gli studi a Bonn, sia perché sembrerebbe di avvertirne degli echi almeno all'interno dell'*Umorismo*, sia perché nell'ultimo ventennio del secolo la discussione intorno alla filosofia nietzscheana era vivissima, soprattutto in Germania, e Pirandello ha dimostrato più volte di essere assai ricettivo nei confronti della cultura tedesca. Probabilmente l'interesse per il testo si è in qualche misura riaperto verso la fine degli anni Venti e soprattutto negli anni Trenta, quando Pirandello mirava alla creazione di una moderna tragedia attraverso i miti teatrali. Un'altra ipotesi forse altrettanto plausibile è quella di spostare in avanti anche la prima lettura di Nietzsche (per esempio alla prima edizione completa delle opere in traduzione italiana, quella dell'editore Monanni uscita nel 1927), dal momento che le coincidenze riscontrate tra l'ultima parte dell'*Umorismo* e *Die Geburt der Tragödie* potrebbero essere il risultato della influenza di Schopenhauer, comune sia a Pirandello sia al primo Nietzsche: il tema del «velo» della contingenza che copre un abisso di mistero è effettivamente uno dei temi schopenhaueriani più 'forti'.

Quanto alle altre opere: una lettura della *Genealogie der Moral* mi sembra probabile, se non altro per gli ovvi motivi d'interesse che il Pirandello anticlericale e critico della morale poteva nutrire per una tale opera. Eppure ci sarebbero

anche degli elementi che porterebbero a escludere che Pirandello abbia letto, o almeno letto con attenzione, le opere tarde di Nietzsche. Infatti, per restare all'intervista del '36 dalla quale siamo partiti, il sommario inquadramento della filosofia nietzscheana nel solito binomio Vita/Forma («Nietzsche, Weininger, Michelstädter vollero far coincidere assolutamente, a ogni istante, forma e sostanza, e furono spezzati e travolti») starebbe a dimostrare una considerazione riduttiva e parziale dell'opera del filosofo tedesco: come se, per Pirandello, *tutto* Nietzsche fosse riconducibile alla *Geburt der Tragödie*, e quindi al dissidio dionisiaco/apollineo (sbrigativamente tradotto in termini pirandelliani – anzi peggio, tilgheriani), mentre, come si sa, nel corso degli anni Ottanta la visione del filosofo muta radicalmente per approdare a una rivalutazione dell'immanenza, della divinità dell'uomo e della «volontà di potenza».

Per le restanti opere, gli elementi raccolti non mi sembrano sufficienti per avanzare ipotesi credibili. E tuttavia, se questi primi dati risultassero convincenti, potrebbero costituire un buon punto di partenza per un'indagine complessiva sui rapporti tra Pirandello e il pensatore tedesco.

Simona Micali

Simona Micali (1972) si è laureata in Teoria della Letteratura a Pisa, dove ha anche ottenuto il diploma della Scuola Normale Superiore in *“Discipline filologico-linguistiche moderne”*. Ha poi ottenuto il dottorato di ricerca presso l'*Università Ca' Foscari* di Venezia; e svolto le sue ricerche di post-dottorato con borse di studio dell'Università di Bologna e della Scuola Superiore di Studi Umanistici (Bologna). Nel 2004-05 è stata Visiting Professor presso la Brown University; attualmente, è assegnista di ricerca e docente a contratto di Letteratura Italiana presso l'Università di Siena (sede di Arezzo). Dal 2001 è membro del Comitato organizzatore di *“Synapsis”* (www.unisi.it/synapsis);

è inoltre membro del comitato editoriale di "Contemporanea. Rivista di letteratura e comunicazione". (Da Compalit.net)

L'eroe del romanzo è il romanzo stesso. Esso narra la propria storia; rivela non soltanto di essere nato dall'estenuazione del mito, ma di essersi ridotto a un inseguimento estenuante della struttura, al di qua di un divenire che esso spia dal punto più vicino possibile senza poter ritrovare, al di dentro o al di fuori, il segreto di un'antica freschezza, salvo forse in qualche recesso in cui la creazione mitica rimane ancora vigorosa ma, contrariamente al romanzo, a sua insaputa.

C. Lévi-Strauss, Dal mito al romanzo (1968)

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)