

Pirandello lunatico. Breve storia di un'ossessione astrale

scritto da Pirandelloweb.com

Di Sebastiana Nobili

In tutte le novelle in cui ha questa valenza magica, dalle chiare ascendenze folkloriche, la luna si fa non solo presenza ma personaggio, essere vivente, in grado di agire con il proprio influsso benefico o malefico sugli uomini, fermando il tempo e costringendo tutti a obbedire alle sue leggi.

[Indice Tematiche](#)



Immagine dal Web

Pirandello lunatico.

Breve storia di un'ossessione astrale

[da Griseldaonline](#)

La luna si è nascosta fra le nubi di madreperla,
dopo che in me, a vederla,
vecchi fantasmi nacquero e follia.
Umberto Saba, *Nuovi versi alla luna*

1. «Presi per incantamento». La luna nell'immaginario pirandelliano

Due sono le novelle di Pirandello citate dappertutto a proposito della luna: *Ciàula scopre la luna* e *Male di luna*.

[1]

[1] Cfr. Marilena Ermilli, *La luna e il destino. Su due novelle di Pirandello*, in *La luna allo specchio*, a cura di Nadia Minerva, Bologna, Pàtron, 1990, pp. 105-122.

Ma per capire il rapporto complesso dello scrittore siciliano con l'astro notturno occorre mettere un po' a margine questi due testi, fin troppo noti e scontati, tentando semmai una campionatura ampia, il più possibile completa e che comprenda almeno il teatro, oltre alle *Novelle per un anno*. Si scopre così che le lune di Pirandello sono tante, alludono cioè a diverse sfere di significato e rimandano, ciascuna, a una tradizione letteraria differente: tutte quante però – imprevedibili scherzi della luna – possono infine riannodarsi in un unico tema, il cui percorso sotterraneo non si interrompe mai.

Ma cominciamo dal motivo meno originale, più ovvio e prevedibile tra quelli presenti in Pirandello: [2] il rapporto fra la luna e la morte, tratto romantico e decadente ancora molto vivo nei primi decenni del Novecento. [3]

[2] Parlo di «motivo», distinguendolo dal «tema», sulla base delle pagine teoriche di Daniele Giglioli (*Tema*,

Firenze, La Nuova Italia, 2001).

[3] Il rapporto ha naturalmente radici antiche, ed è presente in diverse religioni: Mircea Eliade dedica non a caso un intero paragrafo a *La Luna e La Morte*, nel capitolo dedicato alla mistica lunare (Id., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1948, trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 138-168). Per un'ampia ricognizione del tema del cielo in letteratura, tema che spesso implica anche quello della luna, cfr. Piero Boitani, *Il grande racconto delle stelle*, Bologna, Il Mulino, 2012.

In alcuni testi scritti a cavallo del secolo, la luna è l'incantatrice che spinge l'uomo al suicidio, o comunque a misurarsi in un faccia a faccia drammatico con la propria fine: così accade nella novella *Il coppo*, il cui protagonista sfida letteralmente la morte, scampando all'ultimo [4], in *Sole e ombra* (dove la luna sembra dire all'aspirante suicida, tentato di continuare a vivere: «Sì, ma io ti vedo», NA I, p. 491), infine in *E due*, dove a un uomo che si è gettato dal parapetto di un ponte fa come 'eco' un secondo suicida, pronto a gettarsi nelle acque del fiume sotto l'incanto ipnotico di una luna maligna e perversa, che lo spinge a emulare – non senza una disperata ironia – il gesto dello sconosciuto morto poco prima di lui, lasciando persino il cappello dove il suo predecessore ha lasciato il proprio (NA I, 176- 185).

[4] Luigi Pirandello, *Il coppo*, in Id., *Novelle per un anno*, edizione critica a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1985-1990, vol. I, pp. 766-774. Da qui in poi citerò le novelle dall'edizione mondadoriana, contrassegnandola con la sigla NA, seguita dall'indicazione del volume in numero romano.

In fondo, giunta a Pirandello attraverso i meandri della letteratura *fin de siècle*, questa luna magnetica che induce a gesti di morte è l'astro che mesmerizza i viventi e che li attrae irresistibilmente verso di sé: con la differenza che

per Anton Mesmer il magnetismo lunare era una forza potenzialmente positiva, da sfruttare per curare fenomeni patologici e ristabilire una sorta di equilibrio vitale nell'uomo, mentre quello cui allude Pirandello è piuttosto un fenomeno cupo, tragico, che rimanda all'ineluttabilità del male. [5]

[5] Su Anton Mesmer la bibliografia sarebbe sterminata: mi limito qui a citare, perché tratta appunto l'evoluzione del pensiero dello scienziato settecentesco riguardo alla luna, Paola Vecchi, *La luna magnetica. La salute, l'alternanza e il progresso nell'opera di Franz Anton Mesmer*, nel volume miscellaneo *La luna allo specchio*, cit., pp. 69-83.

Così, sotto lo sguardo di una luna complice o forse mandante dell'omicidio, in *Scialle nero* Gerlando tenta di violentare Eleonora e, nella colluttazione, la fa cadere involontariamente da un dirupo; mentre ne guarda il corpo precipitare, contempla anche la fine del proprio desiderio morboso («fu colpito negli occhi improvvisamente dall'ampia faccia pallida della Luna sorta appena dal folto degli olivi lassù; e rimase atterrito a mirarla, come se quella dal cielo avesse veduto e lo accusasse», NA I, p. 38). [6]

[6] La luna è coprotagonista anche della novella *Prima notte*, la notte drammatica di un matrimonio imposto dalla miseria i cui contraenti – un vedovo attempato, di professione guardiano del camposanto, e una giovane che ha perduto l'amante in mare – come per accordo vanno a passeggiare al cimitero, scoppiando infine a piangere sulle tombe dei rispettivi partner: illuminati da una luna pietosa che sottolinea il *mélo*, i due coniugi male assortiti attestano lo scivolamento sottile nel registro della letteratura lacrimevole (raro ma non assente in Pirandello). Il raggio lunare, in altri casi, lambisce i moribondi accarezzandone la fine e a un tempo suspendendola, come in un incantesimo, per consentire ai personaggi di esitare tra la vita e la morte, o magari di

concedersi un ultimo ricordo: così accade all'anziana Velia di *Gioventù*, memore di un'altra luna lontana, quella che aveva assistito benevolmente alla sua unica notte d'amore con il fidanzato morto in guerra.

Nel motivo del raggio di luna che illumina e insieme addita l'agonia di un moribondo, presente in diverse novelle, c'è lo scarto che fa uscire finalmente Pirandello dallo stereotipo dell'equazione luna-morte e gli permette di affacciarsi, con sempre maggiore sicurezza, verso il modernismo europeo. [7]

[7] Non è questa la sede per affrontare il problema del rapporto fra Pirandello e il modernismo: vorrei qui sottolineare soltanto la consonanza, nel trattamento del motivo lunare, fra lo scrittore siciliano e certe posizioni delle avanguardie, alle quali Pirandello non era certo estraneo (cfr. *Pirandello e le avanguardie*, a cura di Enzo Lauletta, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1999). Sul modernismo mi limito a rimandare al volume *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto, Toronto University Press, 2004 e – per quanto riguarda più specificamente Pirandello – ai lavori di Romano Luperini, che da tempo sostiene con decisione la consonanza dello scrittore con il modernismo europeo (cfr. Romano Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, edizione riveduta 20084).

Il passaggio avviene nella novella *L'illustre estinto*, dove la luna investe il corpo di un morente di rango, un onorevole, quasi accompagnandolo nel trapasso mentre l'uomo, accettata ormai la fine, cerca di consolarsi pensando agli alti onori che gli verranno tributati dopo la morte («pareva si fosse arrestata in cielo a mirare quel morto sul letto, attraverso il vetro della finestra rimasta per inavvertenza con gli scuri aperti», NA III, p. 150). Ma è uno scherzo, il tiro malevolo di una luna malvagia e dispettosa che la notte seguente, scortando la carrozza ferroviaria che deve accompagnare il

feretro dell'«illustre estinto» verso la pompa di un affollato funerale pubblico, ne favorisce lo scambio con la carrozza che trasporta invece il corpo di un oscuro seminarista, morto giovanissimo e destinato a semplici esequie nel suo paese natale. Così, per un ghiribizzo della luna, il povero seminarista viene sepolto con tutti gli onori, mentre alla gloria terrena del celebre senatore sono attribuiti un misero corteo e una tumulazione distratta e frettolosa: è la comparsa dell'umorismo pirandelliano che, complice la luna, si serve della morte per mettere in ridicolo la vita.

2. La scena delle lune elettriche

Mentre ancora la cultura ottocentesca percorre la curva discendente della sua lunga parabola, le avanguardie si ripromettono di cancellare tutta la tradizione letteraria e commettono il loro selenicidio, a partire dai futuristi e da Filippo Tomaso Marinetti che, al grido di «Uccidiamo il chiaro di luna!», marcia verso la liquidazione di ogni residuo di romanticismo. [8]

[8] Su questi e altri aspetti del futurismo marinettiano cfr. Antonio Saccone, *«Qui vive / sepolto / un poeta»*. Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri, Napoli, Liguori, 2008.

Intanto Pirandello fa pratica di teatri: la frequentazione di attori e capocomici e poi, negli anni Venti, della nascente figura del «regista» europeo – Da Reinhardt a Piscator a Pitoëff – gli suggerisce nuove soluzioni per l'allestimento dei suoi drammi, tanto che nei testi di questo periodo fanno la loro comparsa lunghe didascalie dedicate alla scenografia, ai costumi e all'illuminotecnica. [9]

[9] Sulle didascalie registiche di Pirandello mi permetto di rimandare al mio *«La materia del sogno»*. Pirandello tra racconto e visione, Pisa, Giardini, 2007 (cap. V); delle

attitudini di Pirandello, molto sensibile alla nascita della regia teatrale e attento al lavoro dei suoi protagonisti, discute Roberto Alonge nel suo *Luigi Pirandello. Il teatro del XX secolo*, Bari, Laterza, 1997; sull'uso delle luci, in particolare, è da vedere il libro di Silvia Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Napoli, Liguori, 2006.

Grazie appunto alle luci, la luna compare da protagonista in snodi centrali del teatro pirandelliano: basti pensare alla luce «lunare», azzurra e inquietante, della doppia scena di morte nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, quando la Bambina annega e il Giovinetto si uccide («*si sarà fatta, a comando, una misteriosa scena lunare, che indurrà gli Attori a parlare e a muoversi come di sera, in un giardino, sotto la luna*», come recita la didascalia dell'edizione 1925); [10]

[10] Luigi Pirandello, *Maschere nude*, edizione critica a cura di Alessandro d'Amico, vol. II, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1993, p. 747. Da qui in poi citerò i testi teatrali dall'edizione mondadoriana, con la sigla MN e l'indicazione del volume in numero romano.

quella stessa luce si riaccende nel finale della *pièce*, un notturno propizio all'apparizione degli spiriti, quando le sagome dei Personaggi si stagliano contro il fondale, alludendo al carattere demoniaco di creazioni nate nella testa dello scrittore e poi diventate indipendenti e vive, come staccate dal creatore per un prodigio dell'arte («*Si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà avanti prima il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come trasognate...*», MN II, p. 758).

La luna compare invece in tutta la sua valenza parodistica già in opere precedenti, quelle del teatro «borghese» di

Pirandello, declinato prevalentemente negli anni Dieci e tutto ancora incentrato sul triangolo amoroso tradizionale, sebbene ormai rivisitato in chiave umoristica. In uno dei testi più riusciti di quella stagione, *L'uomo la bestia e la virtù* (1919) lo scrittore siciliano si misura con il grottesco di una situazione-limite, tipica delle sue: la virtuosa signora Perrella, moglie trascurata del sanguigno Capitano e madre del riottoso Nonò, intreccia una relazione adulterina con il precettore del figlio, il Professor Paolino, e ne rimane prevedibilmente incinta. Quando si preannuncia il ritorno a casa del Capitano, i due amanti si trovano davanti a un bivio: o prendersi ogni responsabilità e uscire allo scoperto – con tutte le conseguenze del caso – o fare in modo che il Capitano trascorra una notte con la moglie, candidandosi inconsapevolmente a plausibile genitore del bambino in arrivo. C'è però un problema quasi insormontabile: il Capitano ha messo su famiglia in un altro porto, e trascorre tutto il suo tempo con la nuova compagna e con i figli avuti da lei; le visite alla moglie e a Nonò sono sempre più sporadiche e suscitano l'irascibilità dell'uomo, cui si accompagna un totale disprezzo nei confronti della moglie stessa, della casa e della servitù. Il Professor Paolino fa preparare in pasticceria, con la complicità di un amico farmacista, un dolce afrodisiaco, e si adopera per truccare e vestire la signora Perrella in modo provocante; ma quando il marito vede la donna scoppia a ridere, dandole della «bertuccia» e dichiarando apertamente che non vuole lasciarsi adescare: «s'è scodellata tutta! Ah! Ah! Ah! Ah!», sghignazza guardando il *decollété* esagerato della moglie, e dopo cena si rinchiude nella propria stanza con tanto di paletto (*L'uomo, la bestia e la virtù*, MN II, p. 358). Ma l'afrodisiaco non potrà che fare il suo corso; e al chiaro di luna il timido professore di latino, fatto forte dalla disperazione, prepara la propria amante davanti alla stanza del marito renitente, che dovrà pure uscire per compiere il proprio dovere coniugale quando sarà spinto, se non dalla pittoresca *mise* della moglie, dalla forza irresistibile della pozione che gli è stata propinata

(ivi, p. 371):

[La Signora Perrella] Siede su un seggiolone a braccioli, antico, rivolta verso l'uscio della camera del marito, in modo che se questi aprisse, se la troverebbe davanti, in atteggiamento di «Ecce Ancilla Domini», circonfusa nel raggio di luna.

PAOLINO: Sì... sì... ecco... così... Oh santa mia! Io ti prego, ti prego di farmi trovare un segno domani, domani all'alba. Questa notte io non dormirò. Verrò domattina all'alba, davanti alla tua casa. Se è sì, fammi trovare un segno; ecco, guarda, uno di questi vasi di fiori qua, alla finestra della veranda là, perché io lo veda dalla strada domani all'alba. Hai capito?

Resterà un momento nell'atteggiamento dell'Angelo annunziatore, col vaso in mano, nel quale sarà un giglio gigantesco. S'udrà friggere il riflettore che manda il raggio di luna.

Il giorno dopo, in un esilarante crescendo di comicità, la Signora Perrella allineerà sul davanzale ben cinque vasi di fiori, uno dopo l'altro, sotto gli occhi del professore incredulo ma anche «sdegnato», a certificare il successo clamoroso della chimica sugli appetiti mancati del marito fedifrago, e insieme la strabordante virilità del Capitano. E nella memoria resta l'immagine della sera precedente, con l'adultera nei panni improbabili della Madonna e il suo amante nella veste dell'arcangelo Gabriele, mentre su entrambi «frigge» una luna elettrica senza più nulla di romantico, a sottolineare la goffaggine di un amore ridicolo che, oscillando tra il patetico e il grottesco, alla fine pende decisamente verso il secondo. Anche Pirandello, come Marinetti e compagni, ha ucciso il suo chiaro di luna.

3. Magie dell'astro

Le novelle più note dedicate da Pirandello alla luna rimandano tuttavia a un'altra sfera semantica, all'idea cioè della luna come grande occhio che dall'alto paralizza il mondo, coagulandolo in un fermo-immagine che non nasconde né protegge, ma svela e condanna le colpe degli uomini. Non a caso in primo piano è ancora la morte, e più che la morte il delitto: quello però senza castigo, consegnato quindi al tormento della colpa – cioè alla più dura delle condanne. Complice il silenzio irrealistico della luna, nelle novelle di Pirandello vengono commessi reati coperti dall'impunità, come quello compiuto da *Cinci* che, bambino, uccide un coetaneo sconosciuto con una sassata alla testa e poi lo osserva esanime, incredulo di avere potuto commettere un omicidio: «Cinci, ancora ansante e col cuore in gola, mira esterrefatto, addossato alla muriccia, quell'incredibile immobilità silenziosa della campagna sotto la luna, quel ragazzo che vi giace con la faccia mezzo nascosta nella terra, e sente crescere in sé formidabilmente il senso d'una solitudine eterna, da cui deve subito fuggire. Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla» (NA III, p. 674). Il bambino è «morto, come da sempre. Tutto resta lì, come un sogno» (*ibidem*), perché il tempo si è fermato, la grande luna nel cielo ne ha arrestato il corso e Cinci potrebbe stare lì, per sempre, a osservare il cadavere del suo rivale, oppure allontanarsi insieme al suo cane Fox – come fa – e tornare a casa, per aspettare la madre fingendo che non sia successo nulla: la luna ha catturato il tempo, ha divorato il campo di battaglia e il sasso e il morto, li ha fatti sparire lontano dall'assassino e dalla sua vita. Non è successo nulla, non ci sarà neppure bisogno di giustificarsi con la madre che arriverà tardi dal lavoro, come sempre: quell'omicidio non è stato mai commesso, nessuno lo ha visto ad eccezione della luna. Ma tanto basta perché Cinci, stregato dall'astro, non ne esca più: lo ritroveremo adulto in *Non si sa come*, uno degli ultimi drammi di Pirandello (1934), dove riapparirà – con il nome di Romeo Daddi – per confessare a un amico il gesto che gli ha tormentato la vita (MN IV, pp. 960-964: «Chiuso tutto.

Sepolto. Non ero stato io. Cercai con terrore gli occhi di Fox. Dormiva. Non era stato nulla. Io non l'avevo voluto. Un sogno lasciato lassù, sotto la luna», ivi, p. 964).

Anche nella notissima novella *Ciàula scopre la luna*, l'astro costituisce una presenza forte, incombente, seppure in chiave positiva. Il piccolo minatore che lavora nelle viscere della terra e che non ha mai visto la notte, se non dalla caverna buia del sottosuolo in cui quotidianamente fatica, ne esce terrorizzato e invece scopre la presenza luminosa (numinosa) della luna.

«Restò – appena sbucato all'aperto – sbalordito. Il carico gli cadde dalle spalle. Sollevò un poco le braccia; aprì le mani nere in quella chiarezza d'argento. // Grande, placida, come in un fresco, luminoso oceano di silenzio, gli stava di faccia la Luna. [...] E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta [...] nella notte ora piena del suo stupore» (NA II, pp. 643-464). [11]

[11] Come osserva la Ermilli (*La luna e il destino...*, cit.), all'ascesa di Ciàula corrisponde una redenzione nella luna: il minatore passa dallo spazio chiuso e protettivo della miniera a quello aperto del cosmo, che per la prima volta gli appare in tutta la sua grandezza.

Su Ciàula, come su Cinci, campeggia una luna maestosa e smisurata, un occhio che vigila e svela il mondo, che incanta ma senza malignità: rassicura semmai, rischiarando magicamente la notte scura del bambino che non conosce dolcezza. È una luna-madre – la madre che Ciàula non ha mai avuto – protettiva e carezzevole: il volto buono della dea, non più strega ma nutrice, che riempie la notte della propria luce splendente.

In tutte le novelle in cui ha questa valenza magica, dalle chiare ascendenze folkloriche, la luna si fa non solo presenza ma personaggio, essere vivente, in grado di agire con il

proprio influsso benefico o malefico sugli uomini, fermando il tempo e costringendo tutti a obbedire alle sue leggi. Così Ciàula è forzato a lasciare il lavoro e a contemplarla, invaso da uno stupore attonito che lo riempie di tenerezza e insieme ne paralizza le membra; così Batà, l'infelice epilettico di *Male di luna* – l'uomo che l'ignoranza popolare vuole licantropo – è costretto ad arrendersi all'astro nelle notti di luna piena (una luna «affocata, violacea, enorme», NA I, p. 488), facendosi chiudere fuori di casa dalla moglie terrorizzata. Ma quando quest'ultima si porta dentro l'ex fidanzato, per poterselo godere impunemente durante il plenilunio – mentre il marito è fuori in preda al male – allora la luna si vendica perfidamente, punendo la donna e terrorizzandone l'amante, che raccapricciato rifiuta le avances di lei: «scorse anch'egli dalla grata della finestrella alta, nella parete di faccia, la luna che, se di là dava tanto male al marito, di qua pareva ridesse, beata e dispettosa, della mancata vendetta della moglie» (ivi, p. 495).

4. Paralisi del mondo

Una luna enorme e stregata è anche quella della *Giara*: ancora una volta, come in *Male di luna*, l'umorismo permea il tragico creando un effetto di comicità amara (NA III, pp. 5-15). [12]

[12] È il pianto nascosto dietro al riso, che contraddistingue ciò che è umoristico rispetto a ciò che è comico, ossia il più complesso «sentimento del contrario» dal semplice «avvertimento» dello stesso, secondo la nota definizione data da Pirandello nel suo saggio sull'*Umorismo* (1908, cfr. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006).

La magnifica giara acquistata con gran dispendio da Don Lollò

si spacca misteriosamente: chi è stato? Il proprietario è costretto a chiamare un conciabrocche, Zi' Dima, che ha un mastice miracoloso, con il quale promette di rendere la giara come nuova. Ma il sospettoso Don Lollò non si fida: vuole anche i punti di ferro, che deturperanno l'oggetto e tuttavia lo renderanno più robusto ai suoi occhi. Zi' Dima, che sulle prime rifiuta assolutamente di farlo, compiuta infine l'operazione si accorge di essere rimasto imprigionato dentro la giara e di non poterne più uscire, perché non passa dalla stretta imboccatura. Occorrerà spaccare la giara per liberare il conciabrocche: al rifiuto di Don Lollò – immediatamente accusato di sequestro di persona – Zi' Dima, vincitore morale dello scontro, sotto una luna «che pareva fosse raggiornato» (p. 15), devolve la sua paga per offrire un banchetto ai servitori del rivale, che pieni di allegria e di vino improvvisano canti e danze sotto la luna, celebrando la giara e il suo provvisorio abitante. Il ballo tribale dei contadini intorno alla grande giara di Zi' Dima – perfettamente reso nella trasposizione cinematografica dei fratelli Taviani [13] – è l'ultima scena prima della distruzione finale;

[13] *La giara* è il terzo episodio del film pirandelliano *Kàos* (1984), diretto da Paolo e Vittorio Taviani, protagonista la coppia Franco Franchi-Ciccio Ingrassia in particolare stato di grazia.



1984 – I fratelli Taviani tra Franchi e Ingrassia sul set di "Kaos", episodio "La giara"

lo stesso Don Lollò, preso atto con rabbia della propria sconfitta, spinge la giara contro un olivo, mandandola in pezzi e liberando finalmente Zi' Dima: «vide su l'aja, sotto la luna, tanti diavoli: i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano attorno alla giara. Zi' Dima, là dentro, cantava a squarciagola. Questa volta non poté più reggere, don Lollò:

si precipitò come un toro infuriato e, prima che avessero tempo di pararlo, con uno spintone mandò a rotolare la giara giù per la costa» (*ibidem*). Ancora una volta la luna provoca la sospensione del tempo, una paralisi del mondo: sotto la sua luce si ferma di colpo lo scontro titanico e risibile fra il rigido Don Lollò, incapace di ascoltare la ragione degli altri, e l'arguto Zi' Dima, in possesso di uno strumento moderno e diabolico come il mastiche. È nell'incanto della luna che i contadini danno vita alla

loro danza liberatoria e demoniaca; sotto il suo influsso irresistibile Don Lollò è costretto a confessare il proprio torto, sancendo la vittoria del suo rivale, colui che della luna e del suo magnetico sguardo ha fatto uno strumento infallibile.

Che la luna incarni la divinità della sospensione, con il dono di arrestare il fluire del tempo e degli eventi, è confermato dal fatto che in tutta l'opera di Pirandello c'è un'unica donna con questo nome: Anna Luna, colei che vuole fermare il tempo per non dover ammettere la morte del figlio. [14]

[14] Accanto a Donn'Anna c'è in verità anche la fugace apparizione di un uomo che ha non il nome ma il cognome parlante, Casimiro Luna, giornalista brillante e vacuo presentato nella novella *Il sonno del vecchio* (NA I, pp. 1029-1038).

La novella da cui deriva il dramma di Donn'Anna Luna si intitola, non a caso, *La camera in attesa*: quella stanza che la madre inferma veglia, e che le tre figlie amorosamente rassettono, attendendo un figlio e un fratello che non può più tornare, disperso in guerra (NA III, pp. 428-439). Nel dramma – *La vita che ti diedi* – la situazione si complica perché il figlio torna gravemente ammalato, e riprende sì possesso della stanza in cui era stato tanto atteso, ma solo per finire di morire. Subito dopo la morte del figlio, Donn'Anna Luna riceve però una lettera dell'amante di lui che – ignara di quanto è successo – annuncia la sua prossima maternità. Donn'Anna risponde alla giovane, la accoglie, la fa addirittura dormire nella stanza del figlio, mentendo finché può e preannunciando il prossimo arrivo di lui: tenendo vivo quel figlio per l'altra, lo tiene in realtà vivo per sé, per non dover elaborare quel lutto inaccettabile, come se il tempo potesse fermarsi sulla soglia della morte (MN III, 249-302).

Non è possibile qui ricordare tutte le novelle dedicate da Pirandello alla luna (data la centralità del tema, ne

risulterebbe soltanto un lungo elenco, sostanzialmente muto): è preferibile invece soffermarsi sulla più cupa e significativa, *Un cavallo nella luna*, il cui intreccio può chiudere e insieme compendiare questa breve carrellata. L'azione si apre durante una festa di nozze; da subito qualcosa sembra non funzionare: la coppia è male assortita; a una sposa-bambina, ridente e festosa, del tutto impreparata al matrimonio, si contrappone un giovanottone goffo e grasso, consumato da un rovello segreto. Lo sposo in realtà non vede l'ora che la festa finisca: il suo unico pensiero è quello di restare solo con la sposa, di trascorrere con lei la notte che attende da lungo tempo; madido di sudore, si aggira tra gli ospiti preso dalla propria ossessione, impacciato e assente. Ma la giovane non capisce, è infinitamente lontana dal desiderio di lui: lo convince a passeggiare per la campagna al crepuscolo, trascinandoselo dietro sudato e ansimante finché non raggiunge un cavallo, steso a terra morente, una macchia nera che si staglia sullo sfondo del tramonto, con un branco di corvi che gracchiano in attesa. La giovane si impietosisce per l'animale, corre a chiedere aiuto al casale più vicino, e nel suo slancio non si accorge di lasciare lo sposo in preda a una crisi uguale a quella del cavallo: intanto il giovane, sempre più ansante e in preda alla febbre, vede sorgere una luna inquietante, enorme e rossa, appoggiata al suolo come se fosse scesa dal cielo in terra, e ne prova terrore: «intravide a un tratto una cosa che gli parve... ma sì, giusta, ora, per quanto atroce, per quanto una visione d'altro mondo. La luna. Una gran luna che sorgeva lenta da quel mare giallo di stoppie. E, nera, in quell'enorme disco di rame vaporoso, la testa inteschiata di quel cavallo che attendeva ancora col collo proteso...» (NA, II, p. 688). Come stregato dalla scena, lo sposo cade a terra e si dibatte; quando la moglie torna è ormai tardi, lo trova rantolante: «guardò la luna, poi il cavallo, poi qua per terra quest'uomo come morto anche lui; si sentì mancare, assalita improvvisamente dal dubbio che tutto quello che vedeva non fosse vero; e fuggì atterrita verso la villa, chiamando a gran voce il padre. Il padre che se la

portasse via [...] via da quel cavallo, via da sotto quella luna pazza, via da sotto quei corvi che gracchiavano nel cielo... via, via, via...» (ivi, pp. 688-689).

A parte la sequenza di simboli erotici e teriomorfi (il cavallo), [15] che si offrono fra l'altro a una lettura in chiave edipica della vicenda (la sposa-bambina impreparata alle nozze, che abbandona il marito morente e corre dal padre), l'invenzione più interessante della novella resta la luna sproporzionata e minacciosa che sembra volersi divorare il cavallo e l'uomo con lui; questa luna rossa non è più l'astro potente e terribile che guarda dall'alto i suoi protetti e le sue vittime, impedendone le reazioni: è calata sulla terra, misteriosamente precipitata al suolo in una scena da apocalisse. Giovanni Macchia ha scritto pagine indimenticabili sulla «caduta della luna», [16] prendendo le mosse dai versi famosi della *Farsaglia* di Lucano, quelli in cui Sesto Pompeo, alla vigilia della battaglia di Farsalo appunto, interPELLa la maga tessala Erittone per chiederle quali saranno le sorti del combattimento. [17]

[15] Sul cavallo come simbolo teriomorfo cfr. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, Allier, 1960, trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972, pp. 67-69.

[16] È il saggio che dà il titolo al libro: Giovanni Macchia, *La caduta della luna*, in Id., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 146-152. Dello stesso autore cfr. *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

[17] Erittone compie prodigi orrendi per conoscere il futuro, d'altra parte le streghe della Tessaglia sono note per la capacità di stravolgere il mondo con la magia nera: fanno persino fermare il moto dell'universo, e per quanto

Giove si affanni a imprimere un movimento agli astri, esse lo possono annullare, facendo cadere la luna. Cfr. Marco Anneo Lucano, *Farsaglia o la guerra civile*, introduzione e traduzione di Luca Canali, premessa al testo e note di Fabrizio Brena, Milano, Rizzoli, 1997 (20064), libro VI, vv. 461-506 (pp. 394-397).

Riallacciandosi alla tradizione precedente, Lucano sviluppa il motivo della caduta della luna in senso apocalittico:[18] non a caso, la tremenda Erittone in procinto di svelare il futuro invoca Ecate, la divinità sotterranea e triforme venerata in cielo come Luna, in terra come Diana e negli inferi come Ecate appunto.

[18] «Esse per prime / trassero le stelle giù dal rapido cielo, e la serena / Febe, assediata dai sinistri veleni delle loro formule, / impallidì ed arse di cupe fiamme terrene, / come se il nostro orbe le vietasse la vista del fratello / e interponesse la propria ombra alle luci del Cielo: / soffrì simili affanni, abbassata dall'incantesimo, / finché avvicinatasi al suolo schiumò sulle erbe (et patitur tantos cantu depressa labores / donec suppositas propior despumet in herbas)»: Lucano, *Farsaglia* cit., libro VI, vv. 499-506 (pp. 396- 397). Più avanti, ai vv. 667-669, Erittone deterge le viscere di un cadavere per riportarlo in vita, e «le asperge di abbondante umore lunare (abluit et virus large lunare ministrat)», p. 409.

Il *topos* della caduta della luna ha una storia lunghissima, che meriterebbe di essere studiata analiticamente; Pirandello non ne è il solo testimone nell'ultimo secolo, durante il quale il motivo viene declinato anche in senso comico e naturalmente fantastico: basti pensare al film di Federico Fellini *La voce della luna* (1990), tratto dal *Poema del lunatici* di Ermanno Cavazzoni, il cui protagonista, lo stralunato – è proprio il caso di dirlo – Ivo Santini (Roberto Benigni), vorrebbe andare a prendere l'astro per portarlo sulla terra. [19]

[19] Si pensi alla luna vicinissima al suolo, da cui gli esseri umani vanno a prelevare una sorta di ricotta, il 'latte' lunare, nel racconto fantastico di Italo Calvino *La distanza della luna* (Italo Calvino, *Le cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*. Edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, pp. 81-96).

Ma per lo più la caduta della luna rimanda – proprio come nelle *Novelle per un anno* – all'idea dell'apocalisse: all'angoscia che il satellite, uscendo imprevedibilmente dalla sua orbita e precipitando sulla terra, dia il tragico segnale della fine del mondo. E a ben pensare questa paura ancestrale continua a serpeggiare anche oggi, se persino un film recente come *Melancholia* di Lars von Trier (2011) dà corpo al terrore della caduta dell'astro: mi pare che non si sia finora osservato che il gigantesco pianeta Melancholia, inizialmente rosso, nel finale del film non è altro che un'enorme luna, luminosa e bianca, diretta inesorabilmente verso la terra e ormai in rotta di collisione; negli ultimi fotogrammi, una vampata di luce accecante precede il buio totale e la fine del mondo. [20]

[20] Sul film va vista la densa recensione di uno studioso di letteratura come Stefano Prandi: [*Il senso della fine: "Melancholia" di Lars von Trier*](#), pubblicata il 19 dicembre 2011 nella rivista online «Le parole e le cose».

D'altra parte il nome del pianeta rimanda allo stato d'animo della protagonista del film, a quell'«umore melanconico» che l'uomo ha sempre fatto dipendere dall'influsso della luna e che, con la catastrofe, ha il decisivo sopravvento. Lo stesso Pirandello – un malinconico definitivo – mediterà di nuovo su questi temi alla conclusione della propria vita, quando riannoderà i propri racconti lunari per scrivere l'ultimo dramma teatrale, *I giganti della montagna*: quasi un testamento nel segno della luna.

5. La luna, il sabba e i giganti

Nelle notti in cui non si mostra, la luna di Pirandello ha un «sostituto»: è Quaquèò, il lampionaio della novella *Certi obblighi*, colui che fa le veci dell'astro accendendo i lumi a petrolio del suo paese in modo da illuminare le strade quando c'è luna nuova, e le case sono paurosamente immerse in un buio pesto d'altri tempi, quello che noi figli dell'elettricità non sappiamo più neppure immaginare (NA II, pp. 446-455). Quaquèò e la luna si alternano nel supplire all'assenza del sole: «sono due i sostituti: egli e la Luna; e si danno il cambio. Quando c'è la Luna, egli riposa» (ivi, p. 450), Nelle notti senza luna la moglie del lampionaio fa venire l'amante in casa, e il marito lo sa: ma è uno sventurato, e accetta le corna in nome del proprio alto incarico di lampadòforo, un obbligo che fa di lui non un semplice funzionario pubblico ma una sorta di semidio, risarcito così della bruttezza e dell'infelicità. Quaquèò, come già Cinci e come molti altri personaggi di Pirandello, è destinato a ricomparire in teatro: non cambierà nome ma diventerà un nano, uno dei personaggi eccentrici e miserabili che occupano la villa della Scalogna (un luogo in cui «ci si sente», abitato cioè dagli spiriti) alle falde della montagna dove neppure i giganti arrivano e dove uno strano mago «dimissionario dalla vita», Cotrone, ha deciso di mettere in scena gli spettacoli che nessuno è disposto a vedere più (MN IV, pp. 808-910). [21]

[21] La genesi dei *Giganti* è ricostruita da Alessandro d'Amico nella *Notizia* relativa al testo: MN IV, pp. 822-827. Una sintesi utilissima è anche la voce *Giganti della Montagna* di Paolo Puppa, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di Gaetana Marrone e Paolo Puppa, London, Routledge, 2006, pp. 1455-1457, dove Cotrone è opportunamente definito come «guardian of the lunatics». Alla radice dell'ultimo testo pirandelliano stanno naturalmente una serie di testi e di suggestioni coevi, dal

dramma di Lord Dunsany *Gli dèi della montagna*, (1917, messo in scena dalla compagnia di Pirandello nel 1925, all'epoca del «Teatro d'Arte di Roma»), a *I pazzi* di Roberto Bracco (1922), fino a *I pazzi sulla montagna* di Alessandro De Stefani (1926). La villa abitata dai fantasmi richiama infine un'altra novella, scritta da Pirandello nel 1905, *La casa del Granella* (NA I, pp. 308-333). Quali che siano le ascendenze, l'invenzione 'testamentaria' di Pirandello, particolarmente difficile da interpretare data la sua incompiutezza, ha al centro il tema della morte dell'arte nella civiltà moderna, contrassegnata dalla società di massa e dal totalitarismo, come osserva Paolo Puppa nel più importante libro dedicato al dramma: *Fantasmi contro giganti: scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1978. L'irruzione del fantastico sulla scena degli anni Trenta, e dei *Giganti* in particolare, è stata studiata anche da Jean-Michel Gardair (*Fantasmes et logique du double*, Paris, Larousse, 1982); da Antonio Illiano (*Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982) e più recentemente da Ivan Pupo (*Un frutto bacato: studi sull'ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002).

Filosofo e *raisonneur*, sostenitore di una forma di conoscenza intuitiva e non razionale, il Cotrone dei *Giganti* incarna e compendia tutta la cultura filosofica dell'ultimo Pirandello, da Nietzsche a Bergson, e quell'interessante connubio fra tardo-romanticismo e surrealismo che caratterizza le opere composte negli anni Trent. [22]

[22] Cui va aggiunto, secondo Paolo Puppa, l'influsso di autori come Alfred Binet e Georges Seailles, in particolare per la riflessione sull'arte e sul suo rapporto col sogno: cfr. in proposito le intuizioni di Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987. Su Cotrone e sulla sua visione elitaria, per iniziati, del teatro, cfr. Umberto Artioli, *La madre e i figli cambiati: il gigante e l'angelo* in Id., *L'officina segreta di*

Pirandello, Bari, Laterza, 1989, pp. 95-119, dove la villa della Scalogna viene ricondotta all'esperienza pitagorica. La prospettiva di ricerca aperta con *L'officina* è stata poi approfondita ed estesa da Artioli nel successivo *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001, e ripresa da Roberto Alonge nella sua *Introduzione a L. Pirandello, Quandosi è qualcuno – La favola del figlio cambiato – I giganti della montagna*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Mondadori («Oscar»), 2000, pp. XXVIII-XXXVIII. Mi permetto infine di rimandare al mio saggio *I Giganti della montagna. Ipotesi per un'incompiuta* («Studi e Problemi di Critica Testuale», 82, 2011, pp. 285-296), dove discuto le possibili ascendenze esoteriche del dramma.

Insieme a Quaquèo, a Cotrone e agli altri, abita una vecchina, la Sgricia anche lei una *revenant*, sia in senso figurato che letterale: è infatti già apparsa molti anni prima in un racconto lunare, e per di più è morta, o almeno crede di esserlo. Nel 1910 era stata la protagonista della novella *Lo storno e l'angelo Centuno*: e lì era ancora viva, ma trascorrevano una notte da incubo quando vecchia e malandata, a cavallo di un'asina, decideva di raggiungere la propria sorella e si avviava per una strada polverosa, col solo conforto della luna. Così, più di vent'anni dopo la novella, la Sgricia racconta nuovamente la sua storia nei *Giganti* (MN IV, p. 877): [23]

[23] Sulla figura di quest'angelo nei *Giganti*, e più in generale sull'angelologia in Pirandello, cfr. Giovanna Scianatico, *I giganti della montagna*, in Id., *Il teatro dei miti. Pirandello*, Bari, Palomar, 2005, pp. 113-138.

Vecchia, mi feci il segno della croce; montai, e via. Ma quando fui sullo stradone... di notte... tra le campagne... le ombre paurose... in quel silenzio che spegneva nella polvere perfino il rumore degli zoccoli dell'asinella... e quella

luna... e la via lunga e bianca... mi tirai sugli occhi la mantellina, e così riparata, fosse la debolezza o la lentezza del cammino, o che o come, fatto si è che mi trovai a un certo punto, come svegliandomi tra due lunghe file di soldati... [...] Andavano ai due fianchi dello stradone quei soldati, e in testa, davanti a me, nel mezzo, su un cavallo bianco maestoso, il Capitano. Mi sentii tutta riconfortare a quella vista e ringraziai Dio che proprio in quella notte del mio viaggio avesse disposto che quei soldati dovessero recarsi anche loro alla Favara. Ma perché così in silenzio? Giovanotti di vent'anni... una vecchia in mezzo a loro su quell'asinella... non ne ridevano; non si sentivano nemmeno camminare; non sollevavano neppure un po' di polvere. Perché? Com'era?

La Sgricia lo saprà all'alba, quando il Capitano le rivelerà di essere l'Angelo Centuno, e aggiungerà che quelle che la scortano sono le anime del Purgatorio: a mezzogiorno la vecchia morirà, le preannuncia l'Angelo, dunque deve mettersi «in regola con Dio» prima che sia troppo tardi. «Bianca, stralunata» – come spiega Cotrone – la Sgricia si presenterà alla sorella chiedendo a gran voce un confessore, per potersi sgravare dei peccati e poi morire da cristiana.

Sono morti anche gli altri abitanti della Villa? Di certo sono degli esiliati, dimissionari tutti quanti dalla vita, mendicanti saltimbanchi o pazzi che alla fine, stanchi di stare ai margini della società, se ne sono esclusi da soli. Il loro regno è la notte, come dice Cotrone («vien la sera, il regno nostro!», ivi, p. 849): la villa è il luogo notturno per eccellenza, e il secondo movimento si apre quando «*comincia gradatamente l'alba lunare*» (così la didascalia, p. 872): iniziano i prodigi ed ecco che i muri appaiono o spariscono a un richiamo di Cotrone, perché «il giorno è abbagliato, la notte è dei sogni» (p. 886). Nel terzo movimento, «*al levarsi della tela la scena apparirà rischiarata, non si sa come né donde, da una luce innaturale*» (p. 887): è una luna

fantastica, un fascio di luce elettrica e irreale fatta per illuminare i fantocci posati da Cotrone in una stanza segreta – «l'arsenale delle apparizioni» –; i pupazzi all'improvviso si animano dando vita all'apparizione dell'Angelo Centuno e della sua scorta di penitenti, che sfilano in controluce come in un teatro di ombre, dietro la parete di fondo della villa, fattasi di colpo «trasparente». [24]

[24] La scena dell'arsenale delle apparizioni deriva dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, e Cotrone corrisponde a Puck. Per i fantocci, c'è un chiaro influsso delle avanguardie, che usavano appunto fantocci animati nelle loro rappresentazioni (Paolo Puppa suggerisce il testo *Siepe a nord ovest* di Massimo Bontempelli, 1919, personaggio molto vicino a Pirandello), se non si vuole pensare alla «supermarionetta» che sostituisce l'attore nei progetti di Edward Gordon Craig. Per tutti questi aspetti cfr. Umberto Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972; Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 2000 (in particolare *I giganti della montagna: teatro e stato*, pp. 215-222) e Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Bari, Laterza, 2005.

È a questo punto che comincia a prendere forma anche l'ultima novella lunare riscritta nei *Giganti*, quella dal titolo *Il figlio cambiato* (1902). Lo scrittore ne ha già fatto un libretto, *La favola del figlio cambiato*, andata in scena a Roma nel 1934 con musiche di Gianfrancesco Malipiero e subito censurata dal regime: [25] ferito dalla caduta di un testo a cui tiene particolarmente, Pirandello risarcisce se stesso con i *Giganti*, rimettendo in scena parti della *Favola* sotto la regia evocatrice di Cotrone, che nell'atmosfera lunare della villa abitata dagli spiriti trova la collocazione migliore per un testo profondamente onirico. [26]

[25] Cfr. la *Notizia* di Alessandro d'Amico sulla *Favola*: MN IV, pp. 719-744.

[26] Sulla vicenda della *Favola* cfr. Laura Zanella, *Dopo La favola del figlio cambiato: come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Olschki, 2002, e cfr. anche Gigi Livio, *I testi e le forme del teatro malipieriano. "La favola del figlio cambiato"*, in Gian Francesco Malipiero e *le nuove forme della musica europea* (Atti del convegno di Reggio Emilia, Teatro municipale Romolo Valli e Musica-realtà, 5-7 ottobre 1982), Milano, Unicopli, 1984, pp. 112-135.

La *Favola*, così come la novella da cui deriva, prende le mosse dal folklore siciliano, ossia dal racconto tradizionale secondo cui delle streghe malvage – le «Donne» – nelle notti di luna volano sui tetti e rapiscono i bambini in fasce, sostituendoli con altri per la disperazione delle madri: una delle comari giura che il suo bambino, bello e sano, le è stato sostituito dalle streghe con un altro malato; una seconda presenta la sua bambina al narratore incredulo, e glie la mostra: «...Guardi qua! Guardi qua! – mi gridò una, acchiappando di furia e facendo voltare il testoncino a una bimbetta che teneva in braccio, per mostrarmi che aveva sulla nuca un codino di capelli incatricchiati, che guaj a tagliarli o a cercar di districarli: la creaturina ne sarebbe morta. – Che le pare che sia? Treccina, treccina delle "Donne"...!» (NA, II, p. 497).

A quanto mi risulta, non si è mai cercata una relazione fra le novelle confluite nella *pièce*: la storia del lampionaio sostituito della luna, quella della vecchina scortata dall'angelo, e infine quella delle streghe che scambiano i bambini. [27]

[27] Cui va aggiunta, secondo Puppa, la già citata novella *La casa del Granella*, che narra di un appartamento (non di una villa) infestato dagli spiriti: ma in questo caso il legame è molto debole, perché tra la novella e i *Giganti* non c'è nessun'altra parentela, né stilistica né tematica.

Che legame può avere l'Angelo psicopompo con le streghe che volano sui tetti? E che c'entra tutto questo, esattamente, con la luna? Per capirlo occorre allontanarsi dalle pagine di Pirandello, e cercare infine una spiegazione esterna al testo: abbandonare cioè la letteratura e fare una breve incursione nella storia della cultura, cercando di comprendere quali tradizioni possano essere alla base dei *Giganti*.

Nella sua *Storia notturna*, Carlo Ginzburg individua una vicenda di lunga durata, che affonda le proprie radici in credenze del mondo antico, poi rintracciabili nella tradizione folklorica medievale e moderna: [28] mettendo in fila testimonianze che vanno dai reperti archeologici ai documenti dei processi per stregoneria, Ginzburg risale a una superstizione medievale, che le gerarchie ecclesiastiche cercano invano di sradicare. Ci sono infatti delle «mulieres sceleratae», delle donne malvage che, sedotte dai demoni, credono e confessano di fare delle cavalcate notturne al seguito di una divinità pagana, Diana o Herodiana, e di percorrere enormi distanze nel silenzio della notte, mettendosi al servizio della dea per compiere malefici e incantesimi. [29]

[28] Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989. [29] Ivi, pp. 65-66.

Si tratta di un culto di carattere estatico: le seguaci della divinità cadono talvolta in catalessi, o comunque compiono queste esperienze in uno stato di morte provvisoria; [30] qui va cercato, secondo Ginzburg, il nucleo dello stereotipo del sabba, ossia in un «tema antichissimo: il viaggio estatico dei viventi nel mondo dei morti», che deriva da un mito celtico mescolato a temi cristiani. [31] La stessa Diana si sovrappone ad antiche divinità celtiche appunto, ma tutte femminili e lunari, legate al culto della fertilità e allo stesso tempo mortuarie. [32]

[30] Ivi, p. 77. [31] Ivi, p. 78. [32] Ivi, p. 85. Non a

caso, gli eroi che nei romanzi arturiani viaggiano ai limiti del mondo varcano il confine con l'aldilà, si inoltrano in «luoghi in cui l'esistenza è sottratta al fluire del tempo», e dove ogni errore può significare un non ritorno.

Dal '400 in poi, il racconto delle donne che seguono la dea diventa un elemento fondamentale nei processi di stregoneria; fra le altre, le benandanti friulane confessano di avere assistito in estasi alle processioni dei trapassati: spesso parlano proprio di un «esercito» di morti. Nel corso dei secoli la dea notturna assumerà i nomi più svariati, ma la credenza resterà sostanzialmente inalterata: le divinità saranno le «fate» in Scozia, oppure avranno i nomi come «Diana» o «Habonde», o ancora saranno le «matres» in Italia Centro-Settentrionale, mentre in Sicilia si chiameranno le «donne di fuori». [33] Già nel secolo XIII Guglielmo di Alvernia parla di queste donne come di spiriti in forma di matrone o di fanciulle vestite di bianco, che fanno sgocciolare candele di cera sulle criniere dei cavalli, «da loro accuratamente intrecciate». [34]

[33] Ivi, pp. 74-75. [34] Ivi, p. 82.

Chi crede in simili fenomeni viene trattato da indemoniato, tanto che già nell'alto Medioevo è attestato l'aggettivo *dianaticus* per indicare chi è «invasato», chi è «ossesso» a causa di una frenesia religiosa: lo stesso del sinonimo *lunaticus*. [35]

[35] Ivi, p. 81. Nel racconto allegorico e visionario di Italo Calvino *Le figlie della Luna*, una giovane di nome «Diana» salva la luna che precipita al suolo: Diana si spoglia e, insieme ad altre ragazze nude come lei, raccoglie la luna corrosa e consumata, proprio quando viene afferrata da una gru che vorrebbe schiacciarla come un oggetto vecchio. Le 'figlie' della luna trascinano l'astro verso il mare, dove lo immergono per salvarlo dalla

distruzione: dalle acque riemerge una luna nuova, lussureggiante e verde, che quasi contagia la terra, dando inizio a un nuovo mondo e a una nuova civiltà (Italo Calvino, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., vol. II, pp. 1193-1205. Il racconto è immediatamente preceduto da un altro di tema lunare, *La luna come un fungo*, ivi, pp. 1183-1192, dove il satellite è in realtà una massa granitica che si stacca dalla terra per librarsi in cielo, dando anche in questo caso inizio a una nuova fase dell'esistenza terrestre).

Dunque, se c'è un denominatore comune alla base delle tre novelle confluite nei *Giganti*, quel denominatore va cercato in un sostrato folklorico – le narrazioni che a Pirandello bambino vengono fatte dalla balia – riconducibile al culto della luna come divinità femminile e ctonia, sotto l'egida della quale si può realizzare l'incontro con i morti e con la morte. Lo scrittore conosce d'altra parte il lavoro dello storico e antropologo siciliano Giuseppe Pitrè; [36] negli ultimi anni della sua vita recupera i racconti della tradizione siciliana per affacciarsi al fantastico, sotto la spinta delle avanguardie contemporanee e del surrealismo innanzitutto, [37] e finisce per creare un universo sospeso, «al limite, fra la favola e la realtà» (*I Giganti*, MN IV; p. 844), dove tutto è potenzialmente possibile purché ci si abbandoni e ci si lasci possedere dalla notte, come Cotrone ricorda ai suoi ospiti.

[36] Giuseppe Pitrè (1841-1916) pubblicò una *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* tra il 1871 e il 1913, e raccolse anche *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani e delle parlate siciliane* (1875). Naturalmente Pitrè era conosciuto da Pirandello: cfr. Alfredo Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1990.

[37] Cogliendo un suggerimento di Giuseppe Petronio, che vede nelle ultime novelle un «mondo di impressioni e sensazioni sfumate, surreale o irreale», Romano Luperini fa

del surrealismo il cardine della seconda fase dell'opera pirandelliana, contrapposta a una prima fase umoristica (*Pirandello* cit., pp. 152- 163). In ogni caso, il Pirandello degli anni Trenta è interessato alla messa in scena del fantastico: nella stesura dei suoi testi drammatici è ormai passato – come è stato scritto – da un teatro «di parola» a un teatro «di visione» (Pupo, *Un frutto bacato...* cit., p. 42, n. 39). Sull'incidenza dell'irrazionale nell'ultimo Pirandello, cfr. Corrado Donati, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993; Umberto Artioli indica la centralità dell'elemento onirico già nel metateatro, mettendolo in rapporto con le posizioni di surrealisti più o meno ortodossi come Artaud, Vitrac, Aragon (*I Sei Personaggi nella visione surrealista*, in Id., *L'officina segreta* cit., pp. 147-170). Un'interessante prospettiva viene offerta dal libro di Maria José de Lancastre *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio, 2006, dove è analizzato in particolare l'atto unico *Sogno (ma forse no)*, in relazione con l'ultima produzione narrativa, quella 'surrealistica' dello scrittore (della quale io stessa mi sono occupata nel già citato «*La materia del sogno*», pp. 143-159).

La luna assume il ruolo di divinità protettrice in questa stagione estrema: una deà discreta, misteriosa, inafferrabile, ma pronta a «schiumare» sulla terra e a provocare l'apocalisse, se non si obbedisce al suo comando. E d'altra parte nella pagina in cui il testo drammaturgico resta sospeso, la cavalcata dei 'giganti' assomiglia molto a quella dei morti, inquietante e distruttiva. L'ultima battuta che Pirandello ha messo in bocca a un personaggio, prima di lasciare incompiuta la sua *pièce*, è quella dell'attrice Diamante, che al rumore della cavalcata grida: «Io ho paura! Ho paura!» (ivi, p. 910). Chi sta scendendo dalla montagna: i cosiddetti 'giganti' o i cavalieri dell'*Apocalisse*? In

effetti, quello espresso da Diamante è il terrore della fine, l'angoscia che prende chi sta per varcare il confine e non vuole:

«Siamo qua come agli orli della vita», dice Cotrone agli attori provvisoriamente ospitati nella villa, «Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi» (ivi, p. 874). Difficile dire come i *Giganti* avrebbero potuto proseguire e concludersi, dopo questa scena, o stabilire se la testimonianza del figlio di Pirandello, Stefano, restituisca appieno tutte le implicazioni del testo.

[38]

[38] Nell'edizione d'Amico, la testimonianza di Stefano Pirandello è riportata in apparato: MN IV, pp. 1046-1051. Un commento al racconto di Stefano si legge anche in Luigi Pirandello, *La nuova colonia – Lazzaro – I giganti della montagna*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 2008 (3° ediz.).

Quasi quarant'anni fa, Paolo Puppa scriveva che i *Giganti* sono un testo luttuoso, una «scena funebre» fin dalla prima pagina: [39] se è vero, come attesta il figlio del drammaturgo, che il dramma doveva concludersi con un 'sacrificio umano', ossia con la morte della prima attrice fatta a pezzi dai servi dei giganti, allora il testo doveva assumere le proporzioni di una tragedia greca con tanto di *sparagmòs*, di sbranamento finale.

[39] Paolo Puppa, *Fantasmi contro giganti* cit., *passim*.

Ma Marta Abba, l'attrice e musa per la quale Pirandello scriveva i *Giganti*, non volle mai sottoscrivere la ricostruzione di Stefano: puro puntiglio nei confronti di quella famiglia che non l'aveva mai accettata?

Anche a chi non accolga la testimonianza di Stefano Pirandello (come fa Roberto Alonge, non stampandola in calce all'edizione da lui curata), [40] e si fermi al solo testo effettivamente

scritto dall'autore, i *Giganti* si configurano come una *grande sorcellerie*: il 'sabba' di Pirandello in qualche modo.

[40] Luigi Pirandello, *I giganti della montagna* cit., a cura di Roberto Alonge.

Dopo il primo allestimento Alberto Savinio scrisse, con ragione, che l'ultimo «mito» dello scrittore è come la *Tempesta* di Shakespeare, e Cotrone è il suo Prospero: [41] ma forse bisognerebbe pensare anche alle streghe del *Macbeth*, al rito notturno che alimenta l'ambizione di potere da parte del protagonista, e dà origine al drammatico spargimento di sangue.

[41] Secondo Alberto Savinio, che assiste alla prima messa in scena nel giardino di Boboli, i *Giganti* sono proprio la *Tempesta* di Pirandello (cfr. Alberto Savinio, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982 e Alessandro d'Amico, *Notizia* cit., p. 827).

L'orizzonte del sabba, mai citato eppure evocato ripetutamente nei *Giganti*, sembra emergere di continuo dagli strati più profondi del testo pirandelliano, complice l'atmosfera lunare e le sue ascendenze molteplici: le Donne di fuori e le anime del Purgatorio fanno sentire le loro voci nella villa dei fantasmi, dove Cotrone asserisce che non c'è nessun trucco, ma solo l'evocazione negromantica di presenze invisibili. [42]

[42] Scrive Paolo Puppa che «nel vuoto spalancato dalla scena solitaria, fantasmatica, in cui precipita il teatro istituzionale, nella scena privata e notturna [...] non può non schizzar fuori il cinema», preannunciato dal muro-schermo dei *Giganti* (*Fantasmi contro giganti* cit., p. 14). E ancora: «Nella festa, da cui pure è sorto, il teatro dunque non ha più posto; ebbene, se regredisce a magia, a stanza fantasmatica e clandestina, rinasce contemporaneamente dalle sue ceneri come camera oscura, come circuito industriale: ed è questo il messaggio

contraddittorio, ambiguo, dilatato ai nostri giorni, che il testo pirandelliano sussurra» (ivi, p. 15).

Dopo avere messo in scena la rivisitazione modernista del dramma borghese (in testi come *Pensaci, Giacomino!*, *Il giuoco delle parti* o *Il piacere dell'onestà*), e poi attraversato la stagione del metateatro (dai *Sei personaggi* a *Questa sera si recita a soggetto*), Pirandello approda infine alla scena notturna e arcana dei *Giganti*, dove nulla avviene se non per incantesimo: quasi a testimoniare che il teatro è una perfetta operazione di stregoneria, e che si realizza unicamente alla luce della luna.

Sebastiana Nobili

31 dicembre 2014

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)