

Pirandello a sessant'anni dalla morte

scritto da Pirandelloweb.com

Di Giovanni Macchia

Pirandello amava scoprire le ripetizioni, i parallelismi tra la fantasia e la vita, tra la fantasia tacciata d'inverosimiglianza e la vita che inaspettatamente quell'inverosimiglianza conferma e la fa diventare realtà.

[Indice Tematiche](#)



Pirandello a sessant'anni dalla morte

da: *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, 2000

Pirandello morì in un anno particolarmente carico di storici eventi.

Egli aveva parlato più di una volta del «piacere della

storia». «Nulla di più riposante della storia, signori» aveva esclamato un suo personaggio. «Tutto nella vita si cangia continuamente sotto gli occhi. Nulla v'è di certo. Mentre nella storia tutto è determinato, tutto è stabilito.» E ogni effetto continuava segue obbediente alla sua causa con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolge preciso e coerente in ogni particolare, col signor duca di Nevers, che il giorno tale, anno tale ecc. ecc.

Gli avvenimenti accaduti in quell'anno non erano ancora storia. Erano vita, l'incerta vita. Ma era sicuro che in Spagna, in quell'anno 1936, dopo l'assassinio di Calvo Sotelo, capo dell'opposizione spagnola, scoppiò la rivoluzione franchista, e che nell'agosto dello stesso anno il poeta García Lorca, all'alba, all'uscita dal villaggio di Viznar, in un bosco d'ulivi, fu giustiziato. Nulla di certo? Ma pochi mesi prima della morte di Pirandello ebbe inizio in Russia il cosiddetto terrore staliniano e si aprì il primo dei processi che sconvolsero i dirigenti del partito, del governo e i comandanti militari. E infine lo stesso giorno della scomparsa di Pirandello, il 10 dicembre, accadde uno di quegli avvenimenti che si leggono nei libri di scuola, nella vita di un re, di Carlo V o di Carlo Alberto.

È la scena regale, la più teatrale di tutte, degna di apparire non nell'*Enrico IV* ma in un grande dramma storico shakespeariano: l'abdicazione di un re, e non per malattia o per viltà o per stanchezza o perché scacciato dai suoi sudditi, ma un'abdicazione per amore e forse soltanto per amore. Parlo dell'allontanamento dal trono e dalla patria del re Edoardo VIII d'Inghilterra. La nostra terribile epoca, ambiziosa e crudele, ha saputo regalarci qualcuna di queste incredibili scene.

Pirandello amava scoprire le ripetizioni, i parallelismi tra la fantasia e la vita, tra la fantasia tacciata d'inverosimiglianza e la vita che inaspettatamente quell'inverosimiglianza conferma e la fa diventare realtà. La

vita vanta i suoi diritti anche di fronte alla libera fantasia. È la vita stessa che afferma il suo beatissimo dispregio d'ogni verosimiglianza. E allora la scena dell'abdicazione di Edoardo VIII, che sembra non poter essere ammessa nel suo teatro, era davvero così antipirandelliana? Gli avvenimenti mutano secondo la logica di noi che guardiamo. Ma se quella scena la osserviamo non in colui che la affrontò, ma in coloro che, rappresentanti della legge, della società, della tradizione, della stanca ufficialità, costrinsero un re a cedere, a commettere un atto ch'egli non avrebbe voluto, anche il gentile Edoardo, innamorato di una donna due volte divorziata, poteva diventare una delle più intense espressioni del teatro pirandelliano: il personaggio «martirizzato». Sottoposto alla violenta requisitoria dei rappresentanti della legge regale, come in un processo, in un'inquisizione, quel re silenzioso era la «vittima».

E anche la fastosa corte d'Inghilterra diventa così un luogo di tortura, ove da una parte sono i giudici e dall'altra un personaggio enigmatico, investito da una falsa luce che egli respinge. E, nel momento del trapasso, è da ammettere che un avvenimento sia venuto incontro a Pirandello, senza che lo sapesse, per dargli ragione, per aggiungere un tassello di più all'edificio della sua gloria.

La gloria, per gli antichi, per Esiodo, era una dea. Ma già in Virgilio, sotto il nome della fama, cominciava a prendere aspetti paurosi. È un orrido mostro che possiede tanti vigili occhi, tante lingue e orecchie quante piume ha sul corpo. E vola di notte stridendo nell'ombra né chiude palpebra al sonno, e tenacemente annunzia il falso e il vero. Per i moralisti antichi, l'amore della gloria, sorella dell'ambizione, tra corone, tiare, scettri, fasci, spingeva gli uomini ai più pazzeschi e ridicoli eccessi. Un re della Libia, Pfasone, ammaestrava gli uccelli nel dire: « *Pfasone è un Dio* », e li lasciava andare in un bosco, ove veniva venerato. Un altro re, Eraclide, si fece uccidere dopo aver

disposto che un drago fosse messo nella sua tomba, perché tutti credessero che il suo corpo era volato in cielo.

Ma noi parliamo di uno scrittore. E allora ci domandiamo: la fama di uno scrittore è veramente oggi simbolo e garanzia di grandezza? È bene riconoscerlo. La grandezza di uno scrittore, oggi, non è affatto rappresentata dalla sua fama. I mezzi di comunicazione hanno reso assai ibrida e ambigua questa voce che una volta corrispondeva saldamente a un giudizio di valore. La casa della fama, il nobile castello in cui i poeti sognarono di vivere sereni, fuori dal brusio di coloro che aspirano eternamente a entrarvi, è ammobiliata in modi strani, con chiassosi oggetti, di cattivo gusto. I nomi dei grandi poeti non sono scolpiti nel bronzo, come Orazio pensava. Uno scrittore, se arriva a essere conosciuto in tutto il mondo, risulta alla fine sfigurato dalle dure leggi della pubblicità. Abbiamo smarrito fin la fiducia che un tempo i poeti avevano nella morte, come sede della stabile fama. «Morte, tu mi darai fama e riposo.» Ma quale riposo? La posterità ha tanti volti. Cambiano gli uomini, il gusto, le idee, il ritmo stesso del mondo. Sarebbe un errore misurare la grandezza di Pirandello dalla fama che lo ha visitato.

Ma non possiamo d'altra parte non tener conto dei modi, così faticosi, lenti con cui la gloria, lungamente attesa, gli è andata incontro. E la sua «monstrueuse gloire», così bella, così nera, così dura, così paziente, nata non si sa come da uno stato di umiliante inferiorità, è certo tra i fenomeni più straordinari della letteratura moderna.

In Pirandello, a seguirlo nel suo difficile cammino, tutto appare contraddittorio, inspiegabile, all'opposto di ogni possibile previsione. Fin dalla giovinezza, egli appartenne alla schiera sparuta, destinata a giacere nell'ombra, di coloro che in vita non cercarono altra fortuna se non quella che può regalare l'umile penna. Non ha preteso cariche, né successi mondani presso aristocratiche dame. Non ha frequentato i potenti e, fuori del proprio mestiere, nessun

tentativo d'impresе eroiche o scandalose. Assenza assoluta di strategia letteraria, ma un disarmante amore della mediocrità. Messo su questa strada, le avversità ch'egli sostenne furono quasi fatali e sono a tutti note. E fin dagli inizi non si fecero attendere.

Proprio a lui, piccolo provinciale alle prime armi, toccò di vivere, come abbiamo visto, nell'ambiente tracotante e sulfureo della Roma d'allora, divisa tra idoli e meteci. Al profumo elegante, europeo, trasmesso da quegli idoli, un profumo che giungeva dalla Francia, mescolato a noiose, aride, come diceva, mistificazioni psicologiche, egli opponeva l'odore acre della sua terra, del popolo tra cui era nato. Poteva situarsi, in vista di un possibile successo, dalla parte degli idoli? Si mise invece tutto su un'altra sponda, occupata dai Cesareo, dai Graf, dai Costanzo, da una compatta schiera di poeti minori. Tra quegli idoli, così vicino e così lontano, grandeggiava Gabriele D'Annunzio, un provinciale anche lui, ma un poeta vero, che fin dalla giovinezza non aveva sognato che la gloria.

Roma aveva sempre alimentato nei secoli sogni di grandezza. E, conquistato dalla sua bellezza, l'eroe di una tragedia di D'Annunzio, Ruggero Fiamma, palpitante della gran sete di vivere tutta la vita, vede nelle pietre della Città eterna, «pregne di luce», la gloria passare «sulle fronti dei suoi colli». A quella luce Pirandello voltò dichiaratamente le spalle. Di Roma osservò e descrisse le ombre, le dense e fitte ombre delle sue strade notturne.

Nelle pietre di Roma non era nascosto alcun sogno di gloria. La città in cui egli viveva era una città morta, chiusa nel suo maestoso passato che sarebbe stato assurdo far risorgere. Era già il rifiuto di ogni letteraria eleganza. D'Annunzio abbiamo già detto trasformava le chiese barocche, oscurate dal tempo, in pezzi d'oreficeria, i palazzi patrizi in grandi clavicembali d'argento. Egli non fu tentato da nessuna di quelle gioiose metamorfosi che l'arte impone alla realtà e che procurano fama a chi scrive e diletto a chi legge. Diciamo

pure che non ne era capace. Non esisteva per lui forma d'arte che potesse rendere la vita diversa da quella che è. Nessun fascino decadente ma una pesante tristezza esistenziale. È solo, in una solitudine tremenda, dinanzi a un pubblico distratto, quasi inesistente, dinanzi a una critica che quasi non sa chi egli sia. E chi consulti l'accurata bibliografia del Barbina s'accorgerà che, fino agli inizi del Novecento, soltanto una decina di critici si erano occupati di lui.

Eppure tutto ciò che vede non ha nulla di falso. Anche quel suo disturbo della visione che, come ha notato con molta efficacia Gesualdo Bufalino, non gli permetteva di vedersi dinanzi che ceffi repellenti, grugni di minotauri, laidezze d'ogni maniera, così da trasformare il mondo in una sorta di lazaretto, non ha nulla di letterario. Egli non afferma alcuna estetica del brutto, che presume un criterio di scelta, d'elezione. E nemmeno poteva sanare quel suo istinto verso la bruttezza, nato anche dal sentirsi in un immenso labirinto inabitabile, soltanto con l'efficacia e la grandezza della descrizione, in un oggettivismo esasperato. Non lo attraevano altri problemi di linguaggio.

D'Annunzio, vivendo a Roma, dimenticava la sua terra, che solo a momenti, nel ricordo, si apriva in immagini di una straordinaria intensità o di un cocente rimorso. E restava a Roma, tutto intento, per conquistare la gloria che, come il corpo di una donna, ancora non cedeva, alla costruzione del superuomo. La Sicilia e Roma vivono insieme dialetticamente nella vita e nell'arte di Pirandello. Sono due mondi opposti ma di cui l'uno non può stare senza l'altro.

È in essi riposto il congegno delle sue novelle, un congegno che egli sa benissimo come far scattare. Messi a confronto, i fatti umani, privati, bui, da quegli ambienti vengono estratti come per opera di un curioso avvocato che compulsi polverosi archivi. È dallo studio di questa realtà, che quel senso di morte, quella sua coscienza del vuoto, il disordine, la confusione, il caos, e l'amore e insieme il disprezzo dell'umanità, in un impossibile disperato bisogno di star

solo, lontano dalla famiglia, quasi fuori del mondo, generarono una visione non tragica ma umoristica dell'umanità, eccitata da una straordinaria carica d'energia che alla fine risultò, nella sua continuità, più vitale di quella panica, solare di D'Annunzio.

Credo che non sia stata messa ancora in giusto rilievo questa prodigiosa energia pirandelliana. Essa contagia l'autore, i suoi casi, i suoi personaggi, Liolà come Mattia Pascal. Ho cercato altrove di metterla in rapporto con alcune concezioni teosofiche in cui veniva esaltata l'essenza dello spirito nei suoi rapporti col personaggio. Certo egli fu affascinato dal problema dell'energia e dal metodo per utilizzarla, quanto Sterne e quanto Balzac. In tal senso la società siciliana divenne per lui un condensato, entro specchi deformanti, della società umana: un luogo di continue prove, e di esperimenti. In quello specchio curvo, ove le immagini apparivano lancinate in un'espressione non di rado grottesca e in cui s'operava implicitamente la critica e il superamento del verismo.

Eppure al di là di tutto questo, nell'uomo sempre più solo, si verifica come il ritorno a una forza primigenia, l'energia vitale di cui si parlava e che il dolore, le miserie civili non hanno fiaccato. È un inarrestabile bisogno di esistere a muovere quel meccanismo interno per cui una persona è spinta a divenire un personaggio. Se non si tiene conto di questo vitalismo che raggiunge forme demoniache, frutto di mentalità primitive, e che può sbocciare nella pura follia, non si può capire Pirandello e una delle ragioni del suo successo, della sua fama. Mancherebbe qualcosa per intendere il suo irrazionalismo e la sua tortura e la stessa sua volontà di distruzione. La coscienza di vivere è tanto più morte quanto più essa è annidata come una malattia in un albero antico e dalle forti radici.

Il suo pessimismo nasceva dalla vita e non dalla morte: dico, dalla coscienza della morte. E la riflessione, fonte di dolore per cui la vita s'aggroviglia, e quasi s'arresta, mandava

bagliori sinistri.

«L'albero» egli scrisse «vive e non si sente. Per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose ch'esso non sia. All'uomo, invece, nascendo, è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta, di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, immutabile e vario.» Ed ecco la sua condizione impossibile. Su un foglietto di diario Pirandello espresse una volta il suo rifiuto del mondo, il disprezzo dell'ordine burocratico, della società che costruisce i suoi castelli di carta, della stessa famiglia, fino a dichiarare la sua volontà di restar solo, quasi senza più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta: fino a «non ricordarsi neanche più del proprio nome».

Non ricordarsi del proprio nome, o mutarlo: è l'argomento di un suo grande romanzo.

Il fu Mattia Pascal, il romanzo che segnò il primo successo di Pirandello, fu scritto in uno di quei momenti decisivi nella vita di uno scrittore, quando, quasi al bivio della propria esperienza, egli può diventare «qualcuno» o rimanere nessuno. Disastro economico della famiglia, preoccupante affacciarsi nella propria esistenza della malattia, la malattia di sua moglie, scarsi guadagni dal proprio lavoro e difficile sostentamento dei figli, insistente desiderio di mandare tutto all'aria, forse di suicidarsi.

Date queste premesse, egli avrebbe potuto riversare nell'opera, da pessimista introverso che aveva già dato molte prove della sua asocialità, per metà nervoso, per metà bilioso, il suo atto d'accusa contro quella borghesia di cui Roma dava la rappresentazione tenace. Cosa aveva fatto, prima di lui, uno scrittore di teatro pur tanto lontano: Enrico Ibsen? Aveva portato alcuni problemi sociali sulla scena, aveva cercato di abbattere le false colonne della società, costruite sulla menzogna, sulle apparenze, sulle ipocrisie convenzionali. Aveva affrontato la situazione della donna, e

le malattie dei padri che i figli scontano e tutto il peso di un passato che incombe sul nostro presente.

Ma se, ponendosi su questa strada, Pirandello avesse descritto la corruzione e i vizi della Roma bizantina e umbertina, osservata da un personaggio senza nome, totalmente fuori da quell'ambiente, egli avrebbe scritto il romanzo di un epigono, l'epigono del naturalismo francese e del verismo italiano. Ma, fuori di ogni naturalismo, il personaggio contemporaneo più vicino a Mattia Pascal, Fedja del *Cadavere vivente* di Tolstoj, non aveva chiuso la sua miserevole esistenza tirandosi un colpo di pistola? Pirandello con *Il fu Mattia Pascal* non volle scrivere né un dramma né una tragedia, ma una farsa nel senso che Schlegel aveva dato al termine: una farsa trascendentale. Una farsa in cui già venisse formulata per un caso eccezionale l'idea della vita come teatro. E quel romanzo s'inizia non con un suicidio ma con un finto suicidio, il suicidio di un nome. Quell'uomo diventa un altro perché prende un altro nome. Diventa cioè un attore. Ed è il passato, quella vita che non vuol più vivere, a costringerlo a diventarlo.

Questa invenzione straordinaria aprì a Pirandello la strada del suo futuro. Egli capì che bisognava spezzare ogni legame diretto con l'autobiografia. La letteratura non doveva essere un modo per dare un'illusoria soluzione ai drammi familiari. Nessuna trasposizione di personaggi dal buio della propria vita alla luce del palcoscenico. Egli sa che la letteratura può essere il risultato di un'idea della vita che in quanto tale crea personaggi, ma non è la vita. La vita, disse con una frase famosa contro gli esaltatori dell'azione, contro gli attivisti della gloria, o la si vive o la si scrive. E scriverla non dà alcun conforto, alcun lenimento al dolore, anzi quel dolore acuisce e aggrava. E bisognava al tempo stesso abbandonare ogni crepuscolarismo, ogni aria dolente e disfatta, la tipica tetraggine meridionale, vestita di nero, di gente chiusa nel suo lutto e che non parla. La sua gente, anche la più umile, è scossa da un disperato desiderio di

esistere. È un'umanità che, sulla scia dei grandi personaggi della letteratura, eccita anche il riso. Ma quale riso?

L'umorismo, come l'ironia, era una forza che permetteva di dominare la materia trattata. Dava largo respiro alla riflessione e, in un processo crudele di trasposizione, la riflessione non restava nascosta, invisibile, come uno specchio in cui il sentimento si rimira, ma si poneva davanti come un giudice che lo analizzava e ne scomponne l'immagine. Tante pirandelliane elucubrazioni che, isolate dal contesto, hanno suscitato giudizi severi, sono da leggere non come verità in senso assoluto, ma come espressioni quasi paradossali che sono servite all'autore dinamicamente per costruire i suoi personaggi. Il mondo non era regolato dalle grandi idee ma dai giri vorticosi, come accadeva in Sterne, sommo umorista, dell'infinitamente piccolo. Un'opera non era il luogo dell'armonia, ma della digressione. Era quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso contiene la vita. È naturale che Pirandello, per ragioni diverse da quelle di Pascal, irrida i fatti della storia. Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo chissà a quali altre vicende, diverse da quelle accadute, avremmo assistito nella storia del mondo! Quella minuscola particella, «se», si sarebbe potuta inserire come un cuneo in tutti i fatti umani, e quali digressioni avrebbe potuto produrre, di quante scomposizioni sarebbe potuta essere causa! Anche la storia cadeva sotto l'occhio strabico di un umorista.

Non le grandi ambizioni sociali, non le forze economiche, ma i personaggi sono i protagonisti della storia. E Pirandello vede e pensa attraverso i personaggi. Le stesse sue idee diventano personaggi. E questo nome così antico, mitico, dall'esistenza millenaria, prende in Pirandello un'accezione e un suono nuovi. Attraverso dei personaggi egli mostra il suo grande coraggio, la sua capacità di osare. Affronta la crisi del teatro e ne allontana insieme la distruzione. Edipo, Fedra, Amleto erano essenze compatte, ben definibili nella loro

realtà esistenziale, da sottoporre, com'è stato fatto, a trattamenti anche psicanalitici. Per Pirandello sono manichini nelle mani di un giocoliere. E partecipano tutti del grande giuoco pirandelliano, con azioni che appaiono e scompaiono; e anche i più deboli, i più derelitti, i più sciagurati, posseggono una prepotenza di vita e una capacità di ragionamento che arriva fino al sofisma. L'autore, come assediato dagli spiriti, è costretto ad accoglierli, e a farli diventare, da qualsiasi parte provengano, dalle pagine di un romanzo, da una novella, da un saggio, personaggi teatrali. Essi hanno bisogno di un palcoscenico, di un pubblico. E anche il pubblico non deve dimenticare di assistere a uno spettacolo, a una finzione, e in questo senso, esaltando l'illusione, il teatro celebra la sua bellezza. Fu l'operazione, ch'egli affrontò, del «teatro nel teatro», la sua grande sfida: riuscire a commuovere il pubblico anche se l'artificio teatrale viene preparato sotto i suoi occhi. Sorprendere quell'artificio nel momento stesso in cui gli attori stanno per divenire dei personaggi. Non sarà quindi l'imitazione della realtà a provocare nel pubblico la commozione, ma sarà la scena stessa, nella scoperta verità della sua finzione, mostrando tutti i fili della convenzione drammatica e attraversando le varie fasi della conquista di uno spazio teatrale sempre più chiuso e soffocante, a imporre le sue leggi.

Nell'idea di tragedia, le poche volte ch'egli pone un cadavere sulla scena, Pirandello, come si è detto, è del tutto all'opposto di quel che aveva concepito Aristotele. Il mondo è per lui l'attività dell'essere, un'apparenza, un'illusione, cui l'essere stesso dà valore di realtà. «Questa realtà non può dunque scoprirsi se non per quello che è: un'apparenza, un'illusione necessaria, perché necessario è che l'essere accada. E se l'essere è eterno, eterno sarà l'accadere, e dunque un accadere senza fine, e dunque senza un fine, e dunque un essere e un accadere che non conclude mai.» Al contrario di quel che ci fanno apparire alcuni tragici, la

vita non conclude, e il colpo di pistola è solo una conclusione posticcia. 0 è un colpo che va a vuoto, come la rivoltellata nello *Zio Vanja* di Cechov.

Il pubblico non doveva così essere concepito come una massa inerte, senza volto, che, seguite le alterne vicende del dramma, alla fine emetteva il suo verdetto. Per Pirandello il pubblico esisteva nella realtà e nella coscienza del drammaturgo. Costituiva un fattore dinamico e decisivo nello svolgimento della rappresentazione. E nei momenti più alti della sua produzione, assai prima dei rappresentanti del «teatro epico», e partendo da ben altre posizioni, finì col convincersi che ormai il pubblico non doveva essere lasciato in pace. Fu una delle ragioni del suo successo. Oltre la quarta parete ormai sfondata, lo spettatore, del tutto sveglio, pensava.

Il teatro era dunque un tribunale, ma un tribunale cui lo spettatore era ammesso a partecipare, così che alcuni registi, recentemente, nelle pièces più problematiche, hanno preso l'estrema decisione di trasportare come in un dibattito il pubblico tra gli attori, parte di tutto l'insieme. E proprio sulla platea, immersa per il teatro classico nella sua sacra intangibilità, l'autore sfogava senza mezzi termini la sua passione, ch'era quella di discutere, di argomentare, di confondere, d'irritare, di provocare. Rousseau, preconizzando le future feste rivoluzionarie, diceva: «Piantate in mezzo a una piazza un pennone inghirlandato di fiori e chiamate a raccolta il pubblico. Fate di meglio ancora. Date gli spettatori in spettacolo. Trasformateli in attori».

Pirandello non giunse a questo. Ma nelle sue famose «prime», in cui sarebbe potuto accadere un po' di tutto, quando l'autore s'identificava ora con un personaggio deputato a rappresentarlo ora con il capocomico, in quelle prime rumorose, agitate, violente, egli tentò un teatro a suo modo rivoluzionario, ove gli spettatori venissero dati in spettacolo.

In questa meravigliosa storia di Pirandello accadde così un evento inatteso. Il pubblico, da lui poco vezzeggiato, anzi maltrattato, messo dinanzi a spettacoli che non indicavano soluzioni, e ove, a differenza dei drammi gialli, alla fine non si riusciva a vedere da che parte fosse il colpevole, e gli enigmi restavano enigmi, spettacoli che procuravano alla fine un malessere vago, quel pubblico, dunque, al contrario di ogni aspettativa, non disertò le sale per assistere a spettacoli più eccitanti o più mansueti, o che almeno elargissero sicurezza e fiducia. Esso si ingrossò a tal punto che non bastarono a contenerlo le platee di tutta la nostra penisola.

Che cosa era accaduto in quel pubblico, fatto anche di gente comune, di brava gente, forse non dotata di molta cultura, e che non amava ascoltare sulla scena i bei versi, in sogni o in misteri, ma parole dimesse, povere, a volte stridule e disaccordate, dette e non recitate da personaggi che quasi non sapevano esprimersi, sostanzialmente afasici? Forse, dietro tante confuse parole che non riusciva bene a capire, concetti, interrogativi, sarcasmi, artifici dialettici, quella gente ritrovava un nuovo modo di far teatro, qualcosa che non aveva mai visto, una vaga idea del mondo, o una concezione buia dell'esistenza, assai simile a quella che essa viveva nelle proprie case, spesso visitate dalla follia, ove la personalità alterata appariva addirittura inafferrabile? Forse quel pubblico aveva provato nella sua vita, senza ben rendersene conto, gli stessi incubi, le stesse ossessioni e infinite crudeltà e dolori? Si riusciva a vedere qualcosa, ma come in uno specchio opaco. Non era la tragedia, l'assassinio o il sangue. L'angoscia era più profonda. Quel teatro certo non sollevava, non purificava l'animo. Eppure l'onestà del drammaturgo nel non progettare alcuna soluzione tragica riusciva a dare stranamente un certo conforto, una certa consolazione. E a poco a poco quel pubblico occupò le platee d'Europa e le occupa ancora.

Questo successo fu tanto più eccezionale in quanto esso si affermò in senso del tutto contrario a quello che aveva visitato gli scrittori maggiori del Novecento. La fama di Joyce, di Proust, di Musil, nel suo svolgimento lento ma irrefrenabile, fu provocata da un pubblico intellettuale, aristocratico. Grazie a esso quei grandi scrittori divennero portatori di una nuova, alta, modernissima e difficile idea di letteratura.

Per Pirandello il discorso è rovesciato. La sua fama, sempre contrastata, si andò affermando al di fuori dei prestigiosi centri della cultura europea, dove era stato pur accolto D'Annunzio, grande poeta, gran maestro della parola, e di poco più vecchio di lui. Sta di fatto che Proust, Joyce, Musil e, prima di loro, James, parlano di D'Annunzio con ammirazione (almeno fino a un certo periodo). Ma Pirandello per essi era come se non esistesse, allo stesso modo di quanto era accaduto in Italia, da parte di scrittori e di critici. Ed egli ha continuato così a essere un'erma in un labirinto, un'erma bifronte. Da una parte c'era lo scrittore di romanzi e novelle, un narratore si disse «tradizionale» (senza badare che proprio nel genere della novella egli affrontò negli ultimi anni esempi di una straordinaria modernità). Dall'altra c'era l'uomo di teatro, autore di alcuni capolavori di cui quelle *élites* mostrarono o di non accorgersi affatto o di accorgersi solo molto tardi. Ma il teatro sembra che abbia un destino del tutto separato da quello che assiste la grande letteratura. Fino a pochi anni fa esso, secondo Montale, stentava a entrare nel dominio della letteratura. Esisteva forse, continuava Montale scherzando, una congiura mondiale per scacciare il teatro dall'orto della letteratura? Il pubblico era probabilmente un'invenzione moderna. Era il prodotto di un tempo che tutelava i diritti d'autore ma era indifferente al valore degli artefatti.

Per Pirandello è vero il contrario. Fu il pubblico, sostenuto da pochi scrittori e critici illuminati, a non essere indifferente al valore dei suoi artefatti. Quel rumoroso e generoso pubblico, pur tra lotte e contrasti, fu il primo a

capire ciò che le raffinatissime *élites*, gli adoratori dello stile, della prosa d'arte, avevano rifiutato, e finì col decretargli una fama superiore non soltanto a quella di D'Annunzio, ma di tutti gli scrittori italiani del Novecento. Quel pubblico annullò ogni differenza di valore e ogni distinzione tra il narratore e il drammaturgo, perché l'uno era legato all'altro indissolubilmente.

E un tale contrasto, per opposte ragioni, non si spense neanche dopo la morte. Nella lotta che sempre si apre tra i grandi dopo che sono scomparsi, in quella gigantesca lotta tra ombre in cui ogni scrittore combatte la propria battaglia per sopravvivere, sembrò che l'altro nome famoso del teatro contemporaneo, Bertolt Brecht, scomparso vent'anni dopo di lui, portatore sulla scena, nelle mutate condizioni politiche, di nuove idee e nuovi messaggi, prendesse il sopravvento. Ma poi Pirandello cominciò lentamente a risalire la china. Dopo quello che era accaduto, dopo la lezione dei fatti, si vide, passati alcuni anni, che il mondo non era forse cambiato. Perdurava la confusione, il caos. Il bagno di sangue non aveva guarito l'uomo dalla sua coscienza malata, dall'angoscia dell'esistere, dalla sua follia. E ritornarono a galla, forse con maggiore insistenza, i piccoli personaggi nati dalla fantasia allucinata di quel pessimista che, sotto l'autoritarismo imperante, aveva osato impedire che lo spettatore fosse trascinato nel turbine della dialettica politica. Egli non aveva creduto mai in un teatro che intendesse impartire rigorose lezioni di politica e di morale, destinate a mutare la coscienza dello spettatore, ma soltanto in un teatro senza aggettivi, senz'altra qualificazione che se stesso.

Giovanni Macchia



Mezzogiorno.it

Trascorre l'infanzia in una famiglia numerosa: ai figli nati da queste nozze si erano, infatti, aggiunti altri figli nati dal precedente matrimonio di Vito, rimasti vedovi. Frequenta la scuola elementare a Trani. Nel 1922 la famiglia si trasferì a Roma, dove Vito era stato chiamato alla Corte di cassazione. Il 11 M. continuò gli studi presso il ginnasio-liceo E.O. Visconti.

In questi anni si sviluppò da lui una grandissima passione per la lettura (caratterizzata da un senso di libertà e d'avventura), al di fuori, per così dire, dei recinti scolastici) e insieme il M. era attratto dalla musica, dal canto e, in generale, dal mondo del teatro e dello spettacolo.

Nel 1920 si iscrisse alla Facoltà di Lettere e Filosofia. Frequenta le lezioni di V. Rossi, P. Tomasi, P.P. Tommasi. Comincia a collaborare con alcune riviste (Il Fiore, L'Obiettivo) scrivendo articoli dedicati alla pittura, specie contemporanea. Si laurea nel 1924 discutendo una tesi su "Baudelaire critico", relatore G. Frangue e, fra i correlatori, M. Praer.

Ch. Baudelaire, verso cui il M. nutre da sempre un'affinità elettiva, si sarebbe rivelato infatti autore chiave: in particolare perché rappresenta un modello affiatto particolare di critico-scrittore, capace cioè, in some grado, di far rivivere nella scrittura l'oggetto considerato.

Negli anni 1920-30 il M. fu a Parigi, vincitore di una borsa di perfezionamento.

Napole a Trani il 14 nov. 1912 da Vito, presidente di corte d'assise, e Giuseppina Franchinella.

la scelta di scrivere, ora e anche in seguito, nella poesia di Francesco Petrarca può apparire, al del verso, significativa.

Nel 1928 fu chiamato a ricoprire l'incarico d' insegnante di lingua e letteratura francese all'Università di Pisa. Nel 1939 pubblicò Baudelaire critico (Firenze 1939), lavoro ripreso nella sua collabrazione e Primo e inizia a interessarsi a un tema su cui torrà più volte: quello dei moralisti fra cinque e seicento. In vista del grande insegnamento dell'anno scorso, che espone dei progetti per difendersi dal mondo in cui si vive, e per insegnare a compiacersi: ma su come anche quella che si lancia a osservare ciò che è circoscritto per descriverlo con il M., con particolare crudeltà. Muore da un colpo, anche etico, di ragione, contro un'opinione e contro la spensieratezza, che fa capire da più: fra essi

Troviamo F. De La Rochefoucauld, autore di maxime, che tuttavia va ben oltre il giro di vortici e la spirale dello tempo, facendo delle proprie sentenze - scrive il M. - piccoli sdraipi di tremenda potenza.

Altra moraleista, se si intende il terreno nell'accezione di osservazione impassibile del carattere, entrava a far parte del mondo del M. è P. Chénier de La Harpe, che mostra come può essere l'intelligenza quando sia applicata alle passioni.

Il corollario francese (Firenze 1943) raccoglie gli studi del M. su Berni, la Rochefoucauld, La Fontaine, oltre che sulla fortuna del Correggio e B. Castiglione in Francia; un'antologia dei "moralisti" curata dal M. suoi alcuni anni dopo: I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère (Milano 1950).

Nel 1940, a Roma, egli cominciò a far parte di quel gruppo d'intellettuali che si riunivano la domenica a casa dei coniugi Bellucci, dove, due anni dopo, nacque il primo figlio. Tra i suoi amici Baudelaire e la poetessa della modernità (Brecht) 1940; nel 1941 il M. fonda, insieme con critici d'arte, pittori, musicologi e scrittori, la rivista L'Empire, diretta da C. Scaudi.

In essa pubblicò due saggi importanti: uno riguarda l'«*io*» di Spinoza e A. Mezzogiorno, dal quale si ricostruisce il piano e presentata materialmente. L'altro è il commento a una poesia di E. Montale. Non giunse dal poeta che pensò (scrittore) anche se il progetto non era realizzato) di affidare al M. la prefazione della raccolta *La bufera e altro*, uscita nel 1950.

Nel 1948 il M. viene la cattedra di lingua e letteratura francese all'Università di Catania. Nel 1949 fu chiamato all'Università di Roma, presso la Facoltà di Lettere, nel 1950 con Carlo D'Onofrio, autore del dipartimento di Scienze Umane. Nel 1952 venne fondato l'Istituto dell'Università di Roma di cui il M. fu il direttore.

Fra dell'infanzia il polidisciplinare rappresentò per il M. un luogo sacro: "In quell'alta spianatura c'era quasi aria di viaggio, come se quella tavola fosse il punto di una nave. Uno spettacolo a un giro di collina e d'incanti, a uno spazio vuoto da riempire di colori, di luci, di ritmi estetici, di personaggi, e anche di gesti buffi e meccanici" (Il teatro della passione, Milano 1983, p. 18).

Il teatro era bello agli occhi del M. anzitutto perché costituiva uno spettacolo giusto, una struttura di piacere ancor prima che d'arte, come il teatro di piazza, come il teatro del "maestro italiano", che pubblicò, fra l'altro, il primo trattato di regia del Cinquecento, e la Biblioteca teatrale, una rivista nata in una parte da allora del teatro.

Nel 1950 uscì il paradosso della ragione. Studi letterari della Facoltà Berti (Roma ed.), con il sottotitolo "L'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese, Torino 1951).

Questa raccolta di saggi è la più completa visione della storia della letteratura francese dal 1600 ad allora del M., si è sempre pensato alla letteratura francese, ma sui passaggi maggiormente significativi, come "un lento cammino verso la luce una lotta sferrata contro i sogni, gli incubi, le allucinazioni, contro i mostri, le chiacchiere, le comete, gli oroscopi" (ibid., ed. 1972, p. 5). Una letteratura che comincia a uno di quelle città di cui parla Dante nel suo *Divino* nel mondo - osserva il M. - tanto più bella e perfetta se sono opere di un solo, straordinariamente ambizioso. Ma questa città non c'è una somma, nella letteratura francese: "In disordine, con le strade in formazione e piano di formanti, e senza piani regolatori" (ibid., p. 7). Il mito dell'ordine e della chiarezza può accendere e non far vedere certe zone sicure però strettamente vitali, che invece è importante conoscere. Ciò comporta sia valutare gli scrittori morali, nessuno di sé (oltre che il riferimento al quadro d'insieme), sia scoprire temi che riguardano - contro il miraggio dell'ordine - l'irrazionale, l'ambiguo, l'incompiuto.

Il M. non crede, come Ch. A. Sainte-Beuve, che i grandi poeti della vita dell'ordine possono superare la società del loro tempo, e nel medesimo tempo, con i suoi nomi, come scriveva M. Praer, che l'idea creatrice di un artista non abbia nulla a che fare con l'altro suo, biografico, giustificato nel quotidiano: egli sembra sempre pensare a una sorta di "correspondence" dell'opera d'arte, per cui essa lo stile del suo pensiero, come quello della parola, è lungo, serpeggiante, persino troppo, forse, specie in genere; mentre la vita nostra anziché essere abbandonata, talora sembra suggerire. Vero è però che la passione e l'idea creatrice di un M. svolge di appurare, la vita come è approssimata ad un piano di ricerca. Questo spiega perché divergono così importanti per lui autori come Mollière e L. Pirandello che, insieme con Baudelaire, sono da considerare probabilmente i suoi nomi tutelari.

La scelta dei sentimenti (L'altissima Roma 1953) descrive il mondo sentimentale che appare nel teatro di Luigi XVI, ma anche il mondo del sentimento: che rende schiavo l'uomo e di cui spesso può avvertire per sfuggire il processo.

La parte più significativa del libro riguarda in particolare il mito di Don Giovanni, osservato nella diversa elaborazione del Barbu de Seville di Tiro de Melina fino a W.A. Mozart, L.T.A. Hoffmann, J.F. Strauss), passando naturalmente per il Don Juan di Mollière. Il teatro del M. su Don Giovanni appare e sta stando in più posizioni successive e accostate: Vito, avventure e morte di Don Giovanni (Bari 1980; Torino 1975; Milano 1991).

Sulla scena si erge un libertino che si mantiene, orgoglioso e implacabile, chiuso nella sua solitudine: non ha amici: non ascolta i consigli di nessuno. Reno altro della volontà di piacere su la scena, nella storia d'amore, di cambiamenti interrotti. Ma soprattutto ha bisogno di "trasgredire": violare la legge sia dello Stato, sia della morale. E vuol infrangere i patti affettivi che sono emanazione di quelle leggi o risultano comunque compressi con la legge, considerata in se stessa. Il M. pone in luce la spensierata demenza del personaggio, ma non dimentica la raffigurazione che ne fa Baudelaire, rivoltissimo e vero sepolcro, che anticipa la sensibilità romantica. Tuttavia, Don Giovanni è anche vite griffone, sempre secondo il M., circondato da donne che è obbligato, infelicitamente, a sedurre, secondo da una inestinguibile brama.

Nel 1962 il M. fu chiamato a far parte dell'Accademia dei Lincei: onore e oncolazione al Corriere della sera. Nel 1960 pubblicò il mito di Parigi (Torino).

Nella raccolta di saggi, aperti anche al Movimento (R. Nouail, A. Robbe-Grillet), il M. sviluppa la sua visione anticonformista della letteratura francese, più esplicita nei 21 parados della ragione. Al "mito di Baudelaire" - vale a dire di una storia della letteratura che la vede all'«*io*» di un classico anticonformista, more e verso della Francia ufficiale - viene contrapposta l'esistenza di un "mito di un'alta ricerca del mito di Mollière che il M. dedica la parte più importante del suo libro.

Un vero e proprio profilo articolato della storia letteraria francese appare invece nel 1970: La letteratura francese dal tramonto del Medioevo al classicismo (Firenze-Milano), che riprende una Storia della Letteratura francese, delle origini a Montaigne, pubblicata dal M. nel 1961 (Torino). L'opera sembra apparire alfine, nel suo volume, in un'«*Officina*» Mondadori: La Letteratura francese - Dal Medioevo al Rinascimento (Milano 1987).

Frattanto, nell'intervista del 1970, l'interesse per il romanticismo si profila in modo sempre più concreto: nel volume 2 fantasma dell'opera (ibid. 1971) sono accolti, fra gli altri, quelli di de Balzac e E. R. de Chateaubriand. A Pirandello, osservato da una prospettiva insonnata, è dedicato un saggio nel successo La caduta della luna (ibid. 1974). Non c'è più in primo piano l'indagine scettica, dissacratoria, alta prova con l'«*instabile*» problema di quale sia, davvero, la verità. Dimostrare invece gran parte dell'opera di Pirandello una forma di estremo sospettismo, e giustificazioni, da chi nega ha ogni cosa precisa conoscenza. In seguito il M. rielabora il saggio, fondendo una storia completa e in stante, e la lettura Pirandello, e la storia della fortuna (ibid. 1981).

Giunse al teatro-spettacolo si schiudono autori, territori di una (fertile), oncolata, dilatare da famiglie sicure e soprattutto impulsive, due parti si rivolge un oroscopoale forse, sempre la stessa, per cui si interroga qualcosa e si vuole specificare dei suoi segreti, lo si costruisce e si dimostra, ad accorgersi, lo si ironizza, si crea una realtà in questo stato di cose partono, e il suo splendore non ha d'altronde sul teatro-spettacolo, forse, alcun effetto letterario: egli si compone dell'autore con malavista, con fantasia. Questo rito è un virtuale scorcio di realtà fra vittime e carnefici - fa venire alla luce nuove, mille degli spettatori, che passano interamente per conto della società, quasi si trattenesse a "pubblici ministero". Secondo il M. questa rivelazione del profondo non partono necessariamente alla verità. Anzi, a infatti distingue con nitorezza ciò che è vero da ciò che è coperto con la violenza. Ma certo è che questi processi sono luoghi di ineliminabile dolore.

Tornare a occuparsi di Mollière, il M. ne preface gli ultimi anni, con quei paragrafi intrisi di malinconia che partono in giro nel loro aspetto e nei loro discorsi, oltre la comicità nei titoli, delle fessazioni, un'aria di verità (I segreti di Mollière, ibid. 1977).

E tuttavia alla figlia di Mollière che il M. dedica la parte più importante del libro: in un colloquio ampiegolare - fra conti e un momento ambizioso dell'artista - ella continua il lavoro per cui ha trascorso la vita in silenzio, per cui è chiesto, rigorosamente, appartato. A seguito della pubblicazione di un ampio libello infamante, è stata tentata per anni dal aspetto che una madre - trattenuta di Mollière - fosse figlia di lui, e che dunque lei potesse essere il frutto di un amore. Nessuno poteva ammettere, e confermare, ciò che ha scelto di tener chiuso in sé il dubbio e la vergogna. Senza poter protestare, difendersi o muovere accuse.

Il libro si distacca dagli altri del M., affrontando, fra protesta e fantascienza, il mito creatore intorno a una celebre villa siciliana nel Settecento, ardentemente per volontà del preparatore, il principe di Palagonia, con incredibili mostri di pietra, in un conturbante sfoggio decorativo. Dopo aver ricostruito la figura del principe attraverso alcune testimonianze - fra cui emerge quella di J.W. Goethe, mecenate della sua figlia - il M. cerca di comprendere il significato della decisione insonnata, appunto, un lungo colloquio fra il principe, siciliano della mente sicura, affilata di spirito, e il suo marito francese, un partito venuto dall'estero. Durante il colloquio, il principe rivela come la figura di padre disincantata nella villa siano una proiezione del suo mondo interiore. Degli temi l'ordine di corpo malinconico che hanno afflitto il mondo, su ogni tempo, passa schiera di natura, e altri motivi potrebbero sembrare in futuro anche la rete di scienziati intesi a nome. Forze sperimentazioni. Rimane: quell'«*io*» della vita, un segreto, qualche memoria di una condizione umana scartata senza ostacoli.

Nel 1979 appare l'«*io*» della notte (ibid.: saggi di Praer e d'altro, ibid. 1980), che raccoglie con effetti di singolare armonia, soprattutto stilistica, studi presentati già apparsi e in nuclei importanti e nuovi, insieme - che affronta il tema del rapporto fra malizia e creatività.

Tutte le opere più importanti del M. sono qui sopra elencate. Per una bibliografia completa che riguarda il periodo 1932-82, si veda: M. Calvanti, Bibliografia degli scritti di G. M., Milano 1982. Il, pp. 679-728. Posteriori al 1982 e non elencati qui sopra sono: Saggi scelti, ibid. 1983; Fra Don Giovanni e Don Rodrigo, ibid. 1984; Memorie e la via del romanzo, ibid. 1984; e, soprattutto, il "Meridiano" intitolato Ritorni, personaggi, fantasmi, a cura di M. Bompiani Bertini, ibid. 1991.

Fiori e Bisi: si veda il saggio di J. Rassin, La letteratura e il suo doppio. Sul mito critico di G. M., Milano 1991. Per il resto si rimanda alla vastissima ed esauriente bibliografia sul M. riportata in G. Pascoli, Ritorni, personaggi, fantasmi, Fantasma, cit., pp. 1979-2020.

Indice Tematiche

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

[ShakespeareItalia](#)