

© 2001, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione 2001

Questo volume è stato realizzato con
il contributo del Dipartimento
di Discipline linguistiche, comunicative
e dello spettacolo dell'Università
degli Studi di Padova

Umberto Artioli

Pirandello
allegorico

I fantasmi
dell'immaginario cristiano

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel giugno 2001
Poligrafico Dehoniano -
Stabilimento di Bari
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-6404-9
ISBN 88-420-6404-1

Pirandello allegorico

I fantasmi dell'immaginario cristiano

È vietata la riproduzione, anche
parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche
ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è
lecita solo per uso personale *purché*
non danneggi l'autore. Quindi ogni
fotocopia che eviti l'acquisto
di un libro è illecita e minaccia
la sopravvivenza di un modo
di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopia un libro, chi mette
a disposizione i mezzi per fotocopiare,
chi comunque favorisce questa pratica
commette un furto e opera
ai danni della cultura.

ABBREVIAZIONI

Repertori

- NA = L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di G. Costanzo, Introduzione di G. Macchia, 3 voll., Mondadori, Milano 1985-1990.
- TR = L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia (con la collaborazione di M. Costanzo), 2 voll., Mondadori, Milano 1973.
- MN 1941 = L. Pirandello, *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1941.
- MN 1956 = L. Pirandello, *Maschere nude*, 4 voll., Mondadori, Milano 1956 (prima edizione, 1948).
- MN = L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Premessa di G. Macchia, 2 voll., Mondadori, Milano 1986-1993.
- SPSV = L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960.

Opere specifiche

- MP = *Il fu Mattia Pascal*
- SM = *Suo marito*
- SP = *Sei personaggi in cerca d'autore*
- CSM = *Ciascuno a suo modo*
- QSQ = *Quando si è qualcuno*
- UNC = *Uno, nessuno e centomila*
- DANT = «Dante», *poema lirico di G.A. Costanzo*
- DANTE 1921 = *La poesia di Dante*

Gli scritti citati col solo titolo, senza menzione d'Autore, s'intendono riferiti a Luigi Pirandello.

Parte prima La genesi dei «Sei personaggi»

Capitolo primo
Da Tilgher a Szondi,
ovvero le resistenze dell'interpretazione

1. *La figura del Capocomico nell'esegesi di Adriano Tilgher*

La recensione di Tilgher ai *Sei personaggi*, comparsa sul «Tempo» il 10 maggio 1921 dopo la prima al Teatro Valle, colpisce per la straordinaria acutezza con cui vengono individuati i motivi fondamentali del dramma. Al tema della creazione artistica, nella sua fase inaugurale ancora precaria e sconnessa, si dedica un commento esemplare; il divario tra *personaggio* e *persona*, quel che la critica posteriore definirà come *differenza ontologica*, è sottolineato con forza; con grande lucidità si rimarca la scansione di piani su cui sono costruite le sei presenze dolorose, quel gioco sottile che assegna al loro erigersi scenico gli inconfondibili tratti di un tragitto ascendente: «Si nasce personaggio artistico come si nasce pietra pianta animale: e chi è nato personaggio artistico non solo ha tanta vita quanta ne hanno i così detti uomini realmente esistenti, ma ne ha di più, ché quelli, trasmutabili come son per tutte le guise, oggi son questo e domani quello, e passano e muoiono, mentre il personaggio artistico ha una sua vita immarcescibile e imperitura, fissata per l'eternità nelle sue caratteristiche essenziali [...]. Non tutti questi personaggi sono egualmente realizzati: due, i più importanti, il Padre e la Figliastrà, son vicinissimi alla perfetta e compiuta realizzazione artistica; qualche altro, invece, è poco più che natura bruta, impressione di vita quasi per nulla artisticamente realizzata (la Madre), qualche altro è realizzato liricamente (il Figlio). Questi sei personaggi in cerca di autore non sono tutti, dunque, su uno stesso piano di coscienza; sono la realizzazione scenica dei piani di coscienza vari su cui si è fermata in un primo e interrotto travaglio la fantasia di un artista»¹.

Ma dopo il fulmineo avvio, l'analisi comincia a incepparsi come se il critico, così sagace nell'identificazione dei materiali dell'opera, fosse a disagio nell'intenderne struttura e funzionamento. Non che Tilgher non tenti un'interpretazione globale del dramma, ma la sua opzione risulta troppo rigida e unilaterale per non scontrarsi con le resistenze del testo che, in molti punti, gli appare «oscuro» e «ingiustificato». Per il recensore, il modulo costruttivo dei *Sei personaggi* manca del necessario crescendo: dopo il bellissimo primo atto, in cui le larve sceniche prendono quota nel loro stadio embrionale, ancora immerse nel caos che precede l'elaborazione artistica formalmente perfetta, il processo creativo s'incaglia e la sua natura magmatica persiste sino alla fine.

L'incompimento delle figure dolorose che, abbandonate dall'Autore, trovano nel Capocomico una copia svilata dell'*artifex* originario, disorienta Tilgher. Nella sua interpretazione maturata all'ombra di Hegel, il dissidio tra la Natura e lo Spirito dovrebbe colmarsi tramite un'*Aufhebung* salvifica; perciò non intende il rovinoso finale dove i sei abbandonano la scena nello stesso stato di derelizione in cui vi erano saliti: «Pirandello ha intuito profondamente che appunto qui, in questa *eccentricità* (nel senso letterale della parola), in questo cieco precipitarsi a svolgere sino in fondo ogni motivo, ogni germe di vita, è tutta l'essenza della Natura, ciò che la distingue dallo Spirito, che è coordinazione sintesi disciplina, quindi scelta e sacrificio cosciente. È ciò che spiega le anomalie, le disteleologie, gli accidenti della Natura, è ciò che il vecchio Hegel voleva dire quando metteva in rilievo che la Natura è impotente a rendere il concetto, che la sua prodigiosa fecondità è debolezza e non forza, è dispersione e non concentrazione. Ma questo, che dovrebbe essere il motivo principale della commedia pirandelliana, e che, effettivamente, la domina per tutto il prim'atto, non trova sviluppo adeguato nel secondo e nel terzo. Noi non vediamo in questi reso scenicamente il passaggio dei personaggi da un piano inferiore di coscienza a uno superiore, non li vediamo procedere dalla confusione primigenia all'ordine, dal caos al cosmo artistico. Chi era natura resta natura (la Madre), chi era realizzato solo liricamente resta tale (il Figlio). La commedia non riesce a venire alla luce. Perché?»².

Prigioniero del suo punto di vista, il critico esige dal testo proprio ciò che il testo rifiuta di porre: la redenzione delle tormenta-

te figure che, respinte da chi vi ha infuso la scintilla spirituale, vagano confitte nel doloroso inframondo della corporeità e della morte. Tutti i rilievi avanzati da Tilgher nei confronti di un'opera di cui sottolinea peraltro la profonda originalità, ruotano attorno alla stessa ossessione: che significa l'insistenza pirandelliana sulla necessità che il dramma fallisca? perché mai i sei personaggi dovrebbero restare fissati a uno stadio di ideazione precario, non consoni alle loro aspirazioni? a che pro la radicale oscura che, opponendoli punto per punto agli attori, «introduce un dualismo che offusca e conturba l'andamento della commedia»?³.

Facendo coincidere il senso dell'evento con la progressione dall'informe alla forma, Tilgher trova inidoneo che tra le figure immateriali e i loro Doppi di carne continui ad aprirsi uno scarto incolmabile. Poiché il motivo della differenza ontologica, così importante nell'incipit dell'azione, dovrebbe man mano attenuarsi e sparire, il critico rimprovera a Pirandello la sua ostinata impostazione duale: l'esito è che l'autentico baricentro dell'opera, nodo di sutura tra le varie istanze tematiche, diventa un difetto, qualcosa che sarebbe preferibile eliminare.

Le conseguenze di questa logica riduttiva, tesa a espungere dal testo ciò che è refrattario ai parametri utilizzati, sono determinanti. L'intero retroterra dei *Sei personaggi* – che è retroterra mitico-religioso – viene passato sotto silenzio.

Come molte delle esegesi posteriori, unilateralmente improntate alla chiave metateatrale (del teatro, si intenda, come specifico artistico), Tilgher non avverte che sull'erranza dei sei aleggia l'ombra della Caduta; che il dramma dei personaggi respinti dall'Autore e costretti a chiedere udienza a un Succedaneo riecheggia il tema patristico (e gnostico) della *doppia Creazione*⁴; che tutto un piano dell'affabulazione pirandelliana reitera l'esilio dell'uomo dal Pleroma, il suo sprofondamento in un infimo mondo dove la scintilla infusa – il soffio spirituale – soggiace ai gravami della materia. Prigioniero del suo schema hegeliano, grazie a cui ogni impurità va decantata nella radianza dello spirito, Tilgher si rifiuta di accogliere il nucleo più arduo dei *Sei personaggi*, imputando al drammaturgo incongruenze e stridori che sono solo il portato di un'ottica semplificatrice.

Lo si vede dal modo in cui, a proposito della figura del Direttore (il Capocomico della versione del 1925), rispolvera una vecchia

obiezione, rimproverando a Pirandello la discrasia tra fini e mezzi, tra grandiosità metafisica delle finalità perseguite e un apparato situazionale troppo stravagante e arzigogolato: «La commedia non riesce anche perché si tenta di improvvisarla e un'opera d'arte non si improvvisa: non può essere *un capocomico qualunque* a metter su in mezz'ora una commedia, questa non può essere che frutto di una travagliosa elaborazione. Ma anche questa è una ragione particolare, accidentale, priva di valore filosofico e universale, che non può dimostrare e non dimostra nulla. Siamo sempre lì; Pirandello concepisce una verità di ordine universale e per realizzarla scenicamente mette su un caso particolarissimo, che in nessun modo può assurgere a valore universale e necessario. Che bisogno, che necessità profonda c'era che la commedia non dovesse riuscire?»⁵.

Fermo alla lettera del testo, di cui non intende il complesso snodo di articolazioni metaforiche, Tilgher vede nel Direttore pirandelliano un «capocomico qualunque», una presenza insignificante e anonima, priva di ragion sufficiente. Si può comprendere l'imbarazzo del critico. Lungi dal cogliere nel cosmo degli attori un emblema della materialità triviale e nel palcoscenico dove si recita il *Gioco delle parti* uno svilito *theatrum mundi*, Tilgher prospetta la scena dove si affacciano i sei come l'equivalente del Logos concertatore. Perciò non capisce perché Pirandello tratti l'arte teatrale in maniera così indisponente, quasi si divertisse a farne una caricatura: «La figura del Direttore è ambigua: egli, da una parte, dovrebbe rendere scenicamente l'autore, il sintetizzatore; dall'altra parte è veramente il capocomico, l'autore improvvisato, senza vera esperienza e senza vera profondità d'arte. Da questa ambiguità nasce una confusione che si spande su tutta la commedia e la annebbia tutta»⁶.

Il frammento è lo specchio dell'intera recensione. Sempre acuta e fine, ogni singola annotazione coglie con perspicuità i vari piani dell'opera; a farne difetto è l'esercizio di montaggio, la combinazione delle tessere in una sintesi adeguata. Si moltiplicano allora fraintendimenti e azzardi: per conseguire l'«universalità» pretesa dal critico, che è universalità in accezione hegeliana, la figura che nel testo ricopre il ruolo della *simia dei* (il Demiurgo della gnosi, ignaro delle realtà superiori) dovrebbe sganciarsi dal tragico impianto di un'ossessione mitica bimillenaria, mettere da parte la propria nescienza, assumere i sembianti di un calibratissimo

deus ex machina. Dilatandosi a macchia d'olio, il misconoscimento del palinsesto mitico conduce a un equivoco ancora più grave. A dispetto dell'impianto teorico di *Illustratori, attori e traduttori* (1908), dove Pirandello oppone alla «materialità fittizia e convenzionale della scena» la «verità ideale, superiore»⁷ del personaggio drammatico, Tilgher trasforma una divaricazione interna al teatro in una polemica contro l'arte *tout court*.

Il rilievo acquista spessore in un nuovo intervento sui *Sei personaggi* apparso qualche giorno dopo, dove il critico ritorna su taluni aspetti della prima recensione: «Nel secondo atto della commedia noi vediamo ancora una volta in azione lo specchio malefico: vedendo ripetere da attori, tutti e solo preoccupati dell'effetto scenico da realizzare, i gesti da loro fatti e le parole da loro dette nell'impeto di una irrefrenabile passione, i personaggi non si riconoscono più, sono disorientati, ridono o si disperano. Lo specchio, in questo caso, è l'arte scenica (ma quanto si dice di questa si può applicare all'arte in generale), riflettendosi nella quale la vita vissuta e reale nel senso comune della parola, la vita dell'interesse e della passione si percepisce deformata e falsificata. Si può seriamente domandarsi se questa commedia di Pirandello non sia una stroncatura del teatro (e dell'arte in generale), intesa a dimostrare l'inferiorità irrimediabile di fronte alla vita vissuta. Niente di più falso: in ogni caso, niente che ci porti fuori di quel *teatro dello specchio* in cui l'arte di Pirandello sembrava aver trovato la sua più compiuta espressione»⁸.

Con una virata sconcertante l'ossessione dei sei che, sul filo dell'indelebile trama fissata dall'Autore, è sete d'eternità, diventa adesione al transitorio, al labile brulichio della carne; sul piano opposto il cosmo attoriale, perse le sue connotazioni materiche, la sua immemore volubilità, assurge a prototipo dell'arte *tout court*. Riconvocando la metafora dello specchio, su cui l'anno prima aveva coniato un saggio pirandelliano davvero memorabile, Tilgher la usa a rovescio: se l'immagine speculare offerta dagli attori appare ai personaggi qualcosa di orrifico, la sensazione d'impotenza davanti ai loro Doppi non dipende dallo scarto tra fulgore del Pleroma e miseria della copia degradata. Non abbastanza plastici, incapaci di riflettere la vertiginosa motilità del vissuto, gli interpreti scenici sarebbero inadeguati non per eccesso, ma per difetto di carne e di sangue.

Il risultato dell'analisi è micidiale: Pirandello che, qui come altrove, propugna i tratti divini dell'arte, la sua natura di «momento eterno»⁹, diventa un partigiano del vissuto esistenziale, un denigratore della creazione estetica. Come in un gioco di specchi, Tilgher proietta sul dramma le sue coordinate, facendone il banco di prova della più nota fra le sue grigie critiche: l'antitesi tra la forma e la vita. In bilico tra sedimenti hegeliani e suggestioni della *Lebensphilosophie*, prima si crea un falso bersaglio (la supposta adesione di Pirandello alle teorie dell'inesauribilità del flusso vitale), poi ne denuncia l'infondatezza. Si assiste così a un curioso paradosso: mentre rimprovera all'autore siciliano l'incongruità dell'assunto che vuole l'estetico in subordine rispetto al vitale, Tilgher difende le cifre eterne dell'atto creativo con gli stessi accenti che Pirandello ha utilizzato sempre. Basti pensare al modo in cui in una delle novelle propedeutiche al dramma del '21, i *Colloqui coi personaggi* (1915), un precorritore dei sei, cieco alla maniera di Tiresia, apostrofa lo scrittore sconvolto dalla guerra e dunque immerso nelle trame caduche dell'esistenza comune: «Ciò che realmente importa è qualche cosa d'infinitamente più piccolo o d'infinitamente più grande: un pianto, un riso, a cui lei, o se non lei qualche altro, avrà saputo dar vita *fuori del tempo*, cioè superando la realtà transitoria di questa sua passione d'oggi; un pianto, un riso, non importa se di questa o d'altra guerra, poiché tutte le guerre su per giù son le stesse; e quel pianto sarà uno, quel riso sarà uno»¹⁰.

All'incorribile caducità della vita, ai suoi tratti in apparenza irripetibili ma in realtà ripetitivi e seriali, Pirandello oppone la potenza trasfiguratrice dell'arte, la sua capacità di sottrarsi alla legge della transitorietà assegnando all'istante una patina eterna. Ultima sopravvivenza del divino in un cosmo deietto, la creazione artistica è l'equivalente dello stato paradisiaco prima della Caduta, esattamente lo stato a cui vorrebbero fare ritorno le sei figure fantasmatiche del dramma del '21.

L'esegesi tilgheriana dei *Sei personaggi* cade negli anni tra '20 e '22, quando con *Il teatro dello specchio*, poi con la lunga e circostanziata esposizione apparsa negli *Studi sul teatro contemporaneo*, Tilgher elabora le coordinate capaci di dare pregnanza a una drammaturgia dai più ritenuta anomala e astrusa. Grazie al taglio filosofico di questi interventi, così insoliti nel panorama italiano,

la produzione teatrale di Pirandello fuoriesce dal limbo cui era consegnata, acquisendo un senso e una risonanza mai registrati prima. Ma se Tilgher può dirsi il profeta di Pirandello, c'è ragione di credere che il grande scrittore mal sopportasse, a proposito del dramma a cui più era legato, il peso di un'analisi così incomprendibile. Sul piano pubblico Pirandello tace, mosso da ragioni di riconoscenza o di opportunità, ma in privato si prova a esibire il suo motivato dissenso.

Vediamo il frammento di una lettera inviata al critico napoletano in data 29 agosto 1921: «Ho speranza che, riassistendo alla rappresentazione, e rileggendo adesso il lavoro, Lei sia apparso chiaro che il 'Capo-comico' non rappresenta lo 'spirito coordinatore'; e che appunto in questo consiste la vera tragedia dei personaggi; cioè nel non trovarlo questo spirito coordinatore e nel trovare invece un capo-comico qualunque, che vuole soltanto la così detta esigenza del teatro e vorrebbe sacrificare in loro quella vita, che in un primo tempo essi ebbero infusa da un autore, il quale non volle poi far la commedia o il dramma. La tragedia, dunque, della vita infusa ma non espressa ancora, non ancora 'costruita', che vorrebbe vivere e non può, poiché le fu negato da chi forse sente la vanità d'ogni espressione»¹¹.

Con le puntualizzazioni sul Capocomico, Pirandello attacca i fondamenti stessi dell'esegesi tilgheriana. In quanto esponente del *manque*, presenza che comprime e devia le aspirazioni a una vita superiore, il Capocomico dei *Sei personaggi* non è una figura su cui pesi un difetto di costruzione drammatica. Metafora del Difetto che avvelena la Creazione – la «creazione seconda» dove l'uomo pneumatico, fatto a immagine e somiglianza di Dio, patisce il gravame della corporeità –, il demiurgo teatrale non ha nulla in comune con lo spirito vivificante. Prigioniero dei codici della dimensione scenica, costretto a pensare in termini di tempo e di spazio ciò che appartiene all'immateriale, il suo ruolo è di rendere più tormentosa la latenza dell'Autore.

Prende quota così un piano del dramma che l'esegesi di Tilgher non aveva considerato. Se la *quête* dei sei ha un esito fallimentare, alla base sta il volere di chi, detentore del soffio immortale, non porta a termine il dono. Risultato di un patto infranto o di una promessa tradita, il deragliamento della creazione, la sua natura d'abozzo o d'aborto, costringono i sei a bussare a un palcoscenico di-

mediato. Nati per un'altra condizione, essi non si rassegnano al loro informe statuto e chiedono ausilio a chi non può e non sa. Ma è il rifiuto dell'Autore – più che la goffa impotenza di un Succedaneo svilito – a imprimere al dramma il suo epilogo necessitante.

Valutando il Capocomico sulla figura che ontologicamente lo eccede, Pirandello fa della «creazione seconda» il Doppio risibile del *fiat* originario, ma il suo commento va anche ai tratti parziali, ostinatamente infecondi della poiesi inaugurale. Ci sarà pure una ragione se l'Autore, dopo aver infuso la vita nelle sue dolenti figure, decide di rifiutarle. Quel che nella *Prefazione* del '25 sarà ascripto all'insignificanza dei sei, troppo umili e dimessi per risultare universali, riceve qui un'altra esplicazione.

A motivare il rifiuto non è lo statuto delle creature, troppo imperfette per risultare degne di nota. È piuttosto il pentimento di chi, dopo aver patito l'impulso a creare, rinnega la Forma, dichiara «la vanità d'ogni espressione», rimpiange il Silenzio originario¹².

Sul dramma dei personaggi incompiuti, nati vivi e non ancora «costruiti», s'innesta quello di un Autore presso cui empito poietico e volontà di nulla sembrano conflittualmente convivere. Un dono contestuale a un rifiuto, un germoglio di vita innestato da chi, corroso dal dubbio, vien meno all'atto creativo: nel passo che Pirandello pone in corsivo, il tormento della creatura trascina con sé il tormento del Creatore, quasi i due poli risultassero misteriosamente avvinti.

La lettera privata di Pirandello a Tilgher non ottenne gli effetti sperati. Infatti nelle prime due edizioni degli *Studi sul teatro contemporaneo*, apparse a pochi mesi di distanza tra novembre 1922 e aprile 1923, il critico napoletano reitera l'analisi dei *Sei personaggi* lasciando intatto il filo della recensione. Tra le poche varianti, una riguarda il finale, censurato non solo per le ragioni già note, ma anche per la fragilità tecnica, l'incapacità a sciogliere il nodo drammatico secondo una progressione convincente: «Si aggiunga che il terzo atto, in fondo, non fa che *piétiner sur la place* del secondo e che la fine della commedia è assolutamente assurda: è una fine qualsiasi, messa lì per chiudere comunque l'opera e far calare il sipario»¹³.

È l'unico tra i rilievi tilgheriani che Pirandello sembra accogliere senza riserve, provvedendo nella rielaborazione del '25 a rimangiare gran parte del testo in base a esigenze di ritmo drammati-

co. Quasi tutti gli altri interventi, a partire dalla celebre *Prefazione* in cui si giustifica sul piano teorico l'assetto del dramma, sono invece operati *contra* Tilgher. È come se lo scrittore, nel dialogo a distanza col più grande dei suoi esecutori, si sforzasse di conferire risalto alle proprie istanze creative che sentiva deformate e distorte.

Proprio il tema della differenza ontologica diventa oggetto delle cure più assidue¹⁴. Il drammaturgo dilata gli innesti metateatrali, rinforzando l'«incosciente volubilità»¹⁵ degli attori, la loro svagatezza mondana, immemore di un altro stato e di un'altra condizione. Raccolti attorno al «volgare Capocomico»¹⁶ che ne disciplina le sorti, i comici rendono ancor più avvilente il regno della «creazione seconda», quella che il fango o l'argilla tengono distante dalla dimensione pneumatica. Contemporaneamente, Pirandello interviene sullo statuto dei personaggi, rendendone più vistosa l'appartenenza a tutt'altro registro. Grazie all'uso sapiente della didascalia, che privilegia soluzioni luministiche di tipo magico o cadenze recitative da marionetta assorta e lontana, il cosmo dei sei vede radicalizzarsi la sua matrice anticorporea, la sua filiazione dall'immateriale.

L'esito del rimpasto e forse, più ancora, le motivazioni addotte da Pirandello a sostegno del dramma, devono aver colpito Tilgher, se in una postilla aggiunta alla terza edizione degli *Studi sul teatro contemporaneo* (1928) può finalmente annotare: «Il dramma è dato dal conflitto tra la disperata volontà di essere (di essere come personaggi compiuti) dei sei personaggi e la resistenza dei vari ostacoli (impossibilità dei personaggi di comporsi in un coerente organismo d'arte; ignoranza del capocomico; deformazione che l'interpretazione scenica fa subire al personaggio ecc.) che condanna i loro sforzi al fallimento ed essi a rimanere in eterno brancolanti fra l'essere e il non-essere, scintille fatue su un abisso di tenebre incapaci di unirsi in fiamma. I *Sei personaggi* sono il dramma della possibilità vanamente aspirante all'atto in cui è l'essere, della virtualità vanamente anelante alla definitività della forma»¹⁷.

È un radicale cambiamento di rotta, tanto più clamoroso se si pensa che l'anno prima, recensendo *Diana e la Tuda* (1927), il critico continuava ad associare la tematica del nuovo dramma alla polemica antiartistica dei *Sei personaggi*¹⁸. In questo periodo denso di nuove intuizioni, cambiano i modi del suo approccio a Pirandello, e sono pagine esemplari, tra le più penetranti e sottili

della sua complessiva esegesi. Innestando sulla dialettica tra la forma e la vita la lezione di Schopenhauer, Tilgher indaga con accenti inediti le pieghe del misticismo pirandelliano. Mascherata dal velo dell'ironia, la religiosità di Pirandello – per il critico una religiosità senza Dio, curva sull'insondabile abisso dell'Essere – gli appare ora il marchio di fabbrica del grande scrittore.

A colpirlo è l'assillo della *vanitas*, l'insignificanza che pesa su tutte le cose, un motivo che gli fa metterci in campo le categorie utilizzate da Rudolf Otto nel suo celebre saggio sul sacro. Per Tilgher, Pirandello non è più l'artista che, di fronte all'inesauribilità del flusso vitale inteso come potenza rigeneratrice, avverte come morsa o prigione il risibile apparato delle costruzioni umane. Cieco e incomprensibile impulso, la Vita è invece un vortice oscuro che, secondo cadenze ripetitive, secerne gli esseri per poi votarli all'annientamento.

È la tragica scena da cui prende quota la nuova esegesi: «Verso l'abisso immenso sul cui uniforme e indistinto fondo di tenebre si gioca l'illusoria fantasmagoria della vita finita e formata. Pirandello prova volta a volta quelle stesse alternative di ripugnanza e di attrazione, di orrore e di amore, di trasporto e di aborrimiento che il mistico prova dinanzi all'abisso della divinità in cui si sente precipitare. Talvolta il poeta anela a precipitarsi nel Tutto-Uno, a vivere della sua vita informe e illimitata, a darsi tutto alla sua rapina torrenziale e anarchica, al di là di ogni angusta determinazione di forma e cioè d'individualità; talvolta esso lo impaura e gli riempie l'animo del senso malinconico e solenne della vanità e del nulla universalmente»¹⁹.

Rispetto all'ottica con cui nel 1921 erano analizzati i *Sei personaggi*, la distanza è incommensurabile. Tilgher comincia a intendere il dramma dei sei, che è dramma dell'incompimento, esilio in un mondo di tenebra dominato dalla figura demiurgica del Capocomico, solo quando rinuncia alle sue categorie. Dposta la griglia della *Lebensphilosophie* – la Vita come evoluzione creatrice, istanza progressiva che, sciogliendo l'inerte, induce il nuovo e il diverso – il critico prospetta il motivo di un cosmo incomprensibile, convoca il *samsara* induista.

È un ripensamento a cui non deve essere stata estranea la *Prefazione* del 1925, che lo vede come principale (anche se sottaciuto) interlocutore.

2. La prefazione pirandelliana del '25:

Peter Szondi e il motivo del «dramma impossibile»

«Sì, sperduti, va bene! (al Capocomico *sùbito*). Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte»²⁰. La battuta del Padre, in cui si rievoca ciò che i personaggi vivono come il crimine originario, spalanca un bivio importante: alla base della creazione abortita sta un'insufficienza dell'Autore, una disarmonia tra fini e mezzi impossibile da colmare, o il naufragio dei sei riflette una resipiscenza infausta, un inesplicabile afflosciamento della volontà di chi crea?

Se il capostipite della famiglia in lutto esita tra le due alternative, ai tratti imperscrutabili del disegno autorale Pirandello dedica alcuni illuminanti passaggi della *Prefazione* del '25. Rifiutati in quanto personaggi realizzati, i sei acquistano cadenze immortali proprio grazie a ciò che, scientemente, non accetterebbero mai. Il loro sigillo d'eternità non consiste nel fulgore del compimento, come legittimamente pretendono per tutto il corso dell'azione; consiste invece in quell'essere mutilo che, a dispetto delle loro rivendicazioni, il testo assume a emblema della condizione umana.

Il bivio aperto dalla battuta del Padre è dunque sciolto da Pirandello in conformità all'asse tematico che, con una costanza ossessiva, sorregge il gruppo di novelle tradizionalmente associate al dramma del '21 (*Personaggi*, 1906; *La tragedia di un personaggio*, 1911; *Colloqui coi personaggi*, 1915): è il rifiuto dell'Autore, non la sua impotenza, a introdurre nei sei lacerazione e tormento.

Circa trent'anni dopo (1956), in un saggio che si può porre ad archetipo di ogni lettura del testo sia in chiave storicistica che metateatrale, Peter Szondi imbocca la soluzione opposta. Contro le dichiarazioni di Pirandello, lo studioso ritiene più efficace ed esaustivo l'altro polo dell'alternativa: «Nulla autorizza la critica a mettere in dubbio questa spiegazione [di Pirandello], ma nulla le può impedire di affiancargliene un'altra, tratta dall'opera stessa, e che ne sottrae la genesi al caso per conferirle un valore storico [...]. L'idea che sia più questione di *potere* che di *volere* – o, formulando la cosa dal punto di vista oggettivo, che sia questione di possibilità – è confermata successivamente dall'intera opera. Poiché il

tentativo dei sei personaggi di dare al loro dramma realtà teatrale, con l'aiuto della compagnia che sta provando, non solo consente di individuare l'opera che Pirandello si sarebbe rifiutato di scrivere, ma permette insieme di scorgere i motivi che la condannano a priori al fallimento»²¹.

Non è in questione la legittimità dell'ipotesi critica con cui Szondi, assumendo i *Sei personaggi* a prototipo della crisi del dramma otto-novecentesco, vi vede clamorosamente sancita l' inadeguatezza storica della tipologia drammaturgica nata col Rinascimento. Allo sguardo straniato dello studioso, che valuta il teatro contemporaneo attraverso i moduli di Brecht, non sfugge il disagio di un dispositivo formale costretto ad accogliere una materia – le inclinazioni epico-analitiche del nostro tempo – entro un impianto che vi recalcitra.

La questione concerne piuttosto il modo con cui Szondi giustifica il suo taglio operativo. Facendo dei *Sei personaggi* un campione di «dramma impossibile»²² – un'impossibilità dovuta allo scarto tra i contenuti promossi dalla storia e lo strumento deputato a esprimerli – il critico pone a fondamento dell'analisi ciò che a Tilgher era apparso un vizio d'origine. Attraverso la sua impostazione lo strato più denso ed efficace del testo pirandelliano riceve un apprezzamento adeguato, ma l'esito dell'operazione è di un riduzionismo non meno esiziale.

Un pregiudizio illuministico motiva l'approccio di Szondi. Tra un'esplicazione che gli appare poco significativa (quella del drammaturgo, che motiva il gesto di ripulsa con l'insignificanza dei personaggi creati) e un'altra più aperta alla luce della storia e del senso, egli non ha esitazioni: gli argomenti di Pirandello, da lui ritenuti troppo accidentali per essere presi in considerazione, vengono passati sotto silenzio. A riproporsi è lo stesso tipo di forzatura di cui si sono già visti i preamboli in Tilgher. Nello sforzo di ricondurre il dramma ai propri parametri, Szondi ne ignora lo sfondo mitico-religioso e la sua esegesi parziale costituirà per decenni una chiave d'accesso normativa al più grande dei testi pirandelliani. Svuotato delle implicazioni metaforiche che gli conferiscono alone, un testo arduo come i *Sei personaggi* viene riduttivamente inteso come un modo, sia pure originalissimo, di porre al centro di un lavoro teatrale la riflessione sui codici operativi, come una raffinata messa in scena delle impotenze del linguaggio.

Ma la *Prefazione* pirandelliana del '25, luogo di coagulo delle controargomentazioni di un Autore che si sente incompreso, non può essere così facilmente elusa. Spiegando la genesi del dramma, Pirandello riconvoca la servetta Fantasia e su questa traghettatrice di anime, «sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere»²³, si addensano valenze mercuriali. Vestita di nero, l'intermediaria divina ha i connotati del lutto e della mestizia, ma basta un nulla perché dal suo grembo, toccato da «un'illuminazione spontanea»²⁴, scocchi il miracolo del personaggio beato. Allora il lutto si converte in gioia, la tenebra diventa chiarore e si prospetta la parentela, presente nell'etimo greco, tra *phantasia* e *phos*, luce.

Nel segmento di *Prefazione* dedicato alla genesi di Madama Pace, che è anche il settimo personaggio, il «felicamente nato»²⁵, Pirandello affronta il motivo con accenti partecipati. Dissolto il palcoscenico materiale, a spalancarsi è lo spazio della mente, l'officina dell'Autore in atto di creare. Immune dai veleni della carne, priva del controcanto deforme costituito dal corpo dell'attore, Madama Pace vi occupa un posto speciale. A differenza dei sei esiliati, che una tragica cesura separa dall'Origine, l'apparizione della Ruffiana ha le cadenze di un'epifania: figliata direttamente dallo spirito, la sua essenza d'icona immateriale riscatta d'un balzo tanto gli impacci di una carne troppo greve che l'oscenità di un ruolo deprecabile. Se Pirandello, descrivendo il flusso dell'ispirazione come l'attimo prodigioso in cui «tutti gli elementi dello spirito si rispondono e lavorano in un divino accordo»²⁶, circoscrive il senso più vivo dell'onomastica del settimo personaggio, non altrettanto si può dire della schiera dei sei che, abbandonata dal soffio creativo, vede incombere sulla sua franta fisionomia le conseguenze del rifiuto.

Aleggia sullo sfondo della *Prefazione* l'impaginazione biblica delle novelle propedeutiche: le udienze domenicali, quando l'Autore riposa dalle fatiche della creazione; la sua assimilazione a un «piccolo Padreterno»²⁷, per di più «crudelissimo e spietato»²⁸ nel vaglio delle richieste; gli effetti del Logos creatore, tali da «rendere immobili le anime»²⁹, sottraendole al cangiante pulviscolo della vita comune; la risolutezza nel far scontare ai più superbi e ai più arroganti il peccato d'orgoglio, identificato col «peccato originale»³⁰.

Ma al Pirandello del '25, impegnato a difendere il complesso impianto dei *Sei personaggi*, preme soprattutto il tema del rifiuto.

Replicando a Tilgher pur senza nominarlo, il drammaturgo sostiene che lo scacco dei sei è qualcosa di diverso da un difetto costruttivo. Fraintendendo lo spirito della commedia, gran parte della critica avrebbe scambiato un nucleo tematico – il caos della creazione abortita – per un ingorgo formale e l'avrebbe imputato a vizio dell'opera.

Nulla di più falso: i *Sei personaggi*, che accerchiano con chiarezza di taglio e misura nelle proporzioni la confusione e il disorientamento insiti nel disessere, avrebbero in sé il levigato nitore di un'opera classica: «Che qualcuno ora mi dica che essa [la commedia] non ha tutto il valore che potrebbe avere perché la sua espressione non è composta ma caotica, perché pecca di romanticismo, mi fa sorridere. Capisco perché questa osservazione mi sia stata fatta. Perché nel mio lavoro la rappresentazione del dramma in cui sono involti i sei personaggi appare tumultuosa e non procede mai ordinata; non c'è sviluppo logico, non c'è concatenazione negli avvenimenti. È verissimo. Nanche a cercarlo col lumicino avrei potuto trovare un modo più disordinato, più strambo, più arbitrario e complicato, cioè più romantico, di rappresentare 'il dramma in cui sono involti i sei personaggi'. È verissimo, ma io non ho affatto rappresentato quel dramma: ne ho rappresentato un altro – e non starò a ripetere quale! – in cui, fra le altre belle cose che ognuno secondo i suoi gusti ci può ritrovare, c'è proprio una discreta satira dei procedimenti romantici: in quei miei personaggi così tutti incaloriti a sopraffarsi nella parte che ognun d'essi ha in un certo dramma mentre io li presento come personaggi di un'altra commedia che essi non sanno e non sospettano, così che quella loro esagitazione passionale, propria dei procedimenti romantici, è umoristicamente posta, campata sul vuoto. E il dramma dei personaggi, rappresentato non come si sarebbe organato nella mia fantasia se vi fosse stato accolto, ma così, come dramma rifiutato, non poteva consistere nel mio lavoro se non come 'situazione', e in qualche sviluppo, e non poteva venir fuori se non per accenni, tumultuosamente e disordinatamente, in iscorci violenti, in modo caotico: di continuo interrotto, sviato, contraddetto e, anche, da uno dei suoi personaggi negato, e, da due altri, neanche vissuto. [...]

Ma appunto questo caos, organico e naturale, io dovevo rappresentare: e rappresentare un caos non significa affatto rappresentare caoticamente, cioè romanticamente. E che la mia rappre-

sentazione sia tutt'altro che confusa, ma anzi assai chiara, semplice e ordinata, lo dimostra l'evidenza con cui, agli occhi di tutti i pubblici del mondo, risultano l'intreccio, i caratteri, i piani fantastici e realistici, drammatici e comici del lavoro, e come, *per chi ha occhi più penetranti, vengono fuori i valori insoliti in esso racchiusi*³¹.

Sorvolando sul passo finale, sede di una precisa allusione alle istanze supplementari contenute nel testo, seguiamo Pirandello nella sua autodifesa. Come in altri punti della *Prefazione*, lo scrittore distingue tra il *dramma* dei sei, dovuto all'eclissi del soffio creativo, e l'ordinato sdipanarsi della *commedia*, che di questa assenza è la registrazione. Una clausola preliminare motiva lo scarto tra i piani: rispetto all'onniscienza dell'Autore, i personaggi dispongono di un sapere precario, fonte del loro tormento. Memori dell'origine, essi ritengono che il loro ruolo nel dramma debba coincidere col fulgore del personaggio compiuto e al ripristino di questo stato aureo votano i loro sforzi destinati allo scacco. Non sanno invece che, dopo averli respinti, l'Autore continua a seguirli, interessato non alle loro vicende specifiche, troppo avvilenti per essere degne di attenzione, ma allo strazio che tutti accomuna in una grandiosa rivendicazione corale. Perciò il dramma di cui sono attori risuona ugualmente, orchestrato da chi «a loro insaputa, quasi guardando da lontano per tutto il tempo di quel loro tentativo, ha atteso, intanto, a creare con esso e di esso la sua opera»³².

Per i sei che, smaniosi d'immortalità, invocano col «momento eterno» la redenzione dall'informe, il *dramma* deve compiersi, l'esilio aver fine; la *commedia*, in cui il dramma è incastonato, li coglie invece imbevuti di terzietà e nostalgici della luce, incapaci d'uscire dal labirinto, esposti a un'eterna erranza. Nello stridore dei nastri, grazie a cui il riso dell'umorista fa irruzione in una materia tragica, prende quota la complessa stratificazione di un lavoro teatrale che, per slittamenti progressivi, lascia filtrare l'ipotesi biblica. Rivediamo un passaggio della *Prefazione*: «Tant'è vero che, persistendo io nella mia volontà di scacciarli dal mio spirito, essi, quasi già del tutto staccati da ogni sostegno narrativo, personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine del libro che li conteneva, seguitavano a vivere per conto loro...»³³.

Alludendo all'infortunio occorso alla sua immaginazione, Pirandello evoca la sua esperienza di letterato, parla in prima persona. Contemporaneamente, però, il dettaglio biografico si surri-

scalda, amplifica il suo sfondo, si riempie di connotazioni che lo scavalcano, diventa emblematico alla luce di un racconto dove ben altro Autore, dopo aver infuso alle sue creature una vita immortale, le scaccia dal giardino di delizia, le priva dell'immortalità, le abbandona alla loro tragica autosufficienza.

Tanto i *Sei personaggi* come testo creativo che la *Prefazione* del '25 obbediscono alla stessa strategia: passibili di una decifrazione bifrante, i frammenti di scrittura grazie a cui emerge il dramma degli esclusi riverberano su un caso letterario la luce di un mitologema. Partendo dalla doppia valenza di un termine come *creazione*, che designa tanto la produzione poetica abortita che l'evento descritto nella *Genesi*, Pirandello estende la sua ardita poliseimia alle altre parole-chiave presenti nel testo.

La distinzione tra dramma e commedia, fondamentale nello scritto teorico, appartiene a tale costellazione. *Dramma* è una parola iper-connotata e sul piano teologico, dove compare con la lettera maiuscola, indica l'itinerario della salvezza che, iniziato con la Caduta, ha come scopo la riconciliazione tra Creatore e creatura. Il testo pirandelliano blocca questo sfondo nella fase luttuosa: invano i personaggi chiedono udienza a chi li ha respinti; invano bussano alla porta di un Succedaneo, che si rivela un sostituto goffo e caricaturale.

Impossibilitato a *compiersi*, e cioè a muovere verso la pacificazione finale, il Dramma (inteso in senso teologico) si sovverte in commedia: una commedia atroce, nei cui acri risvolti circola la condizione di stallo dell'uomo moderno, che vive l'annuncio della «morte di Dio»: «Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché *manca l'autore* che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati»³⁴.

Incernierato nella commedia, il Dramma esiste solo come impossibilità e la sua resistenza a divenire forma – quel grumo sordo e irriducibile che, su parametri hegeliani, Tilgher vorrebbe sollevato alla luce dello spirituale – ne è l'autentico fulcro. Il Dramma non può compiersi finché alla *quête* dei sei, su cui il titolo dell'opera insiste così significativamente, corrisponde l'arsura di un cielo vuoto. Come il giardino dell'ultimo atto, che da spazia-

lità paradisiaca si sovverte in luogo di morte, per gli esclusi non c'è redenzione e l'icona beatificante di Madama Pace resterà un eterno miraggio.

Per motivare l'esclusione, Pirandello ritorce contro Tilgher un argomento caro al critico napoletano: da scrittore filosofico interessato al «valore universale»³⁵ dei casi narrati, non gli è riuscito di cogliere nelle figure prodotte dalla sua fantasia qualcosa che non fosse miseria e meschinità. Presenze dimesse, i sei peroravano il loro dramma «oscuro, ambiguo»³⁶ con accenti straziati, ma la loro ostinazione faceva singolare contrasto con l'insignificanza dei loro destini. Partoriti dallo scrittore, non si accontentavano di vivere; reclamavano una giustificazione per la loro comparsa sulla scena, si aggrappavano all'importanza del ruolo, esigevano la luce della forma e del senso. Esattamente ciò che l'Autore, nella sua inflessibile veste giudicatoria, non poteva elargire.

Una soluzione di compromesso ha consentito di sciogliere il nodo: il Dramma dei sei, impossibile da realizzare per l'insulagine dei singoli casi, poteva assumere un respiro universale proprio in quanto Dramma rifiutato. È la terribile clausola del nuovo patto: il Creatore può uscire dal suo sdegnoso riserbo, tornare a posare lo sguardo sulle sue infelici creature solo a condizione che il loro affannarsi risulti qualcosa di sterile e vano. L'assenza di senso sostituisce così quel che nel piano originario sarebbe dovuto essere forma e disegno: «Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere; ho preso l'organismo affidando ad esso, invece della funzione sua propria, un'altra funzione più complessa e in cui quella propria entrava appena come dato di fatto. Situazione terribile e disperata specialmente per i due – il Padre e la Figliastro – che più degli altri tengono a vivere e più degli altri han coscienza di essere personaggi, cioè assolutamente bisognosi d'un dramma e perciò del proprio, che è il solo che essi possano immaginare a se stessi e che intanto vedono rifiutato; situazione 'impossibile', da cui sentono di dover uscire a qualunque costo, per questione di vita o di morte.

È ben vero che io, di ragion d'essere, gliene ho data un'altra, cioè appunto quella situazione 'impossibile', il dramma dell'essere in cerca di autore, rifiutati; ma che questa sia una ragion d'essere, che sia diventata, per essi che già avevano una vita propria, la vera funzione necessaria e sufficiente per esistere, neanche possono so-

spettare. Se qualcuno glielo dicesse, non lo crederebbero; perché non è possibile credere che l'unica ragione della nostra vita sia tutta in un tormento che ci appare ingiusto e inesplicabile»³⁷.

Si noti lo spostamento d'aria introdotto dal possessivo che ci è parso giusto sottolineare col corsivo. Di colpo il personaggio non è più un'entità appartenente a «un mondo di carta»³⁸, il portato di un'affabulazione letteraria casualmente interrotta da un'afasia. Diradando per un istante i suoi veli, la metafora mostra il suo referente e la tragica famiglia assurge a prototipo della condizione umana. C'è il dramma dei singoli, insignificante e triviale, ma anche l'unica impronta del Sé in un cosmo demente; c'è il Dramma comune, la cui universalità è in relazione allo scacco che grava indistintamente su tutto il mondano; c'è un *deus absconditus* risentito e crudele che osserva dall'alto le sue svilite creature.

Il riferimento alla *gradatio* dei sei, dettagliatamente ripreso in altri punti della *Prefazione*, ne è il correlato. Ancora una volta Pirandello ha di mira la prospettiva di Tilgher, in base alla quale il divario tra i personaggi, segno della loro inerenza a stadi diversi di gestazione creativa, sarebbe dovuto gradualmente sparire.

Ma in un evento teatrale dove una parola come *Dramma* rinvia al fallimento della Creazione dei sei giorni, non può darsi progressione o crescendo. Abbandonati dall'Autore in fasi diverse di ideazione, i personaggi non hanno – né potrebbero avere – lo stesso grado di memoria dell'Origine. Dai ruoli muti alle presenze superiori, tutto resta fissato nell'istante dell'abbandono; e se per taluni l'impronta del Logos autorale è un'esile traccia, per altri è un'arsura indelebile, la fonte della loro nostalgia.

Delineando un percorso dall'alto verso il basso, la *gradatio* istituita da Pirandello instaura una scansione di piani, motiva un assetto gerarchico. E il suo correlato visivo è la *scala* quale compare, ricca di sostanza simbolica, nella revisione del '25.

3. La revisione dell'impianto visivo: il «*theatrum mundi*» e l'ombra del Demiurgo

Una delle varianti introdotte nei *Sei personaggi*, versione del '25, è il ricorso alle scalette laterali che funzionano da tramite fra il palcoscenico e la platea. A prima vista nulla sembra distinguerle dal

novero di elementi che servono a rafforzare il nucleo metateatrale dell'opera: come interviene sugli attori intenti alle prove, dilatandone l'atmosfera di svagata quotidianità, Pirandello utilizza la sala per una pluralità di percorsi che la trasformano in spazio recitativo, porta l'azione tra il pubblico. Ma se si analizza il più importante di questi percorsi, si scopre che la sua impaginazione visiva non fa che riflettere uno dei punti salienti della *Prefazione*. Fissiamo il momento in cui i sei, sbucati dal fondo della platea, iniziano a salire i gradini che conducono al palcoscenico. Davanti sta il Padre, subito superato di slancio dalla Figliastrà; la Madre indugia sulla parte inferiore della scala, sorreggendo le due presenze mute; più in basso staziona il Figlio Legittimo, ancora sull'impiantito.

La scala non è un semplice attrezzo per rendere più efficace il gioco metateatrale. Dotata di una valenza simbolica, rende eloquente la *gradatio* con cui Pirandello, costruendo i sei personaggi, li modula secondo il grado di prossimità al soffio fecondatore. Le due presenze su cui il Logos autorale ha più a lungo indugiato occupano il posto più alto. Il dono della parola, segno della loro filiazione pneumatica, ne articola la fisionomia. Tramite la parola esse rivendicano il ruolo assegnato, ostentano la loro natura di personaggio, chiedono la restituzione di quanto è stato loro sottratto; nello stesso tempo si chiedono perché questa parola, latrice un tempo di forma e armonia, sia così depotenziata da produrre solo macerie di linguaggio, un'intricata e fragorosa Babele.

Discendendo lungo la scala, abbiamo le figure della triade inferiore. Provviste di una malferma autonomia, appesantite dalla forza di gravità, esibiscono i disagi della loro condizione imperfetta, dove il fango sovrasta il soffio vivificatore. Se la Madre è già voce, nella sua emissione sonora che culmina nell'urlo e nel grido vibra il pianto della natura, il lutto delle cose cui non è dato esprimere nel linguaggio articolato l'estraneità allo spirito forgiate.

Nei ruoli muti la distanza dal Logos diventa abissale. Ridotta a pura gestualità, la figura del Giovinetto appare effigiata in cadenze legnose, quasi il ritmo vitale, appena abbozzato, facesse fatica a sorreggere il carico delle membra pronte ad afflosciarsi. Assolutamente inerte è la Bambina, legata al fratello da un destino di morte: una morte che la sua passività catatonica già prefigura

come se sulle figure infantili, non abbastanza impregnate di soffio, pesasse come una necessità ineluttabile la sorte dei non nati.

Fissando le sue larve nel momento dell'abbandono, Pirandello le dispone secondo uno schema gerarchico che ricorda le cadenze emanazionistiche del neoplatonismo. Resta l'ultimo anello della catena, a proposito del quale si dice nella *Prefazione*: «C'è un personaggio infatti – quello che 'nega' il dramma che lo fa personaggio, il Figlio – che tutto il suo rilievo e il suo valore trae dall'essere personaggio non della 'commedia da fare' – che come tale quasi non appare – ma della rappresentazione ch'io ne ho fatta. È insomma il solo che viva soltanto come 'personaggio in cerca d'autore'; tanto che l'autore che egli cerca non è un autore drammatico»³⁹.

A differenza del Padre e della Figliastrà, che invocano da un Capocomico «qualunque» l'immortalità promessa e negata, il Figlio rifiuta la rappresentazione del dramma, a cui peraltro resta avvinto da una misteriosa fatalità. La sua collocazione nel punto più basso della scala degli esseri, qui materializzata dai gradini che congiungono palcoscenico e sala, non dipende dalla rarefazione del soffio. La sua ritrosia a salire ha un'altra ragione: mentre le battute del personaggio, rare ma d'una sferzante ironia, lo consegnano alla sfera dei raziocinanti, il protocollo che le ispira, nichilista e distruttivo, è in relazione diretta con la negatività dell'Autore. Del Logos il Figlio non ama l'aspetto seminale, i suoi indugi plastici, la capacità di fuoriuscire da sé per originare con la propria pronuncia la forma e la vita. Lo vorrebbe rinchiuso in se stesso, impenetrabile nel suo enigma, abisso immane o voragine silenziosa dove Tutto e Nulla coincidono perfettamente⁴⁰.

Di qui la sua estraneità alle vicende dei compagni espressa in un'attitudine, lo Sdegno, che l'imparenta al suo vero Genitore: non il padre terrestre, responsabile dei casi della tragica famiglia, ma la figura da cui i sei sono stati figliati e che insiste implacabile nel suo rifiuto.

Ritorna la scansione di piani che costituisce la nervatura del testo. In quanto partecipe del dramma familiare, la cui peripezia gli sembra indegna d'essere immortalata, il Figlio si sforza di sottrarsi a un ruolo che non ama. Ma se minimo è il suo apporto all'azione di secondo grado, come esponente dell'autentico Dramma – la caduta nel basso mondo della materialità e della morte – la sua

presenza introduce uno scarto significativo. Tuffato nell'ibrido impasto di una forma detestabile, anch'egli vorrebbe disfarsene, uniformandosi in ciò alle aspettative di tutti. Ma non attraverso il compimento dell'informe, come vorrebbero il Padre e la Figliastrà: piuttosto rompendo il suo risibile involucro, distruggendo le tracce dell'individuazione, rientrando nell'Abisso da cui è fuoriuscito quando, con la nascita, è cominciata la stagione della separazione e dell'autonomia⁴¹.

L'Alto e il Basso, l'occupazione del palcoscenico e il suo rifiuto, la rivendicazione proterva e il gesto d'acquiescenza sono le coordinate entro cui è possibile iscrivere la natura dei sei personaggi. Accomunati dal tormento della condizione sospesa, essi divergono sulla via da seguire. Ritenendo ingiustificato l'abbandono dell'Autore, alcuni – i ribelli – cercano una figura vicaria che ripristini l'Eden perduto; incredulo o presago, il Figlio Legittimo rivendica il proprio diritto a essere *ni-ente*. In un caso o nell'altro, sulle figure che Pirandello vuole affluite dalla sua fantasia di scrittore pesa l'incubo della Caduta, la maledizione di un esilio impossibile da accettare.

Il passo della *Genesi* in cui l'armonia originaria s'infrange, la Creazione deraglia, s'impongono caos e cacofonia è l'ineludibile presupposto dei *Sei personaggi*. Rivediamo la scena primaria, confinata nell'antefatto ma snodo metaforico da cui tutto dirama: l'uomo, la figura che sfila nel sesto giorno della Creazione come il culmine dell'opera divina, pecca contro il Creatore ed è allontanato dal Paradiso terrestre. Espulso dal giardino beatifico, egli perde il contatto con l'Albero della Vita, sigillo d'immortalità e di comunione con Dio, e comincia a vagare in una landa arida e triste. Poiché la spada del cherubino non consente il ritorno nel *locus amoenus*, il transfuga dell'Eden deve rinunciare alle gioie di un'esistenza appagata, fare i conti col disessere, scontrarsi con la sofferenza e col Male.

Sono i portati dell'Albero della Conoscenza, di cui si è cibato: violando il precetto divino, che gli impediva di gustare il frutto proibito, l'uomo ora sa, ma la sapienza di cui è detentore è un terribile sapere. Finché stava nel prodigioso giardino, gli era ignota la distinzione tra Bene e Male; da quando se l'è lasciato alle spalle, conosce il divario tra il suo stato deietto e l'armonia superiore d'un cosmo dove passione, mancanza o morte non avevano significato.

Il dramma dei personaggi pirandelliani, nati vivi e poi abbandonati, s'innesta su questo scenario. Sono sei, il numero che nella *Genesi* è legato alla creazione dell'uomo, e la loro natura imperfetta contrasta col settimo personaggio, la figura rappacificata che sbalza nel testo come un portato della loro nostalgia. Mentre sul piano letterale, giocato nella sfera della creazione poetica, si assiste al controverso rapporto tra un Autore e i fantasmi della propria mente, sul piano metaforico, dove il referente è la Sacra Scrittura, questo Autore è l'Artefice della creazione del mondo e il suo parto la famiglia umana.

Sin dall'epoca dell'*Azione parlata* (1899), Pirandello aveva immaginato i personaggi teatrali «pronti a staccarsi, vivi, semoventi [...] dalle pagine scritte del dramma»⁴². Nell'atto di concepire il suo capolavoro, l'immagine fuoriesce dall'ambito del teatro, perde i suoi tratti euforici, s'imbeve di cadenze luttuose. Dilatandosi vertiginosamente, l'autonomia del personaggio diventa la tragica solitudine dell'uomo abbandonato da Dio, e il dramma è il Dramma del cosmo, la ferita introdotta nel creato dall'irruzione del difetto e del Male. Ritorna la metaforesi teatrale cara al Seicento, ma con gli accenti straziati e gli interrogativi senza risposta che sono del nostro tempo.

Il metateatro dei *Sei personaggi* ha un precedente di riguardo, costituito da un celebre *auto sacramental* a cui sin dalla fine del XIX secolo Hofmannsthal aveva contribuito a ridare prestigio⁴³. Nel *Gran teatro del mondo* di Calderón de la Barca, un testo pubblicato nel 1635, Dio compare nei panni di un autore drammatico; al suo fianco sta un subalterno fedele, il Mondo, con il compito di predisporre il palcoscenico adeguato. Inscatolata nell'azione maggiore, che funziona da cornice e prevede una fase preparatoria e un giudizio finale, c'è una commedia i cui interpreti sono gli umani, e in questa rappresentazione senza prove, costruita nei modi di uno spettacolo all'improvviso, ogni attore deve accettare il ruolo prescritto dall'Artefice supremo.

Le regole dell'evento sono fissate con precisione. La più importante di esse è che nessuno degli interpreti – profilati nel numero simbolico di sette, tra cui un bambino, detentore di un ruolo muto⁴⁴ – possa ricusare la parte, mettendone in discussione il rilievo o la qualità. La regola ha un suo fondamento: il Giudizio Finale, con cui dal piano illusorio del *theatrum mundi* si passa al-

la Vera Vita, non dipende dall'importanza del canovaccio recitativo. Dipende invece dal modo in cui la recitazione dei singoli interpreti s'intona con la Legge di Grazia, un personaggio che nello spettacolo funziona da Suggestore e la cui parola ammonitrice, risuonando come un basso continuo, riecheggia sullo sfondo dell'azione.

L'Autore non abbandona dunque gli umani alla loro nescienza, né la commedia, a causa di un'esecuzione aleatoria, è destinata fatalmente a franare. Soccorrevole, la Legge di Grazia interviene al momento opportuno; l'imperfezione e l'errore, inevitabili per l'inesperienza dei recitanti, possono, purché lo si voglia, essere evitati o corretti. È il modo in cui Calderón profila nel suo canovaccio allegorico il tema del libero arbitrio: banco di prova per accedere all'immortalità, la scena del mondo, per quanto illusiva, scandisce il divario tra meritevoli e reprob, portando a termine il piano della Creazione sconvolto dal peccato originale.

Riprendendo il motivo secentesco, Pirandello lo spoglia dell'acquiescenza ai modelli teologici consacrati dalla Controriforma. Tra l'Autore e il suo Subalterno cessa la beata rispondenza che nel testo spagnolo faceva del Mondo un servo obbediente, un «mero esecutore di ordini»⁴⁵, così come la scena approntata non è «la fábrica feliz del universo»⁴⁶, un giardino dai colori rutilanti, pronto a rinnovarsi come la Fenice dalle sue ceneri. Controcanto osceno della terra promessa, il palcoscenico dove piombano i sei, che un passo della *Prefazione* definisce «vuoto e impreparato a riceverli»⁴⁷, non ospita la Legge di Grazia.

Viene in luce il singolare impianto dei *Sei personaggi*, così pervaso d'immaginario gnostico. Come in Basilide, Valentino o Marcione, la vicenda comporta due piani: in quello superiore, sede del Pleroma, vigono radianza e armonia, ma per una ragione su cui il testo sospende l'interrogativo, il suo accesso risulta misteriosamente sbarrato; nella sezione più bassa, dove opera il Demiurgo, si ha la replica del gesto creativo, ma in luogo del soffio archetipico c'è la presenza della materia triviale.

Il dramma dei sei, prima accolti e poi abbandonati dall'Autore, reitera il Dramma della creatura del sesto giorno, precipitata nel cosmo inferiore dopo aver ricevuto la promessa dell'immortalità⁴⁸. Abbandonati dal flusso pneumatico, i personaggi sono presenze imperfette, e lo stigma dell'incompimento aleggia nelle lo-

ro parole straziate, nella volontà di potenza che li spinge a so-praffarsi, nel modo lambiccato e contorto con cui, salendo sulla scena, perorano il loro dramma. Portatori di scorie terrestri, essi possono provvisoriamente ingannarsi, scambiando il Capocomico per una figura salvifica; non possono invece rimuovere la loro ossessione, legata alla memoria di un destino immortale. Infuso con uno stampo indelebile, il pneuma da cui sono abitati li fa arretrare con disgusto davanti al loro specchio deforme, costituito dagli attori di carne. Come nella gnosi, dove «l'ombra, come l'immagine, rimanda ad una riproduzione deformata, ad uno specchio che tradisce e sfigura i lineamenti di chi vi si riflette»⁴⁹, la controfigura attorica è per loro fonte d'orrore.

Se ne può comprendere la ragione: impastato di materia, il corpo dell'attore che dovrebbe incarnarli nel momento della rappresentazione è il simbolo della cosmogonia erronea, l'abisso in cui rifiutano d'essere gettati. Perciò la battuta con cui l'Artigiano del Teatro vorrebbe annetterli al suo sterile regno appare il massimo dell'irriverenza: «IL PADRE – Come! non abbiamo la nostra espressione?

IL CAPOCOMICO – Nient'affatto! La loro espressione diventa *materia* qua, a cui dan corpo e figura, voce e gesto gli attori, i quali – per sua norma – han saputo dare espressione a ben più alta *materia*: dove la loro è così piccola, che se si reggerà sulla scena, il merito, creda pure, sarà tutto dei miei attori»⁵⁰.

Troppo rarefatto e sottile, il prodotto del soffio può apparire risibile a chi maneggia i rozzi artifici del teatro materiale, e in perfetta buona fede il Capocomico può accreditare i propri strumenti espressivi di ben altra consistenza e spessore. Se ciò corrisponde alle idee di Pirandello sul rapporto tra scrittura e pratica scenica, a maggior ragione concerne il mitologema che vi è sotteso. Modellato sul Demiurgo della gnosi che, ignorando l'esistenza del cielo superiore, si ritiene il solo agente creativo, il Capocomico dei *Sei personaggi* non conosce lo scarto tra le diafane insorgenze del patto spirituale e la materia esposta alla corruzione.

Per chi lavora con lo spazio e col tempo, ogni ente trasuda l'opacità terrestre, e invano il più dialettico tra i personaggi si prova a scalfirne il monolitico credo: «IL PADRE – Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le 'sembrano' più come per lei 'erano' un

tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente 'questo' come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?»⁵¹.

Diretta contro il corpo di carne, la battuta coinvolge in un unico snodo metaforico la materialità della scena e l'operatività demiurgica. Quel che nel basso mondo ha il nome di *vita*, è in realtà mancanza e difetto, e assumerla a connotato dell'uomo è rinnegare la filiazione divina. Dietro i sembianti dell'operatività scenica, Pirandello rievoca un tracciato mitico, riconvoca il momento in cui da un eone decaduto dal Pleroma, Achamot-Sophia, si genera il Demiurgo e dall'eredità di una sapienza mutila nasce la creazione abortita. Seguiamo il racconto di Ireneo, il vescovo di Lione avverso a questo genere di eresia:

«Dicono [gli gnostici] che il Demiurgo credeva di creare assolutamente da sé tutte queste cose, mentre invece le faceva per impulso di Achamot: così egli fece il cielo non conoscendo il cielo, plasmò l'uomo ignorando l'uomo, fece apparire la terra ignorando la terra. In tutto egli così ignorava le forme ideali di ciò che faceva e anche l'esistenza della Madre, e credeva di essere lui solo tutto»⁵².

Si può capire la ritrosia di Pirandello ad accogliere l'interpretazione hegeliana di Tilgher, al punto da rettificarla in pubblico e in privato. Componendo i *Sei personaggi*, il drammaturgo rispolvera un vecchio ingrediente, il metateatro, per fini che solo apparentemente concernono l'afasia di uno scrittore alle prese con un'opera drammatica insieme accolta e respinta. Al pari di Calderón, ma con tutt'altra arsura, lo sorregge il desiderio di trasformare la sala in luogo di meditazione, restituendo agli spettatori la *gnosi*, ossia la conoscenza perduta. Perciò il palcoscenico da lui attivato si sdoppia in due poli: da un lato «le smorfie *filtizie* e la *incoscienza volubilità* degli attori», capeggiati dal «*volgare*» Capocomico⁵³; dall'altro lo strazio degli esiliati, legati al ricordo della condizione aurea.

Il dualismo che Tilgher voleva abrogare è il tratto peculiare del testo, la sua tessera d'identità. Preoccupato degli equivoci suscitati dalla prima stesura, Pirandello rimaneggia il copione, agendo soprattutto sugli elementi visivi. Nelle didascalie della nuova versione, posture e cromie, trattate in maniera simbolica, servono a scandire in maniera più netta il divario tra i piani dello spettaco-

lo. Si veda un inserto paradigmatico: «Sarà bene che tanto le Attrici quanto gli Attori siano vestiti d'abiti piuttosto chiari e gai, e che questa prima scena a soggetto abbia, nella sua naturalezza, molta vivacità. A un certo punto, uno dei comici potrà sedere al pianoforte e attaccare un ballabile; i più giovani tra gli Attori e le Attrici si metteranno a ballare»⁵⁴.

Contro la ieratica fissità dei personaggi, che una variante del '25 vuole dotati di maschera, il cosmo attorico è un inno alla dimenticanza, un festoso abbandono al flusso vitale. A loro agio nel *theatrum mundi*, gli attori non intendono il lutto dei sei, né il palcoscenico come luogo d'esilio. Il chiarore degli abiti, il casuale avvicinarsi dei gesti, l'attitudine alla danza riflettono la loro nescienza: lungi dal partecipare allo strazio di una creazione decaduta, i comici accettano di buon grado la loro sorte, rendono omaggio alla transitorietà. Per rendere perspicua al pubblico la «volubile naturalezza»⁵⁵ del cosmo teatrale, Pirandello accumula i riferimenti all'effimero. Sulle orme di Calderón, introduce la recitazione a soggetto; sceglie una commedia come *Il gioco delle parti*, dal titolo perfidamente allusivo; insinua nelle didascalie sostantivi e attributi che si appellano alla «vivacità», alla «naturalezza», all'attitudine «gaia».

Ma Gaia, si sa, è l'antica denominazione di Gea, la Terra, e la terrestrità aleggia nel testo con una marca negativa costante. Cifre della *vita*, della *natura*, della *Mater Materia*, le presenze raccolte attorno al demiurgo concertatore sono i rappresentanti della «creazione seconda», gli insipienti che, in luogo del soffio, conoscono solo l'argilla.

L'equivalenza di teatro e mondo è una delle grandi metafore dei *Sei personaggi*. Accogliendo il tema secentesco, Pirandello insiste sulla ritrosia della materia a trattenere la forma, ne mette in luce i tratti aleatori, le intermittenze e le discontinuità. L'attore, che lavora col corpo, è un volgare artigiano; prigioniero dell'istante, è incapace di concepire l'eterno; legato alla brutta fattualità, non sa replicare le sottili grafie della dimensione spirituale. L'*incarnazione* del personaggio, essenza della recitazione, diventa l'apice della negatività: metafora della creazione erronea, dove il flusso pneumatico conosce il suo ispessimento, essa mostra il palcoscenico come *theatrum mundi*, lo spazio della derelizione cosmica.

Si veda il finale della *Prefazione*: «Quando, difatti, davanti a tutti ormai compresi che per artificio non si crea vita e che il dramma dei sei personaggi, mancando l'autore che lo invalori nello spirito, non si potrà rappresentare, per l'istigazione del Capocomico *volgarmente* ansioso di conoscere come si svolse il fatto, questo fatto è ricordato dal Figlio nella successione *materiale* dei suoi momenti, *privo di qualunque senso* e perciò senza neanche bisogno della voce umana, s'abbatte *bruto*, inutile, con la detonazione d'un'arma meccanica sulla scena, e infrange e disperde lo *sterile* tentativo dei personaggi e degli attori, apparentemente non assistito dal poeta»⁵⁶.

Non può stupire se sullo scacco dei sei aleggiano le parole-chiave con cui la gnosi designa la creazione inferiore, abitata dall'«impossibilità» e dal «difetto»⁵⁷. Irrimediabilmente materico, affidato a quel «farmaco della dimenticanza»⁵⁸ che è il corpo di carne, il cosmo della rappresentazione è uno spazio fallimentare.

Ma se per tutto un versante dei *Sei personaggi* il palcoscenico è una fumosa fucina in cui gli esseri si assemblano a caso, risucchiati dal molteplice, in balia del precario, questo periplo nei meandri della creazione abortita non ha solo i connotati del Basso. Anche la leggerezza è il suo codice, e a essa s'intonano le battute messe in bocca agli attori quando, catechizzati dal loro demiurgo, si accingono a doppiare la scena dello sfiorato incesto:

«IL CAPOCOMICO – Abbia pazienza un momento! (*tornando a rivolgersi agli Attori*) Va trattata, naturalmente, con un po' di leggerezza...

IL PRIMO ATTORE – ...di spigliatezza, già...

LA PRIMA ATTRICE – Ma sì, non ci vuol niente! (*al Primo Attore*) Possiamo subito provarla, no?

IL PRIMO ATTORE – Oh, per me...»⁵⁹.

Nell'invito a una disinvolta e mondaneggiante «souplesse»⁶⁰ c'è la reazione dei nescienti al lutto dei sei. Sordi alla dimensione dello spirito, i comici guardano le dolenti creature con l'occhio svagato di chi non ha motivo per riflettere e per ricordare. La materia, per loro, è un registro appagante, e il chiarore degli abiti che indossano riflette l'incanto delle gioie sensibili, il piacere dell'attimo che si dilegua. Piacere che, trovando riscontro nella gioia estetica, serve a spiegare una didascalia come questa: «La rappresentazione della scena, eseguita dagli Attori, apparirà fin dalle prime battute

un'altra cosa, senza che abbia tuttavia, neppur minimamente, l'aria di una parodia; apparirà piuttosto come rimessa in bello»⁶¹.

Si può quindi capire il disagio della Figliastro, che nella volontà edulcorante del Capocomico vede vanificata la crudeltà del suo dramma, la sua essenza di personaggio precipitato nel fango: «LA FIGLIASTRA – No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono 'questa', 'così', vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: 'Togliamoci via subito, allora, codesto vestitino!'. E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede?, là, dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo mi sono sganciata il busto, la veste...»⁶².

Ciò che riguarda gli attori, a maggior ragione concerne il Capocomico-demiurgo, indotto dalla «vanità di figurare da autore»⁶³ a farsi interprete delle esigenze del *theatrum mundi*. Prima esitante, poi sempre più assorto nel ruolo, egli sfila nel testo come il portavoce del Trucco, lo specimine della creazione adulterata: «IL PADRE – Non oso contraddirla, signore. Ma creda che è una sofferenza orribile per noi che siamo così come ci vede, con questo corpo, con questa figura...

IL CAPOCOMICO (*troncando, spazientito*) Ma si rimedia col trucco, caro signore, per ciò che riguarda la figura!

IL PADRE – Già; ma la voce, il gesto...

IL CAPOCOMICO – Oh, insomma! Qua lei, come lei, non può essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta!»⁶⁴. Nella revisione del '25 il tema della differenza ontologica, scorciato a livello di dialogo, compare anche in segmenti visivi collegati al motivo paradisiaco. Nel terzo atto, ad esempio, il Capocomico chiede all'Apparatore «un po' di cielo»⁶⁵, un cielo ovviamente fittizio, come gli alberi di cartapesta, la vasca o il chiarore lunare che fanno da sfondo alla «terribile scena del giardino»⁶⁶.

Omologando il luogo della catastrofe all'Eden perduto, Pirandello mette in frizione i due piani: mentre per il Capocomico il tragico della vicenda si risolve in un effetto teatrale, per la Figliastro, che stringe tra le braccia la bambina destinata alla morte, si rinnova lo strazio originario: «Oh amorino mio, amorino mio, che

brutta commedia farai tu! che cosa orribile è stata pensata per te! Il giardino, la vasca... Eh, finta, si sa! Il guaio è questo, carina: che tutto è finto, qua! Ah, ma già forse a te bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo che sei vera»⁶⁷.

Il goffo cielo del Capocomico è un sarcastico emblema di nescienza. Allestendolo con riflettori e bilance, sfruttando lo sbrindellato arsenale a sua disposizione, il demiurgo della scena tallo-na il suo contraltare del mito che, ignaro delle cose superiori, produce un cosmo demente. Reimpaginando il finale dei *Sei personaggi*, Pirandello rilancia lo schema sul piano visivo⁶⁸. Incapace di comprendere un evento in cui si reitera l'orrore della Caduta, il Capocomico invoca la luce materiale, replicando a suo modo il *fiat* originario. Svuotato delle patetiche larve, il palcoscenico si ricompone nell'assetto usuale, con l'aggravante di una «giornata» perduta⁶⁹.

Un simbolico buio torna poi a inondare il teatro che gli attori hanno abbandonato. Solo una «lampadina»⁷⁰ persiste impavida, e alla sua luce fioca spiccano le ombre dei personaggi, agitate da un riflettore verde. Una piccola luce in un universo di tenebra, una luce di speranza: è il modo in cui la gnosi immagina la presenza dell'eletto nel mondo della creazione demiurgica. Precipitato nella fucina del Male, l'uomo pneumatico ha infatti nel *nous* – la scintilla divina, retaggio della sua origine superiore⁷¹ – la sua unica salvaguardia.

Non lo intende il Capocomico ignaro che, alla vista delle figure in lutto, «schizzerà via dal palcoscenico, atterrito»⁷²; lo dovrebbe intendere l'assemblea degli spettatori, a cui il testo è offerto come oggetto di meditazione.

Note

¹ A. Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, a cura di A. D'Amico, Ed. Teatro Stabile di Genova, San Casciano 1973, pp. 126-127.

² Ivi, pp. 128-129.

³ Ivi, p. 130.

⁴ Per il tema della doppia Creazione, visitato alla luce della bibliografia primonovecentesca, si rinvia al paragrafo 3 del secondo capitolo. Quanto agli studi odierni, cfr. in particolare Filone d'Alessandria, *La filosofia mosaica*, a cura di

G. Reale e R. Radice, Rusconi, Milano 1987 (il testo, preceduto da un'ampissima *Introduzione* e corredato da un apparato di note di grande rilievo sia sul piano filologico che ermeneutico, contiene il *De opificio mundi* e le *Legum allegoriarum*); C. Riccati, *Processio et explicatio. La doctrine de la création chez Jean Scot e Nicolas de Cues*, Bibliopolis, Napoli 1983; J. Jervell, *Imago Dei, Genesis 1, 26 in Spätjudentum, in der Gnosis und in paulinischen Briefen*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1960; H.-C. Puech, *Sulle tracce della Gnosi*, trad. it., Adelphi, Milano 1985; G. Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Laterza, Roma-Bari 1993⁷.

⁵ Tilgher, *Il problema centrale* cit., pp. 128-129. Il corsivo è nostro.

⁶ Ivi, p. 129.

⁷ *Illustratori, attori e traduttori*, SPSV, p. 239.

⁸ Tilgher, *Il problema centrale* cit., p. 131. L'articolo apparve sulla «Stampa» di Torino il 21 maggio 1921.

⁹ SP, MN, II, p. 735.

¹⁰ *Colloqui coi personaggi*, NA, III, 2, pp. 1142-1143. Il corsivo è nostro.

¹¹ Lettera pubblicata in L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Ed. Sciascia, Palermo 1953, pp. 89-90.

¹² In uno degli sviluppi della Cabala ebraica, intriso di succhi gnostici, la genesi del Male è fatta inerire a una contraddizione presente nel cuore della divinità, scissa tra un nucleo votato alla manifestazione di sé e una polarità chiusa nel proprio silenzio, e perciò resistente al gesto creativo: «Quando il pensiero della creazione sorse nella prima luce, questa si contrasse per far spazio alla creazione, ma la luce senza pensiero, che non aveva parte nella creazione, rimase al suo posto. Poiché non aveva altra finalità che rimanere in se stessa, resistette passivamente alla struttura dell'emanazione che la luce contenente il pensiero aveva costruito nel vuoto creato dalla propria contrazione. La resistenza trasformò la luce senza pensiero nella suprema fonte del male nell'opera della creazione». Cfr. G. Scholem, *La cabala*, trad. it., Ed. Mediterranee, Roma 1982, p. 131.

¹³ A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1928 (terza ediz.), p. 241.

¹⁴ La revisione dei *Sei personaggi* operata da Pirandello nel '25 è stata, in tempi recenti, oggetto di particolare attenzione. Oltre alle preziose indicazioni di A. D'Amico in MN, II, si veda anche l'*Introduzione*, curata da G. Davico Bonino, all'edizione del testo proposta da Einaudi (Torino 1993, in particolare pp. VII-XXXII). Va inoltre segnalato l'importante contributo di C. Vicentini, che alla «riscrittura» pirandelliana dedica un ampio capitolo, il quarto, del suo *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 73-117. Lavorando sulla griglia metateatrale, Vicentini interpreta le modifiche introdotte da Pirandello sia sul piano teorico (i codici di funzionamento del metateatro) che storico (il contesto della scenicità primonovecentesca). Le conclusioni riconducono all'ambito stilistico-formale la divaricazione di piani attiva nel testo: sul caotico cosmo degli attori premerebbero influssi futuristi; sull'universo dei personaggi, ispirato a una «concezione del teatro come esperienza privilegiata e rivelatrice» (p. 116), i magici fermenti del Surrealismo.

¹⁵ SP (Prefazione), MN, II, p. 658.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo* cit., p. 242.

¹⁸ Riassumendo la vicenda di *Diana e la Tuda*, Tilgher scrive: «E Giuncano

che segretamente ama Tuda e soffre del dolore di lei strangola Sirio: la Vita uccide la Forma. L'artista Pirandello condanna (come già nei *Sei personaggi*) l'Arte» (ivi, p. 253).

¹⁹ Ivi, p. 268.

²⁰ SP, MN, II, p. 683. Il corsivo è nostro.

²¹ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it., Einaudi, Torino 1962, p. 106. Il corsivo è nostro.

²² Com'è noto, *Il dramma impossibile* è il titolo del paragrafo che Szondi dedica al dramma pirandelliano.

²³ SP (Prefazione), MN, II, p. 653.

²⁴ Ivi, p. 659.

²⁵ Ivi, p. 664.

²⁶ Ivi, p. 659.

²⁷ *Personaggi*, NA, III, 2, p. 1474.

²⁸ *La tragedia di un personaggio*, NA, I, 1, p. 817.

²⁹ *Personaggi*, NA, III, 2, p. 1475.

³⁰ *La tragedia di un personaggio*, NA, I, 1, p. 817. Il corsivo è nostro.

³¹ SP (Prefazione), MN, II, pp. 665-667.

³² Ivi, p. 667.

³³ Ivi, pp. 655-656. Il corsivo è nostro.

³⁴ Ivi, p. 659.

³⁵ Ivi, p. 655.

³⁶ Ivi, p. 657.

³⁷ Ivi, pp. 659-660. Il corsivo è nostro.

³⁸ *Personaggi*, NA, III, 2, p. 1474.

³⁹ SP (Prefazione), MN, II, p. 666.

⁴⁰ Nel personaggio del Figlio, che rifiuta il Drame interpretando «così la volontà di chi non volle portarci sulla scena» (ivi, p. 755), rifluisce una delle tessere fondamentali dell'immaginario gnostico: la credenza in una divinità originaria, generatrice del Pleroma ma estranea al mondo difettoso della manifestazione, che è un prodotto tardo del Demiurgo. La genesi gnostica del mondo della Luce è così descritta da Ireneo: «Dicono [gli gnostici] che nelle altezze invisibili e ininominabili c'è un Eone perfetto preesistente: lo chiamano anche Principio e Prepadre e Abisso. Era incomprendibile e invisibile, eterno e ingenerato e stava in grande tranquillità e solitudine nei tempi infiniti. Stava insieme con lui anche il Pensiero, che chiamano anche Grazia e Silenzio. Una volta l'Abisso meditò di emanare da sé un principio di tutte le cose, e depose a guisa di seme questa emanazione, che meditò di emanare, nel Silenzio che esisteva insieme con lui come in una matrice. Essa, avendo accolto questo seme ed essendo divenuta piena, partorì l'Intelletto, simile e eguale a colui che aveva emanato, il solo che comprendesse la grandezza del Padre. Tale Intelletto chiamano anche Unigenito e Padre e Principio di tutte le cose. Con lui fu emanata Verità: ed è questa la prima e primigenia tetrade pitagorica, che chiamano anche radice di tutte le cose: ci sono infatti Abisso e Silenzio, poi Intelletto e Verità. [...] Essi affermano che il loro Prepadre è conosciuto soltanto dall'Unigenito nato da lui, cioè dall'Intelletto, e che resta invisibile e incomprendibile per tutti gli altri Eoni. Secondo loro solo l'Intelletto godeva a contemplare il Padre e gioiva a contemplare la sua incommensurabile grandezza». Cfr. Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, trad. it. di E. Bellini, Jaca Book, Milano 1979, pp. 51-52.

⁴¹ Conteso tra espressività e ripiegamento introverso, tra Logos e Silenzio,

l'Autore al centro dei *Sei personaggi* è una figura enigmatica. Perciò la *gradatio* dei sei può essere anche intesa a rovescio, come fa Ferrone in un suggestivo commento: «Quando i personaggi scendono sulla terra alla ricerca di una materialità teatrale infamante ma capace di 'eternare' attraverso il gesto, l'Autore si trova dalla parte opposta. Essi cercano di fissare il loro gesto nell'opaca e buia tana del teatro; l'Artista tace nel silenzio immateriale e nella saggezza antiteatrale già enunciata da Serafino Gubbio [...]. I sei personaggi sono gli anelli di una catena che si distende dall'Autore al Teatro. Nell'ordine: La Bambina – Il Giovinetto – Il Figlio – La Madre – La Figliastro – Il Padre. Metafore che Pirandello ha avuto l'abilità di caricare di significati multipli. E l'itinerario che essi disegnano è quello che va dalla solitudine alla socialità, dall'eremo al mondo, dal silenzio alla parola, dalla castità alla corruzione» (S. Ferrone, *Lettura dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*, in L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Rizzoli, Milano 1993, pp. 12-13).

⁴² *L'azione parlata*, SPSV, p. 1015.

⁴³ Hofmannsthal compone nel 1897 *Das kleine Welttheater* (Il piccolo teatro del mondo), a cui seguirà nel 1922 *Das Salzburger grosse Welttheater* (Il gran teatro del mondo di Salisburgo), scritto per il Festival di Salisburgo (regia di Max Reinhardt).

⁴⁴ Durante la recita illusoria, il Bambino, essendo nato morto, non dispone di battuta. Solo dopo la rappresentazione risuona il suo lamento: «MONDO – E tu, che non hai detto una parola? BAMBINO – Per me è stato tutt'uno culla e bara. / Ti lascio quello che m'hai dato: niente». Cfr. P. Calderón de la Barca, *Il gran teatro del mondo*, in Id., *Teatro*, Prefazione di C. Samonà, Garzanti, Milano 1990, p. 965.

⁴⁵ Ivi, p. 867.

⁴⁶ Ivi, p. 862.

⁴⁷ *SP* (Prefazione), MN, II, p. 657.

⁴⁸ Cfr. Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi* cit., in specie i capitoli quarto (*Nel mondo del pleroma*, pp. 87-116) e quinto (*L'arroganza del Demiurgo e la creazione del mondo*, pp. 117-138).

⁴⁹ Ivi, p. 126. Il riferimento è a Ireneo. *Contro le eresi*, I, 4, 1.

⁵⁰ *SP*, MN, II, p. 713. Il corsivo è nostro.

⁵¹ Ivi, p. 742.

⁵² Ireneo di Lione, *Contro le eresi* cit., p. 59.

⁵³ *SP* (Prefazione), MN, II, p. 658. Il corsivo è nostro. In una recente monografia su Pirandello, R. Alonge si sforza di operare un salvataggio della figura del Capocomico dei *Sei personaggi*, distinguendolo in quanto premonizione del Regista dalla massa svilita degli attori. Si può capire il presupposto dell'analisi, dovuto al fatto che proprio nel '25, anno della revisione del testo, Pirandello è impegnato nell'attività capocomicale. Ma che l'ipotesi di Alonge, tesa ad applicare all'opera del '21 un criterio retrospettivo, sia palesemente infondata, lo dimostra un fatto incontrovertibile. Nell'ingegnosa documentazione prodotta dal critico c'è una casella vuota. Manca la lettera del 25 agosto 1921 in cui Pirandello, rivolgendosi in privato a Tilgher, sostiene con forza che la tragedia dei sei dipende proprio dall'incapacità del Capocomico di assicurare a «spirito coordinatore». Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 51-56, 71-72.

⁵⁴ *SP*, MN, II, p. 672.

⁵⁵ Ivi, p. 678.

⁵⁶ Ivi (Prefazione), p. 667. Il corsivo è nostro.

⁵⁷ Sono le qualifiche con cui abitualmente gli gnostici designano la creazione inferiore, incolpandone il Demiurgo. È evidente che Ireneo, sostenitore di un'unica creazione e di un unico Dio, non possa che rigettare tale impostazione. Nella sua visione ortodossa, il Male sta nella colpa adamitica e il suo riscatto nella venuta di Cristo, il Verbo incarnato: «Per questo il Verbo di Dio, che era perfetto, si fece infante con l'uomo, non per se stesso ma per l'infanzia dell'uomo, e fu compreso così come l'uomo era capace di comprenderlo. Dunque l'impossibilità e il difetto non riguardano Dio, ma l'uomo nato da poco, poiché non era increato». Cfr. Ireneo di Lione, *Contro le eresi* cit., p. 399.

⁵⁸ «Farmaco della dimenticanza» è un'espressione gnostica per svalutare lo statuto della corporeità. Contro tale svalutazione è diretta la polemica di Ireneo, che vede nel corpo qualcosa di opaco, ma non la sede di una negatività radicale, capace di ottundere le sollecitazioni dell'anima: «Contro coloro i quali dicono che il farmaco della dimenticanza è lo stesso corpo, si obietterà quanto segue. [...] Il corpo è simile a uno strumento, mentre l'anima assolve il compito dell'artista. Dunque come l'artista scopre velocemente un lavoro, per quanto sta in lui, ma lo compie più lentamente nello strumento per la immobilità della cosa con cui lavora, e la velocità della mente unita alla lentezza dello strumento fa un lavoro moderato, così anche l'anima che comunica con il suo corpo, ne è certamente un po' impedita, essendo la sua velocità unita alla lentezza del corpo, ma non perde del tutto le sue capacità e comunicando, per così dire, la sua vita al corpo, non cessa di vivere essa stessa. Così, essendo in comunione con il corpo anche per tutto il resto, non perde la conoscenza di quelle stesse cose né il ricordo di quelle che ha osservato» (ivi, p. 205).

⁵⁹ *SP*, MN, II, p. 726.

⁶⁰ Ivi, p. 729.

⁶¹ Ivi, p. 727.

⁶² Ivi, p. 732.

⁶³ Ivi, p. 707.

⁶⁴ Ivi, p. 713.

⁶⁵ Ivi, p. 746.

⁶⁶ Ivi, p. 748.

⁶⁷ Ivi, p. 751.

⁶⁸ Nella revisione del '25, Pirandello tende a sfoltire la parte dialogica a favore del momento visivo. Ha dunque ragione Vicentini quando parla di una «tensione interna tra testo e impostazione drammaturgica, tra la negazione esplicita, lucida e ossessiva del teatro e la tacita, inconfessabile allusione alla possibilità di riconoscere sul palcoscenico, almeno per brevi momenti, un punto d'incontro effettivo tra l'universo materiale della realtà quotidiana e il regno superiore delle creature fantastiche» (Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro* cit., p. 77). Si potrebbe aggiungere un altro tipo di esplicazione. Come si vedrà meglio in seguito, molti dei tagli concernono gli spezzoni verbali più direttamente allusivi allo sfondo archetipico. Optando per le soluzioni visive, senz'altro più ambigue e alonate, Pirandello potrebbe aver voluto oscurare ciò che, espresso tramite la parola, rischiava di risultare troppo esplicito.

⁶⁹ Il riferimento è a una precisa battuta del Capocomico: «Non mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata» (*SP*, MN, II, p.

757). La battuta, che conclude la versione del 1921 ma che, pur nella drastica revisione del finale, Pirandello conserva nel 1925, è uno dei tanti riferimenti al dettato della *Genesis* disseminati nel testo. Nella fattispecie l'accento alla giornata perduta serve a ribadire il fallimento della Creazione dei sei giorni.

⁷⁰ Riportiamo la breve battuta: «IL CAPOCOMICO – Eh, perdio! Lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi!» (ivi, p. 757). Si tratta dunque di una lampada-traccia, capace di illuminare il cammino a chi non vede o a chi non sa.

⁷¹ Come ricorda Filoramo, «già il 'divino' Platone aveva assegnato un posto particolare all'intuizione come organo sovrarazionale della conoscenza. Al di sopra del *logos*, o ragione, vi era il *nous*, o intelletto, la facoltà in grado di percepire il divino, lo strumento per eccellenza della contemplazione. Il suo tentativo di inserire le vic tradizionali della conoscenza mistica, dalla mania profetica alla possessione estatica fino alla loro versione secolarizzata, l'estasi poetica, all'interno di una visione più complessa delle capacità conoscitive dell'uomo, non lo spinse però fino a confondere o privilegiare l'intuizione a spese della conoscenza razionale. Quest'ultima, infatti, a differenza della prima, poteva provare il suo fondamento. In questo modo era tuttavia aperta la via per una valorizzazione del *nous* in quanto capacità intuitiva a scapito della facoltà induttiva e discorsiva per eccellenza» (Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi* cit., p. 68).

⁷² SP, MN, II, p. 758.

Capitolo secondo Pirandello e la gnosi

1. Le novelle gnostiche

Uno dei caratteri dell'immaginario gnostico è il rifiuto di applicare al mondo i concetti di ordine e armonia che il pensiero antico riconosceva alla Creazione. Per l'iniziato alla gnosi il *kosmos* dei Greci, presentato alla stregua di un gioiello, è un cumulo di sporcizia. Regno delle mescolanze velenose, degli assemblamenti caotici, in esso la scintilla divina, il *nous*, è soggetta al devastante abbraccio della materia. Ne deriva l'inaccettabilità della *forma*, in qualsiasi modo la si configuri. Nascere è contrarsi in un punto, subire la tirannia dello spazio e del tempo, accettare che un'idea volgare di Destino, ricalcata sui ritmi della Ruota astrale, faccia scempio dell'autentico Sé. Rivendicando l'inappartenenza al mondo, lo gnostico rigetta la Creazione e, con essa, la divinità responsabile dell'impulso cosmogonico. Nelle plaghe ultramondane esiste un altro Dio, chiuso in un impenetrabile silenzio. Questa divinità superiore, estranea all'ingombro della fisicità, è il vero Padre, e ricongiungersi al Pleroma è l'imperativo dell'adepto, per il quale la materia è un carcere e la terra un luogo d'esilio in attesa del ritorno alla patria celeste.

Gnosi, come è noto, significa *conoscenza*. A differenza dei comuni mortali, assoggettati alle leggi della creazione demiurgica, lo gnostico sa e il suo sapere elettivo, che lo spinge a un irriducibile *contemptus mundi*, è il viatico della salvezza. Ne deriva uno dei tratti più tipici della visione gnostica: la sua natura esoterica, il suo proporsi come una forma d'illuminazione compartecipabile da poche anime belle. Così è avvenuto all'epoca della sua genesi, più o meno coincidente con la nascita del cristianesimo; così è stato negli sviluppi successivi che, rifluendo per canali segreti nella sto-

ria del pensiero, hanno tenuto vive nei secoli le ossessioni religiose legate a questa singolare postulazione dell'immaginario.

Se si tien conto di ciò, abbastanza anomalo risulta il caso di uno scrittore moderno, August Strindberg, che assegna a un testo teatrale il compito di divulgare il nucleo più riposto della visione gnostica. Il riferimento è al *De Creatione et Sententia vera Mundi*, un breve dramma che l'autore scandinavo compone intorno al 1877 come Postludio di *Mastro Olof* (1872) e che nel 1898 riutilizza come preambolo a *Inferno*. Il titolo del componimento, definito tra l'altro *Mistero*, è particolarmente significativo: *Coram populo*. Questa volontà di partecipare al pubblico ciò che l'iniziato è solito mantenere segreto s'inquadra in due fasi diverse della vita e del pensiero dello scrittore, solo in astratto separabili l'una dall'altra: da un lato gli esordi letterari, contraddistinti dall'attenzione alle problematiche sociali e fecondati da una passione per la «verità» di stampo illuminista; dall'altro il graduale passaggio a una più acuta soggettivizzazione dell'esperienza, configurabile come un viaggio nei labirinti dell'io, fino agli sconvolgenti anni '90 quando Strindberg conosce le tenebre della follia.

La ripresa a distanza di circa vent'anni del vecchio scritto assume perciò i crismi, assai più intensi e sofferti, di una testimonianza personale. Registrando in forma di diario la storia del soggiorno parigino, da lui vissuto come una traversata degli inferi, lo scrittore vede nella propria esperienza la convalida delle antiche asserzioni e il testo del 1877, seguito dall'allucinante autobiografia, si staglia sulla pagina come una sorta di «Ecce homo».

Coram populo consta di sei brevi atti, in modo da far corrispondere la partitura del dramma al numero che designa la comparsa dell'uomo durante la Creazione dei sei giorni. L'incipit si svolge in cielo e la fisionomia dei protagonisti, posta nella didascalia iniziale, capovolge i connotati dell'iconografia tradizionale: «Dio e Lucifero, ognuno sul suo trono. Sono circondati da angeli. Dio è un vecchio dalla faccia arcigna, quasi cattiva; ha una lunga barba bianca e piccole corna sulla fronte, come il Mosè di Michelangelo. Lucifero è giovane e bello, con qualcosa di Prometeo, di Apollo e del Cristo insieme; ha un viso pallido, luminoso, gli occhi fiammeggianti, i denti candidi. Un'aureola sul capo»¹.

L'immagine del Dio biblico, così ostentatamente esibita in chiave diabolica, appare un distillato delle tesi di Marcione sui tratti

sinistri di Geova, il nume veterotestamentario sempre in preda alla collera e alla gelosia. A fargli da contraltare è la fisionomia accattivante di Lucifero, restituita alle cadenze armoniose dell'etimo che lo vuole un angelo della luce e fatta rifluire in modo da accreditarla come una figura di Redentore. Non è un caso se il contenzioso tra i due, che inizia subito dopo, riprenda il filo ben noto della vicenda sacra, ma a parti invertite. Progettando la sua «ultima manifestazione», che è poi l'atto creativo con cui si genera l'uomo, Geova dichiara senza mezzi termini di volerne fare il suo zimbello; il suo intento malevolo è contrastato da Lucifero, il quale penetra nel giardino edenico camuffato da serpente. Ma il rettile, qui, non ha i sembianti del Tentatore. Emblema della conoscenza, il suo scopo è lo smascheramento della cosmogonia beffarda e l'appello a cibarsi del frutto proibito ha valenze benefiche: infatti solo la morte, svincolando Adamo ed Eva dal maleficio della Creazione, può sottrarre il genere umano alla perfidia del Creatore.

La vicenda di Strindberg, che ha uno dei suoi antecedenti più prossimi nel *Caino* di Byron², vede proseguire lo scontro tra i due antagonisti, ogni mossa dei quali è un richiamo a momenti cruciali della storia sacra. Una delle trovate di Geova è l'invenzione di Eros che, inducendo gli umani all'accoppiamento, ha il compito di rinsaldare la Creazione fallace. Sull'altro fronte Lucifero continua la sua opera soccorrevole inviando il proprio figlio, Cristo, «nato da una vergine»³, affinché la sua vocazione sacrificale possa sciogliere i mortali dall'incubo della morte. Benché la battaglia sia impari (Geova, strapotente, è appoggiato dalla legione angelica, mentre Lucifero è solo nella sua missione salvifica), finalmente gli umani sono indotti alla ribellione. Capita così che il despota veterotestamentario, incapace di governare il meccanismo messo in moto per il proprio diletto, si penta della Creazione. A questo punto emerge sullo sfondo una terza figura, priva di presenza scenica ma regolarmente registrata nell'elenco dei personaggi sotto il titolo di «L'Eterno, invisibile». Con questa divinità superiore deve fare i conti il Dio biblico, profilato a sua volta come «lo Spirito maligno, usurpatore, il Principe di questo mondo»⁴.

Fissiamo le battute che, nel finale, Strindberg mette in bocca alla divinità malvagia: «DIO – Che ho mai fatto, Eterno! Pietà di me! [...] (*prosternato*) Signore, Eterno, nessun dio fra gli dei è compa-

rabile a te; e le tue opere sono incomparabili. Poiché tu sei grande, e operi cose meravigliose; e non c'è altro Dio fuori che te!»⁵.

Dall'analisi di *Coram populo* una cosa risulta chiara. Letto con le griglie tradizionali, l'abbozzo drammatico strindbergiano appare un guazzabuglio incomprensibile⁶; accostato con i codici della gnosi, assume forma e significato. Una cosa analoga accade per molti testi di Pirandello, a cui la presenza di un palinsesto di natura sacrale comunica un senso aggiuntivo, quasi sempre di ardua decifrazione. Tra i due procedimenti esiste tuttavia uno scarto non irrilevante. Assai più sorvegliato di Strindberg, l'autore siciliano occulta il sottotesto dietro un'altra affabulazione, generata dalla prima ma in sé plausibile. Ciò consente all'approccio ermeneutico di potersi fissare al primo stadio di lettura senza tener conto delle emissioni in codice (a volte minime, ma pur sempre esplicite) che segnalano la presenza di uno strato ulteriore.

Il tipo di immaginario veicolato dalla gnosi è uno dei riferenti che Pirandello utilizza per i suoi sottotesti. Assai schermato nei *Sei personaggi*, anche per l'eccezionalità di un percorso costruttivo che, accavallando i tempi, gli spazi e le azioni, risulta affine alla vena sperimentale di Joyce, diventa di più agevole decrittazione in taluni snodi narrativi. Si prenda il caso della *Trappola*, una novella del 1912 dove a una prima parte di carattere argomentativo subentra un aneddoto con funzioni di *exemplum*. L'io narrante è un ribelle nei confronti della Creazione e il modo in cui ne contesta la fattura miserabile non è che un pretesto per sciorinare l'intero repertorio delle recriminazioni gnostiche: «La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco; non la terra che si incrosta ed assume forma. Ogni forma è la morte. Tutto ciò che si toglie dallo stadio di fusione e si rapprende, in questo flusso continuo, incandescente e indistinto, è la morte. Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte. [...] Io mi sento preso in questa trappola della morte, che mi ha staccato dal flusso della vita in cui scorrevo senza forma, e mi ha fissato nel tempo, in questo tempo! Perché in questo tempo? Potevo scorrere ancora ed esser fissato più là, almeno, in un'altra forma, più là... Sarebbe stato lo stesso, tu pensi! Eh sì, prima o poi... Ma sarei stato un altro, più là, chi sa chi e chi sa come, intrappolato in un'altra sorte [...]. Siamo tutti morti affacciandoci, che ci illudiamo di fabbricarci la vita. Ci accoppiamo, un

morto e una morta, e crediamo di dar la vita, e diamo la morte... Un altro essere in trappola»⁷.

È probabile che una pagina come questa (o altre della stessa natura) possano aver indotto un critico come Tilgher ad accostare Pirandello ai canoni della *Lebensphilosophie*. Ma l'aria, l'acqua o il fuoco, che nella fattispecie lo scrittore siciliano contrappone all'inerzia terrestre, non sono solo gli elementi dalla cui combinatoria nasce l'impulso alla Vita. Sono anche metafore del Pleroma, modi per dirne la fluidità immateriale, l'essenza fatta di luce. Applicata a Pirandello, la cui sindrome dualistica ci sembra fuori discussione, ogni concezione tesa a ricongiungere in una fusionalità senza residui spirito e materia appare singolarmente stonata.

È vero che Tilgher recupera il dualismo mettendo in frizione le categorie della Forma e della Vita. Ma non bisogna dimenticare che nel *Gioco delle parti*, la commedia incernierata nei *Sei personaggi*, la filosofia di Bergson, accolta «con infinita delizia da tutte le irragionevoli dame di Parigi»⁸, risulta oggetto di parodia. Se ne può comprendere il motivo: a uno scrittore come Pirandello, che nel fatto di esistere vede tortura e malattia e nella storia un eterno ritorno delle stesse nequizie, l'idea che il ritmo vitale possa essere inteso come un «flusso ininterrotto di perpetue novità»⁹ (è questo il modo con cui nel *Gioco delle parti* si designa l'essenza del bergsonismo), non può che apparire un presupposto infondato, un artificio per eludere il disessere del mondo.

Che è, appunto, una *trappola*, come vuole il titolo della novella del '12. Una trappola il corpo, a cui il protagonista invano si sforza di sfuggire truccandosi «come un attore di teatro»¹⁰; una trappola l'io, ricondotto a un pulviscolo di affetti illusori; una trappola la morte, a cui si è votati per il fatto stesso di nascere; una trappola infine l'istinto sessuale, che con crudele raggiro invita a perpetuare una Creazione adulterata. Si veda il frammento che introduce la sequenza finale, esplicativo dello stato d'animo dell'apprendista-filosofo, a sua volta adescato come gli altri mortali: «Vorrei, per lo meno... vedi queste unghie? affondarle nella faccia d'ogni femmina bella che passi per via, stuzzicando gli uomini, aizzosa. Che stupide, miserabili e incoscienti creature sono tutte le femmine! Si parano, s'infronzolano, volgono gli occhi ridenti di qua e di là, mostrano quanto più possono le loro forme provocanti; e non pensano che sono nella trappola anch'esse, fis-

sate anch'esse per la morte, e che pur l'hanno in sé la trappola, per quelli che verranno! La trappola, per noi uomini, è in loro, nelle donne. Esse ci rimettono per un momento nello stato d'incandescenza, per cavar da noi un altro essere condannato alla morte. Tanto fanno e tanto dicono, che alla fine ci fanno cascare, ciechi, infocati e violenti, là nella trappola»¹¹.

Ritorna nel brano il motivo dell'incandescenza, ma i suoi protocolli distillano ora le vere sembianze del flusso vitale. Strumento di legittimazione della materia, la fusionalità promessa da Amore è una fiamma contaminata, la repellente arsura di un infero fuoco. Per di più il suo agente elettivo, la donna, è una nesciente e il suo consenso alla maternità, iscritto nelle sacche della vita istintiva, è il fondamento della creazione demiurgica.

La vicenda che conclude *La trappola* delinea i modi contorti con cui il femminile giunge alla meta. Il padre del protagonista, vecchio e malato, ha bisogno di cure e una donna piacente, in preda a un'esemplare furia caritativa, s'incarica dell'assistenza. A queste doti di cuore il testo ne aggiunge un'altra, a cui l'io narrante presta particolare attenzione. Pur essendo sposata, la devota infermiera non ha figli, e tutto lascia intendere che non ne voglia. C'è abbastanza per allentare i dispositivi dell'autodifesa: una donna che si rifiuta di procreare, pur essendo in condizioni di farlo, deve appartenere per forza al novero delle anime belle. Il seguito degli eventi mostra l'inconsistenza della congettura. Complice un metaforico buio, il protagonista si trova a fare all'amore. Subito dopo la donna, ben consapevole dell'imminente trasferimento del marito, abbandona il pacse portando in grembo il figlio agognato, unico oggetto del suo desiderio. Tutto ciò avviene in maniera furtiva, salvo il particolare della risata che, trattenuta prima del fatto, erompe con fragore a raggiro concluso: «Mi riscosse, alla fine, la sua risata. Una risata diabolica. L'ho qua ancora, negli orecchi. Rise, rise, scappando, la malvagia! Rise della trappola che mi aveva teso con la sua modestia; rise della mia ferocia»¹².

La risata dell'adescatrice che, travestita da dama di carità, si insinua nel sacrario dell'iniziato e ne sgomina le resistenze, anticipa il riso, questa volta isterico e teatrale, di un'altra figura femminile pirandelliana, la Donna Uccisa di *All'uscita*. Le date di stesura delle due composizioni, 1912 e 1916, sono importanti. Nella fase che segna il ritorno al teatro, Pirandello colloca la figura femmi-

nile nel ruolo dell'intrigante, mostrando in ciò di seguire il palinsesto biblico che indica in Eva la diretta collaboratrice del Tentatore. Ma all'epoca dei *Sei personaggi* il tipo d'approccio cambia, e la risata della Figliastro, stridula e rivendicatrice, non ha più nulla di trionfalmente esibito. Indirizzata al Padre, da lei ritenuto il responsabile della sua derelizione, la risata rimarca il passaggio dalla nescienza alla coscienza. Con gli occhi spalancati, fatti «aridi e impassibili»¹³ dall'Albero della Conoscenza, la prostituta della commedia del '21 non è più la femmina «aizzosa» e invitante, strumento inconsapevole della creazione demiurgica. Ora la Figliastro sa, ed è la *gnosi* conquistata a prezzo della sofferenza a indirizzarne la rivendicazione proterva.

Nel finale della *Trappola* Pirandello mette in bocca all'io narrante un dettaglio significativo: «Amico mio, sono contento di non aver conosciuto mia madre. Forse, se l'avessi conosciuta, questo sentimento feroce non sarebbe nato in me. Ma dacché m'è nato, sono contento di non aver conosciuto mia madre»¹⁴. In una battuta dei *Sei personaggi*, poi espunta nella versione definitiva, il Figlio Legittimo, riferendosi alla coppia parentale, dice a sua volta: «Non ha fatto [il Padre] forse in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio dovrebbe scoprire? come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro; perché appena questa realtà si scopre, la nostra vita non resta più attaccata che per un solo punto a quell'uomo e a quella donna – tale da far loro vergogna, se noi lo vediamo»¹⁵.

Il protagonista della *Trappola* non ha mai conosciuto sua madre; abbandonato in fasce, il Figlio Legittimo della commedia del '21 subisce la stessa sorte. Venendo a mancare lo schermo dell'affettività, resta in entrambi i casi, ormai svuotata d'ogni patina trasfigurante, l'orribile giuntura dell'atto sessuale. Non è un caso se l'immagine del seme gettato in un istante di cieca frenesia perseguita i personaggi pirandelliani dotati di sguardo «filosofico»: dietro la colata del seme bestiale che, avvicinandosi di padre in figlio, fa da sostegno a una Creazione impossibile, c'è la figura del Pantocratore, il capostipite di ogni figura paterna¹⁶.

Nel finale della *Trappola* la tragica catena si riflette nella cifra simbolica, il *sei* che, come in Strindberg, designa la miseria dell'umano. Il padre del protagonista, di settantasei anni (la cifra è ite-

rata), giace privo di coscienza, in attesa di una liberazione che ancora non viene: «Egli non può pensare a suo padre che lo fissò settantasei anni addietro per questa morte, la quale tarda così spaventosamente a compirsi. Ma io, io posso pensare a lui; e penso che sono un germe di quest'uomo che non si muove più; che se sono intrappolato in questo tempo e non in un altro, lo debbo a lui!»¹⁷.

Quasi inutile aggiungere che la morte annunciata è duplice; oltre che sul padre, il rivoltato contro la Creazione dichiara infatti di voler praticare su se stesso l'eutanasia liberatrice.

Gli stessi materiali ritornano in *La distruzione dell'uomo*, una novella la cui tecnica narrativa documenta in maniera esemplare la natura allegorica della testualità pirandelliana. Epicentro dell'affabulazione è un crimine privo di motivazioni apparenti. Una donna in procinto di partorire, intenta a una passeggiata terapeutica assieme al marito, viene spinta da un coinquilino nei vortici di un fiume in piena. Il fatto che l'uccisa, anziana e sformata, sia tutt'altro che attraente, né abbia rapporti di qualsiasi tipo con l'assassino, lascia propendere per il gesto di un folle. Ma il giudice preposto alle indagini è convinto che l'autore del delitto abbia agito in stato di perfetta lucidità. Poiché l'omicida si è chiuso in un ostinato silenzio, né l'avvocato d'ufficio è riuscito a cavargli una parola di bocca, spetta all'io narrante nelle sue funzioni di voce *super partes* il compito di distillare la faticosa verità.

Seguendo un'ottica quasi cinematografica, la novella procede per primi piani e campi lunghi, inquadrando ora i protagonisti dell'azione, ora lo sfondo comune, ineliminabile presupposto della vicenda. La prima messa a fuoco riguarda la donna deformata dalla gravidanza, un ammasso di materia in difficile equilibrio sotto la sferza del vento autunnale. Solo il cappello, dotato di piume che fluttuano in «una disperata volontà di volo»¹⁸, contrasta col goffo scenario, immettendovi un barlume di verticalità: «Barellava, ansimava, e aveva gli occhi come induriti nello spasimo, non già di quello sforzo disumano, ma della paura che non sarebbe riuscita a portare fino all'ultimo quel suo ingombro osceno nel ventre che le cascava. È vero che di tanto in tanto abbassava su quegli occhi le palpebre livide. Ma non tanto per vergogna le abbassava, quanto per il dispetto di vedersi obbligata a sentirla, quella vergogna, dagli occhi di chi la guardava e la vedeva in quello stato, alla sua età, vecchia ciabatta ancora in uso per una cosa che pareva tanto»¹⁹.

Emblema della forza di gravità, la Mater Materia dispone di un altro requisito i cui termini verranno precisati solo nel finale. La sua è la *sedicesima* gravidanza, l'ultima di una serie dolorosa che ha visto le creature soccombere una a una prima del parto. Mentre, con zelo degno di miglior causa, il personaggio s'impegna a ogni costo nella lotta per produrre nuova vita, tanto il simbolismo del *sei* (il numero che in Pirandello e in Strindberg designa la creazione sbagliata) che la desolata cornice in cui è racchiuso l'evento rendono grottesca tanta ostinazione.

Ma veniamo al flash sull'infelice quartiere dove convivono la vittima e l'assassino. In un'epoca beata vi sorgevano «antichi parchi patrizii, magnifiche ville e, al di là del fiume, orti e prati»²⁰; con lo spostamento della capitale del Regno a Roma, tutto si metamorfosava e un delirio costruttivo vi assembla case dal gusto bizzarro. La scommessa dei costruttori consisteva nella possibilità di vendere a persone facoltose il nuovo agglomerato, facendone un tranquillo luogo residenziale. Ma l'esito del progetto è «un enorme fallimento»²¹, tanto da indurre i responsabili all'abbandono dell'impresa. Rifinito a metà, il quartiere di nuovo conio viene invaso da una folla di cenciosi; quel che di funzionale vi restava è sottoposto a ulteriore degrado; le poche persone perbene giunte per necessità sono costrette loro malgrado all'orrida convivenza con una massa di reietti. Come il D'Annunzio del *Piacere*, dove un fatto di cronaca (l'eco dei fatti di Dogali, le cui ripercussioni giungono a Roma il 2 febbraio del 1887) serve a schermare le valenze simboliche della datazione esibita (il vero referente del romanzo, a carattere liturgico, è la ricorrenza della Purificazione di Maria)²², Pirandello ricopre di una patina realistica l'impianto mitico dell'affabulazione. Dietro la storia di un quartiere che gli incauti costruttori abbandonano al proprio destino, lasciandolo in balia di una folla d'infelici, c'è il dramma della creazione abortita, la trasformazione dello spazio paradisiaco in fucina del disessere.

È il dramma che tormenta Nicola Petix, il coinquilino della gestante da lui gettata nel fiume. Quando l'ottica della narrazione si sposta sulla figura dell'assassino, non si è stupiti di apprendere che, da filosofo, non ha fatto che studiare il senso della vita, ricavandone l'idea di un'assoluta vanità. Parente prossimo del protagonista della *Trappola*, ad animarlo è lo stesso impulso distruttivo in base al quale il mondo, sentina di fango e di sporcizia, merita di essere

nullificato. La sua nausea va soprattutto alle forme di vita in boccio – i ragazzi che giocano lungo le scale, la maestrina tubante e pronta a fare famiglia – in cui vede i ciechi strumenti di un Destino inaccettabile, fatto di stridore e di infelicità. Prototipo della perfetta nesciente, la coinquilina che, sotto le intemperie, trascina il suo gravame, diventa ai suoi occhi pieni di livore un fragoroso simbolo cosmico: «Negli ultimi giorni d'ogni gravidanza, alla sua fantasia sovraccitata tutto quel casone si rappresentava come un ventre enorme travagliato disperatamente dalla gestazione dell'uomo che doveva nascere. Non si trattava più per lui del parto imminente della signora Porrella, che doveva dargli una sconfitta; si trattava dell'uomo, dell'uomo che tutte quelle donne volevano che nascesse dal ventre di quella donna; dell'uomo quale può nascere dalla brutta necessità dei due sessi che si sono accoppiati. Ebbene, l'uomo volle distruggere Petix quando fu certo finalmente che quella *sedicesima* gravidanza avrebbe avuto il suo compimento. L'uomo, non uno dei tanti, ma tutti in quell'uno; per fare in quell'uno la vendetta dei tanti che vedeva lì, piccoli bruti che vivevano per vivere, senza saper di vivere, se non per quel poco che ogni giorno parevano condannati a fare: sempre le stesse cose»²³.

La distruzione dell'uomo, un concentrato di ossessioni gnostiche, è del 1921, l'anno dei *Sei personaggi*. Nella sua rivolta contro un cosmo invivibile, il lemma che Nicola Petix brandisce come un'arma è *nulla*, quel «nulla che», stando alle sue considerazioni, «dovrebbe essere la quintessenza d'ogni filosofia»²⁴.

L'anno dopo Pirandello scrive un altro racconto, intitolato *Niente*, dove rifluiscono gli stessi motivi, solo resi meno virulenti da una più corposa iniezione di comico.

Protagonista dell'azione è un medico, svegliato in piena notte per soccorrere un aspirante suicida. All'importuno che gli fa fretta, infittendo di particolari la trama dell'accaduto, risponde con aria annoiata come se le cure dell'esistenza, anche le più scompaginanti e patetiche, fossero pari al fastidioso ronzio di un insetto.

Al dottor Mangoni non va che ci si prenda la briga di salvare un poveraccio deciso a farla finita; non gli va nemmeno che il suo interlocutore, con la beata incoscienza di chi si crede nel giusto, possa ammettere senza sospiri di avere una moglie. Quando i due giungono a destinazione, il paziente non c'è più, essendo stato trasportato ormai morente al Policlinico. Ci sono invece, angoscia-

tissimi, i componenti della famiglia presso cui il suicida, un giovane di belle speranze giunto a Roma per fare il giornalista, aveva provvisoriamente preso alloggio. Guardandosi intorno, il medico s'imbatte nella sagoma di una ragazza intenta alla lettura, «col corpetto sbottonato e le rosee esuberanti rotondità del seno quasi tutte scoperte sotto il lume giallo della lampada a sospensione»²⁵. Potrebbe apparire il principio di un'accensione erotica capace di scuotere lo scorbutico visitatore dall'abituale apatia, se il narratore non ci rendesse edotti del tipo di riflessioni che agitano il personaggio: «La luna rischiarava il vano di quella finestra. Nella notte alta, la luna. Il dottor Mangoni se la immagina, come tante volte, errando per vie remote, l'ha veduta, quando gli uomini dormono e non la vedono più, inabissata e come smarrita nella sommità dei cieli. Lo squallore di quella stanza, di tutta quella casa, che è una delle tante case degli uomini, dove ballonchiano tentatrici, a perpetuare l'inconcludente miseria della vita, due mammelle di donna come quelle ch'egli ha or ora intravedute sotto il lume della lampada a sospensione nella stanza di là, gl'infonde un così frigid scoraggiamento e insieme una così acre irritazione, che non gli è più possibile rimanere seduto»²⁶.

Da un lato il lume della stanza col suo tripudio di carne pronta a germinare; dall'altro la luna, sospesa nell'infinito. È quanto basta a far scattare le inclinazioni metafisiche del *raisonneur* pirandelliano, al cui occhio insofferente d'ogni limite la terribilità appare cosa troppo squallida per potersi dire degna di considerazione. Si capisce allora perché la descrizione degli ambienti della novella sia il pretesto per una serie di varianti sui motivi del basso e dello sporco. Posto nell'incipit, il fiotto d'orina che un passante frettoloso riversa nella semioscurità della piazza notturna annuncia i timbri della narrazione. Ovunque è fetore, immondezza, dissimmetria. Il laboratorio della farmacia è angusto, «appesantito dal tanfo dei medicinali», dominato da «un sudicio lumino a olio, acceso davanti a un'immagine sacra»²⁷. Quando il dottore giunge sul luogo del suicida, si trova di fronte a «una scaletta buja, che pare un antro dirupato: terra umida fetida»²⁸; percorrendola, si azzoppa a una gamba e, con passo maldestro, penetra in «una squallida saletta», infila un corridoio buio, per poi ricevere con toni sgarbati la notizia che il paziente, col volto «tutto annerito», è già stato trasportato via.

Tortuoso, labirintico, costruito sul regime dell'oscurità, il suo è un viaggio negli ipogei, per di più un percorso privo di senso, visto che l'oggetto di tanta fatica manca al suo posto. Come capita di norma in questi casi, Pirandello innesca un tracciato allegorico alla Kafka, fatto di immagini dotate di grande evidenza plastica, per poi condensarne la trama in frammenti dialogici di folgorante incisività.

Nel finale della novella il motivo delle nozze incresciose, lasciato in sospeso nella prima parte della narrazione, viene aggan- ciato alla storia del giovinetto suicida, una figura di poeta incapace di reggere l'urto con il basso mondo. Di lui si era innamorata la figlia del professore che gli aveva dato alloggio, e sui due, se le cose non avessero preso una tragica piega, aleggiava comunque lo spettro del matrimonio. È l'assillo del dottor Mangoni che, come Nicola Petix o il protagonista della *Trappola*, ricusa l'eterno ritorno della materia e invoca, per sé e per gli altri mortali, la fluttuante levità del pneuma.

Da medico dell'anima, il protagonista si sforza di spiegarlo ai genitori dell'innamorata, soprattutto al professore di lettere che ha il gusto della poesia: «'Abbia pazienza. Mi ammetterà che quel povero ragazzo sognava forse la gloria, se faceva poesie. Ora pensi un po' che cosa gli sarebbe diventata la gloria, facendo stampare quelle sue poesie. Un povero, inutile volumetto di versi. E l'amore? L'amore che è la cosa più viva e più santa che ci sia dato provarci sulla terra? Che cosa gli sarebbe diventato? L'amore: una donna. Anzi, peggio, una moglie: la sua figliola.[...] E il mondo, dica un po'?' Il mondo, dove io adesso con questo piede che mi fa tanto male mi vado a perdere; il mondo veda lei, veda lei, signora cara, che cosa gli sarebbe diventato! Una casa. Questa casa. Ha capito?'. E facendo scattar le mani in curiosi gesti di nausea e di sdegno, se ne va, zoppicando e borbottando: 'Che libri! Che donne! Che casa! Niente...niente... niente... Dimissionario! Dimissionario! Niente!'»²⁹.

Si potrebbe continuare l'inventario delle novelle che, in un modo o nell'altro, sviluppano il tema della creazione sbagliata, da *La paura del sonno* (1900) a *I tre pensieri della shiobhina* (1905), da *Va bene* (1905) a *La messa di quest'anno* (1905). Ci sembra invece più significativo concludere con un esempio di iniziazione colta nel suo stato aurorale. Nella *Carriola* (1917) tanto l'accesso

alla conoscenza che il suo sbocco liturgico si svolgono nel più assoluto segreto, avendo a un unico riferimento la complicità del lettore. Con sapiente dosaggio degli effetti, la novella comincia a cospirare già consumata, ma il rituale su cui si fonda diverrà esplicito solo alla fine. Dal riversarsi degli ossimori (la «spaventosa gioia», «la voluttà d'una divina, cosciente follia»)³⁰ e da una nota d'avvio, che riserva la comprensione dell'evento a una ristretta schiera d'eletti, se ne intuisce tuttavia il carattere di cerimonia sacra. Ciò che segue subito dopo è la descrizione di uno stato epifanico, l'irrompere di una *metànoia* che, producendosi in maniera impreveduta, è il tramite dell'iniziazione.

Il protagonista della novella, un professore di diritto all'apice della sua fama, sta attraversando in treno la collina umbra. Il testo insiste con dovizia di particolari sulla pesantezza dei vincoli, tanto sociali che familiari, imposti dalla sua condizione di studioso e di padre. Assorto nei problemi collegati alle molte occupazioni, l'uomo guarda distrattamente il paesaggio che scorre fuori dal finestrino, quando una sorta di visione, paralizzandone le facoltà, lo pone in uno stato di aspettazione mistica: «Non pensavo a ciò che vedevo e non pensai più a nulla, restai, per un tempo incalcolabile, come in una sospensione vaga e strana, ma pur chiara e placida. Ariosa. Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, il brulichio d'una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto essere sua, non qua, non ora, ma là, in quell'infinita lontananza: d'una vita remota, che forse era stata sua, non sapeva né come né quando; di cui gli alitava il ricordo indistinto non d'atti, non d'aspetti, ma quasi di desiderii prima svaniti che sorti; con una pena di non essere, angosciata, vana e pur dura, quella stessa dei fiori, forse, che non han potuto sbocciare: il brulichio, insomma, di una vita che era da vivere, là lontano lontano, donde accennava con palpiti e guizzi di luce; e non era nata; nella quale esso, lo spirito, allora sì, ah, tutto intero e pieno si sarebbe ritrovato; anche per soffrire, non per godere soltanto, ma di sofferenze veramente sue. Gli occhi a poco a poco mi si chiusero, senza che me n'accorgessi, e forse seguitai nel sonno il sogno di quella vita che non era nata. Dico forse, perché, quando mi destai, tutto indolenzito e con la bocca amara, acre e arida, già prossimo all'arrivo, mi ritrovai d'un tratto in tutt'altro

animo, con un senso d'atroce afa della vita, in un tetto, plumbeo attonimento, nel quale gli aspetti delle cose più consuete m'apparvero come vòtati d'ogni senso, eppure, per i miei occhi, d'una gravatezza crudele, insopportabile»³¹.

Giocato sul filo della lucentezza e della levità, l'intero brano accerchia il miracolo della smaterializzazione. Fuori dal mondo abituale, vincolante e coloso, c'è un altro stato dell'essere, arretrato in un tempo remoto di cui, sia pure per lampi, la memoria conserva il ricordo. Per propiziarne l'evocazione, occorre discendere di grado, annichilire i sensi, tacitare il pensiero, regredire sino ai limbi del nulla. Ed ecco allora il vuoto germinare, offrirsi in strie di luce, diffondersi in uno stupore attonito, proliferare in un'inaudita sensazione di benessere. Forse mai Pirandello ha richiamato con tanta intensità l'immagine del Pleroma come fonte di vera vita, facendo di questo stato felice, risolto in un effondersi interamente spirituale, il contraltare della condizione terrestre.

Anche in questo caso si può cogliere il rimbalzo delle ossessioni gnostiche. Se il fatto di nascere, visto come un inabissamento nella tenebra, innesca una catena di metafore ricalcate sull'immondo e sul triviale, il registro delle immagini cambia non appena prende quota la visione mirifica. Come d'incanto, la pagina comincia a decantarsi, a sciogliersi in campiture diafane, e s'infittiscono i richiami agli stati aerei, ai requisiti della luminosità e del chiarore. L'epifania dura un istante soltanto, ma la sua malia è tale da rendere impraticabile il rientro nelle vecchie condizioni.

Di ritorno dal viaggio il protagonista pirandelliano stenta a riconoscersi negli schemi di comportamento che gli erano abituali. Dotandolo di una moglie e di quattro figli, in modo da realizzare il simbolico *sei*, la novella ne trasforma la crisi esistenziale in una lancinante accusa contro la condizione umana: «Mi hanno preso come una materia qualunque, hanno preso un cervello, un'anima, muscoli, nervi, carne, e li hanno impostati e foggianti a piacer loro, perché compissero un lavoro, facessero atti, obbedissero a obblighi, in cui io mi cerco e non mi trovo. E grido, l'anima mia grida dentro questa forma morta che mai non è stata mia. 'Ma come? io, questo? io, così? ma quando mai?' E ho nausea, orrore, odio di questo che non sono io, che non sono mai stato io; di questa forma morta, in cui sono prigioniero, e da cui non mi posso liberare»³².

Il finale della novella accoglie il motivo della *resistenza* gnostica. Tuffato in uno spazio-trappola, il protagonista della *Carriola*, conscio che in nessuna delle forme presenti nel mondo esiste salvezza, opta per una soluzione riequilibratrice: ligio ai vecchi codici, di cui sembra accettare l'impostura, li destabilizza in segreto attraverso lo sberleffo. È questo il senso del grottesco rituale con cui l'iniziato si fa beffe della sacramentalità del mondo. Nello studio del professionista celebrato c'è una cagnetta, «grassa, bassa e pelosa»³³. Tra un appuntamento e l'altro, ben guardandosi dall'essere osservato, l'uomo afferra la cagnetta per le zampe posteriori, facendole fare la carriola. In questo modo egli consegue una doppia finalità: atteggiandosi a clown, svisciva la falsa sapienza che gli viene attribuita e a cui gli umani rendono omaggio³⁴; utilizzando in maniera incongrua «la bestia» (il lemma è iterato)³⁵, affonda nel ridicolo le leggi della creazione adulterata.

La *carriola* è un esempio di come la categoria del *nulla*, banco di prova del pensiero scettico, possa dar luogo a un tipo di itinerario in cui gli esiti della scepsi vengono rovesciati. Se il suo punto d'innescio è un passo dell'*Umorismo* ispirato alle valenze metafisiche della pratica del *vuoto*, vale la pena di richiamare un possibile antecedente.

Il saggio sull'*Umorismo* è del 1908. L'anno prima esce a Parigi *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*, un libro di Émile Bréhier dove, tra le altre cose degne d'interesse, il *nulla* mistico viene distinto dal *nulla* della scepsi: «Ma occorre capire come Filone intenda il sentimento del nulla; non si tratta di una semplice nozione astratta e teorica e, se l'intera argomentazione scettica gli viene in soccorso, questo sentimento è tuttavia troppo vivo per trapiantarsi nella coscienza attraverso una semplice critica della conoscenza. Esso è piuttosto il risultato di un raccoglimento interiore, di una meditazione prolungata sulle nostre facoltà. Ciò che stiamo per descrivere non è propriamente una dottrina, ma un vero e proprio esercizio spirituale destinato a staccare sempre più l'uomo da se stesso. [...] Filone cerca, attraverso la meditazione continua, uno strappo brusco, un'estirpazione completa delle facoltà che ci tengono attaccati a un oggetto diverso da Dio. L'estasi che ne è il risultato, non è contemplazione, nel senso che la parola ha preso successivamente, ma è distacco da sé»³⁶.

Poniamo a confronto l'indicazione di Bréhier col passo dell'*Umorismo* che fa da supporto alla *Carriola*. Realizzata «in certi momenti di silenzio interiore»³⁷, la pratica del *vuoto* introduce un sommovimento radicale, che altera l'abituale percezione delle cose. Tutto si compie «in un baleno» e, al rientro dall'esperienza, il ritmo del mondo appare una «fantasmagoria meccanica», un reticolo di finzioni la cui vista è mortificante. L'esperienza mistica è dunque fonte di conoscenza e il suo lascito un'autentica *gnosi*. Grazie a essa si schiude il *mysterium magnum*, si illumina il cono d'ombra che «la macchinetta infernale»³⁸ offerta in dote agli umani, la Logica, è incapace di rischiarare: «Il vuoto interno – scrive Pirandello – si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interno si sprofondasse negli abissi del mistero»³⁹.

E dopo l'excursus sui limiti del raziocinare, sempre vano e inconcludente oltreché portatore di un di più di sofferenza, la domanda decisiva, su cui culmina l'intero saggio: «Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà rotto soltanto le vane forme della ragione umana?»⁴⁰.

2. La gnosi nella cultura dell'epoca: il ruolo di Filone d'Alessandria

Assieme a *L'eresia catara* (1905), oggetto di un recente saggio di Tessari⁴¹, uno dei pochi riferimenti espliciti alla gnosi presenti in Pirandello si situa in una novella del 1907, *La cassa riposta*. Protagonista del racconto è il cavalier Gerolamo Piccarone, un avvocato noto per la sua avarizia. Morta la moglie, il personaggio le allestisce il funerale con una cassa costosissima, ma subito dopo la cerimonia chiede che la defunta venga traslata in un contenitore più dozzinale. «Non passa un mese, avrai anche me»⁴², è la giustificazione resa al custode del cimitero, incaricato di restituire la cassa più nobile.

Subito divulgata, la notizia del singolare scambio suscita l'ilarità del paese, ma nella locanda dove, tra commenti spassosi, si

racconta l'ultima prodezza dell'avvocato, qualcuno non ride. Si tratta dell'oste, a cui il cane di Piccarone ha mangiato venti roccchi di salsiccia e che, turbato da tanta esosità, teme di non farcela a farsi risarcire. Il prosieguo della novella dimostra la fondatezza delle sue preoccupazioni. Per quanto il danneggiato si prenda ogni cautela portandosi appresso due testimoni, l'avvocato Piccarone aggira ogni richiesta di rimborso, sostenendo che il costo della consulenza è superiore al danno subito.

Il povero oste, che, per non irritare il suo ostico interlocutore, aveva pensato di presentare la visita sotto le specie di un parere legale, resta privo di argomenti e reagisce con l'insulto. Ne consegue un alterco che sancisce l'epilogo della novella. Durante la disputa Gerolamo Piccarone crolla a terra, colpito da un attacco apoplettico, proprio mentre fa il suo ingresso la cassa funeraria, oggetto della prima parte della narrazione. Il consueto artificio della simmetria caratterizza le battute finali. Poiché alla vista del morto i due testimoni si danno alla fuga, l'oste, timoroso di ben altre complicazioni, invoca dai due ignari portantini appena subentrati una testimonianza che lo scagioni.

Se l'impianto della novella sembra rispondere agli schemi del comico, sul fondo resta qualcosa di conturbante. Comunque se ne interpretino le parole, l'avvocato Piccarone ha davvero previsto la propria morte, e l'alone dell'infausta profezia non dà tregua all'oste malcapitato: «E, all'improvviso, in quella cassa vuota che aspettava e sopravveniva ora al punto giusto come chiamata misteriosamente, vide il destino, il destino che s'era servito di lui, della sua mano»⁴³. Presentando il protagonista come un acerrimo conservatore a cui una parola come progresso, identificata con l'incubo di nuovi balzelli, appare il più tremendo dei mali, Pirandello aggiunge un curioso inserto: «[Piccarone] era pure un dottissimo giureconsulto, e uomo d'alta mente e di profondo spirito filosofico. Un suo libro su lo Gnosticismo, un altro su la Filosofia Cristiana erano stati tradotti in lingua tedesca, dicevano»⁴⁴.

Quasi privo di legami con l'intreccio (salvo il fugace accenno a una delle ossessioni gnostiche, il Destino come legge della creazione iniqua), l'inserto divarica dal resto della narrazione anche per una ragione stilistica: si tratta del solo indice «serio» in una presentazione del personaggio interamente giocata sul filo dell'ironia. L'attribuzione di uno «spirito filosofico», per di più «pro-

fondo», a una figura imbevuta di comicità non può non calamitare l'attenzione. *Filosofo* è una parola impegnativa in Pirandello, e le filiazioni letterarie in possesso di tale credenziale finiscono quasi sempre per fornire preziose indicazioni su problematiche care all'Autore.

Nel 1907, data di stesura della novella, esce in Germania, a opera di Wilhelm Bousset, *Hautprobleme der Gnosis*, uno scritto destinato a rivoluzionare le modalità d'approccio all'argomento⁴⁵. Durante il XIX secolo, infatti, la linea di pensiero dominante in area tedesca, da cui peraltro provengono i contributi più significativi, è non solo che la gnosi sia un filone interno al cristianesimo, ma che il suo avvento segni una tappa cruciale nella storia della filosofia.

Sull'interpretazione del fenomeno l'analisi divarica: per alcuni gli gnostici, facendo appello alle categorie della riflessione greca, avrebbero fornito un contributo decisivo alla nascita di una teologia cristiana; per altri invece l'eresia, con le sue formule intellettuali troppo sofisticate, avrebbe minacciato di erodere le basi popolari del nuovo credo. Nella disputa giocano un ruolo non irrilevante i seguaci di Hegel per i quali il movimento eretico, suscitatore di istanze che un'opera come la *Fenomenologia dello spirito* avrebbe portato a compimento, segna un episodio decisivo nella storia del pensiero.

Non sappiamo se a Pirandello fosse nota l'opera di Bousset che, ipotizzando a fondamento della gnosi matrici estranee tanto all'ambito della cristianità che del pensiero greco, aveva il merito di trasportare la questione dall'ambito filosofico a quello più generale della storia delle religioni⁴⁶. Dalle indicazioni offerte dalla novella sembra di poter presumere che le attenzioni dello scrittore siciliano andassero al modo in cui l'Ottocento aveva affrontato il problema e che un profilo di storia della filosofia medievale, uscito a Parigi nel 1905, restituisce in maniera assai pertinente: «Gli gnostici si riallacciano ai filosofi. Taluni punti della dottrina di Saturnino sono chiariti dai brani di Plutarco. I partigiani di Carpocrate hanno una venerazione quasi dello stesso tipo per Gesù e San Paolo, per Omero e Pitagora, Platone e Aristotele. Il figlio di Carpocrate, Epifanio, professa un comunismo anarchico che deriva dai principi religiosi del padre, ma anche dalla *Repubblica* di Platone. Valentino, che aveva ricevuto un'educazione platonica,

si sforza di fondere il cristianesimo con le dottrine orientali, ma anche col platonismo, col pitagorismo e con lo stoicismo. [...] Per Ireneo, Ippolito e Tertulliano, gli gnostici hanno preso a prestito le loro dottrine dalla filosofia greca. Non c'è dubbio che, in questo modo, essi combattano contemporaneamente gli eretici e i filosofi, e che le loro affermazioni possano apparire sospette. Ma Plotino, che non ha nessuna ragione per maltrattarli, sostiene egualmente che gli gnostici derivano da Platone»⁴⁷.

Ma lo scritto del 1905 non si risolve in una mera collazione di fonti. Infatti il suo autore, François Picavet, un medievista della Sorbona in dissenso col revival neoscolastico in atto nell'Ottocento francese, assegna un ruolo fondamentale ai mistici e agli eretici del Medioevo, da lui considerati la vera linfa del pensiero moderno, gli ispiratori della filosofia di Schelling, di Schopenhauer o di Hegel⁴⁸. Curiosamente il cognome del medievista risulta accostabile a quello del protagonista della novella pirandelliana, l'avvocato Gerolamo Piccarone, esperto tanto di gnosi che di filosofia cristiana⁴⁹. Se non è da escludere che Pirandello, con un procedimento non certo inusuale, si sia servito dell'onomastica per richiamare in maniera cifrata una delle proprie fonti, resta la sensazione di un clima di pensiero utile a spiegare la genesi di un romanzo come i *Quaderni* o di un dramma come *I sei personaggi*.

In tale clima si inserisce il libro di Bréhier, tanto più che il suo autore tiene in debito conto le ricerche di Bousset sulla religione ebraica in epoca neotestamentaria (1903) e la pubblicazione del *Pi-mandro* da parte di E. Reitzenstein, avvenuta nel 1904. Vediamo un passo delle conclusioni: «Filone non ha assunto come punto di partenza la filosofia greca, ma quella teologia alessandrina che doveva produrre i sistemi gnostici e la letteratura ermetica. [...] Se è la concezione di una rivelazione razionale a consentire a Filone di accogliere nel giudaismo tutta la filosofia greca, nello stesso tempo egli l'altera profondamente, e nella sua essenza stessa. [...] Più che comprendere l'origine delle nostre conoscenze, l'oggetto della filosofia consiste, per Filone, nel rapportare tale origine a Dio attraverso un culto interiore, o, piuttosto, tale rapporto è il solo mezzo di conoscenza stabile e certa. D'altra parte, nella gioia di questo rapporto intimo con Dio, di questa presenza divina nell'anima, il contenuto stesso della conoscenza tende a cancellarsi. Ogni essere appare un nulla rispetto al maestro divino. La rivelazione, che era un mezzo,

diventa uno scopo. La conoscenza degli esseri diventa la 'gnosi' nel senso che la parola acquisterà qualche tempo dopo. [...] Filone non ha assunto come punto di partenza la filosofia greca, ma quella teologia alessandrina che doveva produrre i sistemi gnostici e la letteratura ermetica»⁵⁰.

Espressione di un contesto storico straordinariamente attento alle implicazioni del fenomeno mistico, il libro di Bréhier, che presenta Filone d'Alessandria come un crocevia obbligato tra teologia ebraica, gnosi e speculazione greca, tocca una serie di problemi che riguardano da vicino il nostro argomento.

In primo luogo c'è la rivalutazione del procedimento allegorico, sottratto all'opinione corrente che tendeva a identificarlo con la traslazione in immagini più o meno ossificate di un contenuto di pensiero già definito in sede concettuale. Parlando dell'allegorismo filoniano (Filonc, com'è noto, è considerato il fondatore dell'esegesi allegorica applicata alla Bibbia), Bréhier, lungi dal ricollegarlo ai procedimenti in atto presso gli stoici, i quali cercavano nelle figure della mitologia greca un termine di riferimento per la propria filosofia, lo riconduce a un'influenza orfica. A riprova, lo studioso adduce un trattato neopitagorico di epoca alessandrina dove la pratica dell'allegoria appare portatrice di ben altre suggestioni. Intitolata *Il quadro di Cebes*, l'opera in questione, di autore non identificato, dimostra come il ricorso alle immagini, impiegato a fini di iniziazione misterica, lungi dal servire da supporto al concetto, disponga di valenze conoscitive proprie: «L'allegoria stoica, scrive Bréhier, verteva su personaggi o racconti mitici, trasmessi dai poeti o incontrati nella religione popolare. Ma la dottrina filosofica con cui li interpretavano era indipendente da essi e veniva sviluppata in precedenza in maniera autonoma. Tutt'altro è il metodo del *Quadro di Cebes*. L'autore descrive una pittura collocata in un tempio e, spiegandola allegoricamente, lascia filtrare un'intera dottrina morale. Qui la pittura, l'immagine concreta, è il mezzo indispensabile senza il cui apporto non sarebbe possibile risalire alla dottrina morale che rappresenta. La verità è nascosta, ricoperta come da un velo mediante le figure e, per raggiungerla, occorre penetrare il senso di queste figure»⁵¹.

Per Bréhier, il trattatello neopitagorico sarebbe una singolare testimonianza dell'evoluzione in chiave spiritualistica conosciuta dai Misteri orfici. Quel che in origine era un evento misterico, una

rappresentazione fatta di segni efficaci in grado di offrire all'adepto le chiavi d'accesso alla felicità ultraterrena, diventa col tempo una riflessione sui contenuti del Mistero. Col primato della conoscenza sull'azione nasce una *gnosi*, e al segno offerto nella sua nudità letterale si sostituisce un sapere allegorico. Anche nella trasmutazione resiste tuttavia la regola della segretezza, dal momento che solo l'iniziato, facendosi largo nella selva dei simboli, può raggiungere le verità sapienziali tutelate dal velo dell'allegoria. Appoggiandosi al Plutarco del *De Iside et Osiride*, Bréhier sostiene inoltre che il tracciato allegorico ha in sé due vantaggi: scoraggia il profano, impedendogli di esercitare il proprio diletto sui contenuti misterici; dispone di una morfologia contratta, capace di condensare in un'unica icona più strati di senso.

Il secondo punto riguarda il tema della doppia Creazione, a cui tanto Bréhier che Bousset⁵² dedicano pagine esemplari, additando in Filone una delle fonti più significative per spiegare la genesi dell'Anthropos gnostico. A fondamento del tema stanno i due passi veterotestamentari concernenti la nascita dell'uomo durante la Creazione dei sei giorni, passi che il filosofo alessandrino, considerandoli alla stregua di eventi distinti, mette in frizione tra loro. Il testo biblico recita infatti in *Gen.* 1, 26: «Finalmente Dio disse: facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza». E in *Gen.* 2, 7: «Allora il Signore modellò l'uomo con la polvere del terreno e soffiò nelle sue narici un alito di vita; così l'uomo divenne un essere vivente».

Analizzato sul filo della tradizione platonica, il primo dei due impulsi creativi diventa in Filone la genesi dell'uomo pneumatico, che è puro *nous*, essenza incorporea e immortale, pertanto sottratta alle incognite della sessualità. La sua replica col concorso dell'argilla concerne invece l'uomo di carne, esposto alla corruzione e alla morte. Mentre l'«uomo celeste», emanazione diretta del Dio superiore, è dotato della pienezza delle prerogative divine, il suo contraltare, singolare impasto di fango e di pneuma, è opera demiurgica, e la sua realizzazione, affidata a potenze intermedie, è necessariamente depotenziata. Il motivo del Doppio suffragio questo genere di considerazioni: in quanto copia del modello, la «seconda creazione», con cui si genera l'«uomo terrestre» (Adam, in ebraico, significa *terra*), risulta qualcosa di meno perfetto.

Da platonico, Filone esita a lungo prima di riversare sul cosmo

della materia e dei corpi gli attributi del Male radicale. In molti dei suoi scritti anche la creazione succedanea, essendo il prodotto di intercessori divini, rende possibile il Bene, e il solo fatto che l'uomo disponga del *nous* come tutela dal vortice delle passioni ne sarebbe la garanzia.

Solo dopo molte oscillazioni (in un primo tempo il filosofo alessandrino assegna i caratteri della perfezione all'intelletto terreste), il nucleo più riposto del suo pensiero viene alla luce. L'esito è la dottrina dell'Anthropos, che Bréhier distingue da formulazioni analoghe, di derivazione egizia ma da lui ritenute più tarde⁵³, presenti in area ellenistica: «La leggenda ebraica di un Adamo terreste e perfetto mal si conciliava con la dottrina morale pessimista, sostenuta da Filone, che fa della carne il fondamento di tutte le imperfezioni e di tutti i vizi. Ciò lo ha spinto a rigettare questa leggenda e a far convergere sull'Anthropos le perfezioni dell'Adamo. La riprova viene dalle *Quaestiones in Genesim*. Qui l'uomo celeste è ancora identificato, come nel *De opificio mundi*, con l'intelligenza dell'uomo terrestre. Ma il contatto con la materia ne fa un essere imperfetto: 'Poiché la terra è un luogo di miseria, l'uomo celeste, sottoposto alla mescolanza dell'anima col corpo, risulta, dalla nascita fino alla morte, il portatore di un cadavere'. È il motivo per cui Filone, volendo riservare all'uomo ideale tutta la sua perfezione, distinguerà in *Legum allegoriae* l'intelligenza celeste da quella destinata a entrare nel corpo»⁵⁴.

Se col più grande degli esegeti ebraici di epoca alessandrina si accentua l'idea della carne nemica, sta soprattutto alla gnosi riversarne l'eredità nel suo corredo di ossessioni dualistiche, così vive nell'immaginario occidentale da trovare spazio, come già si è visto, in un'opera di fine Ottocento quale *Coram populo*. Con Basilide, Valentino o Marcione o, più genericamente, con la fioritura gnostica del II e del III secolo dell'era cristiana, la sfera del divino si sdoppia. Accanto alla figura del vero Dio, inaccessibile e silenzioso, compare il suo Doppio, l'orribile *simia dei*, il Demiurgo implicato nella creazione erronea. Identificato col Geova dispotico del Vecchio Testamento e la sua legione di arconti, inamati emblemi delle potenze astrali, il dio minore compare nelle visioni gnostiche come un Artigiano goffo e approssimativo. Consapevoli di essere nati per tutt'altro destino, gli gnostici, che si autodefiniscono *pneumatici* o *perfetti*, rivendicano la loro filiazione da un altro Adamo,

definito Kadmon o anche più semplicemente Anthropos, e ricusano per i non partecipi alla conoscenza ogni possibilità di salvezza.

Ma non è solo la gnosi a essere influenzata dalle dottrine filoniane dell'Anthropos e della doppia Creazione. Mentre la Patristica occidentale, in ossequio al Cristo incarnato, appare in genere più propensa a difendere i valori del corpo, nei Padri della Chiesa di matrice orientale riaffiorano gli echi del modello ellenistico. Così Clemente Alessandrino, che utilizza un vocabolario gnostico, parla di «un'aristocrazia di iniziati e di perfetti»⁵⁵; Origene rivendica per l'uomo una creazione «secondo l'Immagine»⁵⁶; Gregorio di Nazianzo ricopre la carne degli attributi più infamanti, definendola «nuvola nera, fango, pantano, abietta, micidiale, distruttrice dell'immagine divina, tunica di pelle»⁵⁷; Gregorio di Nissa, autore a sua volta di un *De opificio hominis*, vede nel matrimonio la trasmissione della morte attraverso la generazione, e nel celibato «uno stato profetico che anticipa la resurrezione dei corpi»⁵⁸.

Mettendo in dubbio il principio della bontà del creaturale, molte di queste formule sono al limite dell'eresia. Non deve allora stupire se in uno dei filosofi della rinascita carolingia, Giovanni Scoto Eriugena, conoscitore del greco e traduttore del *De coelesti hierarchia*, tornino a risuonare le dottrine d'Oriente. Riprendendo da Gregorio di Nissa il motivo della doppia Creazione, Scoto assegna al problema del Male una soluzione poco compatibile con i dogmi dell'ortodossia cristiana. Nelle sue argomentazioni il topos filoniano e gnostico dell'uomo creato «a immagine e somiglianza» di Dio acquista un tale rilievo da indurre il sospetto che il suo impianto filosofico, come sostiene anche Picavet nel suo libro del 1905, tradisca lo sforzo di «diminuire Dio per ingrandire l'uomo»⁵⁹.

Secondo Scoto Eriugena, il Creatore, dando vita al cosmo sensibile, non poteva non sapere del peccato dell'uomo. La sovrimpressione di proprietà negative al principio radiante su cui era stato condotto il primo gesto creativo ne sarebbe la dimostrazione. Perciò la «tunica di pelle»⁶⁰ di cui l'uomo è stato rivestito è qualcosa di provvisorio. Col tramonto della Creazione avrà luogo la *restauratio* degli esseri coinvolti nel peccato originale: dissolto il Manifestato, ogni creatura sarà reintegrata nella pienezza delle facoltà e, nel ripristino dell'armonia universale, tornerà a riflettere la sola essenza di luce.

Il terzo punto degno di nota, in Bréhier, riguarda il modo particolarissimo con cui lo studioso interpreta l'allegorismo filoniano applicato alla *Genesi*. Più che i singoli dettagli, peraltro oggetto di annotazioni preziose (poi rifluite nell'apparato note che, due anni dopo, accompagna la traduzione in francese delle *Allegorie delle leggi*, curata dallo stesso Autore)⁶¹, ad attrarre l'attenzione è l'insieme dell'opzione ermeneutica. Vediamo l'ipotesi di Bréhier: Filone, che usa la filosofia greca per meglio chiarire il nucleo più oscuro della teologia ebraica, trasformerebbe la nudità letterale del testo sacro in una sorta di *Stationendrama* dove un unico personaggio, presente sotto mille sembianti, attiva la sua *quête*. Tale personaggio è l'Anima, e la sua meta, sempre sfuggente perché non rapportabile alla misura umana, è Dio. Capita così che i singoli capitoli della narrazione biblica, rispettati nella loro cronologia ma rivisitati a livello simbolico, divengano le tappe di un itinerario dell'anima verso Dio, con tutte le oscillazioni, gli avanzamenti, i ritorni all'indietro, le riprese non meno faticose, tipici di una peregrinazione così ardua.

Vediamo un passo in qualche modo riassuntivo: «La *Genesi* nel suo insieme, fino all'apparizione di Mosè, rappresenta la trasformazione dell'anima umana, dapprima moralmente indifferente, poi rivolta verso il vizio; infine, quando il vizio non è inguaribile, protesa a un graduale ritorno alla virtù. In questa storia, ogni tappa è rappresentata da un personaggio. Adamo (l'anima neutra) è attirato dalla sensazione (Eva), essa stessa sedotta dal serpente (il piacere); a partire di qui l'anima partorisce in sé l'orgoglio (Caino) con l'intero corteo dei suoi mali; il bene (Abele) ne è escluso, ed essa muore alla vita morale. Ma quando il male non è incurabile, i germi del bene che sono in lei possono svilupparsi tramite la speranza (Enos), il pentimento (Enoch), per sfociare nella giustizia (Noè), e, nonostante le cadute (il diluvio, Sodoma), nella santità definitiva. Tale è la trama del Commentario allegorico della *Genesi*, e se l'allegoria fisica vi svolge un ruolo, esso è solo ausiliare e subordinato»⁶².

Isoliamo dal contesto i particolari che più ci interessano. Nelle *Allegorie delle leggi*, dove il filosofo alessandrino innesca la sua particolare esegesi traslando le catene narrative del testo biblico in costellazioni concettuali e in percorsi logici, Adamo, emblema dell'intelletto terrestre, è anche definito «padre», mentre la figu-

ra da lui dipendente, Eva, «la madre di tutti i viventi», appare caratterizzata dall'ottusità nei confronti del sovrasensibile. Ma la presenza a cui Filone assegna il rilievo più forte è quella del serpente. Emblema del piacere, il rettile edenico, che nei primi capitoli della *Genesi* sfila come il più astuto degli animali, incarna il tipo di passione di gran lunga dominante, tanto da essere posta a fondamento di tutte le altre.

Ciò risulta perspicuo dalla morfologia dell'animale che, per l'addossamento all'orizzontalità, ne fa la «bestia» per antonomasia: non solo il serpente striscia per terra e inietta dai denti il veleno letale ma, grazie all'incedere *tortuoso e vario*, mima il piacere dei sensi, altamente seduttivo perché mobile e rinascente, inesauribile nelle sue qualità metamorfiche.

Il fatto poi che il serpente si nutra di terra suggerisce a Filone una serie di varianti sul plesso del ventre, presentato come la sede delle sensazioni più ignobili. Comincia a insinuarsi su basi platoniche la tripartizione, poi sviluppata dalla gnosi, tra *ilici*, *psichici* e *perfetti* (o *pneumatici*). Dediti alle gioie del «ventre», i primi costituiscono la gran massa dei reprobri, per i quali la luce dello spirito è muta. Quanto agli altri, il criterio di selezione consiste nel grado di prossimità al modello dell'*Anthropos*. Mentre i *perfetti*, che metaforicamente si sono «lavati tutto il ventre», hanno ormai concluso il processo di purificazione, arrivando a spogliarsi delle «tuniche di pelle» sino a identificarsi con l'«uomo celeste», gli altri, definiti anche *progreddenti*, sono ancora soggetti alle incognite del viaggio.

Capita così che nella rivisitazione di Bréhier, così prossima agli stilemi del dramma espressionista, il ricorso a gesti e posture, inquadrati in base a coefficienti luministici, serva a innervare le cadenze della *quête*. Si veda questo suggestivo passaggio, orchestrato sul doppio regime dell'Alto e del Basso: «Ciò che s'opponc al soggiorno dei beati, è la regione sublunare. La terra e, simbolicamente, il corpo e la passione, sono un luogo di miseria, 'la contrada degli empi'. La via diretta verso il divenire, in opposizione alla via diretta verso Dio, è nascosta nelle caverne di Ade. A Israele, colui che vede Dio, s'oppongono quanti, con gli sguardi rivolti verso terra, sono abituati alle cose dell'Ade. Alla contrada olimpica e celeste, soggiorno degli angeli, si oppongono le caverne di Ade, dove i malvagi sono morti alla vita vera. Questo Ade deve es-

sere 'la contrada degli empi', che alcuni dettagli descrivono occupato 'da una notte profonda, da un'oscurità senza fine, popolata d'immagini, di fantasmi e di sogni'. Qui è cacciato il malvagio perché subisca un dolore continuo e senza variazione. La contrada è designata più precisamente 'la contrada dei piaceri, dei desideri, delle ingiustizie: non si tratta dell'Ade mitico, ma del vero Ade, vale a dire la vita del reprobato, maledetta e scellerata'. [...] Nella pittura dei dolori della vita terrestre, Filone sembra essersi spesso ispirato alle descrizioni di Ade. [...] Le passioni sono considerate come dei castighi. Il corpo è il Tartaro, di cui le passioni sono le fiamme. La vita del malvagio è assai spesso considerata come una morte perpetua e continua»⁶³.

Ma se il distacco dal terrestre, meta del sapiente, approssima il ritorno alla condizione celeste, l'origine della peripezia è collocata nel giardino edenico. Qui si compie l'inversione delle gerarchie che sconvolge l'armonia del creato: sedotta dal serpente, Eva, la sensazione, cessa di subordinarsi al suo agente superiore e lo trascina a sua volta nella colpa. Capita così che la passione egemone, il Piacere, generi il peccato d'orgoglio. Cibandosi del frutto dell'Albero della Conoscenza, Adamo, il rappresentante dell'intelletto terrestre, esce dai limiti che gli sono stati assegnati e, sostituendosi a Dio nella definizione del Bene e del Male, provoca la Caduta. Identificando il giardino di delizia ora col mondo della virtù e della sapienza, ora con l'Anima incontaminata, Filone lo rappresenta come il luogo della purezza morale.

Finché si trova nell'Eden, Adamo impone i nomi agli animali, divenuti ossequianti al suo comando. Se ciò attesta la perfezione della lingua originaria, autentico glutine tra le parole e le cose prima che il mondo sprofondi nella confusione babelica, la facoltà battesimale concessa al primo uomo indica anche altro. Conferire il nome alle bestie significa padroneggiarle, renderle inermi e mansuete. Ma poiché il mondo animale, dal serpente al cavallo, è sul piano allegorico l'emblema di vizi e passioni, l'insieme del passo biblico finisce col certificare lo strapotere dell'intelletto sui sensi.

In più, servendosi di trattati pitagorici, Filone estende al racconto della Creazione i codici dell'aritmologia, soffermandosi in particolare sul significato del *sei* e del *sette*. Emanazione diretta dell'Uno, l'ebdomade diventa il sigillo della sapienza. In quanto numero primo, priva di sottomultipli da cui possa dirsi generata,

la cifra della perfezione non dispone di Mater Materia, richiama così la figura di Atena, partorita dal cervello di Zeus. Perciò il sette corrisponde al Logos, il suo regno è la sfera del sovransensibile, i suoi indici di riferimento figure o presenze divine.

Quanto all'esade, cifra perfetta nell'ambito delle creature mortali, il suo significato viene a mutare, sia pure in maniera assai sfumata, nel passaggio dal *De opificio mundi* alle *Legum Allegoriae*. Trattandosi del prodotto tra il femminile (la diade) e il maschile (il ternario), in entrambi i casi il numero simboleggia, grazie all'incrocio dei sessi, l'atto materico del generare. Ma la monade, che nel *De opificio* presiede ancora al concepimento ($1 \times 2 \times 3 = 6$), sparisce nel testo successivo, dove il simbolismo del 6 viene a dipendere dal solo incontro del 2 col 3.

Se si tien conto che la dottrina dell'Anthropos, su cui culmina il pensiero di Filone, presenta l'Uomo Celeste come una figura al di là dei sessi, la modifica è tutt'altro che irrilevante. Lo sottolinea Bréhier in un passo dedicato all'itinerario di Rinascita, dove al *sei*, carnale e limitato, subentra il *sette* divino: «La prima nascita dell'uomo è carnale: egli proviene da genitori mortali; nella seconda, semplice e priva di mescolanza, non ha madre, ma solamente un padre, il padre dell'universo, e questa nascita avviene 'secondo la natura del numero sette, sempre vergine' (vale a dire secondo la sapienza)»⁶⁴.

Accanto all'aritmologia, va infine inserito il procedimento onomastico, utilizzato da Filone per rendere più tipici, e in questo modo più dotati di respiro universale, i personaggi e i toponimi della sua allegoresi. Lungi dall'essere arbitrario, il Nome è per lui un indizio, e le lettere di cui è accreditato contengono il riflesso della qualità o dello stato che la pratica dell'esegesi si accinge a disoccultare. Poiché l'oggetto dell'analisi è quasi sempre una figura *in progress*, non è infrequente che la partitura onomastica di partenza, sulla spinta dell'istanza evolutiva che assilla il personaggio agente, venga a sfaldarsi. Cadendo il vincolo che lega il protagonista alla funzione simbolica da lui detenuta, s'impone la *mutatio nominum*, rivelatrice del cambiamento in atto⁶⁵. Così Giacobbe, che si muove tra mille disagi finché si trova nella condizione del *progre-diente* (e, in tale stato, è il prototipo dell'asceta), tramuta il proprio nome in Israele (colui che vede Dio), non appena consegue la condizione di *perfetto*; la stessa cosa capita ad Abram, la cui partitura

onomastica raddoppia la vocale interna (Abraam) quando la vocazione alla sapienza, prima indirizzata sugli astri alla maniera caldea, cambia d'oggetto, applicandosi alla sfera dell'interiorità.

Grazie all'interpretazione allegorica filoniana i patriarchi della *Genesi*, che nell'esegesi tradizionale erano *exempla* su cui modellarsi (ma *exempla*, va chiarito, tanto più accattivanti quanto più rilevato era il loro spessore storico), divengono i segmenti di un percorso in cui la storia dell'anima, concepita *sub specie aeternitatis*, assume i sembianti di un Mistero offerto agli iniziati.

È anche il modo con cui Bréhier, a conclusione del saggio, propone una segreta consonanza tra la spiritualità di Filone e le istanze sorte nel mondo europeo dopo il crollo del Positivismo: «Il discorso sacro è una parola di mistero che ha il suo senso autentico solo per gli iniziati. Come Hegel farà della storia il simbolo d'uno sviluppo dialettico che l'esperienza non consente di cogliere dall'esterno e a cui solo la dialettica razionale può consentire un senso, così Filone vede nella storia del suo popolo e nelle prescrizioni della Legge l'immagine di una storia più intima e profonda, quella dell'anima che si avvicina o si allontana da Dio. Il simbolismo è assai prossimo ad acquisire presso di lui un senso universale. [...] Del resto il metodo allegorico è connaturato all'idea fondamentale del sistema. Nella storia del pensiero umano, tale metodo sarà sempre legato alle dottrine che, respingendo la ragione autonoma, ma non accettando neppure la rivelazione esteriore cristallizzata in formule verbali, collocano la via dell'anima in una rivelazione interiore e ineffabile»⁶⁶.

3. Pirandello e il tema della doppia Creazione

Tra le novelle propedeutiche ai *Sei personaggi*, *L'eresia catara* (1905) costituisce un caso speciale. Formulando la storia di Bernardino Lamis, autore di «due poderosi volumi»⁶⁷ sul movimento eretico, Pirandello richiama di scorcio temi e figure di pertinenza gnostica. Se sul piano manifesto la novella si limita a vaghe indicazioni che l'epilogo carica di un'intenzionalità per lo meno sospetta (il discorso finale del protagonista risulta infatti troncato senza che le sue opinioni sul manicheismo vengano espresse), tutt'altra cosa avviene nel sottotesto. Incrociati tra loro, due mo-

tivi-chiave del dramma del '21, il tema della doppia Creazione e quello del Giardino edenico, cooperano nel generare l'intreccio, sollevandosi al ruolo di artifici costruttivi.

Vediamo di sintetizzare il procedimento sulla scia della finissima analisi di Roberto Tessari. Due eventi, offerti come consecutivi, contribuiscono a rendere l'esistenza di Bernardino Lamis una sorta d'inferno. Il primo, proposto in *flash-back*, concerne la sua vita privata e sfila nel testo come una sub-trama a specchio. La pace di Bernardino Lamis, di cui è emblema la casa dotata di giardino, «sua unica e dolce cura»⁶⁸, è interrotta da uno stuolo di chiassosi nipoti napoletani, che la morte improvvisa del padre ha dirottato nel *locus amoenus*. L'uomo resiste per un anno a tanto scompaginamento, finché qualcosa di inaccettabile lo spinge a trasmigrare: «Ed era durato un anno, per lui, questo supplizio, e chi sa quant'altro tempo ancora sarebbe durato, se un giorno non si fosse accorto che la cognata, non contenta dello stipendio che a ogni ventisette del mese egli le consegnava intero, aiutava dal giardinetto il maggiore di figliuoli a inerparsi fino alla finestra dello studio, chiuso prudentemente a chiave, per fargli rubare i libri. «Belli grossi, neh, Gennarié, belli grossi e nuovi!». Mezza la sua biblioteca era andata a finire per pochi soldi su i muricciuoli»⁶⁹.

Utilizzati in chiave comica, compaiono gli ingredienti che segneranno in maniera ossessiva il ritorno di Pirandello al teatro: la scena della colpa avviene nel giardino, che vede crosa per sempre la sua natura beatifica; delle due presenze attive nell'ombra, la donna è la tentatrice, e il saccheggio concerne la preziosa biblioteca, un Doppio dell'Albero della Conoscenza; è la vista del sapere trafugato (e venduto sottocosto) a decretare il definitivo abbandono del *locus amoenus*. Bernardino Lamis finisce così in due misere stanzette, privo persino del letto su cui riposare. Cibandosi di poco e di nulla (la maggior parte dello stipendio va alla genia degli usurpatori), ritrova la serenità grazie al conforto degli studi prediletti, quando un secondo evento, simmetrico al primo, viene a turbare la pace così faticosamente riconquistata.

Si è detto della produzione scientifica del protagonista di *L'eresia catara*; non ancora che si tratta di un professore universitario e che la sua disciplina d'insegnamento è la storia delle religioni. Ad apertura di novella, proprio l'ambito così affannosamente difeso dai fastidi della vita privata (ma delle vicissitudini fa-

miliari che hanno angustiato il Lamis il lettore è informato solo successivamente) risulta oggetto di un altro genere di ingerenza. Vediamo il modo in cui è presentata la nuova figura invasiva che, con insidia tanto più compromettente, mette in discussione l'immagine pubblica del professore: «E di fatti il Vannicoli [un allievo del Lamis] sapeva che da circa *sei* mesi era uscita in Germania (Halle a. S.) una mastodontica monografia di *Hans von Grobler* su l'*Eresia catara*, messa dalla critica ai sette cicli, e che su lo stesso argomento, tre anni prima, Bernardino Lamis aveva scritto due poderosi volumi, di cui il von Grobler mostrava di non aver tenuto conto, se non solo una volta, e di passata, citando que' due volumi, in una breve nota: per dirne male»⁷⁰.

Se la marca temporale costituita dal *sei* connota la nuova *via crucis*, il conio onomastico attribuito al rivale lascia ritenere legittima l'indignazione di Bernardino Lamis. Ci troviamo di fronte a uno dei protocolli usuali dell'allegoresi pirandelliana dove il nome, funzionando da spia, attesta le prerogative essenziali del personaggio evocato. Hans von Grobler significa infatti *Giovanni il grossolano*. Solo in apparenza il difetto che calamita l'attenzione ricade sul patronimico; in realtà anche il nome di battesimo, su cui precipitano le valenze della Commedia dell'Arte (Hans è l'appellativo tedesco per indicare lo Zanni), coadiuva l'indice gemello con effetti di raddoppiamento⁷¹.

Capita così che la storia del professore defraudato del Sapere da un Sosia svilito ribadisca quell'altra, legata al furto dei libri da parte dei nipoti impudenti. Che nei due nuclei narrativi l'agente dell'infrazione sia una figura volgare, un intrigante senz'arte né parte, lo dimostra il modo in cui Bernardino Lamis giudica il suo contraltare tedesco: «Più di due mesi aveva aspettato che qualcuno, almeno tra i suoi antichi scolari, si fosse mosso a difenderlo; poi, tuttoché – secondo il suo modo di vedere – non gli fosse parso ben fatto, s'era difeso da sé, notando in una lunga e minuziosa rassegna, condita di fine ironia, tutti gli errori più o meno *grossolani* in cui Von Grobler era caduto, tutte le parti che costui s'era *appropriate della sua opera* senza farne menzione, e aveva infine rafforzato con nuovi e inoppugnabili argomenti le proprie opinioni contro quelle discordanti dello storico tedesco»⁷².

Punteggiata di errori *grossolani*, per di più non esente dall'accusa di plagio (il raccordo metaforico è col mimetismo dei buffoni),

l'opera di Hans von Grobler è l'inveramento fedele delle promesse sancite dall'onomastica. Data l'intenzionalità del procedimento, si deve dedurre che nel 1905, scrivendo l'*Eresia catara*, Pirandello disponesse di una conoscenza della gnosi assai più ramificata di quanto la novella, almeno sul piano manifesto, non lasci trasparire. L'ombra del Demiurgo gnostico, artefice della «creazione seconda», aleggia sulla storia del professor Lamis, a cui il plagiatario venuto da altrove ruba fama e idee. Dei due eventi creativi messi a confronto nel corso della narrazione, l'*originale* è relegato ai margini, quando non addirittura reso oggetto di ludibrio: la *copia* maldestra e difforme conosce gli onori del mondo, finendo elogiata da tutti.

Secondo il più tipico stile pirandelliano, la novella sfocia in un finale grottesco. Lo spazio è quello dell'aula universitaria che, in mancanza di mezzi di comunicazione più adeguati (nessuna rivista ha voluto pubblicare la sua recensione al libro di Von Grobler), il professore utilizza per la sua arringa contro l'usurpatore. Fuori diluvia, e anche gli studenti più fidi hanno disertato la lezione. Ma Bernardino Lamis è talmente accalorato nella sua autodifesa da non accorgersi che la sua voce, a cui il risentimento comunica un fervore inusitato, risuona in un'aula vuota. A questa cieca frenesia, Tessari assegna il crisma di una caduta: a causa del narcisismo offeso, il professore di storia delle religioni non è più il custode di un'ostica sapienza da tutelare col segreto; perso ogni ritegno, diventa l'attore di teatro, l'istrione a cui il bisogno di esibirsi infonde un'enfasi avventata⁷³.

Se si tien conto che altrove Pirandello, ad esempio in *Suo marito*, appunta i suoi strali sul versante mondano dell'evento letterario, e parla di «commercio di vanità», di «accatto di fatue soddisfazioni», di «perpetuo struggimento di piacere altrui e d'averne le lodi»⁷⁴, non si può dire che l'interpretazione di Tessari sia priva di fondamento. Ma è lecito insistere, anche, sulle possibili valenze metaforiche sottese al tema della voce risonante nel deserto. Se il finale grottesco dell'*Eresia catara*, che anticipa *Le sedie* di Ionesco, è intriso di veleni, il suo referente potrebbe non essere solo l'esagitato affannarsi di una soggettività fuori controllo. A differenza del suo eponimo, Bernardino da Siena, che infiamma le piazze con le sue prediche infervorate, Bernardino Lamis non ha ascoltatori e al suo eloquio «acceso e vibrante»⁷⁵ fa da mesta cornice l'allucinante silenzio del mondo.

Con *Personaggi*, una novella del 1906, il tema della doppia Creazione comincia a scernere le modalità d'impiego che caratterizzeranno il dramma del '21. Contrapponendo all'esistenza empirica, regno del disordine e della contraddizione, il cosmo armonioso dell'arte, Pirandello utilizza i requisiti tradizionalmente connessi alla Diade e all'Uno. In questo modo il gioco delle metafore, che assimila lo scrittore a un «piccolo Padreterno»⁷⁶, reitera la scansione filoniana tra l'uomo a immagine e l'uomo plasmato, evidenziando lo scarto tra una poiesi felice, frutto di levità pneumatica, e la sua replica volgare, ottenuta col concorso dell'argilla: «La natura senz'ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima, credetelo, da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera. Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere non si stagliano forse su uno sfondo di vicende ordinarie, di particolari comuni? Ebbene gli scrittori non se n'avvalgono, come se queste vicende, questi particolari non abbiano valore e sieno inutili. L'oro, in natura, non si trova frammito alla terra? Ebbene, gli scrittori buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi»⁷⁷.

Con la comparsa della servetta Fantasia, il baricentro della narrazione si sposta sulla folla dei personaggi che, accalcandosi nell'anticamera dell'Autore, chiedono udienza. Vestita a lutto ma non estranea al riso – un riso a cui la passione per gli studi filosofici assegna una patina di gravità –, l'ancella devota reca le stimmate della poetica pirandelliana. Giudice severo, il piccolo Padreterno che in *Personaggi* funziona da io narrante è ben lungi dall'accogliere ogni richiesta. Lo dimostra il carattere dell'udienza, dove i portatori di vicende insulse o stantie sono impietosamente messi alla porta. Si capisce subito che le figure dei respinti, schizzate alla brava, servono a conferire maggiore risalto alla presenza al centro dell'affabulazione, i cui tratti sono oggetto di un'analisi minuziosa.

L'eletto di turno si chiama Leandro Scoto, un nome che l'inflessibile presenza giudicatoria ritiene del tutto azzeccat⁷⁸; l'abito di gala, aperto sul davanti e con le falde che arrivano ai piedi, unito alle movenze cerimoniali (l'uomo si alza e si inchina tre vol-

te e il suo eloquio è condito da formule di cortesia), vale a circondarlo di un'aureola di dignità: dottore in scienze fisico-matematiche, dimostra una perfetta padronanza dell'inglese; completamente calvo, ha occhi e baffi nerissimi che assegnano alla sua fisionomia un che di meridionale.

Lo strano personaggio, che pure ammette di non essere un teosofo, sorregge un libro di Leadbeater, di cui riporta un frammento particolarmente significativo. Per quanto trasposto in un linguaggio astruso, il passo di cui si dà lettura contiene un riferimento alla prima Creazione, quando il potere forgiate del nous, privo del concorso della materia, si manifesta per cadenze sottili: «Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modella istantaneamente sotto forma di un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso; e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria, la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti»⁷⁹.

Trascurando, per ora, le implicazioni teologiche che il legame tra Creatore e creatura (e l'autonomia che ne deriva) lascia filtrare, veniamo al modo in cui il personaggio assume l'immaginosa ricostruzione di Leadbeater come punto d'appoggio per la propria causa. Interessato all'immortalità che il Logos, evocato nelle forme della scrittura letteraria, procura alle sue filiazioni, Leandro Scoto sfodera la sua arte dialettica per convincere il detentore del soffio a saziare la sua fama d'eternità: «Ne sono una prova tutti i personaggi creati dall'arte. Alcuni hanno pur troppo vita effimera; altri immortale. Vita vera, più vera della reale, sto per dire! Angelica, Rodomonte, Shylock, Amleto, Giulietta, Don Chisciotte, Manon Lescaut, Don Abbondio, Tartarin: non vivono d'una vita indistruttibile, d'una vita indipendente dai loro autori? [...] Consideri, per citare un esempio, che Don Abbondio, santo Dio, che è? un pretucolo di villaggio, un'animella spaventata, e sissignori! che bella fortuna ha avuto quello là! Vive eterno! Ecco, mi faccia commettere magari qualche grossa bestialità: affrontare la morte, putacaso per salvare un mio simile, beneficiare un amico per avere gratitudine, mi faccia finanche prendere moglie, che debbo dirle, con la lusinga di viver contento e in pace, ma non mi abbandoni, per ca-

rità! mi dia vita, si scrva di me! Creda pure che in me, ad approfondirmi bene, Lei ritroverebbe la stoffa per un capolavoro»⁸⁰.

Le «bestialità» di cui Leandro Scoto è disposto a macchiarsi pur di vedere esaudito il suo desiderio hanno una pertinenza comune. Tutte, infatti, ineriscono alla sfera dell'*affectus*, proposto in una gamma di forme che, a partire dall'altruismo più disinteressato, toccano l'amicizia e l'amore sessuale. Ciò consente di dare il peso dovuto al conio onomastico attribuito al personaggio, assecondando l'indicazione della novella che ne sottolinea la congruità.

Leandro è un classico nome d'amoroso. Se il mito greco lo pone al centro di una peripezia infelice (attraversando a nuoto l'Ellesponto per raggiungere Ero, l'archetipo degli Innamorati anne-ga miseramente, inducendo a sua volta l'amata a togliersi la vita)⁸¹, la sua fortuna rifulge con la Commedia dell'Arte e la narrativa che le è collegata, dal *Roman comique* di Scarron al *Capitan Fracassa* di Gautier.

Leandro in greco significa *uomo del popolo*, cosa che non sembra estranea alla scelta del patronimico, *Scoto*. Per comprenderne le ragioni, occorre fare un passo indietro. Due anni prima, nel 1904, recensendo un poema di Costanzo dedicato alla figura dantesca, Pirandello insiste su una piega del testo tesa ad alleggerire la responsabilità dell'uomo nell'avvento del Male. Al tema, il drammaturgo siciliano dedica una chiosa che interessa il nostro argomento: «Chi ha dato alla materia tanta forza da poter fare orecchia sorda e non rispondere all'intenzione dell'Artefice e del suo strumento?»⁸². Il motivo è ripreso qualche pagina dopo: «Il Costanzo immagina di vivere al tempo dell'Alighieri e di essergli venuti a mano gli scritti del poeta. Meditando questi scritti, gli sono nati nell'anima alcuni dubbii che lo irretiscono: ha il sospetto che il gran poeta sia stato troppo divino e che troppo abbia ceduto alla religiosità, alla superstizione, al Medio-Evo, alla Chiesa, al papa, troppo anche di fronte agli stessi papi, ai sacri dottori, ai dotti frati che, prima dello stesso Dante, trattarono argomenti religiosi oltremondani e che furono più miti, più concessivi, più umani: Silvestro II, *Scoto-Erigene*, Alberto Magno, Bacone, Abelardo, Arnaldo da Brescia»⁸³.

Nella filza di frati e dottori, molti dei quali eresiarchi o in sospetto di eresia, che Pirandello immette tra i patrocinatori dell'umano, c'è anche lo Scoto irlandese, uno degli esponenti più in-

signi del platonismo cristiano. Proviamo a operare un riscontro tra la biografia del filosofo carolingio, vissuto nel IX secolo, e il personaggio che sta al centro della novella.

Giovanni Scoto, così denominato perché l'Irlanda era allora definita Scozia maggiore, appartiene al ceppo sassone; la sua opera filosofica più importante, il *Periphyseon* (nel titolo latino, il *De divisione naturae*), è una sorta di *Hexameron*⁸⁴, il che ne giustifica la qualifica di «dottore in scienze fisico-matematiche», sia pure in accezione medievale; chiamato a corte da Carlo il Calvo, appartiene al ristretto novero dei suoi consiglieri; la conoscenza del greco, all'epoca piuttosto rara, gli consente di tradurre il *De coelesti hierarchia*, l'opera dello Pseudo-Dionigi che è uno dei punti di forza del platonismo medievale⁸⁵.

Profilati ora in forma più esplicita (la conoscenza dell'inglese, le movenze cortigiane, il titolo di dottore in scienze fisico-matematiche), ora attraverso curiosi slittamenti metaforici (la calvizie per il riferimento a Carlo il Calvo; la meridionalità per la conoscenza del greco), tutti gli indici che Pirandello riversa sul suo personaggio convergono su una figura storica ben determinata.

Scoto Eriugena, per il quale la realtà ideale resta, platonicamente, l'unica realtà, è, fra i filosofi medievali, uno dei più convinti assertori dell'assoluta preminenza della *prima* Creazione. Poiché il *secondo* gesto creativo, legato all'infusione di materia, è per lui una desinenza accessoria⁸⁶, la sua dottrina finisce con l'estendere salvezza e immortalità a ogni cosa creata. Se alla fine dei tempi, quando avverrà la *Restauratio*, tutti gli esseri parteciperanno dell'armonia universale, non ha importanza *come* si nasce: ciò che conta è venire al mondo, anche al prezzo di qualsiasi «bestialità», certi che alla fine, come ben argomenta il portavoce pirandelliano nell'epilogo della novella, l'esito sarà un «capolavoro»⁸⁷.

La trama esplicita di *Personaggi* concerne un'immortalità di conio letterario, ma il fatto che a esserne propiziatrice sia una figura così dotata di alone evoca tra le righe una sopravvivenza di tutt'altro tenore. L'intarsio sotteso all'affabulazione potrebbe risultare ancora più complesso. Leadbeater, il teosofo convocato nel *Fu Mattia Pascal* e di cui Leandro Scoto si perita di leggere un frammento, dispone di un nome curioso che, assunto alla lettera, significa *forgiatore del piombo*. Non è da escludere che la metafora alchemica presente nell'incipit, grazie a cui l'arte letteraria ri-

sulta assimilata al processo di transustanziazione della materia (l'alchimia, com'è noto, ha a presupposto la trasformazione del *piombo* vile in oro filosofale), debba qualcosa all'onomastica del teosofo inglese.

Se fosse così, *Leadbeater* e *Leandro* Scotto non sarebbero solo figure resc affini dalla presenza di qualche fonema in comune. Sovrapponendo un filosofo medievale a un occultista moderno, Pirandello, a modo suo, avrebbe conferito pregnanza all'istanza religiosa che circola nella novella e che affiora, puntuale, in una battuta del postulante: «Tutti, oggi, sentiamo un bisogno angoscioso di credere in qualche cosa. Un'illusione ci è assolutamente necessaria; e la scienza, Lei lo sa bene, non ce la può dare»⁸⁸.

Con *Illustratori, attori e traduttori*, pubblicato nel 1908, Pirandello introduce il dissidio nella sfera dell'arte, in *Personaggi* convocata sul registro dell'armonia. Conteso tra le grafie sottili del testo letterario e la fisicità insormontabile del momento rappresentativo, il teatro è una forma espressiva impura. Se la tesi è consueta in ambito simbolista, la peculiarità di Pirandello è di modularla facendo ricorso al tema della doppia Creazione. Già nell'incipit del saggio le modalità del richiamo alla scuola naturalista francese denunciano i presupposti dell'argomentazione. Per il drammaturgo siciliano la scrittura di un Flaubert e di un Maupassant non è un freddo ossequio al codice dell'impersonalità; applicata al malessere cosmico, illumina il cono d'ombra, mette a nudo gli stridori del creaturale.

In questo modo la compassata oggettività del Naturalismo cede il posto allo sdegno, e la distanza dalla materia trattata assume le forme dell'ironia o del disgusto: «Ma tanto il Flaubert, poi, quanto il Maupassant, insigni artisti, non riuscirono – a dispetto della teoria – due fotografi; non solo, ma il primo non riuscì neppure un vero naturalista. La differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura, è evidentissima infatti in quel disdegno ironico di Flaubert per la mediocre realtà da lui presa a descrivere per sistema e odiata per istinto; ed è anche evidentissima nel proponimento del Maupassant d'opporle costantemente l'istinto sicuro e fermo alla ragione incerta e vacillante, mostrando la *bestialità stessa come il fondo del nostro essere*, fondo solido che da solo può mantenerci contro i capricci dell'immaginazione e gli errori dell'intelletto»⁸⁹.

Il preambolo serve a introdurre la clamorosa presa di posizione nei confronti della corporeità, di cui sono attestate le pronunce successive. L'arte, sostiene Pirandello, è un universo spirituale perfettamente chiuso in se stesso e la forza di coesione di cui è dotata, che la distingue dal caos della natura, non ammette ingerenze o invasioni di campo. Nel suo cosmo ideale, tutto dipende dal momento *primo*, coincidente con l'immagine generatrice affluita per incanto nella mente dell'artista. A questo stampo indelebile – una sorta di microcosmo in cui è sigillato l'intero percorso creativo – va commisurato il momento fabbrile dell'esecuzione.

Affinché la tecnica di produzione risulti fedele alla qualità del modello, è necessario che un unico impulso creativo, attivando il nesso tra l'immagine generatrice e la sua forma sensibile, infonda nell'opera d'arte quel che nell'esistenza comune manca al suo posto: la perfetta congruenza tra interno ed esterno, fondamento d'ogni armonia. Contrapposta al mondo reale, l'opera d'arte esprime il prodigio di un'organicità ripristinata. In assenza di ciò, il prodotto estetico cessa di essere il paradigma di una vita superiore; segmentato in se stesso, diventa il regno della lacuna, e nel suo ambito ripropone il disordine che avvelena l'intera realtà.

È quel che avviene nell'arte scenica per ragioni legate alla sua difforme morfologia. Spazio esposto ai disagi della «creazione seconda», il teatro ospita nel suo seno l'intruso, l'artigiano che l'estraneità allo spirituale accomuna al Demiurgo della gnosi. Applicando al palcoscenico la scansione filoniana tra l'*uomo a immagine* e l'*uomo plasmato*, Pirandello sviluppa un'ingegnosa teoresi il cui punto di forza è la genesi del personaggio: «Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'*immagine* (cioè quella specie di *essere immateriale e pur vivente*, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) che tende a divenire [...] il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere. [...] Nell'esecuzione si dovrebbero dunque trovare tutti i caratteri della concezione. Può avvenire questo nell'arte drammatica? Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella *materialità* della rappresenta-

zione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore. Questa, come è noto, è per l'arte drammatica una *soggezione ininviabile*⁹⁰.

Figura necessaria sul piano pratico, l'attore resta una pedina mutila, il luogo di rifrazione di un coacervo d'impossibilità. Anche quando rinnega il suo vizio d'origine, il narcisismo, dispiegando ogni sforzo per aderire al personaggio drammatico, lo stridore tra il modello archetipico e il suo surrogato risulta flagrante. Non è solo una questione di fattezze fisiche, di scarti tra icone che dovrebbero combaciare. Il problema è teorico e chiama in causa i modi della creazione sussidiaria. Per non dar vita a una figura priva di anima, l'interprete scenico è costretto a rimodellare il suo personaggio in base alla propria esegesi. Capita così che un'immagine generatrice di nuovo conio, concresciuta parassitariamente, scaldi la prima, introducendo ovunque «la diminuzione e il guasto»⁹¹.

Enucleando le cause del degrado, Pirandello tocca il nodo della questione. Costruita su cadenze corporee, affidata all'ingombro della materialità, l'immagine su cui lavora l'attore non appartiene alla sfera dell'arte. A farla difetto è il soffio della poesia, quel sentire di natura spirituale che sottrae l'evento letterario al vincolo con la realtà. Spessa, vischiosa, irrimediabilmente terrestre, l'operatività dell'attore porta il marchio della «creazione seconda», quando il fango si mischia al Logos fecondatore. Perciò la figura affluita dal testo drammatico, fatta di fiati sottili, di cadenze immateriali, risulta distante dai grevi impasti del suo contraltare di carne: «Ora, che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena. L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone ed azioni che hanno già avuto un'espressione di vita superiore alle contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale caratteristica della poesia, cioè in una realtà superiore»⁹².

Contrapponendo la materia all'idea, Pirandello dimostra qualcosa di più del suo platonismo di fondo. Se nella sua teoresi l'attore ricopre un ruolo svilito, è sul filo di un'analogia che costituirà

il nucleo essenziale dei *Sei personaggi*. Strumentazione estranea alla luce dello spirito, lo spazio del palcoscenico è il risibile microcosmo su cui si riflettono i requisiti della creazione erronea. Avviene così che una voce come teatro, scissa in due poli, assurga a veicolo di una vertiginosa metaforesi: se il momento della rappresentazione è *theatrum mundi*, sinonimo di contraffazione e impostura, il soffio inaugurale che destina il personaggio all'immortalità è il Logos nello smalto della *prima* Creazione, quando l'uomo, coniato a immagine e somiglianza di Dio, risulta estraneo alla materia pesante.

Nello stesso periodo Pirandello inizia la redazione di *Suo marito*. Pubblicato nel 1911, dieci anni prima dei *Sei personaggi*, il romanzo costituisce lo sforzo più significativo fatto dallo scrittore per trasfondere in ritmi letterari un tema che, per le varianti a cui è sottoposto, all'epoca sembra ossessionarlo. In *Suo marito* il motivo della doppia Creazione non è un percorso collaterale; appartiene alla macrostruttura, e rifluisce nell'opera grazie a due segmenti intrecciati tra loro con effetti di rispecchiamento. Il rapporto di coppia al centro del romanzo, dove Giustino Boggio trasforma in non metaforico oro (il denaro e il successo) la creatività spirituale della moglie, una scrittrice di vaglia, trova infatti il suo equivalente nel drammatico testa a testa a cui vengono sottoposti i frutti del ménage.

Il fatto che Silvia Roncella, ancora incerta sulla propria identità, metta al mondo un figlio proprio quando il suo primo lavoro teatrale, *La nuova colonia*, grazie agli intrighi del consorte, riscuote un clamoroso successo, innesca il parallelismo tra parto naturale e parto spirituale. Il senso del parallelismo è sciolto soltanto nell'epilogo. Divisa tra le due forme di maternità, la protagonista compie un lungo periplo prima di acquisire coscienza che la creazione letteraria è il suo vero destino. L'esito è il provvisorio abbandono del marito, che fa ritorno in provincia accanto al bambino. L'innocente muore proprio quando una seconda commedia di Silvia Roncella, questa volta allestita senza il concorso dell'intermediario, attesta la genuinità del talento della scrittrice. Accorsa ai funerali del figlio, la donna si ritrova accanto il compagno, pronto a riprendere l'antico ruolo. Il rifiuto che ne segue sigilla l'azione. Con la morte del bambino, la *quête* di Silvia Roncella, legata al conseguimento dell'autoconoscenza, può dirsi conclusa.

Davanti a lei sta un uomo sposato senza amore, di cui ha condiviso le sorti per una forma di rispetto che, vista retrospettivamente, le appare del tutto ingiustificata. Scrittrice nell'anima, come ha scoperto di essere, può ora decidere in piena autonomia di consacrarsi in solitudine ai suoi fantasmi d'arte.

In ossequio a uno dei codici operativi da lui più sfruttati, Pirandello imposta il romanzo sull'enucleazione di due serie gemelle. Tanto nell'azione maggiore, dove la creatività letteraria diventa merce, che nella sub-trama profilata con effetti di raddoppiamento (la *Psicomachia* della donna, contesa tra maternità naturale e maternità spirituale), lo scontro è tra la materia e lo spirito. Con un procedimento non meno consueto, la presenza delle due serie risuona negli indici temporali o in altre cadenze di tipo numerologico. Lo attesta il titolo del terzo capitolo, *Mistress Roncella two accouchements*, dove non solo le due serie sono chiaramente esplicitate, ma alla *diade* va anche riferito lo stato d'animo della Roncella, ancora troppo immatura per saper leggere in se stessa. Lo ribadisce il parallelismo istituito tra i *nove mesi* della doppia gestazione simultanea (terzo capitolo) e i *nove mesi*⁹³ che Giustino Boggìolo, abbandonato dalla moglie, trascorre a Cargiore (settimo e ultimo capitolo). In questo modo la morte del bambino, fatta coincidere col compiersi della cifra rituale, rompe la simmetria tra i due spartiti, rendendo ineluttabile anche sul piano simbolico la separazione definitiva tra i coniugi.

Interessante è il modo in cui Pirandello delinea la figura del marito sfruttatore. Oggetto d'ironia da parte di tutti (solo il velo della devozione impedisce in un primo tempo a Silvia Roncella di prenderne atto), la comicità del personaggio risulta esaltata dal candido zelo con cui si applica al ruolo. Confermando un versante della propria onomastica, Giustino Boggìolo si ritiene davvero nel *giusto* quando, con piglio sicuro e in ossequio agli stereotipi della società di massa, rapporta il valore del prodotto letterario al suo ceto commerciale. Per lui l'opera d'arte, nella sua nuda fattura, vale meno di niente: materia inerte, il suo pregio dipende dalla sapienza di chi, esperto delle leggi del mondo, sa farla fruttificare.

Il motivo è al centro di un dialogo tra l'affarista e la madre, del tutto digiuna in materia economica: «Faccio tutto io! – seguì Giustino – Gli affari li tratto io. Del resto, ohè, a Roma, cara mamma... che! tutto il doppio... non te lo puoi neanche figurare! e se

non ci s'ajuta in tutti i modi... Lei lavora a casa; io faccio fruttare il suo lavoro fuori... 'E... frutta, frutta?' – domandò timidamente la madre, cercando di smorzare l'acume degli occhi. – 'Perché ci sono io, che lo faccio fruttare! – rispose Giustino. – Opera mia, non ti figurare! Sono io... tutta opera mia... Quello che fa lei... ma sì, niente, sarebbe come niente... perché la cosa... la... letteratura, capisci? è una cosa che... puoi farla e puoi non farla, secondo i giorni... Oggi ti viene un'idea; sai scriverla, e la scrivi... Che ti costa? Non ti costa niente! per se stessa, la letteratura, è niente; non dà, non darebbe frutto, se non ci fosse... se non ci fosse... se non ci fossi io, ecco! Io faccio tutto'»⁹⁴.

Non è un caso se al momento del successo della *Nuova colonia*, Giustino Boggìolo se ne ritenga l'Autore, facendo riflettere il tema della doppia Creazione⁹⁵. Ma un personaggio la cui supponenza, pari solo alla meschinità involontaria, prelude al Capocomico dei *Sei personaggi*, non può essere immune dal repertorio delle immagini gnostiche. Fin dall'incipit, infatti, i ben noti stilemi turbinano sulla pagina in un crescendo vertiginoso. Innanzi tutto il requisito della *simia dei*, tessera di riconoscimento del Demiurgo. Esperto «delle cose più ovvie e più chiare, quelle terra a terra»⁹⁶, l'intrigante del romanzo è un plagiatario perfetto. Abile nel ricalcare «la scrittura e la firma»⁹⁷ della consorte, Giustino Boggìolo non esita a trafugarne i pensieri, che conserva in un quaderno d'appunti pronti per l'uso.

In secondo luogo, l'ignoranza crassa, l'inadeguatezza a trattare le cose dello spirito. Privo completamente di gusto, per forza di cose immerso nel kitsch, l'ex archivista notarile⁹⁸, che storpiava i nomi stranieri e adora, pur non conoscendola, la lingua delle transazioni internazionali, l'inglese, è lo zimbello dei salotti romani. Troppo lungo sarebbe enumerarne le gaffes che, in lungo e in largo, percorrono la prima parte del romanzo. Ma se il suo lasciapassare è la fama della moglie, il personaggio reca in dote una virtù che lo pone al passo coi tempi: «eonomo e misurato»⁹⁹, non solo sa veder chiaro in accordi e contratti, ma pretende anche che il ritmo della creazione scritturale, opportunamente pianificato, reiteri le sequenze della catena di montaggio.

Tocchiamo il nervo occultato del romanzo, che spiega il cambiamento del titolo, da *Suo marito* a *Giustino Roncella, nato Boggìolo*, voluto da Pirandello all'epoca della revisione dell'opera¹⁰⁰.

Giustino non è un nome qualsiasi. È anche quello dell'apologeta cristiano, venuto a Roma dalla Samaria, di cui è lecito ritrovare le tracce in un passo del *Fu Mattia Pascal*, riferito alla pretesa brutalità di Cristo¹⁰¹. Se nel romanzo la citazione è sbrigativa, non è difficile individuarne la fonte, costituita dal *Dialogo con Trifone*¹⁰². In quest'opera Giustino conia una formula che, ripresa da Ireneo, godrà di larga fortuna in ambito teologico: quella di un'*economia* collegata alla Creazione, volendo indicare con ciò il disegno divino che, soggiacendo al groviglio delle vicende storiche, alimenta nei credenti l'idea di salvezza¹⁰³.

Riprendendo la formula del martire cristiano, Pirandello la sottopone a un'inversione sarcastica, costruendo su di essa il personaggio del marito. Infatti quella di Giustino Boggio, che la applica al divino della scrittura, è un'*economia diabolica*, e in essa rifugge il disessere della modernità. Il nuovo titolo sarebbe dunque latore di una doppia intenzionalità demiurgica: oltre a fare le veci del Dio genuino (l'uomo usurpa il nome della moglie scrittrice), il protagonista del romanzo, reo di ignorare lo spirito a vantaggio della materia, è anche il rozzo Artigiano che, con impudente disinvoltura, trasforma l'evento creativo in orribile detrito.

Riprendendo il modulo di *Personaggi*, Pirandello compone nello stesso anno, il 1911, *Tragedia di un personaggio*, una novella interessante per il gioco di varianti cui è sottoposto il tema già sperimentato. In primo luogo l'udienza dei fantasmi d'arte è collocata di domenica. Se si tien conto dei non pochi richiami biblici distribuiti nel testo, l'analogia tra l'Autore letterario e il Dio della tradizione ebraico-cristiana appare oggetto di un'attenzione significativa. Come nella novella del 1906, una figura in cerca d'immortalità sbalza dal novero dei postulanti, ma la protervia che la contraddistingue ha un'altra giustificazione. Creatura nata per durare, il singolare personaggio ha avuto in sorte un Autore maldestro, un «imbecille» che, attraverso un risibile intreccio, ne ha mortificato la fisionomia. Indignato per l'affronto, il nuovo venuto non si dà pace e da un Autore finalmente all'altezza del compito invoca ben altro destino.

Camuffato da infortunio letterario, il tema della doppia Creazione precipita nella novella, opponendo alla produzione demiurgica, qui presente nei panni di un romanzo mal costruito, i requisiti della poiesis vera. Lo dimostra il modo in cui l'io narra-

te, paradigma del Creatore genuino, prende le distanze dall'insipiente collega: «Durante la lettura del romanzo m'era apparso manifesto che l'autore, tutto inteso ad annodare artificiosamente una delle trame più solite, non aveva saputo assumere intera coscienza di questo personaggio, il quale, contenendo in sé, esso solo, il germe d'una vera e propria creazione, era riuscito a un certo punto a prender la mano dell'autore e a stagliarsi per un lungo tratto con vigoroso rilievo su i comunissimi casi narrati e rappresentati; poi, all'improvviso, sformato e immiserito, s'era lasciato piegare e adattare alle esigenze d'una falsa e sciocca soluzione. Ero rimasto a lungo, nel silenzio della notte, con l'immagine di questo personaggio davanti agli occhi, a fantasticare. Peccato! C'era tanta materia in esso, da trarne fuori un capolavoro! Se l'autore non l'avesse così indegnamente misconosciuto e trascurato, se avesse fatto di lui il centro della narrazione, anche tutti quegli elementi artificiali di cui si era valso, si sarebbero forse trasformati, sarebbero diventati subito vivi anch'essi. E una gran pena e un gran dispetto s'erano impadroniti di me per quella vita miseramente mancata»¹⁰⁴.

Rispetto ai *Sei personaggi*, il tema è modulato a rovescio. Mentre nel dramma del 1921 le creature esiliate dal pneuma originario cercano in un volgare Sostituto un'impossibile redenzione, nella novella del 1911 il percorso s'inverte, e il garante del movimento di riappropriazione appare una presenza congrua. Ma che si tratti di varianti di un unico schema lo dimostra il legame con *Personaggi*. In entrambi i casi le figure emergenti sono dottori, uno si chiama Leandro Scoto, l'altro Fileno. Ma a differenza del suo predecessore, la cui onomastica risulta appropriata, Fileno appare nella novella una denominazione erranea: «*Fileno...* mi ha messo nome *Fileno...* Le pare sul serio che io mi possa chiamare Fileno? Imbecille, imbecille! Neppure il nome ha saputo darmi! Io, Fileno! E poi, già, io, io, l'autore della *Filosofia del Lontano*, proprio io dovevo andare a finire in quel modo indegno per sciogliere tutto quello stupido garbuglio di casi là! Dovevo sposarla io, è vero, in seconde nozze quell'oca di Graziella, invece del notaio Negrini! Ma mi faccia il piacere!»¹⁰⁵.

Soffermiamoci su questo singolare conio onomastico a cui Pirandello assegna importanza, al punto da evidenziarlo col corsivo. Come Leandro, anche Fileno è un classico nome d'amoroso.

Nel *Filocolo* di Boccaccio, dove il suo portatore è un cavaliere costretto per amore a «un diliberato, volontario essilio»¹⁰⁶, il personaggio si produce in un celebre Lamento. Nel Cinquecento, dal *Tempio d'amore* di Galeotto del Carretto (1504) alla *Disperazione di Fileno* di Emilio del Cavaliere (1590), il motivo è il perno di una lunga sequenza di commedie o pastorali dove la figura è l'immancabile vittima della maledizione di Eros.

Ma il Fileno pirandelliano è di tutt'altra pasta. A differenza di Leandro Scoto, disponibile a ogni nefandezza pur di conseguire l'immortalità agognata (il riferimento è alla possibilità di prendere moglie), il protagonista di *Tragedia di un personaggio* ricusa con forza ogni implicazione bassamente umana. Detentore di ben altro dramma, il suo «lamento» concerne pur sempre un esilio ingiustificato, ma l'origine è un disagio ontologico, un malessere di natura metafisica. Ritorna allora la pronuncia consueta: «Aver il privilegio inestimabile di esser nato personaggio, oggi come oggi, voglio dire oggi che la vita materiale è così irta di vili difficoltà che ostacolano, deformano, immiseriscono ogni esistenza; aver il privilegio di esser nato personaggio vivo, ordinato dunque, anche nella mia piccolezza, all'immortalità, e sissignore, esser condannato a perire iniquamente, a soffocare in quel mondo d'artificio, dove non posso respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato»¹⁰⁷.

In aperto contrasto con le aspirazioni del personaggio, Fileno ha tutti i crismi per dirsi un nome sbagliato. Ma il corsivo di cui lo gratifica Pirandello induce il sospetto che lo sia a doppio titolo. Fileno è infatti l'anagramma di Filone, il filosofo alessandrino che nell'uomo generato secondo l'Idea (la Creazione a immagine) vede il custode del Bene. Autore della *Filosofia del Lontano*, la figura che nella novella ne assume le veci predica una curiosa morale costruita sul distacco dalle passioni. Se ciò ricorda l'imperiturbabilità stoica, va subito detto che l'etica di Filone, largamente influenzata dalla Stoa, pullula di dichiarazioni sull'apatia, sul disprezzo delle realtà terrestri, sulla fuga dal mondo come preservazione del Sé e conseguimento della salvezza¹⁰⁸. Ma se dietro Fileno, nome dichiaratamente erroneo, si nasconde Filone, Pirandello, costruendo in parallelo le due novelle legate all'udienza dei personaggi, avrebbe indicato nei due «dottori» rivendicativi alcune importanti tessere del proprio pensiero.

Con *Si gira*, del 1915, si registra lo sforzo grandioso di consegnare il tema della doppia Creazione a una variante di rilievo. Concepito come riscrittura dell'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura, il romanzo – una delle cose più felici di Pirandello – non è solo l'ennesima conferma della vena platonica presente nell'Autore. Se l'interpretazione di Bréhier, che nell'allegoresi filoniana della *Genesi* vede una sorta di itinerario dell'anima a Dio, potrebbe esserne il presupposto, il tipo di approccio riservato alla fonte medievale denuncia l'inconfondibile impronta di Pirandello. Anche in *Si gira* compaiono le due serie e il loro stridore è il lievito del romanzo. Ma il contrasto tra la Creazione genuina e il suo Doppio artefatto non è interno alla scrittura, né affidato allo scarto tra poiesi artistica e mondo reale. Il problema si situa altrove e chiama in causa il modo in cui Bonaventura, disegnando il suo tracciato ideale, dà per scontato il carattere compiuto dell'*operari* divino.

Composto di sette stazioni, il testo medievale indica nelle prime sei l'itinerario che l'uomo, servendosi delle sole facoltà naturali (le sfere del senso, dell'affetto e della mente, ciascuna rivisitata due volte in un processo di progressiva sublimazione), può percorrere per giungere a Dio. La settima e ultima stazione, essendo il portato della grazia, appartiene agli eletti e coincide con la diretta visione della divinità, conseguibile attraverso l'estasi.

Consegnato in sette capitoli, con una vistosa cesura alla fine del sesto dove Serafino Gubbio dichiara la propria rinuncia al mondo (nel settimo capitolo il personaggio, divenuto muto, si muira in se stesso, dedicandosi in solitudine all'esercizio della scrittura), *Si gira* trasfonde in catene narrative concerti e metafore del palinsesto. Se non è il caso di riprendere in dettaglio i protocolli della riscrittura pirandelliana, già da noi esaminati altrove¹⁰⁹, interessante è ribadirne il protocollo di base. Come prova il simbolismo della scansione capitolare, Pirandello utilizza gli stilemi del modello, ma li sottopone a un procedimento in negativo. Bonaventura crede nella perfezione del creato e ritiene la creatura un riflesso del Creatore; non così Pirandello, per cui il mondo è sottoposto alla legge dell'avvelenamento.

Il contesto in cui è collocata la vicenda di Serafino Gubbio, operatore di una casa cinematografica dal nome eloquente, Cosmograph, dimostra che il romanzo, da molti considerato una ri-

flessione sul cinema, è in realtà un devastante affresco della modernità. Metafora della creazione demiurgica grazie a cui il progetto divino, ridotto a una copia disanimata, è costretto al naufragio, il cinema è *instrumentum diaboli*, lo specimine della grande fattura che, tramite il processo tecnologico, corrode e perverte ogni cosa creata.

Invano il protagonista del romanzo, che nell'affabulazione ricopre il ruolo del Sraffino ed è designato come «l'uomo di cuore»¹⁰, tenta di introdurre un correttivo nel magma della negatività. Non solo il mondo è immedicabile, ma la sua marea è così coinvolgente e vischiosa da minacciare il suo stesso guaritore. I sei fragorosi *nulla* che il protagonista pirandelliano propone alla fine del *sesto* capitolo, non sono un'attestazione di nichilismo. Enunciano invece, nella loro acredine antimondana, la soglia dove anche il «perfetto» smarrisce ogni possibilità di salvezza. Emulo di Francesco, Serafino Gubbio è originariamente mosso dalla fede nei poteri taumaturgici della *caritas*. Alla fine è costretto a ricredersi e il suo viaggio verso Dio si chiude nella solitudine della scrittura, ultimo barlume del divino in un cosmo privo di luce.

Dopo *Si gira*, Pirandello inizia la redazione dei *Sei personaggi* come romanzo. Rinunciando al proposito, ne caverà poi il capolavoro drammatico che gli darà fama internazionale, culmine insuperato di un quindicennio di sperimentazioni.

Note

¹ A. Strindberg, *Coram populo*, in Id., *Inferno*, a cura di L. Codignola, Adelphi, Milano 1972, p. 13.

² Si prenda a mo' di campione una battuta di Lucifero rivolta al suo discepolo: «Se egli [l'Onnipotente despota] ci ha creati, cosa che io non so né credo – ma se egli ci fece – non può più disfarci: siamo immortali! No, egli ci vuole tali perché possa torturarci: – Lo faccia! È grande, ma nella sua grandezza non è più felice di noi, nella nostra lotta! La pura Bontà non avrebbe creato il male: e che ha creato egli, se non il male?» (cfr. Lord Byron, *Caino*, trad. it. di F. Milone, Sansoni, Firenze 1949, p. 45). E questa lamentazione di Caino: «Perché esisto io? perché sei infelice tu? perché io sono tutte le cose? Persino colui che ci ha creati deve esserlo, perché creatore di esseri infelici! Il produrre distruzione non può essere certo compito di gioia, eppure mio padre dice che egli è onnipotente: allora perché esiste il male, se egli è buono?» (ivi, pp. 124-125).

³ Strindberg, *Coram populo* cit., p. 16.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Ivi, pp. 17-18.

⁶ Sulla vicenda del *Postludio*, divenuto con opportuni riadattamenti il preambolo di *Inferno*, cfr. F. Perrelli, *Introduzione a Strindberg*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 13-14.

⁷ *La trappola*, NA, I, 1, p. 778.

⁸ *Il gioco delle parti*, MN, II, p. 168.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *La trappola*, NA, I, 1, p. 777.

¹¹ Ivi, pp. 779-780.

¹² Ivi, p. 782.

¹³ SP, MN, II, p. 699.

¹⁴ *La trappola*, NA, I, 1, p. 782.

¹⁵ SP, MN, II, vers. 1921, pp. 990-991.

¹⁶ A proposito della figura paterna in Pirandello, si vedano le interessanti considerazioni in chiave psicanalitica presenti in E. Gioanola, *Pirandello la follia*, Il Melangolo, Genova 1983, pp. 227 sgg.

¹⁷ *La trappola*, NA, I, 1, pp. 782-783.

¹⁸ *La distruzione dell'uomo*, NA, I, 2, p. 1042.

¹⁹ Ivi, pp. 1041-1042.

²⁰ Ivi, p. 1043.

²¹ *Ibidem*.

²² Sull'argomento si rimanda al nostro U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 9 sgg.

²³ *La distruzione dell'uomo*, NA, I, 2, p. 1048. Tanto *La distruzione dell'uomo* che *La trappola* fanno parte del campionario di novelle assunte da Gioanola ad attestato della sessuofobia pirandelliana. Gioanola si muove sulla scorta della griglia psicanalitica, ma il suo fiuto di eccellente lettore gli fa cogliere anche quanto non necessariamente attiene al taglio ermeneutico da lui adottato. Le sue considerazioni sulla presenza di «una fenomenologia dello sporco degna del miglior Gadda», sulla volontà del personaggio di farsi «integralmente spirito», sull'avversione nei confronti della figura paterna o dei suoi sostituti, unite alla costante attenzione alla qualità e al tenore delle immagini (spazi, cromatiche, doppi piani, funzione onomastica, ecc.), fanno del suo libro un notevole (anche se discutibile nelle conclusioni più «ideologizzate») punto di riferimento. Cfr. Gioanola, *Pirandello la follia* cit., in particolare pp. 165 sgg.

²⁴ *La distruzione dell'uomo*, NA, I, 2, p. 1048.

²⁵ *Niente*, NA, I, 2, p. 1015.

²⁶ Ivi, pp. 1015-1016.

²⁷ Ivi, p. 1005.

²⁸ Ivi, p. 1011.

²⁹ Ivi, pp. 1017-1018.

³⁰ *La carriola*, NA, III, 1, p. 553.

³¹ Ivi, pp. 555-556.

³² Ivi, pp. 558-559.

³³ Ivi, p. 560.

³⁴ Il motivo viene dal *Fu Mattia Pascal*, dove una cagnetta dal nome parodico, Minerva, è al centro di una sequenza non meno dotata di valenze dissacranti. Per l'analisi specifica si rinvia al capitolo quinto.

³⁵ *La carriola*, NA, III, 1, p. 561. Come sta scritto nell'*Umorismo* (e come è confermato da innumerevoli luoghi della produzione pirandelliana), la «bestia originaria, acquattata in fondo a ciascuno di noi» è «l'anima istintiva» (*L'umorismo*, SPSV, p. 153).

³⁶ E. Bréhier, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*, Vrin, Paris 1950 (terza ediz.), p. 219. La prima edizione è del 1907.

³⁷ *L'umorismo*, SPSV, p. 152.

³⁸ Ivi, p. 154.

³⁹ Ivi, p. 153.

⁴⁰ Ivi, p. 155.

⁴¹ Come per altre novelle, ad esempio *La disdetta di Pitagora* (1903), in *L'eresia catara* un nocciolo arduo, di natura filosofico-religiosa, è incernierato nell'ambito di un'affabulazione comico-parodistica. Facendo emergere i nessi occultati tra il nucleo della novella (in apparenza una semplice divagazione) e i suoi sviluppi narrativi, la fine esgesi di R. Tessari (cfr. *Le eresie catare di Pirandello fantasmi teosofici e teatrosoci in costumi grotteschi*, in AA.VV., *La passione teatrale. Studi per Alessandro D'Amico*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 395-417) ha, tra i molti pregi, anche il merito di evidenziare la natura allegorica della scrittura pirandelliana.

⁴² *La cassa riposta*, NA, I, 1, p. 650.

⁴³ Ivi, p. 661.

⁴⁴ Ivi, p. 653.

⁴⁵ W. Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis* (Problemi fondamentali della Gnosis), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1907. Di Bousset era apparso a Berlino, nel 1903, *Die Religion des Judentums in neutestamentarischem Zeitalter* (La religione ebraica in epoca neotestamentaria) e, prima ancora, nel 1901, un saggio sul «viaggio celeste» dell'anima.

⁴⁶ Prospettando per la gnosi matrici di stampo orientale, il libro di Bousset prefigura quello che sarà il canone delle interpretazioni novecentesche. Va tuttavia detto che, sul problema, la cultura dell'Ottocento dispone di fonti limitate, per di più quasi tutte indirette, costituite in particolare dai Padri della Chiesa e da Plotino. Il fatto che tra 1930 e 1945, grazie a una serie di ritrovamenti, vengano alla luce in Egitto molti scritti originali gnostici (valentiniani, manichei, ermetici ecc.), ha consentito agli studi successivi nuove possibilità di accesso a una materia tanto controversa. Sull'argomento cfr. Puech, *Sulle tracce della Gnosis* cit., pp. 13 sgg., 176 sgg., ricco tra l'altro di riscontri bibliografici.

⁴⁷ F. Picavet, *Esquisse d'une histoire générale et comparée des philosophies médiévales*, Alcan, Paris 1907, p. 73. Picavet è, tra l'altro, autore di saggi su Abelardo (1896), Scoto Eriugena (1896), Plotino (1903), Ruggero Bacone (1905). Traendo spunto dal fatto che, in *L'eresia catara*, Pirandello blocca la narrazione proprio nel momento in cui il protagonista dovrebbe esprimere il suo pensiero sul manicheismo, scrive Tessari: «Dunque, il lettore non deve conoscere le «opinioni» di Bernardino Lamis a proposito dell'«eresia» di cui sarebbe specialista. Esattamente come nessuna esegesi può avere il privilegio di apprendere quando e perché (in base a quali fonti) Pirandello abbia nutrito qualche interesse per gli antichi catari. Un solo dato affiora, enigmaticamente sospeso nel vuoto: sia il personaggio sia lo scrittore che l'ha evocato non sono indifferenti al problematico nesso tra la gnosi provenzale e l'insegnamento di Mani» (Tessari, *Le eresie catare di Pirandello* cit., p. 397). Pur trovando ineccepibile l'argomentazione di

Tessari, riteniamo che la conoscenza del contesto culturale in cui Pirandello si trova a operare possa essere uno strumento di indagine di qualche utilità.

⁴⁸ Mostrando di condividere il pensiero di J.-B. Hauréau, per il quale quanto la Chiesa definisce eresia non è altro che il regno della libertà (p. 294), Picavet scrive di Scoto Eriugena: «Gli eretici, durante tutto il medioevo, non faranno che riprendere o sviluppare taluni dei pensieri arditi, messi (o rimessi) in circolazione da Giovanni Scoto. [...] È noto che mistici come Eckhart e Jacob Boehme sono i veri antenati dei grandi filosofi della Germania moderna, di Kant e di Fichte, di Hegel e di Schelling, di Baader e di Schopenhauer. Ma è noto anche che i mistici sono i veri successori di Giovanni Scoto, e che se non tutti l'hanno letto o meditato, tutti vi si sono ispirati attraverso intermediari più o meno numerosi, ma di cui si conoscono opere e nomi» (*Esquisse d'une histoire générale* cit., p. 140).

⁴⁹ In una variante del 1910, poi accolta in maniera definitiva, Pirandello precisa che libri dell'avvocato Piccarone vengono tradotti in lingua tedesca. L'intervento a posteriori potrebbe essere una spia del persistente interesse per l'argomento. Cfr. *La cassa riposta*, NA, I, 2, p. 1375.

⁵⁰ Bréhier, *Les idées philosophiques* cit., pp. 315 e 317. Verso la fine del XIX secolo l'attenzione all'opera filoniana è altissima, soprattutto in area tedesca. Nel 1896 ha inizio la pubblicazione dei volumi dell'edizione critica, che già nel 1902 (IV volume) concerne gli scritti fondamentali. Molte sono le monografie, sia sul pensiero globale del filosofo alessandrino che su aspetti parziali dell'opera o sul problema delle fonti. Inoltre tanto le storie della filosofia greca che della filosofia medievale assegnano a Filone un ruolo di grande rilievo. Sull'argomento cfr., oltre a Bréhier (pp. v-xiv), l'accurata bibliografia fornita da R. Radice in Filone d'Alessandria, *La filosofia mosaica* cit., pp. 5-32.

⁵¹ Bréhier, *Les idées philosophiques* cit., p. 40.

⁵² Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis* cit., pp. 194 sgg.

⁵³ Il riferimento è alle tesi espresse da Reitzenstein che, nel suo *Poimandres* (Teubner, Leipzig 1904, p. 110), studia il mito dell'Anthropos fondandosi su un trattato di Ippolito sui Naasseni.

⁵⁴ Bréhier, *Les idées philosophiques* cit., pp. 123-124. Le citazioni interne sono tratte da testi di Filone.

⁵⁵ Cfr. G. Peters, *I Padri della Chiesa*, I, trad. it., Borla, Roma 1984, p. 430.

⁵⁶ Ivi, p. 477.

⁵⁷ Ivi, II, p. 108.

⁵⁸ Ivi, p. 130.

⁵⁹ Picavet, *Esquisse d'une histoire générale* cit., p. 166.

⁶⁰ Il motivo della «tunica di pelle», che Scoto Eriugena utilizza come metafora del corpo, proviene dalla Patristica, in specie greca, debitrice a sua volta nei confronti di Filone, presso cui l'immagine della «tunica» tende a coincidere con qualcosa di sovrannaturale. Si veda questo brano delle *Allegorie delle leggi*: «Il sommo sacerdote non farà ingresso nel Sancta Sanctorum in abito talare, ma dopo aver spogliato l'anima della tunica dell'opinione e della rappresentazione, lasciandola a coloro che prediligono le realtà esteriori e stimano l'opinione in luogo della verità, entrerà «nudo», senza vesti colorate e senza rumore, a versare, a mo' di sacrificio, il sangue dell'anima e a bruciare l'intelletto intero, per offrirlo a Dio Salvatore e Benefattore» (Filone, *Le allegorie delle leggi*, II, in Id., *La filosofia mosaica* cit., p. 155).

⁶¹ Cfr. Philon d'Alexandrie, *Commentaire allégorique des saintes lois*, texte, traduction, introduction et index, par É. Bréhier, Picard, Paris 1909.

⁶² Bréhier, *Les idées philosophiques* cit., p. 43.

⁶³ Ivi, pp. 241-242.

⁶⁴ Ivi, p. 242.

⁶⁵ *De mutatione nominum* è anche il titolo di uno dei tanti trattati in cui Filone esperisce il suo commento alla *Genesi*.

⁶⁶ Bréhier, *Les idées philosophiques* cit., p. 312.

⁶⁷ *L'eresia catara*, NA, I, 2, p. 839.

⁶⁸ Ivi, p. 841.

⁶⁹ Ivi, p. 842.

⁷⁰ Ivi, pp. 838-839. Il corsivo è nostro.

⁷¹ Cfr. Tessari, *Le eresie catare di Pirandello* cit., in particolare p. 406.

⁷² *L'eresia catara*, NA, I, 2, p. 839. Il corsivo è nostro.

⁷³ Tessari, *Le eresie catare di Pirandello* cit., pp. 409 sgg.

⁷⁴ SM, TR, I, 1, p. 798.

⁷⁵ *L'eresia catara*, NA, I, 2, p. 847.

⁷⁶ *Personaggi*, NA, III, 2, p. 1474.

⁷⁷ Ivi, pp. 1474-1475.

⁷⁸ «Vediamo un po': si metta più in là... così, basta... ora si giri... Sì, mi pare che il nome le quadri. Leandro Scoto, va bene.» Cfr. ivi, p. 1476.

⁷⁹ Ivi, p. 1477.

⁸⁰ Ivi, pp. 1477-1478.

⁸¹ Molte delle indicazioni sul tema sono presenti, sotto la voce *Leandro*, in P. Bargellini, *Mille santi del giorno*, Vallecchi, Firenze 1977, pp. 117-118.

⁸² DANT, SPSV, p. 938.

⁸³ Ivi, p. 941.

⁸⁴ Ossia un'opera sulla Creazione dei sei giorni, che Giovanni Scoto sviluppa sul modello di Gregorio di Nissa (*De opificio hominis*). L'esegesi allegorica che vi è contenuta (Scoto polemizza con l'interpretazione letterale della *Genesis*) riprende il metodo di Filone.

⁸⁵ Sull'argomento cfr. AA.VV., *Giovanni Scoto nel suo tempo. L'organizzazione del sapere in età carolingia*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Todi 1989; P. Lucentini, *Platonismo medievale. Contributi per la storia dell'Eriugenismo*, La Nuova Italia, Firenze 1979.

⁸⁶ «Che la mancanza di forma significhi sempre apparizione della materia, è esattamente ciò che mostra Eriugena quando sostiene che la creazione spirituale, prima della sua riconversione alla forma divina, che è il suo essere, deve essere definita informe. In questo caso informe non è, in senso proprio, la materia, ma la creazione spirituale, che, prima della sua conversione alla forma, ossia prima di stabilirsi nella semplicità dell'essere, è sottoposta al rischio di precipitare nella divisione, nella mescolanza, nell'ordine materiale, cosa che si verifica con la caduta.» Cfr. Riccati, *La doctrine de la création chez Jean Scot et Nicolas de Cues* cit., pp. 57-58.

⁸⁷ *Personaggi*, NA, III, 2, p. 1478.

⁸⁸ Ivi, p. 1477.

⁸⁹ *Illustratori, attori e traduttori*, SPSV, p. 209. Il corsivo è nostro.

⁹⁰ Ivi, pp. 214-215. Il corsivo è nostro.

⁹¹ Ivi, p. 217.

⁹² Ivi, p. 218.

⁹³ Trattandosi di motivo strutturale, come di consueto la cifra è iterata. Cfr. SM, TR, I, pp. 831, 838, 845.

⁹⁴ Ivi, p. 671.

⁹⁵ «L'autore, il vero autore di tutto era lui». Cfr. ivi, p. 690.

⁹⁶ Ivi, p. 628.

⁹⁷ Ivi, p. 638.

⁹⁸ Anche al Leandro Scoto di *Personaggi* viene attribuita la stessa professione, ma il suo referente, Giovanni Scoto, fa un uso teologicamente corretto, anche se sbilanciato a favore dell'umano, del concetto di Economia della Creazione. Per insipienza il Giustino Boggio di *Suo marito* utilizza la formula in senso demiurgico, come attesta un particolare poi rifluito nei *Sei personaggi*: trasferito da Cargiore a Taranto, in origine il personaggio era un *subalterno* del padre di Silvia Roncella (ivi, p. 764).

⁹⁹ Ivi, p. 648.

¹⁰⁰ Aggiungiamo una tessera a quanto proposto da Cappello in un saggio che apre non pochi spiragli su un aspetto non marginale dell'officina pirandelliana. Cfr. G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano 1986, pp. 55-56.

¹⁰¹ MP, TR, I, p. 407. Per dirla con Filone, è il momento della *mutatio nominum* da parte di Mattia Pascal.

¹⁰² S. Giustino, *Dialogo con Trifone*, Edizioni Paoline, Milano 1988, p. 190. Utilizzando il criterio tipologico, ossia il richiamo a passi veterotestamentari di cui il Nuovo Testamento sarebbe il suggello, Giustino si avvale di *Isaia* 53, 2-3.

¹⁰³ Citiamo un passo tra i molti: «[Cristo] si è sottoposto a tutte le prescrizioni [mosaiche] non perché ne venisse giustificato, ma per compiere l'economia voluta dal Padre suo, creatore di tutte le cose, signore e Dio» (ivi, p. 233).

¹⁰⁴ *Tragedia di un personaggio*, NA, I, 1, pp. 819-820.

¹⁰⁵ Ivi, p. 822. Il corsivo è nel testo.

¹⁰⁶ G. Boccaccio, *Filocolo*, in Id., *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, Rizzoli, Milano 1969-1972, vol. I, p. 359.

¹⁰⁷ *Tragedia di un personaggio*, NA, I, 1, p. 822.

¹⁰⁸ Si veda un passo delle *Allegorie delle leggi*, dedicato alla figura di Giacobbe, un paradigma del «perfetto»: «Per qual motivo qui si dice: 'Giacobbe si nascose a Labano, il Siro', quasi che Giacobbe non sapesse che Labano è un Siro? C'è una ragione essenziale. Siria significa 'in alto', sicché Giacobbe, l'intelletto ascetico, quando scorge la passione 'in basso', aspetta per vedere se riuscirà a vincerla con la forza. Quando, invece, la vede 'in alto', altera e superba, l'intelletto ascetico è il primo a darsi alla fuga. Lo seguono poi tutte le componenti dell'ascesi: le letture, gli studi, l'ossequio agli dei, il ricordo dei buoni principi, la continenza, il compimento dei doveri. E così 'attraversa il fiume' delle cose sensibili, che trabocca e sommerge l'anima con la corrente delle passioni e si avvia con sollecitudine verso un luogo elevato e che sta 'in alto': il principio della virtù perfetta». Cfr. Filone di Alessandria, *La filosofia mosaica* cit., p. 173.

¹⁰⁹ Cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989, in particolare pp. 33-94.

¹¹⁰ *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, TR, II, p. 649.

Capitolo terzo

I «Sei personaggi» e la trama a specchio

1. Da «*Re Lear*» al dramma del '21: l'artificio del parallelismo

Una delle peculiarità del dramma barocco è il ribadimento dell'azione maggiore in una seconda trama, che ne costituisce la ripresa a specchio. Tanto Shakespeare che Calderón de la Barca fanno uso del procedimento e molte delle loro opere teatrali devono la loro suggestione al sapiente gioco di simmetrie che le serie gemelle, riflettendosi a vicenda, riversano nell'organismo drammatico. Un probante attestato di questa strategia è *Re Lear* (1606), una delle tragedie più note di Shakespeare.

Come si alza il sipario, le due partiture prendono quota con perfetto sincronismo. La conversazione tra Kent e Gloucester a proposito del figlio bastardo, con cui si apre il dramma, è il prologo della trama subordinata; non appena il breve interludio finisce, comincia l'azione maggiore. Siamo a corte e il re di Bretagna, giunto al limite estremo della vecchiaia, ha deciso di ritirarsi. Il suo sembra un gesto dettato da saggezza, ma il modo in cui è profilato denuncia il suo versante infecondo. *Re Lear* ha tre figlie, due perfide, l'altra tenera e davvero devota. Sul filo delle consuetudini cortigiane, che assegnano la preminenza all'ossequio esteriore, il vecchio chiede blandizie e lusinghe in cambio di potere.

«Ditemi, figlie mie, [...] quale di voi mi ama di più?»¹ è la domanda avventata con cui espone la sua logica di spartizione del regno. Profondendosi in smisurate dichiarazioni d'affetto, Gonerilla e Regana ottengono per sé e i loro mariti un congruo beneficio; non così la terza figlia che, messa a disagio dalla richiesta, non sa tradurre in scioltezza d'eloquio i requisiti della sua anima sensibile. Accade così che Cordelia, la minore del trio, riceva in dote il

corrispettivo del proprio silenzio. Incalzata dal padre, non ha risposto nulla; nulla quindi le spetta del regno, che sarà ripartito tra le sorelle. Per di più, al colmo del risentimento, il vecchio la maledice, ricusando ogni rapporto di filiazione, sicché la respinta, ormai priva di beni, deve abbandonare la terra natale andando sposa a un sovrano straniero.

Alla scena assistono i due cortigiani dell'incipit, affezionati entrambi al loro signore. Invano il più coraggioso dei due, Kent, tenta di interporre, richiamando *Re Lear* alla ragione; l'esito è che viene a sua volta esiliato davanti agli occhi dell'esterrefatto compagno. È proprio colui che ha taciuto, limitandosi a eseguire gli ordini del suo re, è il perno dell'azione di secondo grado. Gloucester ha a sua volta due figli su cui riversa il suo affetto con pari intensità. Grazie a questa seconda figura di padre, si reitera lo schema centrale. Infatti dei due maschi che il dignitario ha avuto da due donne diverse, Edgar, il figlio legittimo, è il prototipo dell'amore filiale; Edmund, il bastardo, è un cinico assetato di potere, cosa di cui lo spettatore risulta informato attraverso una serie di soliloqui.

A questo punto le trame procedono in parallelo. Mentre il vecchio *Re Lear*, che l'ingratitude delle figlie riduce alla stregua di un mendicante (è il tema del secondo atto), paga le conseguenze del suo errore sprofondando nella follia, il suo emulo Gloucester ne ricalca le orme. Irritato dalle trame del perfido Edmund, il cortigiano ritiene che il figlio devoto minacci la sua vita; perciò lo disereda, pronunciando contro di lui parole di fuoco. Costretto alla fuga dal bando paterno, Edgar si rifugia in un bosco dove, per non farsi riconoscere, si copre il viso di pattume e simula la follia. Nel memorabile terzo atto, gran parte del quale ha come sfondo una landa battuta dalla tempesta, le due trame conoscono un primo punto di sutura. Per sfuggire alla sferza degli elementi in rivolta, metafora di un mondo uscito dai cardini, quattro infelici trovano rifugio in una misera capanna. Accanto a *Re Lear*, che il brutale contatto con la realtà ha fatto uscire di senno e dialoga coi fantasmi delle figlie ingrato, non c'è solo il *fool*, suo confidente nelle ore decisive. Oltre al fedele Kent, che a onta dell'esilio non ha mai smesso di elargirgli la sua protezione, c'è Edgar, il finto folle, costretto dalla dissennatezza paterna a una vita randagia.

Straordinaria è la perizia di Shakespeare nel porre a stretto contatto le cause e gli effetti del doppio errore, per di più in un

contesto che, rendendo sterile ogni impulso dialogico, trasforma l'istanza del comunicare in una sconnessa Babele. Dei quattro, infatti, il solo Kent è libero di disporre delle facoltà razionali, ma la sua volontà di conferire dignità e coerenza al rapporto interpersonale sbatte contro il muro della follia, non importa se vera o simulata, che lo separa dai suoi interlocutori. Mentre la tempesta continua a risuonare sul fondo con crescente intensità, ogni personaggio sta chiuso nel proprio cerchio mentale, e il dialogo, avvitanandosi su se stesso, secerna una febbricitante parata di *nonsenses*.

Con l'avvento di Gloucester, che nella mostruosa figura del finto indemoniato non riconosce il figlio messo al bando, la doppia trama salda ulteriormente le sue coordinate. Fedele a Re Lear, per la cui sorte prova una profonda pietà, il dignitario ospita il quartetto in casa sua, contravvenendo agli ordini dei nuovi regnanti, drastici nel proibire ogni intesa con l'antico sovrano. Denunciato dall'altro figlio, Gloucester va incontro al più orrendo dei supplizi: finisce infatti accecato, e la perdita della vista, che fisicamente sanziona la sua cecità mentale, attua nel testo la legge del contrappasso. Dei due padri che il doppio intrigo omologa nella dissennatezza, uno sprofonda nelle tenebre della follia, l'altro smarrisce la via della luce proprio nell'istante in cui i suoi aguzzini, sciogliendo l'equivoco, gli rivelano l'atroce verità: «CORNOVAGLIA – E perché non veda altro, provvediamo: via, vile gelatina! Dov'è ora la tua luce?

GLoucester – Buio e desolazione! Dov'è mio figlio Edmondo? Edmondo, accendi tutte le fiamme del tuo affetto di figlio, e vendica questo misfatto orrendo!

REGANA – Smettila, traditore scellerato! Invochi uno che ti odia a morte. Fu lui, Edmondo, a denunciare a noi questo tuo tradimento: lui, troppo onesto per aver pietà di te.

GLoucester – Dunque fu calunniato Edgardo? O dèi, perdonate a me insensato e proteggetelo!»².

A partire dal quarto atto comincia il processo di espiazione, su cui culmina la catarsi tragica. Accompagnato da Edgar, che lo assiste in incognito, Gloucester vaga nella pianura in preda alla tentazione suicida. Sempre più acuminata, la percezione della stolidezza del suo comportamento lo fa sentire una risibile marionetta, uno zimbello di divinità crudeli, impregnando le sue meditazioni di un'arsura metafisica. Gloucester è la coscienza che Re Lear ha

smarrito, ma che riaffiora nei discorsi sconnessi con cui la figura regale imputa al gesto della generazione, colpevole di aver prodotto le figlie degeneri, l'origine del Male. Quando nella landa su cui l'uragano ha cessato d'imperversare, il duo si ricompone, l'acre commento del vecchio sovrano, ignaro delle traversie che hanno afflitto il suo dignitario, risuona come un beffardo contro-canto: «Viva, dunque, la copula, se il bastardo di Gloucester è stato con suo padre più benigno che le figlie con me, sebbene generate sotto coltri legittime. Sotto, lussuria! Alla rinfusa! Vendemmia, ché a me occorrono soldati. Guardate quella dama scioccoridente. Non si direbbe, dalla faccia, che ci ha un nevaio, lì, in mezzo alle gambe? Sgranocchia virtù, lei; e alla parola 'piacere' abbassa gli occhi: eppure non ci vanno con più facinorosa foia di lei il furetto e il puledro pasciuto d'insalatelle. Dalla cintola in giù sono centauri: nel resto, in tutto, donne. Soltanto fino alla cintura sono degli dei. Di lì in giù è tutto del demonio. Lì è un inferno, lì è tenebra; lì è il pozzo sulfureo che scotta e strugge»³.

Con la ricomparsa di Cordelia, che a capo di un esercito ha abbandonato la Francia per portare soccorso al padre in difficoltà, le controforze del Bene operano un disperato tentativo di salvataggio. Dopo tanto forsennato fragore, l'incontro di Re Lear con la figlia ripudiata introduce una nota distensiva. Di fronte alla donna dolce, che al malanimo e ai soprusi risponde con immutata devozione, il vecchio sosta perplesso. Per la sua esperienza del mondo maturata attraverso il disinganno, la figura femminile che gli accarezza i capelli, dettandogli sommesse parole di conforto, non può essere una creatura umana. Impastata di carne, prigioniera degli istinti più ignobili che l'apparentano al mondo animale, l'umanità è una parata di mostri. Perciò a Re Lear la figlia benévola sembra uno spirito, una presenza lieve e disincarnata, una larva venuta dall'aldilà per propiziare il transito verso il non essere.

A questo punto i due lembi dell'azione si saldano risolutamente. Grazie alle trame di Edmund che, per assicurarsi un ruolo di potere, civetta tanto con Gonerilla che con Regana, il fronte dei reprobati fa cartello comune; stessa cosa avviene per i paladini della giustizia, che hanno in Edgar il loro corifeo. Ma nello scontro che oppone i due eserciti trionfano le forze del Male e per i due vecchi dell'azione ciò significa la fine. Se Gloucester rinuncia a un'inutile fuga, accettando il frutto della colpa, il suo Doppio re-

gale, messo in ceppi assieme alla figlia, vede nella prigione la fonte del riscatto e, nel suo delirio, lo spazio costrittivo diventa un giardino chiuso, una sorta di Eden ritrovato: «Andiamo via. In prigione: noi due, là, soli, e canteremo come uccelli in gabbia. Quando tu a me domanderai la mia benedizione, io, a te, in ginocchio, domanderò il tuo perdono. Così vivremo e pregheremo e canteremo, e ci racconteremo antiche favole; sorrideremo alle farfalle dorate; e ascolteremo le chiacchiere degli straccioni sulla Corte; e anche parleremo con loro di chi perde e di chi vince, e di chi c'è e di chi non c'è più: braccando così il mistero delle cose come due buoni segugi di Dio»⁴.

Grazie al duca d'Albany, il marito di Gonerilla che non ne ha mai condiviso le brigue, la tragedia prevede in *extremis* un finale salvifico. Se ciò è sufficiente a ristabilire l'ordine infranto (in una sorta di giudizio di Dio, Edgar uccide Edmund, mentre a loro volta le due sorelle ingrato perdono la vita), non basta tuttavia a preservare la figura più dolce, Cordelia, che muore in carcere, soffocata da un sicario, mentre sta per giungere il messaggio liberatore. La scomparsa dell'angelo tutelare recide l'ultima speranza in un mondo migliore e Re Lear, sconvolto dall'angoscia, si lascia a sua volta morire: «RE LEAR — Me l'hanno strangolata la mia povera pazzarella! No no no, vita! Perché dovrebbe aver vita un cavallo, un cane, un topo e tu, esanime, spenta? E non tornerai più, mai, mai, mai, mai, mai più! Vi prego, sbottonatemi qua; grazie, signore. Vedete che spettacolo? Guardate: le labbra... guardate lì... guardate lì... (Muore)»⁵.

L'uscita di scena dei due padri associati nella sventura è il pretesto per un ennesimo parallelismo che la serrata contiguità delle azioni mette in evidenza. Non riconoscendo il figlio che l'accompagna in incognito, Gloucester, il raziocinante⁶, sosta sotto il peso di una colpa grave come un macigno e attende la morte, non importa dove: non così re Lear che, in una girandola folle, prima si riconcilia col mondo e poi lo maledice, toccando nel breve giro di qualche battuta gli opposti registri della tensione emotiva. Queste brusche accelerazioni, unite al disordine della struttura che, moltiplicando le scene a incastro, sembra disperdere l'azione in segmenti irrelati, hanno indotto buona parte della critica a sottolineare la fragilità teatrale della tragedia shakespeariana. Le stesse ragioni potrebbero essere addotte a riprova della sua straordinaria

modernità. Procedendo in maniera ellittica, Shakespeare fa risuonare le sue schegge simmetriche. L'esito è che il doppio dramma familiare diventa un dramma cosmico e il disordine che ne deriva, contagiando ogni situazione, diffonde gli stridori e le cacofonie di un universo dominato dal Male.

Un procedimento non dissimile è alla base dei *Sei personaggi*, presso cui l'artificio della trama a specchio attiva un dispositivo drammatico che si ripropone a sua volta come un lancinante interrogativo sul Male. Anche nell'opera pirandelliana l'azione di primo grado secerne il suo corrispettivo simmetrico, e la frizione tra i due nastri, strettamente imbricati l'uno nell'altro, è il vero supporto dell'evento teatrale. Cominciamo dall'azione primaria che, inglobando la sua filiazione, può essere intesa come una sorta di contenitore. Un Autore, ossia un Padre metaforico, abbandona le sue creature dopo avervi infuso il soffio immortale. Sono sei e risultano portatrici di un dramma, che è la condizione stessa del loro esistere. Giudicando la loro vicenda troppo bassa e vile per poter essere intesa come una proiezione di sé degna di rispetto, l'Autore decide di ricusarle⁷. Ma le creature respinte tornano a implorarlo, chiedendo di essere esaudite. Votate all'immortalità, non si danno ragione dell'esclusione, né potrebbero credere che l'opera del loro fattore, in cui confidano pienamente, possa risultare qualcosa di immeritevole.

Non ricevendo risposta, decidono di rivolgersi a un Autore sussidiario, illudendosi di poter surrogare l'artefice primo. Ma l'imperizia del Succedaneo, abituato a trattare con la materia e coi corpi anziché con le essenze spirituali, è troppo ingombrante per non deluderle. Così abbandonano il palcoscenico su cui erano salite e se ne vanno in un'eterna erranza, senza aver saziato la loro fame d'immortalità né aver dato un senso al loro disagio.

La trama sussidiaria è così avviluppata nell'azione maggiore da risultarne pressoché indistricabile. Sotto le specie di un «dramma doloroso»⁸, essa vincola gli esiliati allo stesso destino: avvinti da un'infrangibile catena, essi possono acuire l'avversione reciproca fino a venire alle mani; mai recidere il filo della filiazione comune, che li affratella a dispetto d'ogni ripulsa. Una seconda figura di Padre domina la partitura e il suo comportamento ricalca le mosse del suo equivalente nel dispositivo primario. Si prenda un momento decisivo per l'identificazione della sub-trama. Siamo

nel primo atto e lo scambio di battute tra i componenti della tragica famiglia, cui fa da cornice un Capocomico sempre più intrighato, accerchia il motivo della ricusazione: «LA MADRE – Ma se m'hai scacciata!

IL PADRE – Ecco, la sente? *Scacciata!* Le è parso ch'io l'abbia scacciata!

LA MADRE – Tu sai parlare; io non so... Ma creda, signore, che dopo avermi sposata... chi sa perché (ero una *povera, umile* donna...).

IL PADRE – Ma appunto per questo, per la tua *umiltà* ti sposai, che amai in te, credendo... (*si interromperà alle negazioni di lei; aprirà le braccia, in atto disperato, vedendo l'impossibilità di farsi intendere da lei, e si rivolgerà al Capocomico*) No, vede? Dice di no! Spaventevole, signore, creda, spaventevole, la sua (*si picchierà sulla fronte*) *sordità, sordità mentale*. Cuore, sì, per i figli! Ma *sorda, sorda di cervello, sorda*, signore, fino alla disperazione.

LA FIGLIASTRA – Sì, ma si faccia dire, ora, che fortuna è stata per noi la sua *intelligenza*.

IL PADRE – Se si potesse prevedere tutto il male che può nascere dal bene che crediamo di fare?».

Senza reticenze il Padre della sub-trama ammette di essere il responsabile della ripulsa ma, a differenza del suo emulo di primo grado, chiuso in un silenzio insormontabile, si affanna a giustificarsi. Come nell'azione maggiore, la sua ricostruzione dei fatti chiama in causa un meccanismo di attrazione e di rifiuto. Affascinato dalla Madre in ragione della sua *umiltà* (nel racconto dell'anrefatto il lemma ricorre con insistenza particolare), ne prova poi un «fastidio» sempre più opprimente, che sfocia in «afa, vera afa»¹⁰. Il movente della repulsione è un disagio di natura intellettuale. Immerso nei «complicati tormenti del [suo] spirito»¹¹, di cui non può (né vuole) rendere partecipe nessuno, egli comincia con l'allontanare da sé il figlio di due anni. È il prodromo dell'incomprensione tra i coniugi, genesi del disamore: «LA MADRE – Mi aveva tolto dal petto il figlio, signore!

IL PADRE – Ma non per crudeltà! Per farlo crescere sano e robusto, a *contatto della terra!*

LA FIGLIASTRA – (*ironica*) E si vede!

IL PADRE – (*subito*) Ah, è anche colpa mia, se poi è cresciuto così? Lo avevo dato a balia, signore, in campagna, a una *contadi-*

na, non parendomi lei forte abbastanza, benché di *umili* natali. È la stessa ragione, per cui avevo sposato lei. Ubbie, forse; ma che ci vuol fare? Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa *solida* sanità morale!»¹².

Non diversamente dall'Autore del dispositivo primario, anche il Padre della sub-trama mette al bando i suoi intimi, attivando la diaspora della famiglia. Tentato dal «Dèmone dell'Esperimento»¹³ che, suscitando in lui l'attrazione per la sfera inferiore, lo pone in contrasto con la propria natura, il capostipite della vicenda di secondo grado si produce in una serie di opzioni legate alla sfera del Basso. Prima elegge a compagna una donna di umili natali (la Madre sfilata nel testo come un'illetterata), da lui ritenuta più idonea all'opera di procreazione; poi allontana da sé il frutto dell'amore, convinto che il diretto contatto con la *materia* terrestre possa ritemperarlo. A questo punto si colloca il motivo della respiscenza, chiave di volta dell'intera commedia. Pentito della scelta intempestiva, retrospettivamente etichettata come «una parentesi di aberrazione»¹⁴ della sua vita, il personaggio opta per la solitudine. L'entrata in scena di un'altra figura di Padre, a sua volta appartenente alla cerchia degli umili, è il pretesto per la ricusazione: «IL PADRE – Ecco, sì. Veda, signore, c'era con me un pover'uomo, mio *subalterno*, mio segretario, pieno di devozione, che se la intendeva in tutto e per tutto con lei (*indicherà la madre*), senz'ombra di *male* – badiamo! – buono, *umile* come lei, incapaci l'uno e l'altra, non che di farlo, ma neppure di pensarlo, il *male!*

LA FIGLIASTRA – Lo pensò lui, invece, per loro – e lo fece!

IL PADRE – Non è vero! Io intesi di fare il loro *bene* – e anche il mio, sì, lo confesso! Signore, ero arrivato al punto che non potevo dire una parola all'uno o all'altra, che subito non si scambiassero tra loro uno sguardo d'intelligenza: che l'una non cercasse subito gli occhi dell'altro per consigliarsi, come si dovesse prendere quella mia parola, per non farmi arrabbiare. Bastava questo, lei lo capisce, per tenermi in una rabbia continua, in uno stato d'esasperazione intollerabile!

IL CAPOCOMICO – E perché non lo cacciava via, scusi, quel suo segretario?

IL PADRE – Benissimo! Lo cacciavi difatti, signore! Ma vidi allora questa povera donna restarmi per casa come sperduta, come una di quelle bestie senza padrone che si raccolgono per carità»¹⁵.

Occorre insistere su questa figura di *subalterno*, origine della famiglia bastarda. Affine alla Madre per umiltà e devozione, su di lui convergono gli indici che, nella trama maggiore, marciano la presenza del Capocomico. Ma del suo emulo non ha l'arroganza astiosa, la presunzione di imporre ordine e legge alle essenze spirituali. Non meno passivo della dimessa compagna, appartiene all'oscuro regno dei paria e la sua uscita di scena, che avviene tramite una morte precoce, risulta anonima, quasi risolta in punta di piedi. Come si può dedurre da molti luoghi del testo, comune ai due conviventi è l'ignoranza del Male. Senza porsi domande, la coppia si appaga di un'esistenza di stenti, vive nell'ombra e genera prole, assecondando le eterne leggi della materia, che richiede agli umani lo stesso tributo. Ad accompagnare il tragitto della famiglia bastarda è la *pietas* di Pirandello che vi profila il terrestre su tutt'altro registro. Aggressiva, trionfale, infervorata di sé nel Capocomico dell'azione maggiore, la sfera del Basso qui capovolge i suoi indici, e il suo requisito è un'inerzia inerme, una disarmante e patetica passività.

Ma torniamo alle conseguenze della doppia esclusione. Incontraggiata dal marito ad andarsene, la Madre, a cui il primogenito è stato sottratto, si rifugia dal Subalterno e dall'unione nascono i tre bastardi. Per qualche tempo la solitudine della casa svuotata induce il Padre a interessarsi della famiglia «sorta per opera [sua]»¹⁶, ma il trasferimento dell'ex sottoposto fa cessare ogni contatto. Si apre così uno scarto di anni, contraddistinto dal ritorno del Figlio Legittimo che, non avendo conosciuto né padre né madre, riversa sul mondo un rancoroso furore. Ma è con l'incipit dell'azione vera e propria, coincidente con la scena dello sfiorato incesto, che il circuito di attrazione/repulsione riattiva i suoi indici.

A prendere quota nell'atelier di Madama Pace non è tanto la storia di un rapporto sessuale interrotto dalla scoperta che i due interessati, il Padre e la Figliastro, hanno un rapporto di parentela. Nella fattispecie l'incesto è una metafora, e la letteralità dell'evento maschera l'istante in cui lo spirito e la materia tornano a mostrare la loro tangenza. L'intreccio produce allora uno dei suoi momenti più forti: l'uomo di pensiero, la figura intellettuale che, nell'atto di respingere lo sposa sorda di cervello, liquida come *aberrante* una stagione della propria vita e si rifugia nei propri fantasmi mentali, è colto nell'attimo vergognoso in cui, credendo

di non essere visto, reitera l'antica ossessione. Il grido della Madre su cui si chiude il secondo atto. «Bruto, bruto, è mia figlia! non vedi che è mia figlia?»¹⁷, non è solo la cocente invettiva di una donna oltraggiata nei vincoli più sacri. È anche il grido della Mater suprema, la Materia considerata un niente, e tuttavia oggetto di sotterranei brame, di abbracci segreti, di lascive e inconfessabili attrazioni¹⁸.

Emerge la mappa di sotterranei rinvii di cui è depositaria la doppia trama: al Padre di primo grado, che prima crea poi abbandona le creature forgiate dal suo Logos immortale, lasciandole in balia di un Succedaneo svilto, fa infatti eco un secondo Padre che, replicandone il gesto, trasforma i prodotti della sua repulsione in oggetto di piacere. Si può comprendere l'astio con cui la primogenita dei reietti, cui il testo assegna la maschera della Vendetta, apostrofa il suo adescatore. Trascinata suo malgrado nella colpa (l'antefatto motiva la prostituzione della ragazza con le vicissitudini economiche della famiglia rimasta orfana del Padre), la Figliastro riversa sul patrigno la responsabilità del proprio degrado: «Per chi cade nella colpa, signore, il responsabile di tutte le colpe che seguono, non è sempre chi, primo, determinò la caduta? E per me è lui, anche da prima ch'io nascessi. Lo guardi: e veda se non è vero?»¹⁹.

La battuta circoscrive in maniera calzante lo statuto della rivendicatrice, unica tra i diseredati a disporre di un registro verbale affilato come una lama. A differenza dei consanguinei, accomunati dalla rinuncia alla parola o da una parola franta, fatta di impulsi e volizioni che mai si sollevano alla pienezza dell'argomentare, la Figliastro trasforma il grido materno nel più sferzante degli eloqui. Ciò risulta evidente nella trama sussidiaria, dove il contrasto che oppone la ragazza al patrigno, reiterato per tutta l'azione, insiste in maniera particolare sulla scena del mancato amplesso. È il momento della *tentazione*, che l'uomo si ostina a intendere come una cadenza effimera, un risibile scarto in un'esistenza altrimenti irreprensibile, e la sua interlocutrice come una macchia indelebile, il segno della colpa originaria.

Ascoltiamo la linea di difesa del maturo corruttore: «IL PADRE – Mah! Signore, ciascuno – fuori, davanti agli altri – è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità di se stesso si passa, d'inconfessabile. Si cede, si cede alla *tentazione*; per rial-

zarcene subito dopo, magari, con una gran fretta di ricomporre intera e solida, come una pictra su una fossa, la nostra dignità, che nasconde e seppellisce ai nostri occhi ogni segno e il ricordo stesso della nostra vergogna. È così di tutti. Manca solo il coraggio di dirle, certe cose!

LA FIGLIASTRA – Perché quello di farle, poi, lo hanno tutti!

IL PADRE – Tutti! Ma di nascosto! E perciò ci vuol più coraggio a dirle! Perché basta che uno le dica – è fatta! gli si appioppa la taccia di cinico. Mentre non è vero, signore: è come tutti gli altri; migliore, migliore anzi, perché non ha paura di scoprire col lume dell'intelligenza il rosso della vergogna, là, nella bestialità umana, che chiude sempre gli occhi per non vederlo»²⁰.

Di fronte all'incalzare della Figliastro, il Padre non nega l'orrore del gesto trasgressivo, a cui assegna i caratteri di un cedimento. Lo interpreta tuttavia come il necessario tributo a una legge di natura: annidato nelle fibre dell'essere, il Male è una rapinosa fiumana, un vortice che tutti rinserra nella sua spasimante colata. Ma se nessuno può dirsi estraneo all'attrazione del Basso, quel che conta è non dare risalto all'errore, circondarlo d'insignificanza, ritrarsene come da un momento fugace, occultandolo sotto il velo di dignità con cui la pudicizia umana ricopre l'impurità della vita.

Ma chi ha voluto questa impurità, chi, infatuato della materia, ne ha fatto il serbatoio dell'essere, la fangosa fucina di ogni forma di esistenza? Non è un caso se la battuta con cui il Padre, abituale frequentatore del bordello di Madama Pace, ammette la sua *tentazione* trovi eco in una cadenza simmetrica posta nel cuore del terzo atto. Referente silenzioso, ma non per questo meno implicato nei fantasmi del Basso, il *tentato* è questa volta l'Autore dell'azione di primo grado. Con procedimento a incastro, la scena è incuneata tra la sequenza in cui il capostipite degli esclusi contrappone il fulgore dell'«uomo a immagine» alla miseria dell'«uomo plasmato», e l'evocazione del giardino felice, messa in bocca alla Figliastro: «IL PADRE – Immagini per un personaggio la disgrazia che le ho detto, d'essere nato vivo dalla fantasia d'un autore che abbia poi voluto negargli la vita, e mi dica se questo personaggio lasciato così, vivo e senza vita, non ha ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo noi, ora, qua davanti a loro, dopo averlo fatto a lungo, a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo,

per spingerlo, comparendogli ora io, ora lei, (indicherà la Figliastro), ora quella povera madre...

LA FIGLIASTRA – (*venendo avanti come trasognata*) È vero, anch'io, anch'io, signore, per *tentarlo*, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a *tentarlo*... (*come si vedesse ancora là in quello scrittojo e avesse fastidio della presenza di tutti quegli Attori*) Se loro tutti se n'andassero! se ci lasciassero soli! La mamma lì, con quel figlio – io con quella bambina, quel ragazzo sempre là solo – e poi io con lui (*indicherà appena il Padre*) – e poi io sola, io sola... – in quell'ombra (*balzerà a un tratto, come se nella visione che ha di sé, lucente in quell'ombra e viva, volesse afferrarsi*) ah, la mia vita! Che scene, che scene andavamo a proporgli! – Io, io lo *tentavo* più di tutti!

IL PADRE – Già! Ma forse è stato per causa tua; appunto per cede tue troppe insistenze, per le tue troppe incontinenze!

LA FIGLIASTRA – Ma che! Se *egli stesso m'ha voluta così*!»²¹.

Strenui avversari nella trama sussidiaria, il Padre e la Figliastro si scoprono solidali tutte le volte in cui il decorso dell'azione, spostandosi sul dispositivo maggiore, chiama in causa la figura autorale. Così accade nella prima parte del frammento citato dove, muovendosi all'unisono, i due evocano la scena della *tentazione*. Tutto, nell'istante decisivo, sfila con le cadenze di un sogno: la luce che si spegne, come a lasciar intendere una pausa della coscienza; l'ombra che brulica di sagome assillanti, pronte a trarre profitto dal momentaneo torpore della presenza deputata a creare; la necessità che si replichi la condizione di vuoto, indispensabile affinché l'incubo della solitudine convinca l'artefice al gesto poetico.

Ma si ponga attenzione alle battute finali dove l'armonia si infrange e il contenzioso fra la tragica coppia riprende il suo corso. Oggetto della disputa è il macrotema per eccellenza: le ragioni della rescipienza autorale. Comprensivo nei confronti del suo emulo di primo grado, per il Padre la responsabilità dell'esilio risale all'insolente che, dopo lo sfiorato incesto, gli ha invaso la casa, pretendendo accoglienza e denaro. Ma la Figliastro rovescia l'accusa in maniera sconcertante. Proprio ciò che il suo partner adduce in negativo, fissandolo a motivo dell'abbandono – la sfrontatezza, il sar-

casmo, la mancanza di pudore, tutto il corredo di nequizie che rendono l'avventura terrestre un soggiorno deprecabile – era per lo stesso Autore oggetto di attrazione!

A chi va allora la colpa della creazione fallimentare: alla *hybris* del personaggio, troppo presuntuoso per accedere a un'immortalità immeritata, o a chi, attratto dal Male, ha dato luogo a una poiesi rovinosa?

Il testo non scioglie l'interrogativo, lasciandolo ambigualmente in sospeso, ma la domanda torna a risuonare nei punti del dramma dove il contatto tra le due serie si fa più assillante e marcato. Si prenda la figura del Figlio Legittimo, che una battuta del Padre vuole «quasi il perno dell'azione»²². Se si tien conto che il personaggio limita la sua presenza a pochi spezzoni verbali, e addirittura resta muto per tutto il secondo atto, l'affermazione può apparire un azzardo. In realtà Pirandello ricorre nella fattispecie a uno dei suoi sottili giochi di teatro e si avvale della simmetria per fare di una figura in apparenza minore il punto di sutura tra azione primaria e trama sottostante. Infatti il Figlio di primo letto può giustamente fregiarsi di una doppia *legittimità*: nell'azione di secondo grado, dove si contrappone alla famiglia bastarda, utilizza i privilegi che gli derivano dal suo statuto legale per far franare fratellanza e armonia; nel dispositivo primario, in cui si dichiara l'erede legittimo della volontà dell'Autore, contrasta i compagni affinché la rappresentazione non avvenga o abbia un esito fallimentare.

Vediamo due dei momenti in cui il personaggio, che Pirandello riveste d'un emblematico viola (il colore quaresimale, invisibile agli uomini di teatro), esplicita le ragioni della sua ritrosia.

Il primo frammento appartiene all'antefatto: «IL FIGLIO – Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo, non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia. Creda, creda, signore, che io sono un personaggio non 'realizzato' drammaticamente; e che sto male, malissimo, in loro compagnia! – Mi lascino stare!»²³.

Il secondo frammento, situato nel finale, precede di poco la scena della catastrofe, collocata nel simbolico giardino: «IL FIGLIO – (colluttando col [Padre] e alla fine buttandolo a terra presso la scalletta, tra l'orrore di tutti) Ma cos'è questa frenesia che t'ha preso? Non hai ritegno di portare davanti a tutti la tua vergogna e la no-

stra! Io non mi presto! non mi presto! E interpreto così la volontà di chi non volle portarci sulla scena!»²⁴.

Detentore di un ruolo d'antagonista, il Figlio Legittimo, la cui prerogativa è lo Sdegno e la cui parola d'ordine è il No, è il custode del *rifiuto* paterno. Poiché le azioni sono due, e altrettante le figure di Padre che determinano il corso della commedia, la sua partitura è bifronte: nel dispositivo di primo grado, dove agisce da interprete dell'*artifex* originario, si oppone alla rappresentazione del «dramma», da lui ritenuto troppo avvilente per essere espresso; nella trama sottostante, in cui agisce da solo contro tutti, ricusa ogni contatto con la famiglia bastarda. La simmetria fra i due nastri, che l'antefatto preserva gelosamente, risulta però interrotta dopo la scena dello sfiorato incesto. Mentre il Padre della sub-trama, toccato dal Rimorso, si sente oscuramente colpevole e decide di accogliere nella propria casa il gruppo degli orfani, non così si può dire per l'Autore della trama maggiore, che persiste implacabile nel suo rifiuto.

Conteso fra paternità naturale e paternità spirituale, il Figlio Legittimo riflette nel suo comportamento lo squallore in cui è stato educato. Sprovvisto di slanci oblativi, indurito da un'esistenza senza amore, non comprende la *pietas* del Padre verso gli intrusi, che per di più etichetta come «gente volgare»²⁵. Perciò il suo dissenso, così radicale da indurlo a uno scontro fisico col genitore, gli fa anteponere l'altra figura di Padre, chiusa in un silenzio accigliato.

Ma una rottura della simmetria non è mai, in Pirandello, un motivo indolore. Dal confronto tra le due figure paterne, l'una votata a ricucire lo strappo, l'altra insensibile a ogni doglianza, torna a sgorgare l'interrogativo sul Male. Rispondendo a una battuta della Madre, che l'accusa di aver usato il Subalterno per liberarsi della sua presenza ingombrante, dice il Padre della sub-trama: «Sissignore, [...] lo ammetto! E n'è seguito un gran male. Ma a fin di bene io lo feci... e più per lei che per me: lo giuro!»²⁶.

Grazie al parallelismo tra i due piani della commedia, l'ammissione di colpa rimbalza sul dispositivo primario: chi, tentato a sua volta dal Dèmone dell'Esperimento, questa volta coincidente con l'atto creativo, ha votato le sue filiazioni a un destino immortale, salvo poi abbandonarle a un Succedaneo inadeguato? Funzionando a due livelli, il tema gnostico della Creazione sbagliata impregna di sé tanto l'azione maggiore che la sub-trama, e il suo

esito è un decreto d'impossibilità. Su entrambi i fronti risuona lo stesso verdetto: mai i sei esiliati potranno ricongiungersi al loro Fattore, mai il loro «dramma doloroso», che mette di fronte famiglia legittima e famiglia bastarda, potrà trovare una soluzione adeguata.

Nel finale dei *Sei personaggi* il Figlio rifiuta la Madre, che una battuta vuole «la madre comune»²⁷. Afflitto da un'irrimediabile mancanza di *caritas*, il personaggio da cui potrebbe venire un barlume di speranza rinuncia a fare da ponte tra il Padre e gli esclusi. Se, nel proporre la storia della tragica famiglia, Pirandello utilizza i fantasmi dell'immaginario cristiano, lo fa in negativo, e il *dramma* della salvezza, lungi dal volgere a un esito beatifico, assume cadenze luttuose.

Una cosa, peraltro, è certa: il «fallimento della poesia della cristianità»²⁸, di cui parla Cotrone nei *Giganti della montagna*, ha il suo preambolo nel doppio fallimento di cui è latrice un'opera come *I sei personaggi*. Ci si può interrogare su questa pronuncia, chiedersi se Pirandello non avesse di mira, più che il senso del messaggio cristiano, presente in tutta la sua produzione con cadenze ossessive, la realtà storica dell'Ecclesia, la sua incapacità di farsi organo di trasmissione dello spirito evangelico.

Fatto sta che il finale del dramma del '21 prevede un Figlio dal Logos dimidiato, un Figlio costretto suo malgrado a narrare «nella successione materiale dei suoi momenti, privo di qualunque senso e perciò senza neanche bisogno della voce umana»²⁹, lo scandirsi della catastrofe. Una catastrofe che avviene nel simbolico giardino, il luogo della colpa, il luogo della punizione.

2. Le valenze dell'allegoria: la «Genesi» come sottotesto

Nel 1921, l'anno dei *Sei personaggi*, Pirandello recensisce *La poesia di Dante*, un libro in cui Benedetto Croce applica all'opera del grande poeta i canoni della propria estetica. L'interesse dell'intervento, particolarmente astioso come ogni volta che l'Autore si trova a dibattere col maggior rappresentante della cultura filosofica italiana, dipende da un fatto abbastanza singolare: oggetto del contendere è il rapporto tra allegoresi e poesia, a cui nella fattispecie Pirandello sembra straordinariamente attento. Contro i

protocolli di Croce che, per salvaguardare l'evento poetico dalle impurità a cui è frammisto, disseziona il capolavoro dantesco in una serie di frammenti più o meno preziosi, Pirandello rivendica l'unità di Dante. Che per lui, prima di tutto, è unità d'ispirazione. Per l'autore dei *Sei personaggi* il viaggio nell'oltremondo, paradigma costruttivo della *Divina Commedia*, non è un semplice supporto strutturale, uno schema di comodo da cui, per intermittenti bagliori, sprizzerebbero catene d'immagini da degustare in un'asettica separatezza. Ciò che nel frangente Dante raffigura, erigendolo a ponte tra la terra e il cielo, non è un dispositivo didattico, un tessuto logico più o meno collaterale da cui si irradierebbero, incastonati come gemme, gli istanti di vera poesia. Inseparabile dal contesto, il motivo del viaggio è il nucleo generatore della *Divina Commedia*, e vi rifulge la grandezza di Dante, poeta incommensurabile anche quando è teologo, politico o erudito. Che un'analisi preconcepita, frutto di un'estetica incomprensiva, possa applicare a tanta sapienza creativa i suoi incongrui distinguo, è la dimostrazione che a Croce sfugge la sostanza del fare poetico.

Il filosofo distingue tra struttura e poesia facendo gravitare la prima, accusata di concettualismo, nei limbi dell'impoetico. Per Pirandello si tratta di una distinzione infondata; la «costruzione immaginativa»³⁰ di Dante, che per Croce è un artificio procedurale intessuto a freddo, è il vero baricentro dell'opera, e senza l'accensione fantastica che vi è collegata non avrebbero senso gli sparsi frammenti che l'autore del libro si ostina a selezionare. Ne deriva una conseguenza pregiudiziale: proprio ciò che Croce qualifica in negativo come «materia da trattato allegorico-morale»³¹ risulta il ganglio vivo della *Divina Commedia*, l'inesauribile serbatoio da cui tutto deriva per una sorta di necessità organica: «La sua [di Dante] fantasia è popolata di immagini e non di concetti. Ma il Croce, che si prova sempre a negare quel che prima ha affermato, dice che «quella materia», nello spirito di Dante, «si formò in poesia» e poi che resta materia da trattato allegorico-morale. Si mette a parlare in astratto dell'allegoria, per dimostrare che, nella poesia, l'allegoria non può mai aver luogo; che se ne parla bensì, ma quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova»³².

Ma veniamo al momento più impegnativo della recensione, situato nelle battute finali, dove Pirandello si sforza di confutare il nocciolo stesso della tesi crociana. Associando l'allegoria al con-

cetto e la poesia alla sfera dell'intuizione e del sentimento, Croce sostiene la loro mutua incompatibilità. Costruito a fini dimostrativi, il dispositivo allegorico truca le carte, proponendo immagini che sono idec camuffate; ciò lo mette in contrasto col dettato poetico, che si avvale di icone genuine ed è una rappresentazione fantastica, sciolta da istanze di tipo pratico. A sancire l'impossibile osmosi tra le due categorie, il filosofo elenca le seguenti possibilità: o la poesia esiste accanto all'allegoria, ma in una convivenza che esclude qualsiasi reciprocità, o i due nastri, comunque li si configuri, sono in realtà uno solo. Quando infatti l'allegoria è sovrachante, ogni impulso fantastico risulta isterilito e la poesia totalmente espunta; quando invece il tracciato allegorico, trasfuso in immagini dense di risonanza, cessa di essere tale, dell'allegoria non resta più traccia.

Escludendo *a priori* che il procedimento allegorico, da lui inteso come qualcosa di estrinseco, possa risultare la radice della creazione poetica, Croce tocca nel vivo la sensibilità di Pirandello. Dalla reazione dello scrittore, così caustica e veemente, è lecito intendere che la posta in gioco non è solo l'esegesi di Dante. Difendendo l'autore della *Divina Commedia*, Pirandello sostiene le ragioni del proprio fare artistico, che avverte coinvolto nei pregiudizi del filosofo. Lo dimostra il finale della recensione, dove la volontà di riscatto dell'allegoria diventa un testa a testa serrato con l'estetica di Croce. Alla tassonomia del suo interlocutore, così preclusiva nei confronti del sapere allegorico, Pirandello contrappone una nuova possibilità, che gli appare potenzialmente densa di significato. Il riferimento è alla *favola*, un genere letterario dove poesia e morale, mischiate al punto da risultare indissociabili, sembrano ricusare il codice crociano della separazione: «Si potrebbe obiettare: e la favola? È allegoria. Non è poesia? Certo, in quanto vale come rappresentazione; ma rappresentazione di qualche cosa che vuole avere per se stessa il suo senso: un senso morale, voluto sì anche per la morale, ma non solo per questa, ché altrimenti non si farebbe una favola ma si darebbe un precetto morale: dunque sì questo, ma divenuto immagine, rappresentazione, poesia. Ed ecco che l'allegoria è fuori dei tre casi che il Croce pone. Non fuori o contro o dentro la poesia; ma sottinteso morale, continuo, compresente, della rappresentazione; e non ci sono definizioni che tengano e che neghino *a priori*, cioè volendo, sì lui, sofisticare»³³.

In un autore che ha spesso fregiato le sue commedie di sottotitoli eloquenti, qualificandole volta a volta come «apologo», «mito», «parabola» o «mistero profano»³⁴, non può certo stupire l'ostinata difesa delle istanze morali collegate all'opera d'arte. Pirandello non può accettare che il prodotto estetico, estremo barlume del divino concesso agli umani, possa ridursi a una «sensibile dilettezione». Perciò, chiudendo la sua recensione, muove l'affondo decisivo. Come esiste una forma di allegoresi che risponde ai requisiti di Croce (il freddo allegorizzare, presso cui l'immagine è il travestimento di un concetto), ne esiste anche un'altra, passibile di tutt'altra valutazione. Mentre la prima è un esercizio meccanico, un distillato di artifici a cui sovrintende lo sguardo vigile della coscienza, la seconda, frutto di una genesi inconscia, innesca il prodigio della creazione organica. Di ciò è attestato un capolavoro come la *Divina Commedia* che, a dispetto del parere di Croce, appartiene al genere allegorico ed è tuttavia «calda» nella sua «fattura»³⁵, potente e unitaria in ogni singola cadenza: «In Dante [...] l'allegoria è necessaria e sostanziale, sempre; è l'altro mondo che è il vero mondo: non un concetto, ma una realtà da creare poeticamente. Dante crede alla figura allegorica del suo sentimento, che val quanto dire alla realtà della sua rappresentazione, e si vede in essa, attraverso essa, toccando tutto, descrivendo tutto nella sua consistenza meravigliosa: parlare di romanzo-allegoria, di costruzione intellettuale è bestemmia. L'errore massimo consiste nell'assumere questa allegoria dantesca alla stregua di tutte le altre allegorie: cioè come un concetto che si vesta, un concetto figurato, laddove è proprio l'inverso. Dante muove dalla terra al cielo, dall'umano al divino. Per lui è da natura inferiore prendere soltanto una *sensibile dilettezione*. Egli non vuol fare la figura simbolo di un concetto, una figura dunque che non abbia per sé verità. Ma per lui la figura ha verità in quanto simbolo; in quanto ciò significa qualche cosa, per cui è così e così; e l'arte è la rappresentazione di questo qualche cosa, per cui ogni figura vive nella sua essenzialità allegorica, non come in una veste, ma anzi nella sua vera realtà. Non è la Grazia che si fa Beatrice: è Beatrice che vive nella sua vera essenzialità di Grazia divina. Come si vede, abbiamo un assoluto capovolgimento del concetto di allegoria. E chi non intende questo, non può intender Dante»³⁶.

L'intervento del '21, imperniato sul difficile salvataggio dell'allegoria in un contesto culturale poco propizio, presenta non pochi punti di contatto con un'altra recensione, questa volta del 1904, il cui oggetto è ancora la *Divina Commedia*. Se dello scritto in questione, dedicato al *Dante* di Giuseppe Aurelio Costanzo, ci si occuperà diffusamente nel quinto capitolo, giova anticiparne un frammento dedicato al simbolismo numerologico. A proposito del senso che l'*uno*, il *due*, il *tre* e il *nove*, numeri-chiave, hanno nel poema dantesco, scrive a un certo punto Pirandello: «Che questo fosse il significato dei numeri nell'opera dantesca si sapeva: ma che fossero non numeri cabalistici, ma *sostanza, fine e forma* del poema sacro, questo è nuovo, ed è intuizione del Costanzo»³⁷.

Tenuto conto del peso che la numerologia ha nell'universo pirandelliano, non risulta difficile intendere che anche nella fattispecie Pirandello agisce per delega, attribuendo all'autore del libro un patrimonio di convinzioni e di idee che, prima di tutto, sono il portato della propria pratica scritturale. Occorre insistere sull'analogia tra le due recensioni. In entrambi i casi l'oggetto è Dante, Pirandello compare in veste di critico e il suo consenso o il suo dissenso sembrano rientrare in un normale dibattito tra addetti ai lavori; in realtà egli parla da scrittore, chiama in causa i propri artifici procedurali, lasciando rifluire in testi di solito dimenticati importanti dichiarazioni di poetica.

Ci sarà purc una ragione se il drammaturgo siciliano, sfidando un interlocutore della statura di Croce, si prova a difendere i diritti dell'allegoria nell'anno dell'uscita dei *Sei personaggi*. Che sono *sei*, come recita il titolo, ma nel corso dell'azione si rivelano *sette*, tanto da consentire a Marco Praga, presente alla prima in veste di recensore, uno sfoggio gratuito d'ironia: «Luigi Pirandello ha pensato questa tragedia e non l'ha voluta scrivere. Perché? Forse – badate, è una supposizione la mia, e se vorrete seguirmi un'altra ne farò – forse perché ha capito che sarebbe una tragedia insopportabile, così come sarebbero insopportabili tante tragedie dell'antichità se si volesse – e si potesse – trasformarle, ridurle in drammi dei giorni nostri. [...] Luigi Pirandello (questo Shaw italiano, ma così puramente e schiettamente italiano) non poteva rinunciare a quello studio, a quell'esame. E allora, originale come sempre, si è detto: 'Io non scriverò la tragedia ma porterò sulla scena i sei personaggi – (in verità sono sette; non è molto forte in

aritmetica il nostro grande scrittore) – perché la tragedia la vivano, sia pur raccontandola in parte, aprendosi anima e cuore, discutendo tra loro, dilaniandosi, accapigliandosi, urlando anche ciò e tutto ciò che, se scrivessi un dialogo, dovrebb'essere forzatamente didascalia; e se il gioco mi riesce, io avrò imposto la tragedia pur senza averla fatta rappresentare»³⁸.

Esperto nell'arte di far di conto, ma non altrettanto nell'ermeneutica biblica e nel simbolismo numerologico che vi è collegato, Praga, da buon ragioniere, scambia una delle invenzioni più vertiginose del testo per un refuso o una smagliatura. Se l'equivoco dà la misura del tipo di ricezione con cui il dramma pirandelliano è costretto a scontrarsi, ha anche il merito di imporre la domanda: perché Pirandello, che sul suo palcoscenico svuotato fa irrompere effettivamente *sette* presenze venute da altrove, non computa poi Madama Pace nel novero dei personaggi? Stando alla lettera del testo, una battuta del Padre, sapientemente collocata subito dopo che la Madre, sconvolta dall'apparizione della Ruffiana, le ha strappato la parrucca, s'incarica di fornire una giustificazione adeguata: «IL PADRE – Non possono stare insieme! È per questo, vede, quella lì, quando siamo venuti, non era con noi! Stando insieme, capirà, per forza si anticipa tutto»³⁹. Pirandello è maestro nel dotare di una plausibilità di tipo realista eventi che appartengono all'ordine del simbolico. Nella fattispecie l'impossibile convivenza del *settimo* personaggio coi restanti *sei*, motivata sul piano dell'aneddoto col risentimento materno nei confronti della megera, serve a innescare lo scarto tra la creazione riuscita, pura inseminazione di natura spirituale portata a termine nella sua picchezza, e le perniciose conseguenze del soffio interrotto. È uno dei momenti più significativi del testo: contro Madama Pace, che compare per magia evocativa ed è esente dal Doppio attorico, si ergono i componenti della tragica famiglia, costretti a subire il maleficio dell'incarnazione. Si capisce perché Pirandello, in difesa di Dante e contro il giudizio di Croce, ascriva al tracciato allegorico un carattere germinativo, identificandolo con lo scatto della fantasia che consente a un impulso mentale di materializzarsi in personaggi ed eventi.

Si può ora seguire il percorso pirandelliano. Imbricando tra loro alcuni passi della *Genesis*, l'Autore finisce col dotare di un equivalente numerologico il tema della doppia Creazione: il *sei*, che

designa l'avvento dell'uomo nella settimana originaria (*Gen.* 1, 31), diventa la cifra dell'erranza e del dolore; il *sette*, che rimarca l'astensione di Dio «da ogni opera servile» (*Gen.* 2, 2-3), si risolve in un emblema antimaterico e il suo esito è pacificazione e luminosità. Se per il senso attribuito all'ebdomade Pirandello è l'erede di una lunga tradizione, non è così per il *sei*, per lo più considerato dall'aritmologia d'Occidente il numero perfetto nell'ambito del creaturale. Pur non trascurando le fonti esoteriche moderne che, acquisendo il *sei* come numero di materia, ne rovesciano il significato⁴⁰, il drammaturgo siciliano poteva disporre di un precedente teatrale di rilievo.

Il riferimento è alla celebre trilogia maeterlinckiana dei primi anni '90, che in una lettera a Marta Abba Pirandello mostra di tenere in debito conto⁴¹. In questi brevi drammi, presto divenuti il banco di prova del Simbolismo europeo, lo scrittore fiammingo scardina i procedimenti della testualità naturalista operando in due direzioni: ricorre a blocchi di *sei* presenze, prospettate in modo che il loro stato di attesa sotto un cielo sbarrato rifrangano il disagio della condizione umana; dispone i componenti dell'*esade* secondo un movimento ascendente (una sorta di *gradatio* neoplatonica) che li qualifica in base al grado di conoscenza.

Il procedimento compare con grande nitore nei *Ciechi* e nell'*Intrusa*. Nel primo dei due drammi, composto nel 1890, sei ciechi e sei cieche sono radunati in una selva «antichissima», ignari che la loro guida, un prete con cui hanno perso contatto, giace morto tra loro. Brancolando nel freddo della notte invernale, essi cercano la via dell'ospizio, collocato dalla parte opposta dell'isola dove è situata l'azione. Non trovando la strada, restano nel luogo del loro supplizio, divisi dall'albero sradicato che è l'emblema della loro miseria. Solo in apparenza le battute dei dodici sembrano anonime e intercambiabili; in realtà istituiscono un percorso differenziale dove il discrimine è costituito dal grado di approssimazione alla luce. Tutti sono ciechi, ma non allo stesso modo. Per i *ciechi nati*, che non hanno mai goduto della vista del sole, il buio è un'assuefazione e, concentrati sui bisogni materiali, invocano la quiete dell'ospizio. Col capo chino verso la terra, nemmeno tentano di orizzontarsi e la loro postura è di una desolante immobilità. Ci sono poi coloro che conservano un barlume di vista, tuttavia insufficiente a dotarli della dovuta autonomia. Po-

tenzialmente sono i più attivi, ma la loro presenza si risolve in conati verbali, in goffi tentativi d'uscita dalla condizione di stallo. Infine ci sono i sognanti, dalle palpebre chiuse e dall'occhio mentale straordinariamente acceso. Avendo conosciuto in altri tempi la luce, hanno coscienza di forme e colori, che portano impressi nel ricordo e nei sogni. Custodi della memoria, rifiutano la miseria in cui sono confitti, e il loro discendere, effondendosi sulla pagina con accenti accorati, costituisce la nota più dolente del testo.

Il finale dei *Ciechi* prevede l'ingresso di una presenza dai conorni terrifici. Se ne avvertono i passi furtivi sul tappeto di foglie secche; un infante, l'unico a vedere, si mette a singhiozzare impaurito. Che si tratti di un'icona funeraria, lo dimostra il dramma successivo, sempre del 1890, significativamente intitolato *L'intrusa*.

Di nuovo *sei* presenze sono convocate in una sala di un vecchio castello. Due porte contrapposte danno su altrettante stanze: in quella a sinistra giace una malata, nell'altra il suo bambino. Nella sala sta la famiglia della donna in attesa di un ospite che non dovrebbe tardare. Scandito dal battito dell'orologio che rintocca in successione le ore fino alla fatidica mezzanotte, il dialogo s'incarica di far affiorare la *gradatio*. Sul versante più basso stanno due presenze maschili. Sono uomini maturi, il prototipo della razionalità, e sul piano dialogico il loro compito è di ricondurre l'azione a motivi di saggezza spicciola e di facile empirismo. Più sopra si situano tre fanciulle, che ricordano le Grazie. Dell'alone di mistero che incombe sulla casa e di cui è latrice la *settima* presenza in procinto di arrivare, esse colgono per lampi gli impercettibili nessi, senza che il reticolo delle premonizioni si raccolga in un dispositivo coerente. Infine, su tutti, sta il capostipite della famiglia, il nonno vecchio e cieco. Si ripresenta uno dei motivi dell'opera precedente: dotato di sensibili antenne, l'Avo sa risarcire la cecità fisica attraverso l'apertura dell'occhio mentale che, dilatato sino all'inverosimile, è in condizioni di percepire l'ignoto.

La progressione del testo consiste nel graduale spostarsi dell'accento dalla grossolana saggezza dei due maschi coalizzati al momento in cui, grazie agli sviluppi dell'azione, le parti risulteranno invertite. Nell'incipit il cicco, quasi fosse affetto da ramollimento senile, compare come un folle o uno scriteriato. Non riconosce la casa come propria, dice cose che sarebbe più opportuno tacere, prospetta insidie che sembrano il parto della sua im-

maginazione sfrenata. Tutto ruota attorno all'avvento del *settimo* personaggio che, nelle attese generali, dovrebbe essere il medico o un'altra sorella della malata, monaca e perciò lontana da casa. E il personaggio arriva, invisibile e silenzioso, ma non al punto da risultare impercettibile. Come si affaccia alla porta del giardino, gli usignoli smettono di cantare, i cigni svolazzano impauriti, i pesci si agitano in disordine nel laghetto, si sente affilare una falce nell'implausibilità dell'ora notturna. E poi, con un tipico procedimento maeterlinckiano, ci sono porte che si aprono da sole, passi che echeggiano nel vuoto, lampade che si spengono, minuscole alterazioni di voce, strani e inopinati tremori: sono i segni con cui la Morte si annuncia e che solo il preveggenente, col suo sguardo tuffato nell'Invisibile, è in grado di captare. Alla fine scocca puntuale l'agnizione: la malata della stanza a *sinistra* muore proprio mentre dal suo corrispettivo di fronte risuona lo strillo del bambino, improvvisamente ridesto.

In *Interno*, del 1894, c'è ancora una famiglia composta di *sei* persone: il Padre, la Madre, tre figlie già grandi, un fanciullo. Ma una delle figlie manca al suo posto: infatti, senza che i congiunti in attesa ancora lo sappiano, è morta annegata. Costruito in maniera singolarissima, il dramma pone al centro l'impellenza, ma nello stesso tempo il disumano gravame dell'annuncio. Collocando in primo piano le presenze deputate al compito della rivelazione, Maeterlinck spezza la scena in due. Sullo sfondo sta la famiglia ignara, che nella casa dalle porte sbarrate attende serena il ritorno della figlia; sul davanti un Vecchio e uno Straniero, in disaccordo su modi e tempi della notizia ferale. La casa ha tre finestre, rischiarate in modo che le presenze all'interno risultino visibili. Si vedono le figlie superstiti vestite di bianco; i loro movimenti scenici sono gravi e lenti, come spiritualizzati dalla distanza, ma alla finestra di mezzo, simbolicamente corrispondente alla morta, nessuno s'affaccia.

In *Interno*, dove la tragica famiglia dispone di una partitura mimico-gestuale mentre la parola compete agli osservatori collocati in esterno, non esiste *gradatio*. Così il confronto tra *pietas* e razionalità di stampo illuminista, su cui il testo è giocato, concerne solo i guardanti, e si esprime attraverso i toni tenui e le sfumature che sono tipici del linguaggio di Maeterlinck. Con un movimento dal singolo al coro, alla coppia maschile in primo piano si affian-

ca prima il suo Doppio muliebre (a riproposizione del duo sororale evangelico, le ragazze del dialogo si chiamano Marta e Maria), poi la gran massa del popolo, che reca in processione il corpo dell'annegata. È il momento del funesto annuncio, proposto in modo che la presenza della folla partecipe trasformi lo strazio della famiglia in un grande simbolo della pena comune.

Il *sei* utilizzato da Maeterlinck non è distante dai codici di Pirandello che, sul filo delle petizioni gnostiche, acquisisce il numero rituale a emblema della creazione erronea. Se il motivo è presente in tutta l'opera pirandelliana, risalta in maniera particolare nei *Sei personaggi*, dove la cifra simbolica risulta il raccordo più forte tra il dispositivo maggiore e la sub-trama: infatti le *sei* presenze che su un piano del testo esprimono il loro disagio nei confronti dell'Autore sono le stesse che, sull'altro versante, si fanno latrici del «dramma doloroso».

Nel primo capitolo della *Genesi* una formula puntualmente iterata prevede che Dio, al termine di ogni singola sequenza creativa, ne dichiari l'eccellenza. Nel *sesto* giorno, quando compare l'uomo, signore di tutte le specie viventi, la formula si replica intensificata. Il motivo è evidente: prodotto a immagine e somiglianza del suo Fattore, l'uomo è il culmine del creato. Vediamo come, nei *Sei personaggi*, uno scambio di battute tra il Padre e il Capocomico ricalchi le orme dell'affabulazione veterotestamentaria: «IL PADRE – No, scusi, per lei dicevo, signore, che ci ha gridato di non aver tempo da perdere coi pazzi, mentre nessuno meglio di lei può sapere che la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione.

IL CAPOCOMICO – Sta bene, sta bene. Ma cosa vuol concludere con questo?

IL PADRE – Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: *albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!*»⁴².

Volendo chiarire all'insipiente Demiurgo la nobiltà del proprio lignaggio, il capostipite della famiglia in lutto ripercorre, sia pure a suo modo e non senza ironia⁴³, le *sei* stazioni della poiesi biblica. Prototipo dell'uomo a immagine, il personaggio è per lui il vertice d'ogni forma creata, il superamento della materia ottusa attraverso le grafie sottili della *vis* fantastica. Ma l'interlocutore non riesce a intendere. Sappiamo che dalla sua ostinazione a non discernere

la creatura votata all'immortalità dal suo Doppio di carne nasce il fallimento della rappresentazione; sappiamo che lo scacco ha un'origine più remota, coincidente col ritrarsi dell'Artefice primo.

Comunque lo si interPELLI, il dramma pirandelliano accerchia il tema del soffio rubato, dell'infusione interrotta senza motivo e che un autore «qualunque»⁴⁴ non è in grado di riattivare. Se poi si entra nel merito dell'infusione, ci si accorge che la scintilla immortale è anche *individuante*. Sciolto dalle leggi del divenire, che costringono il suo contraltare corporeo a una girandola folle, il personaggio pirandelliano, figlio della prima Creazione, dispone di una tessera d'identità normativa, che lo pone al di fuori del regno di Cronos. È uno snodo tematico che il testo non cessa di far risuonare: «IL PADRE – Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre 'qualcuno'. Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser 'nessuno'»⁴⁵.

Pura forma esente da materia, il personaggio si avvale di una cadenza specifica che lo destina a un'esistenza imperitura. Vincolato allo stampo che gli è stato impresso, resta immune da progressione o sviluppo e la fissità del copione che l'ha incernierato, inderogabile norma del suo agire, lo consegna a un presente eterno: «LA MADRE – No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre. Ma quei due piccini là, li ha lei sentiti parlare? Non possono più parlare, signore! Se ne stanno aggrappati a me, ancora, per tenermi vivo e presente lo strazio: ma essi, per sé, non sono, non sono più! E questa (*indicherà la Figliastro*), signore, se n'è fuggita, è scappata via da me e s'è perduta, perduta... Se ora io me la vedo qua è ancora per questo, sempre, sempre, per rinnovarmi sempre, vivo e presente, lo strazio che ho sofferto per lei!

IL PADRE – (*solenne*) Il momento eterno, com'io le ho detto, signore! Lei (*indicherà la Figliastro*) è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi aggranciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognoso della mia vita. Non può rinunziarvi, e lei, signore, non può veramente risparmiarmelo»⁴⁶.

Pirandello dissemina a piene mani nel testo le tracce del movimento centripeto che, con tensione costante, riconduce i perso-

naggi al loro principio immutabile. Ed è necessario sia così, visto che una pulsione di segno opposto, costringendoli a tracimare dalla fissità del copione, tende a sospingerli in una minacciosa deriva. Occorre fare attenzione all'intrico di forze che si contendono il primato nel corso del dramma. Abbandonati dall'Autore, i personaggi recano i segni della loro imperfezione, che li accomuna al doloroso inframondo in cui sono gettati. L'insidia maggiore viene dal soggettivismo prospettico, dalla miseria del punto di vista. Lo scontro che oppone la Figliastro al Padre, ed entrambi al Figlio Legittimo, trascinandoli in un tragico contenzioso, è il prodotto della rigidità con cui ciascuno dei contendenti difende le proprie ragioni. L'esito è la Babele delle lingue, in base alla *Genesi* (11, 1-9) una delle conseguenze della Caduta: «IL PADRE – Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose che sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e il valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci: non c'intendiamo mai!»⁴⁷.

Il soggettivismo prospettico ingenera la volontà di potenza e, con essa, l'avvento del Caos, causa non ultima del fallimento della rappresentazione. Lacerando l'ordinato sdipanarsi del dramma, gli sbavò dal copione, gli inserti gratuiti, gli anticipi intempestivi, le interruzioni devastanti – tutto ciò che, nei *Sei personaggi*, consente di scorgere un montaggio alla Joyce o una scomposizione di tipo cubista⁴⁸ – possono apparire un campione di sperimentalismo linguistico. In realtà, facendo precipitare il contenuto in forma, sono in prima istanza il correlato oggettivo di un cosmo dettagliato dai cardini, un eloquente attestato di disordine e di non-senso.

Resta vero, però, che in queste occasioni il dispositivo centripeto interviene a correggere il tiro, e la memoria del *momento eterno*, facendosi largo contro ogni devianza, reintroduce negli erranti il ricordo del ruolo. Nell'incipit del dramma la Figliastro, bella e un tantino impudica, si esibisce in una sorta di show, consonante col suo rango di prostituta. Gli Attori più giovani vorrebbero afferrarla e, per qualche istante, i due nastri in frizione sembrano conoscere un'incongrua tangenza. Ma, complice la didascalica, puntuale interviene l'opera di rettificazione: «Gli Attori, segnatamente i giovani, mentre ella canterà e ballerà, come attrat-

ti da un fascino strano, si muoveranno verso lei e leveranno appena le mani quasi a ghermirla. Ella sfuggirà; e, quando gli Attori scoppieranno in applausi, resterà, alla riprensione del Capocomico, come *astratta e lontana*»⁴⁹.

Lo stesso accade nella scena dell'avvento di Madama Pace. Sappiamo che la Figliastro è proterva e votata all'insubordinazione, ma quando la Ruffiana appare e il presente scenico viene a coincidere col passato mitico, la suggestione del «momento eterno» è così prepotente da indurla a una subitanea metamorfosi. Vediamo ancora la didascalia: «Subito all'apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento, precipitandosi dalla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridoio. La Figliastro, invece, accorrerà a Madama Pace, *umile, come davanti a una padrona*»⁵⁰.

Si potrebbero moltiplicare gli esempi, che coinvolgono a turno le presenze maggiori: il Padre, quando «pallidissimo, ma già investito nella realtà della sua vita creata»⁵¹, ripete il suo ingresso nell'atelier; la Madre col suo strazio eterno; il Figlio Legittimo, a cui un magnetismo ineluttabile impedisce l'abbandono del palcoscenico. Com'è estraneo al trascorrere del tempo, il personaggio pirandelliano ricusa i vincoli dell'estensione e il disagio nei confronti delle convenzioni spaziali, a cui il testo concede non poco rilievo, è il contrassegno della sua genesi immateriale.

Perché allora Pirandello, nel dar vita al *settimo* personaggio, lungi dal propendere per una figura tenue e spiritualizzata, opta per il suo contrario tanto in senso fisico che morale? Vediamo una battuta che appare dirimente: «IL PADRE – Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era Don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire: far vivere per l'eternità!»⁵².

Come molti altri del testo, il frammento ha di mira i modi della salvezza del Basso, la redenzione della materia svilita. Non può dunque stupire se Pirandello, costruendo il personaggio di Madama Pace, ricalchi le orme di un vecchio ruolo teatrale, la *duègne*, «ignobile megera ciccione della commedia»⁵³, di cui è accertata la presenza alla Comédie Française all'inizio del XIX secolo.

Si dice che il ruolo sia quasi sicuramente di origine ispanica. Sta di fatto che il personaggio profilato nel dramma con cadenze epiche non è solo una «megera d'enorme grassezza»⁵⁴, vistosamente truccata e rivestita di un rosso demonico: essa si esprime anche in un gergo ridicolo, che è un curioso impasto di italiano e spagnolo. Se ne può intendere la ragione costruttiva: se l'arte, come Pirandello ha sostenuto sempre, è transustanziazione della materia vile in oro filosofale, il suo impulso forgiate è tanto più grande quanto più risibile e vano è l'oggetto delle sue attenzioni.

Ma la Ruffiana porta anche un nome iper-connotato, che chiama in causa l'intertestualità pirandelliana. Il riferimento è al *sesto* capitolo dei *Quaderni*, dove *sei* effigi di Varia Nestoroff, opera di un pittore «divino», fanno da sfondo alla donna reale, collocata in primo piano. Avvinto dalla malia delle immagini, che trasfigurano l'attrice secondo fattezze ideali, Serafino Gubbio avverte il contrasto tra la donna di carne e le icone abbaglianti. Concupita da tutti per la bellezza fisica, la Nestoroff reale, che sfila nel romanzo come una nomade e un'avventuriera, appare informe e sbiadita; al suo cospetto il Doppio spiritualizzato risalta in un'armonia superiore.

Mettendo a confronto i due scritti, si nota che Pirandello agisce per varianti, utilizzando il numero e la suggestione iconica a fondamento dello stesso schema allegorico: nel romanzo *sei* tele, consegnate al *sesto* capitolo, decretano nel loro slancio verso l'immateriale l'irreversibile essenza terrestre della donna da tanti considerata (è il preannuncio del *settimo* e ultimo capitolo, dove Serafino Gubbio si ritrae dal mondo per dedicarsi alla sola scrittura)⁵⁵; nel dramma una figura ridondante di materia, ma totalmente rivestita di pneuma, si erige a *settimo* personaggio, e la sua compiutezza fa singolare contrasto col nomadismo dei *sei* esclusi.

Ancora una volta lo spartito onomastico si rivela eloquente. La Nestoroff si chiama *Varia*, la Ruffiana del dramma *Madama Pace*. Come per l'Adamo di prima della Caduta che, nell'atto di dare un nome agli animali, trova un appellativo perfettamente rispondente a ciascuno di essi (*Gen.* 2, 19), il nome rivela la cosa, risulta consonante con essa. Nomade, labirintica, immersa nel molteplice (i tratti che Filone d'Alessandria attribuisce alla sensazione), *Varia* Nestoroff è l'antipode di *Madama Pace*, che invece è *qualcuno*: un personaggio che, travalicando il tempo e lo spazio, ha sciolto l'ingombro della fisicità in icona di luce.

Ma la catena intertestuale non finisce qui. Subito dopo i *Sei personaggi*, Pirandello compone l'*Enrico IV* (1922) e vi riconvoca una figura femminile capace di continuare la serie. Il riferimento è alla figura di Frida, che in tedesco significa *pace* e il cui conio onomastico costituisce uno dei nodi della tragedia. Ché, a livello d'intreccio, è la storia di una discesa negli abissi della follia: un uomo, di cui il testo non dice il nome, smarrisce l'identità a causa di una caduta da cavallo propiziata da un rivale in amore. Costui si chiama Tito Belcredi e l'episodio avviene durante una festa di Carnevale dove l'innominato è travestito da Enrico IV e la donna dei suoi sogni da Matilde di Canossa.

Da quel momento, per dodici lunghi anni⁵⁶, egli si crede l'imperatore germanico dell'XI secolo e vi si conforma nell'abbigliamento e nello stile di vita. Ritrovato il senno, decide di anteporre alla brutalità della vita la *pace* della storia e continua nella sua finzione. Ma un evento dove Frida recita un ruolo decisivo lo ricolloca di fronte all'origine del trauma. Frida è la figlia di Matilde Spina, la donna fatua e poco proclive a impegnarsi che gli era a fianco nella tragica cavalcata. Poiché la ragazza è lo specchio giovanile della madre, un esperto in psichiatria decide di farvi ricorso per un terapeutico choc. Ritenendo il folle ancora immerso nella sua fissazione, pensa che l'improvvisa apparizione dell'immagine archetipica (Frida dovrebbe travestirsi da Matilde di Canossa) possa fargli risalire la china del tempo, facilitando il recupero dell'identità perduta. Sul filo delle sue convinzioni, si reca nella villa del solitario in compagnia di due coppie: oltre a Frida e al fidanzato, nipote del finto folle, ci sono Matilde Spina e Tito Belcredi, nel frattempo divenuti amanti.

Nella sua nudità schematica, l'intreccio non dice la rete di analogie che legano la tragedia del '22 ai *Sei personaggi*, analogie che sono invece pressanti e riconducibili tutte al regime della simmetria rovesciata. L'*Enrico IV* comincia su una scena singolare. *Sei* presenze (quattro consiglieri e due valletti) attendono l'ingresso del loro signore. Assoldati per recitare la parte dei vassalli, poco o nulla conoscono del copione, tanto da indurre uno di loro a una battuta in apparenza stravagante:

«LANDOLFO – Mah! Tutti e quattro qua e quei due disgraziati là (*indica i valletti*) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo... siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rap-

presentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? *la forma, e ci manca il contenuto!* – Siamo peggio dei veri consiglieri segreti di Enrico IV: perché sì, nessuno neanche a loro aveva dato da rappresentare una parte: ma essi, almeno, non sapevano di doverla rappresentare: la rappresentavano perché la rappresentavano: non era una parte, era la loro vita, insomma [...] Noi altri, invece, siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte... per far che? niente... Come *sei* pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che se li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola»⁵⁷.

Se si tien conto che il numero rituale, interrotto dalla morte di uno dei recitanti, viene subito ricostituito con l'innesto di una figura vicaria⁵⁸, la scena iniziale dell'*Enrico IV* appare una replica a rovescio del motivo più saliente del dramma del '21. Là *sei* presenze invocano un Autore che, affrancandole dall'eccesso di «passione»⁵⁹, introduca forma e disegno nella loro incompiutezza; qui la forma è a disposizione, ma si tratta di un abito inerte, di uno stampo privo di anima.

Il contrarsi della vita in un passato asettico ha nel testo un emblema iconografico di rilievo, costituito dalla coppia di ritratti che, immortalandoli nelle loro fattezze giovanili, fissano i protagonisti della scena primaria: in uno sta l'innominato, vestito da Enrico IV come all'epoca della fatale cavalcata; nell'altro l'amata, vestita da Matilde di Canossa. Grazie al dialogo, poi, il tema dell'icona smaterializzante, che nei *Sei personaggi* (e nei *Quaderni*) prende quota su uno sfondo di armonia e di chiarezza, oltre che d'indicabile pienezza, comincia a impregnarsi d'assenza, a imporsi come un simbolo funerario. Lo pseudo-Enrico IV, che per panico nei confronti della vita si è murato nella storia e invita i finti consiglieri a gustarne il «piacere»⁶⁰, non conosce ancora la «fame da lupo» che gli sarà compagna in una delle battute finali: «ENRICO IV – Me n'accorsi in un giorno solo, tutt'a un tratto, riaprendo gli occhi, e fu uno spavento, perché capii subito che non solo i capelli, ma doveva esser diventato grigio tutto così, e tutto crollato, tutto finito: e che sarei arrivato con una fame da lupo a un banchetto già bell'e sprecchiato»⁶¹.

Non la conosce, o forse finge di non conoscerla e, con la sapienza dell'iniziato propria di tutti i personaggi pirandelliani dotati d'acume filosofico, decide di autoescludersi dal coro. Disin-

carnato, lievitante, divenuto tutt'uno con l'immagine giovanile di sé che lo fissa nella sala del trono, egli vive in un presente eterno, ormai al di là del tempo e dello spazio. Ma se l'innominato è il prototipo del *settimo personaggio*, non deve stupire il protocollo rituale che fa da corredo al suo ingresso in scena: nei primi due atti, dove il finto folle compare due volte, il meccanismo delle entrate e delle uscite è precostituito in modo tale che gli interlocutori di turno ricompongano il fatidico *sei*⁶². La configurazione dell'incipit non è dunque un caso isolato. Sempre, fino a che la finta follia del protagonista non viene resa nota, il che accade alla fine del secondo atto, essa segna il discrimine tra le due serie in contrasto: da un lato l'escluso, che vive di solo immaginario e ha orrore del «sangue che pulsa nelle arterie come, nel silenzio della notte, un tonfo cupo di passi in stanze lontane»⁶³; dall'altro il sodalizio dei comuni viventi, che sono *sei*, in simbolica rappresentanza del consorzio umano.

È inevitabile che ciò si riversi sulla figura di Frida, il personaggio femminile che impersona nel testo il ruolo non agevole dell'immagine archetipica. Se Frida in tedesco significa *pace*, lasciando filtrare la parentela con la Ruffiana dei *Sei personaggi*, risulta anche chiaro che il nome, nella fattispecie antifrastico, allude a una pace *infranta*, a una beatitudine *dissacrata* e *venuta meno*. Lo dimostrano i modi della sua epifania, che simula il magico e si risolve in un volgare trucco di teatro; lo dimostrano i rovinosi effetti del suo agire. Frida è un'immagine, ma per l'innominato è l'irruzione della vita da cui si era separato e che torna ad assalirlo col suo carico di pulsioni inconfessabili. Perciò, ripreso dal male di vivere, brandisce la spada contro il rivale d'un tempo e, colpendolo a morte, fa cadere in frantumi il dispositivo sapienziale così faticosamente eretto.

Come anche altrove si avrà modo di segnalare, raramente Pirandello abbandona un motivo denso di suggestioni ma, operando per varianti, ne fa il supporto di eventi scritturali così densi e schermati da renderne la presenza quasi irriconoscibile. Così è per i tre ulteriori scampoli narrativi mutuati dalla *Genesi* che, opportunamente rielaborati, danno vita ad altrettante sezioni dei *Sei personaggi*.

Il primo, che concerne le vicissitudini di Abramo conteso tra famiglia legittima e famiglia bastarda, costituisce il supporto del-

la sub-trama. Riassumiamo la vicenda veterotestamentaria a partire dalla sterilità di Sara, la moglie del patriarca. La coppia è ormai avanti con gli anni e l'erede non è venuto. Rassegnata, Sara invita il marito a congiungersi con la propria schiava. Questa, di nome Agar, resta subito incinta e, forte del bambino che reca in grembo, comincia a farsi arrogante nei confronti della padrona. Allora, presa da risentimento, Sara spinge il marito a cacciarla di casa. Agar se ne va, ma un angelo inviato dal Signore la invita a ritornare, a patto di sottomettersi. Nello stesso tempo pronuncia parole profetiche a proposito del nascituro, che sarà maschio e si chiamerà Ismaele: «Costui sarà come un onagro della steppa / la sua mano sarà contro tutti / e la mano di tutti contro di lui / e abiterà contro tutti i suoi fratelli» (*Gen.* 16, 12).

In ebraico Ismaele significa *Dio ascolta*, un'onomastica che appare densa di promesse. La schiava ritorna dunque nella casa di Abramo e dà alla luce Ismaele. Il giovane cresce e tutto lascia credere che sia l'erede designato. Ma i piani di Dio mutano improvvisamente. Tredici anni dopo, infatti, compare ad Abramo e, dopo avergli assicurato protezione e benessere per sé e la discendenza, gli annuncia che Sara gli partorerà un figlio, di nome Isacco. Poiché la moglie è vecchissima, Abramo scoppia a ridere e, non credendo all'affermazione, chiede almeno che Ismaele sia salvaguardato. Ma il Signore insiste: Sara gli darà un altro maschio e i due fratellastri godranno entrambi della sua protezione. L'anno dopo, come predetto, la donna dà alla luce il maschio profetizzato. Isacco cresce assieme a Ismaele, ma Sara, non appena si accorge che il figlio della schiava deride il proprio, chiede al marito di scacciarlo assieme alla madre. Sullo sfondo sta il problema dell'eredità, che la donna non vuole divisa in due parti. Abramo se ne dispiace e vorrebbe contrastare la moglie, ma il Signore, comparendogli di nuovo, lo convince a seguire la volontà di Sara. Il patriarca obbedisce e Agar viene allontanata col figlio bastardo. Il seguito della storia prevede un lieto fine, sia pure parziale: Isacco sarà l'erede legittimo, mentre Ismaele sarà il capostipite di una discendenza collaterale, i beduini del deserto.

Se la narrazione, assai articolata, ben si presta al rimpasto, un punto in particolare deve aver colpito Pirandello, spingendolo a utilizzare le vicende di Abramo come palinsesto della sub-trama: la storia del patriarca ha sullo sfondo una divinità capricciosa, che

prima promette e poi cambia parere, manovrando i personaggi come inerti marionette. Abramo è un padre, e l'affabulazione lo vede esitare tra una famiglia legittima e una famiglia bastarda, ma un altro Padre, facendo risuonare dall'alto i suoi decreti ondivaghi, rende ancora più problematico il suo agire. Condensate in un percorso essenziale, le vicissitudini del patriarca biblico fanno risuonare la doppia trama dei *Sei personaggi*: da un lato un Autore che dice e disdice, lasciando le sue dolenti creature nell'interrogativo; dall'altro una figura paterna dai contorni indecisi, incapace di risolvere con equità e secondo una formula d'amore il contenzioso tra la sua duplice discendenza.

Riprendendo la sequenza veterotestamentaria, Pirandello ne rovescia lo schema fondamentale, e il motivo della doppia paternità cede il posto all'archetipo della Madre «comune». L'esito è che Agar, la schiava di casa, assunti scambianti maschili, diventa l'umile Subalterno, e l'azione ruota su se stessa, pur nel rispetto dei suoi protocolli di base. L'esigenza di saldare le due trame, collegate tra loro con procedimento a specchio, motiva la rielaborazione. Mentre nel testo biblico ispiratrice è Sara, Abramo l'esecutore e Dio il garante del felice andamento dei fatti, nei *Sei personaggi* la responsabilità dell'azione secondaria viene a cadere sulla figura del Padre. A lui competono le scelte decisive, riecheggianti in un modo o nell'altro le sequenze del palinsesto: l'allontanamento del figlio di primo letto, la ricusazione della Madre, l'invito all'unione col Subalterno, il ritorno della famiglia esiliata nella casa d'origine.

Coinvolti nell'inversione non sono solo i tempi della vicenda (nel dramma la famiglia legittima precede la genesi del suo Doppio illegale), ma anche i modi di proposta delle figure agenti. Nella narrazione biblica Ismaele, il bastardo, deride Isacco, inverando la profezia dell'angelo che lo vuole in dissenso con tutti i fratelli. Nel testo pirandelliano i requisiti di Ismaele vengono trasferiti al Figlio Legittimo, livido e incapace di *caritas*, affine nella sua ritrosia al vero Padre, l'Autore di cui rivendica l'eredità. Già quest'opzione denuncia gli intenti del dramma, giocati sul registro dello scacco e dell'impossibilità. Ma lo spostamento più forte riguarda la figura di Isacco, il figlio della grazia, il cui annuncio è occasione di un riso incredulo. Isacco, in ebraico, significa *colui che ride* e la sua nascita tarda, avvenuta contro ogni aspettativa,

trasforma l'incredulità in letizia. Nei *Sei personaggi* ritorna questo riso, ma sulla bocca della Figliastro, ed è un solvente corrosivo, una brutale cacofonia che, siglando la rappresentazione fallita, chiama in causa ben altra stortura.

Non a caso il suo risuonare coincide con la chiusa del testo pirandelliano: «Verrà fuori, ultima, da *sinistra*, la Figliastro che correrà verso una delle scalette; sul primo gradino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridoio tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e, ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela»⁶⁴.

La Sara biblica è sorellastra di Abramo (hanno il padre in comune, ma non la madre), il che proietta sulla coppia veterotestamentaria l'ombra dell'incesto. È un altro dei motivi biblici che Pirandello utilizza nel dramma, traendo spunto da due episodi della *Genesi* collegati ai discendenti del patriarca. Il primo riguarda un nipote di Abramo, Lot, ed è una conseguenza della distruzione di Sodoma e Gomorra, le città impure. Dopo la punizione divina non esistono più uomini con cui accoppiarsi, e le due figlie di Lot non hanno a disposizione che il padre. Esse appartengono ai giusti e il loro rimedio è da considerarsi estremo. Così fanno ingurgitare del vino al loro genitore, in modo da precipitarlo in stato d'ebbrezza, e con questo mezzo non proprio trasparente ottengono di congiungersi a lui, una per notte, conseguendo la discendenza desiderata (*Gen.* 19, 30-38).

Il secondo episodio riguarda un lontano consanguineo di Abramo, Giuda. Costui ha tre figli: Er, Onan e Sela. Er sposa Tamar, ma muore giovane, senza aver lasciato eredi. Una consuetudine ebraica voleva che, in caso di morte del marito, toccasse al fratello del defunto il compito di fecondare la sposa. Parendogli Sela troppo giovane, Giuda invita Onan a unirsi alla cognata. Ma Onan, «sapendo che la prole non sarebbe stata sua, ogni volta che si univa alla moglie di suo fratello, disperdeva per terra il seme, al fine di non dare una posterità a suo fratello» (*Gen.* 38, 9).

Rimasta sterile e volendo acquisire al marito una discendenza del suo stesso sangue, Tamar ricorre a un sotterfugio. Sapendo che Giuda deve recarsi in una località vicina, decide di camuffarsi da prostituta. Si agghinda, si profuma, si mette un velo a co-

pertura del viso e si colloca lungo la strada che il suocero deve percorrere. Giuda acconsente al rapporto sessuale, ma non ha il capretto richiesto in cambio della prestazione. Allora dà in pegno il sigillo, il cordone e il bastone, che riavrà indietro non appena saldato il debito. Ritornato a casa, l'uomo cerca invano la prostituta per consegnarle il capretto pattuito e rientrare in possesso del pegno. Non trovandola, alla fine desiste dalle ricerche. Tre mesi dopo Tamar risulta incinta e Giuda, credendo a un rapporto adulterino, ordina che venga bruciata. Quando la donna gli mostra il pegno, capisce il suo torto e l'ammette: «Essa è più giusta di me. Infatti è perché io non l'ho data a mio figlio Sela» (*Gen.* 38, 26).

I due episodi presentano non pochi tratti in comune. In entrambi i casi l'incesto è realizzato con l'insidia e vittime dell'inganno sono due padri, costretti contro la loro volontà all'atto deprecabile; artefici della vicenda sono le donne, figlie naturali o acquisite, mosse dall'intento di perpetuare la stirpe. Conosciamo come Pirandello, in *La trappola* (1912), avesse indicato nella matrice femminile il più irriducibile avallo alla Creazione sbagliata; sappiamo che proprio nel '21, con *La distruzione dell'uomo*, era ritornato con pari forza sul tema. Gli impulsi scritturali non nascono a caso, ed è probabile che la *Genesi*, sottofondo costante dei *Sei personaggi*, sia stato anche il presupposto della novella coeva.

Ma nel dramma a Pirandello interessa l'incesto, una metafora delle nozze tra spirito e materia, tra l'altro dotata di grande efficacia sul piano teatrale. Tracendo spunto dall'episodio di Tamar, lo scrittore convoca il motivo della prostituta, trasformando la Figliastro in un emblema della *chora*; assegna poi allo sfiorato amplesso tra la ragazza e il patrigno il compito di sutura tra le due presenze più significative dell'azione.

Come il suo emulo Giuda, il Padre dei *Sei personaggi* non conosce l'identità della giovane che, nel suo abito bordato a lutto, lo accoglie nell'atelier della Ruffiana. Non la conosce, né ha motivo di darsene cura, visto che il corpo – sua maledizione sull'altro piano del testo, dove agisce da *personaggio* esiliato – è l'unico oggetto del suo desiderio. Su questa antitesi gioca Pirandello nel costruire la storia dell'incesto. Sappiamo che il confronto tra l'uomo spirituale e la donna caduta nasce da un amplesso mancato. Ma è del tutto indifferente che il rapporto sessuale sia consumato o meno: infatti il vero nodo della disputa è un altro, e riguarda il ruolo

dei contendenti nella scena della colpa. Mentre la Figliastro può invocare a suo scarico le ristrettezze della famiglia, rimasta priva di un supporto economico (un sostituto della necessità generativa che anima le donne bibliche) e imputare il suo traviamiento a chi ha provocato la nascita dei bastardi, il Padre non ha scusanti: frequentatore abituale del bordello, a motivarne l'agire non è la passione amorosa, ma un impulso ignobile, per di più soddisfatto a freddo e tenuto al riparo da ogni sguardo.

Nei *Sei personaggi* il bordello di Madama Pace è il luogo della colpa, mentre il tragico giardino è il luogo della punizione. Poiché l'analisi delle varianti testuali induce a credere che nell'ideazione del dramma i due spazi fossero collegati, al topos edenico, ricorrente con cadenze ossessive nel teatro pirandelliano degli anni compresi tra il 1915 e il 1922, si è riservata una trattazione a parte.

Note

¹ W. Shakespeare, *Re Lear*, in *Teatro*, trad. it. di C.V. Lodovici, IV, Einaudi, Torino 1964, p. 434.

² Ivi, pp. 504-505.

³ Ivi, p. 521.

⁴ Ivi, p. 535.

⁵ Ivi, p. 545.

⁶ Nel quarto atto, scena sesta, compare una precisa battuta di riferimento: «GLOUCESTER – Il re ha smarrito la ragione: ma la mia resiste con odiosa tenacia e mi tiene lucida la coscienza delle mie immense sventure. Meglio sarebbe per me essere pazzo che allora il mio pensiero andrebbe sciolto da ogni angoscia: le mie angosce, in quel falso immaginare, perderebbero coscienza di sé» (ivi, p. 526).

⁷ Il tema del personaggio screditato dal suo stesso Autore non è estraneo al contesto italiano del primo Novecento. In *L'uccello del paradiso*, rappresentato nel 1919, Cavacchioli introduce la figura di Lui, una sorta di demiurgo che muove i fili delle sue creature, materializzandone le aspirazioni inconse. Nel finale della commedia il personaggio, definito tra l'altro un «teosofo», si ritrae disgustato dalla sua produzione: «LUI – Il romanzo è finito. Bisogna cambiare argomento perché la catastrofe è vicina e il nodo è disciolto. Mi sono sforzato di dare un'anima a tutti questi fantocci, e non ho spremuto che parole. Un falso amore, una falsa pietà materna, un egoismo maschile, alcune piccole beghe violente. Ma nulla che fosse più alto di due centimetri da terra e logico secondo gli altri, piuttosto che secondo me. [...] Abbandono questi soggetti falliti il cui decorso cronico ormai non può più essere che umano» (E. Cavacchioli, *L'uccello del paradiso*, in *Teatro grottesco del Novecento*, a cura di G. Livio, Mursia, Milano 1965, pp. 244-245 e 246).

- ⁸ SP, MN, II, p. 692.
⁹ Ivi, pp. 692-693. Il corsivo è nostro.
¹⁰ Ivi, p. 695.
¹¹ Ivi, p. 697.
¹² Ivi, pp. 694-695.
¹³ Ivi, p. 690.
¹⁴ Ivi, pp. 973-974.
¹⁵ Ivi, p. 694. Il corsivo è nostro.
¹⁶ Ivi, p. 697.
¹⁷ Ivi, p. 737.
¹⁸ Nel testo la Madre si chiama Amalia. Se l'etimologia del nome femminile è incerta, degno d'interesse è che una delle ipotesi etimologiche lo faccia derivare dal greco *amelèo*, che indica la *trascuratezza patita*. Cfr. A. Burgio, *Dizionario dei nomi propri di persona*. Ceschina, Milano 1970, p. 69.
¹⁹ SP, MN, II, p. 734.
²⁰ Ivi, pp. 698-699. Il corsivo è nostro.
²¹ Ivi, pp. 743-744. Il corsivo è nostro.
²² Ivi, p. 704.
²³ Ivi, p. 703.
²⁴ Ivi, p. 755.
²⁵ Ivi, p. 702.
²⁶ Ivi, p. 695. Il corsivo è nostro.
²⁷ Ivi, p. 687.
²⁸ *I giganti della montagna*, MN 1956, IV, p. 621.
²⁹ SP (Prefazione), MN, II, p. 667.
³⁰ DANTE 1921, SPSV, p. 337.
³¹ Ivi, p. 339.
³² *Ibidem*.
³³ Ivi, p. 340.
³⁴ *All'uscita* è definito «mistero profano»; *L'uomo, la bestia e la virtù*, «apologo»; *Così è (se vi pare)*, «parabola»; *La nuova colonia*, *Lazzaro e i giganti della montagna*, «miti». Il genere della *Favola del figlio cambiato* compare invece nel titolo.
³⁵ DANTE 1921, SPSV, p. 335.
³⁶ Ivi, pp. 340-341.
³⁷ DANT, p. 931.
³⁸ La recensione di Praga, pubblicata in «Illustrazione Italiana», 4 ottobre 1921, è presente in L. Pirandello, *Sette personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino cit., p. 243.
³⁹ SP, MN, II, p. 721.
⁴⁰ L'argomento verrà trattato nel corso del capitolo quinto.
⁴¹ La trilogia è la sola cosa di Maeterlinck che Pirandello mostra di apprezzare. Vediamo il passo in questione, che vede il drammaturgo rivolgersi all'amata in veste di direttore spirituale: «Per le presenti condizioni del tuo spirito, Ti consiglierai letture ben altre che di Sant'Agostino e di Leopardi e di Schopenhauer. Schiller – Ti dico la verità – mi fece fremere da ragazzo, ma ora lo sopporto poco: e, facendo un bel salto, mi è insopportabile addirittura Maeterlinck, piccola e lezionissima scimmia di Shakespeare; per quanto debba convenire che in codeste composizioni minori, come *L'intrusa* – *«I ciechi»* – e

«*L'interno*», riesca a dare lo sgomento del mistero». Cfr. *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 110. La lettera è datata 3 aprile 1929.

⁴² SP, MN, II, pp. 681-682.

⁴³ Pirandello mischia (e in parte omette) le stazioni della sequenza biblica, riproducendone tuttavia il numero. Nel suo percorso la quinta, che nella *Genesi* è deputata alla creazione di «bestiame, rettili e fiere», diventa quella della donna. Se si tien conto che la battuta è del Padre, ci sono buoni motivi per ritenere la coincidenza non casuale.

⁴⁴ SP, MN, II, p. 680.

⁴⁵ Ivi, p. 741.

⁴⁶ Ivi, p. 735.

⁴⁷ Ivi, p. 692.

⁴⁸ L'annotazione è di G. Macchia: «Per giungere a tali risultati, Pirandello realizzò uno straordinario *concertato scenico*. Esso si articolò su diversi registri, ove vennero utilizzati con tanta maggior perizia che nelle novelle le più acute dissonanze. Alcune sue commedie fanno pensare, per adoperare un termine dello stesso Pirandello, alla «scomposizione» di tipo cubista. Oppure ci si potrà rifare alle complesse partiture di molta musica contemporanea, in un variare di voci e di timbri, in una ricca pluralità di toni». Cfr. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1988, p. 108.

⁴⁹ SP, MN, II, p. 685. Il corsivo è nostro.

⁵⁰ Ivi, p. 717. Il corsivo è nostro.

⁵¹ Ivi, p. 723.

⁵² Ivi, p. 683.

⁵³ E. Randi, *La Comédie Française nei primi decenni dell'Ottocento*, in AA.VV., *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. Artioli, Esedra, Padova 2000, p. 46.

⁵⁴ SP, MN, II, p. 717.

⁵⁵ Sull'argomento si rinvia al nostro Artioli, *L'officina segreta di Pirandello* cit., pp. 6 sgg.

⁵⁶ Se *dodici* sono gli anni della follia, va anche detto che il *sei*, emblema della serie dolorosa, ricompare più volte nel testo assieme ai suoi multipli. In base al racconto dell'innominato, che parla nelle vesti di Enrico IV, le esperienze infelici cominciano all'età di *sei* anni quando, per intervento dei vescovi, è brutalmente separato dalla madre e depredato di tutte le sostanze (cfr. *Enrico IV*, MN, II, p. 815); nel presente scenico, che lo vede identificato al ritratto giovanile, dice di aver ventisei anni (ivi, p. 816); il ritratto malevolo, che una battuta riporta a un'opera di magia nera di Gregorio VII, il pontefice odiato, sta nella sala del trono da *diciotto* anni (ivi, p. 797). Con una tecnica collaudatissima in Pirandello, le altre occorrenze del *sei* sono invece offerte tramite il codice visivo, solo in un caso replicate a livello di spartito dialogico.

⁵⁷ Ivi, pp. 785-786. Il corsivo è nostro.

⁵⁸ Con la morte di Tito, uno dei recitanti assoldato per la parte di consigliere, il marchese di Nolli, nipote dell'innominato, vorrebbe risparmiarsi sui costi della finzione, rinunciando al sostituto. Una precisa disposizione dell'innominato decreta il ripristino della cifra rituale (cfr. ivi, p. 784). Da notare che Tito, il morto su cui si apre l'azione, è anche il nome di Belcredi, con la cui morte l'azione si chiude.

⁵⁹ SP, MN, II, p. 684.

⁶⁰ *Enrico IV*, MN, II, p. 851.

⁶¹ Ivi, p. 861.

⁶² Le occorrenze sono tre. Oltre all'incipit già segnalato, dove i sei recitanti assoldati per la finzione stanno in attesa del loro signore, l'ingresso in scena dell'innominato durante il primo atto ha come interlocutori: Donna Matilde, Tito Belcredi e il dottor Genoni nella parte degli intrusi; Landolfo, Arialdo e Ordolfo nel ruolo dei consiglieri. Per costituire il sei rituale, Pirandello fa uscire temporaneamente di scena il quarto consigliere, Bertoldo, col pretesto della sua imperizia. Nel secondo atto si replica lo schema. Le presenze sono le stesse, con una variante: Bertoldo, rientrato, sostituisce Tito Belcredi, fatto uscire con una scusa. In tutto abbiamo dunque quattro consiglieri e due intrusi. Il raggruppamento dei consiglieri è motivato dalla scena successiva dove, al riparo da estranei, l'innominato rivela ai suoi intimi l'uscita dalla follia. Piuttosto artificioso, il meccanismo che presiede alle entrate e alle uscite si rivela funzionale alla composizione della cifra di rito.

⁶³ *Enrico IV*, MN, II, p. 842.

⁶⁴ SP, MN, II, p. 758. Il corsivo è nostro.

Capitolo quarto

Il giardino paradisiaco

1. *Scena della catastrofe e scena della colpa: il giardino dei «Sei personaggi»*

Se il tema del giardino biblico taglia trasversalmente tutta l'opera pirandelliana, va anche detto che l'Autore, accostandolo per via negativa, puntualmente lo intride di tossici. Delle tre valenze che il topos si trascina con sé – il suo essere insieme il luogo della felicità, il luogo della colpa e il luogo della catastrofe¹ – anche la prima accezione, la più consonante con la voce greca *paràdeisos* utilizzata per tradurre l'originale ebraico, tende a deporre la sua euforia, assumendo un sembiante luttuoso.

Basta scorrere il campionario delle novelle per averne la prova. In Pirandello ci sono cimiteri-giardino dove, in forza dell'artificio della simmetria, la festa di nozze si rovescia in spazio del mutuo cordoglio (*Prima notte*, 1900); ci sono paesaggi-giardino che il proliferare delle miniere di zolfo, spalancate come bocche inferi, contamina senza pietà (*Il fumo*, 1904); ci sono giardini d'agosto su cui dardeggia un sole tanto impietoso da seccare una luce nera, un anticipo del suicidio della donna dannata dal sesso che vede incompresa la propria ansia di purificazione (*Candelora*, 1913).

Anche quando il versante festoso del topos sembra sbalzare in primo piano, ciò si dimostra un portato dell'immaginazione che la realtà s'incarica di sgominare. In *La veste lunga* (1913), ad esempio, un paese della Sicilia dal nome dolcissimo, Zunica, evoca all'adolescente che funge da protagonista un *locus amoenus*, fatto di «verdissimi vigneti e giardini vermigli con siepi di salvia ronzanti d'api e vivai muscosi e boschetti d'agrumi imbalsamati di zagara e gelsomini»². Ma che si tratti di un «sogno della sua infanzia felice»³ lo dimostrano gli sviluppi della vicenda.