

SULLE TRACCE DEL FRONTESPIZIO ♦ 8

Anno III (settembre 2017)

SOMMARIO

EDITORIALE Vincenzo Arnone	2	RACCONTO LETTERARIO DEL NOVECENTO Luigi Pirandello a 150 anni dalla nascita	
SCARROZZATA COL ROMANZIERE Il Vetturale	3	Introduzione Vincenzo Arnone	10
DOSSIER PERCHÉ CREDIAMO IN DIO? Le ragioni della fede cristiana nel mondo contemporaneo		LAZZARO ossia della condizione umana nella ricerca sofferta di Luigi Pirandello Melo Freni	11
Introduzione Vincenzo Arnone	4	LE MASCHERE DI PIRANDELLO Salvatore Ritrovato	12
Interventi di Roberto Giovanni Timossi	5	PIRANDELLO ILAROTRAGICO Matteo Veronesi	13
Gianni Cioli	5	PATTI SMITH Giorgio Tabanelli	16
Pasquale Maffeo	5		
Antonio Lovascio	6	UNA RAGAZZA DI NOME NANDA Ricordo di Fernanda Pivano in occasione del centenario della nascita Giorgio Tabanelli	16
Caterina Toso	7		
Guidalberto Bormolini	7		
Donato Massaro	8	SEGNALAZIONI EDITORIALI	23
		Cari amici lettori Il direttore	24

PERIODICO QUADRIMESTRALE

Comitato di redazione:

Vincenzo Arnone, Michele Brancale, Cinzia De Salvia,
Maria Letizia La Monica, Antonio Lovascio, Claudio
Nardini, Giovanni Pallanti, Giorgio Tabanelli

Direttore:

Vincenzo Arnone
e-mail: arnone.vincenzo@aruba.it

Direttore responsabile:

Cinzia De Salvia

Realizzazione editoriale e stampa:

Prohemio editoriale srl, Firenze

Preparazione per la stampa:

Inscripta

Editore:

© 2017 – Edizioni Nerbini
Via G.B. Vico, 11 – 50136 Firenze
Tel. 055/200.1085
e-mail: edizioni@nerbini.it
www.nerbini.it

Progetto grafico:

Barbara Giovannini

Ufficio abbonamenti:

Tel. 055/200.1085
e-mail: acquisti@nerbini.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze del 21-1-2016
(R.O.C. n. 6013)

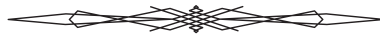
ISBN 978-88-6434-326-6 ISSN 2421-2601

nuovo segmento dell'Opera: *I vecchi e i giovani* (1909, in volume 1913), *Suo marito* (1911), *Si gira* (1915, in volume nel 1916-17 e 1925, col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*); e infine un'altra raccolta di poesia, *Fuori di chiave* (1912), l'ultima per fortuna. L'ultima stagione di Pirandello è quella che consacra l'autore al teatro (senza nulla togliere all'edizione delle *Novelle per un anno*, in 15 tomi, uscita fra il 1922 e il 1937) e lo rende famoso a livello internazionale, fino al premio Nobel del 1934, che sarebbe poco se non tenessimo conto della rapida diffusione dei suoi drammi (con la rappresentazione di "prime") all'estero, e la contestazione, talvolta plateale, della gioventù fascista nei confronti dei suoi drammi considerati pessimisti e decadenti.

Ultimo atto, incompiuto, del "maestro" (così amava farsi chiamare anche sui set cinematografici), fu la *pièce* teatrale *I giganti della montagna*, tratta da due *Novelle per un anno*, *Lo storno* e *L'Angelo Centuno* (1910), e ispirata, per l'origine del personaggio del lampionaio Quaquè, a *Certi obblighi*. La trama traduce splendidamente quello sguardo pensoso e un po' ironico che Pirandello volgeva al suo lavoro, facendo "teatro nel teatro", e chiedendosi che senso avesse questo: un gruppo di attori girovaghi, guidati dalla Contessa Ilse, trovano rifugio in una villa chiamata niente meno La Scalogna, e qui incontrano un manipolo di fantasmi che all'inizio cercano di metterli in fuga, ma inutilmente. La compagnia di attori vorrebbe mettere in piedi *La favola del figlio cambiato*, attribuita a un autore già suicidatosi per

amore della Contessa (in realtà dramma dello stesso Pirandello), e con l'aiuto degli abitanti della Villa la propone per una «festa di nozze colossale» tra i Giganti della Montagna, i quali però disdegnano l'invito perché hanno cose più importanti da fare e mandano i loro insensibili e rozzi servitori. La rappresentazione si svolgerà tra urla e fischi; alle provocazioni dei facinorosi gli attori reagiranno come si deve, ma proprio Ilse perderà la vita, e il conte consorte griderà che è morta la poesia. Senza dubbio vi sono molti indizi che portano a leggere questo dramma, non terminato, come un'allegoria della incomprendimento, che Pirandello registrerà con amarezza alla fine della sua carriera, da parte di quella borghesia (i servitori) manovrati dal regime (i Giganti della Montagna). Allora, forse, Pirandello, nel tentativo di non-dire quello che avrebbe dovuto dire *apertis verbis*, così come avevano fatto tanti altri scrittori e intellettuali di quegli anni, chi perdendo il proprio lavoro, chi la propria dignità, chi la propria vita (dai fratelli Rosselli a Carlo Ginzburg, a Carlo Levi, ad Attilio Momigliano, ad Altiero Spinelli, a Piero Gobetti a Giacomo Matteotti...), si accorse di aver esaurito tutte le sue maschere. Più della maschera che dobbiamo indossare per salvare le quotidiane apparenze e i complicati rapporti interpersonali, pesa il conformismo culturale e politico delle coscienze su cui la borghesia puntava per sopravvivere ai suoi fantasmi e alle sue paure.

Salvatore Ritrovato



PIRANDELLO ILAROTRAGICO

«Bianche statue contro il nero abisso»: con questa potente immagine, desunta liberamente da un passo di Nietzsche, Pirandello, in un'intervista del 1936, evocava lo sforzo compiuto dallo spirito greco per esorcizzare l'abisso delle pulsioni irrazionali, la sinistra voragine del fato, opponendovi gli schermi o i simulacri limpidi e levigati dello spirito apollineo e della coscienza razionale.

E di ascendenza greca è, in linea generale, nella visione di Pirandello, quell'erma sogghignante, quella tipicamente grottesca compresenza di lucidità tormentosa e insidiosa angoscia, di raziocinio e delirio, di sottigliezza quasi sofistica e tenebroso sgomento – quasi il «presentimento della follia» che torturerà Cioran.

Viene spontaneo fare il nome di Euripide, a cui già Aristofane, nelle *Rane*, rivolgeva quell'accusa di *loghismos*, di cerebralismo, intellettualismo, artificioso e inconcludente filosofare, che la critica d'impronta idealistica avrebbe indirizzato così spesso contro Pirandello: Euripide che

lo stesso Nietzsche accostava a Socrate e a Cristo (significativamente, due figure sacrificali, l'una in nome della ragione, l'altra di un supremo ordine celeste: la prima nel segno del dialogo e dell'indagine dialettica, la seconda della rivelazione, e rivoluzione, profetica) all'ombra dell'idolo polemico di un "nichilismo" negatore della forza vitale, della fedeltà alle pulsioni e ai moventi dell'umano.

E proprio di Euripide il Pirandello dialettale (vibrante in ogni battuta, in ogni espressione, in ogni giro melodioso e danzante di frase, di quella solare o chiaroscurata spontaneità, di quell'originaria, gioiosa o devastante, forza vitale, che, nel teatro in italiano, la Forma, la Maschera, la Logica, anche e proprio nella veste del linguaggio con la sua precisione e la sua costrizione intellettuali e definitorie, soffocano spasmodicamente) tradurrà il *Ciclope*, dramma satiresco che per sua stessa natura fa propria l'erma bifronte di tragico e umoristico, di tensione drammatica e alterazione caricaturale. Una versione, questa, di cui

Giovanni Lombardo [in *Traduzione della poesia*, Editori Riuniti, Roma 2009] ha acutamente, per la prima volta credo, colto le peculiarità espressive, tra fluidità discorsiva, condensazione metaforica, accentuazione grottesca).

Da un lato, nel *Ciclope*, l'illusorietà del reale, il dubbio che tutto sia inganno, sogno, abbaglio conoscitivo («Un momentu. Chi forsi m' 'u 'nsunnai?», rende Pirandello, all'inizio, con rapidissima concisione, il greco *tout'idon onar lego* – e viene in mente il Fauno di Mallarmé, il suo dubbio di avere «amato un sogno», di non avere realmente ghermito e stretto il corpo danzante delle ninfe – al pari, ancora nell'attacco del *Ciclope*, di Dioniso *emmanes Heras hypo*, «folle per mano di Era» – «quannu Giununi ti vutò li sensi», traduce Pirandello, mutando il fatale accecamento tragico, o meglio tragicomico, per opera della divinità in più lieve, quasi disincarnata e immaginosa alterazione, o immateriale svuotamento, della facoltà percettiva e conoscitiva); ma, dall'altro (come nella *Sagra del Signore della Nave*, in cui la popolare, variopinta e chiassosa, rievocazione del sacrificio cristiano, esplicitamente definita “tragedia”, è, alle soglie della blasfemia, accostata alla sete di sangue con cui il popolo, sovraccitato e rissoso, assiste allo scannamento di una bestia), «tutta sta carnificina, / lu ritu 'nfami chi 'u Ciclopu cèlebra, / manciànnusi cu 'i manu, ddà darrerri, / carni di forasteri» (in greco *apobomios thysia*, «sacrificio alieno dagli altari», ossimorico e paradossale sacrificio sacrilego).

Potrebbe apparire singolare questo richiamo allo sbramamento sacrificale orfico-dionisiaco, ad una cieca ed estatica immedesimazione, fino alla teofagia, con la sfera sublime e insieme tremenda del sacro – con il *mysterium tremendum et fascinans*, come fu definito.

Eppure, a ben vedere, la pirandelliana “stanza della tortura”, come la chiamò Giovanni Macchia, il luogo introspettivo ed emblematico dell'autoanalisi tormentosa, della demistificazione, della messa in scena, e poi a nudo, cui soggiacciono ruoli maschere forme – assuma essa i contorni dell'interno borghese, visitato però dai tremolii e dalle inquietudini di una finzione ormai prossima a disgregarsi, di una relativizzazione e di una sovversione dei ruoli sociali e familiari, o quelli, ancor più distorti e straniati, di uno spaziotempo einsteiniano, in cui i concetti stessi di prossimità, compresenza, simultaneità sono sovvertiti, insieme alla stessa distinzione fra recitante e recitato, fra realtà e finzione, fra soggetto e oggetto della simulazione e della dissimulazione –, altro non è che una rilettura o una rivisitazione depurate, razionalizzate, se si vuole sublimite, ma non meno sofferte (pervase, anzi, da una sorta di sadismo spirituale), del sacrificio tragico, dell'*Actus Tragicus*, nella sua natura pagana e cristiana.

E sarà da vedere, ora, su quest'ultimo punto, un testo fondamentale come *Da Dioniso a Cristo* di Giuseppe Fornari (Marietti, Genova 2006): si noterà, allora, che le dinamiche e i simboli che soggiacciono al meccanismo, all'intreccio, all'euripidea *mechane* (e anche “meccanismo”, “macchina”, “macchinetta infernale” sono espressioni chiave pirandelliane) del Tragico (la *mimesis*, il processo di imitazione, di riluttante e contrastata immedesimazione e poi di rigetto e annientamento espiatori, simili alla dolorosa e lacerata discrepanza fra il Personaggio e l'Attore, fra l'essenza inafferrabile e l'esteriorità, la mobile fissità, della rappresentazione; lo specchio che restituisce un'immagine medesima e altra, sempre illusoria, destinata ad essere franta e inghiottita dagli sguardi degli altri, il doppio,



Casa natale di Luigi Pirandello ad Agrigento.

Luigi Pirandello
Lamberto Picasso e Marta Abba
nel 1925.



la maschera – maschera sinistramente mobile e spirante, aderente al volto, in Pirandello – che, sovrapponendo in controluce il sogghigno al pianto a stento rattenuto, occulta un'identità per manifestarne, negli intenti, un'altra più vera, e veicola ed amplifica la voce, e in pari tempo la distorce) – questi meccanismi e simboli e segni infingevoli, dicevo, quasi fantasmi costantemente prossimi a dissolversi, sono precisamente gli stessi che troviamo nell'universo convulso e sovvertito di Pirandello.

E chi restasse perplesso di fronte a questa inquietante coesistenza, a questa contaminazione straniante, nel nome di un Tragico venato e velato d'amaro sorriso, fra classicità e cristianesimo (di fronte a questo sostrato, per così dire, sottile ed evanescente come il tremolio di voci sovrapposte, irrepresentabile sulla carta e affidato al perpetuo cangiare della voce e del gesto, in cui, alla fine di *O di uno o di nessuno*, si trasfonde l'intima lacerazione di una donna che è impura madre, due volte e nessuna, di un figlio conteso), potrebbe rileggere un passo del *Fu Mattia Pascal*, in cui, nella bizzarra conversazione erudita da cui Mattia, viaggiatore insieme morto e vivo, senza più identità e passibile d'identità infinite, trae spunto per il proprio nuovo nome di Adriano, è menzionata, di sfuggita, la città di Paneade, latinamente *Caesarea Philippi*, sede di una fonte sacra a Dioniso, poi di una statua di Cristo abbattuta dai Romani, e scenario, secondo i Sinottici, della celebre investitura di Pietro come pietra su cui fondare la nuova Chiesa.

La nuova nascita, l'illusoria risurrezione (che poi non darà vita, o morte, ad altro che all'«ombra di un morto», con un'eco dei motivi tragici dell'uomo «sogno di un'ombra», «fantasma di un sogno» – *omilias katoptron, eidolon skias*, «specchio d'amicizia, simulacro d'ombra», si legge nell'*Agamennone* di Eschilo, con straordinaria prossimità all'universo semantico di Pirandello –, degli eschilei «morti che uccidono i vivi», dell'euripidea, e prima ancora eraclea, vita che in realtà vive la vita, e la morte, dei morti, del vivere che è morire e il morire vivere) sono collocate velatamente, fra le righe, attraverso l'arbitraria evanescenza e l'irredimibile ingannevolezza dei nomi, nomi di luoghi e di uomini (la Vita, concluderà il protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, «non sa di nomi»), proprio nel solco della continuità di Tragico classico e Tragico cristiano.

Infine, nel teatro di Pirandello, la Parola e la Rappresentazione sacrificano se stesse al Vuoto, al Silenzio, all'immateriale, puramente geometrico, centro del cerchio sacrificale, da cui sono infine risucchiate e annullate.

La Forma stessa del discorso letterario va incontro a uno *sparagmos*, a uno sbranamento, a un dilaniamento rituali e cruenti – benché provocati non dall'apertura

alla trascendenza, all'*oltre* come lo chiamava l'autore, ma dall'oppressione di un potere dispotico.

Nei *Giganti della Montagna*, infine, l'attrice Ilse, votata al proprio sogno di pura arte, è schiacciata e condannata all'immolazione dalla barbarie dei Giganti, smisurati e inumani come il Ciclope ma, stavolta, senza che la loro immane e terrificata enormità abbia nulla di carnevalesco o di, per quanto grottescamente, festoso.

Infine, la terra trema, vibra, si squarcia, e inghiotte per sempre ogni incantesimo, ogni magia, ogni illusione. «Sentite? Sentite? Pajono i re del mondo! Vanno alla chiesa per la consacrazione delle nozze! Tremano i muri!».

È, in fondo, lo stesso tremito, lo stesso scuotimento che accompagna sia la morte di Cristo che i notturni riti dionisiaci nelle *Baccanti* di Euripide. «A pezzi andrà la terra, in frantumi si ridurrà la terra, crollando crollerà la terra. Vacillerà la terra come un ubriaco», si legge in Isaia. L'estasi, l'ebbrezza dionisiaca sono anche distruzione, sovversione, sconvolgimento di ogni ordine.

E resta, in Pirandello (che nonostante le sue aperture, o i suoi esili spiracoli, sull'*oltre* restò sempre al di qua della piena rivelazione cristiana), il dubbio che le crepe della terra non lascino trapelare, come alla fine della *Medea* di Seneca (vv. 1026-1027), nient'altro che un abisso deserto, che un'insondabile tenebra spopolata di dèi.

*Per alta vade spatia sublime aetheris, / testare
nullos esse, qua veheris, deos.*

Vaga, in alto, per i supremi spazi dell'etere: / sii
testimone che non esistono dèi, là dove tu sei
condotta.

Matteo Veronesi