

PIRANDELLO

Profeta della crisi

«Nel vivaio delle comete»: l'eredità dell'Occidente

CARLO OSSOLA

L'inizio del XX secolo è stato segnato dall'affiorare dell'inconscio e dalla tesi della relatività: Freud e Einstein hanno tolto al moderno ogni "linearità progressiva" (propria del XIX secolo); incerto e opaco il nostro intimo, infinitamente aperto e incalcolabile l'universo: di questo smarrimento è acuto profeta (e presto testimone) Luigi Pirandello [Agrigento, 1867 - Roma, 1936], già in un lucido saggio del 1893, *Arte e coscienza d'oggi*: «Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili. Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata».

Siffatta relatività riguarda il mondo e, ancor più, la nostra stessa identità, come ricorderà più tardi nel saggio sull'*Umorismo*, 1908: «Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo». La presenza di Pascal è, in effetti, fit-

ta e nei luoghi teoricamente più esposti; basti ricordare che il saggio sull'*Umorismo* termina con una citazione diretta del celebre pensiero sul naso di Cleopatra, ma in nome ancora della "disgregazione", della "scomposizione" che il pensiero ipotetico ha introdotto nel mondo contemporaneo: «Sono il frutto della riflessione che scompone. "Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chi sa quali altre vicende avrebbe avuto il mondo". Ah questo se, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può esser causa, in mano d'un umorista come, ad esempio, lo Sterne, che dall'infinitamente piccolo vede regolato tutto il mondo!».

Quest'essere nient'altro che "relazione" ad altro nel tempo-spazio che ci circonda, è irriducibile al "punto d'irradiazione" della prospettiva che unifica: ogni atto è pieno di rifrazioni, di obliquità che sciamano, di un'identità che non sta più nell'"immediato" della percezione, ma nella "somma" di fasi che aggregano la "persona" (la maschera da altri riconosciuta): «In ogni nostro atto è sempre tutto l'essere; quello che si manifesta è soltanto relazione a un altro atto immediato o che appare immediato; ma nello stesso tempo si riferisce alla totalità dell'essere; è insomma come la faccia d'un poliedro che combaci con la faccia rispettiva d'un altro, pur non escludendo le altre

facce che guardano per ogni verso. Ora, fondere la subbiettiva individualità d'un carattere con la specialità sua nel dramma, trovar la parola che, pur rispondendo a un atto immediato della situazione su la scena, esprima la totalità dell'essere della persona che la profereisce: ecco la somma difficoltà che l'artista deve superare» (*Lazione parlata*, in "Il Marzocco", 7 maggio 1899).

I personaggi pirandelliani nascono in antitesi rispetto a quelli di Barrès, tutti raccolti nel *Culte du moi*; essi si scompongono in "rappresentazioni percepite", dunque in continue "alterazioni" - con le quali inizia, citando il Binet, *Les altérations de la personnalité*, il saggio stesso. È la poetica - ancora - che sostiene e giustifica *Uno nessuno e centomila* [1909-1926]; il protagonista, Vintangelo Moscarda, che vive agiatamente, si rende conto della pluralità del "sé" quando la moglie osserva - applicando il principio del "naso di Cleopatra" di Pascal - che il naso del marito è vagamente storto; inizia una auto-agnizione che Pirandello stesso così ricapitolerà nel 1911: «Infatti è [*Uno nessuno e centomila*] un romanzo curiosissimo. Si vedrà in esso un'altra delle caratteristiche fondamentali dell'umorismo, che è appunto la scomposizione operata dalla riflessione di tutti i fantasmi prodotti dal sentimento. È la tragedia tutta interna di un pover'uomo che vorrebbe essere uno per sé e per tutti e scopre invece di essere diverso in sé e per tutti quelli che lo cono-



scono, ciascuno a suo modo».

L'emblema di questo scindersi dell'identità nelle percezioni altrui che si proiettano su di noi è certamente *Il fu Mattia Pascal* (1904), romanzo di due successive scomparse dello stesso personaggio (Mattia Pascal, poi Adriano Meis), il cui ritorno in scena - alla fine - risulterà postumo perché non più riconosciuto da alcuno: «Mi avviai, guardando la gente che passava. Ma che! Nessuno mi riconosceva? Eppure ero ormai tal quale: tutti, vedendomi, avrebbero potuto almeno pensare: "Ma guarda quel forestiero là, come somiglia al povero Mattia Pascal! Se avesse l'occhio un po' storto, si direbbe proprio lui". Ma che! Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me. Non destavo neppure curiosità, la minima sorpresa... [...] Dopo due anni... Ah, che vuol dir morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito...».

Il teatro, ancor più, eleva questo principio narrativo di "scissione" a ragione stessa dell'azione drammatica, sino alla parabola - diremmo programmatica - dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), prima pièce di un trittico di "teatro nel teatro" al quale s'iscrivono anche *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1928-29). Ma già prima la stessa tesi suggeriva *La signora Morli, una e due* (1920) - testo che richiama a sua volta le novelle *La morta e la viva* (1909) e *Stefano Giogli uno e due* (1910). Anche qui affiorano «tutti i frammenti della coscienza di lui disgregati nel tumulto della frenetica passione».

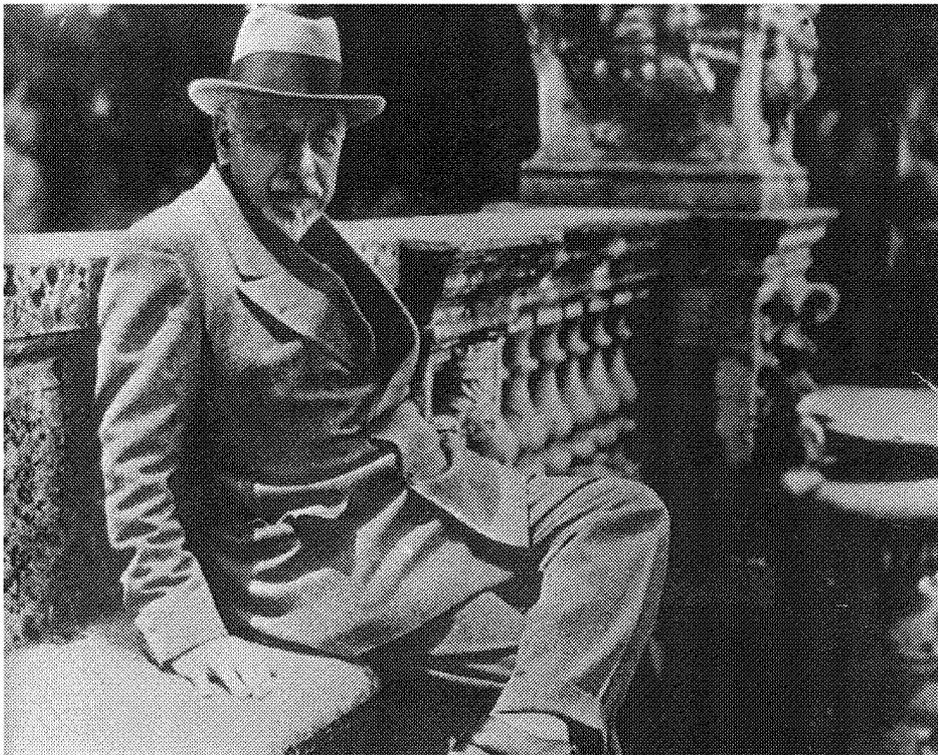
Da questa specola Pirandello - come bene osservò Gramsci - introduce la cultura italiana del Novecento in una dimensione europea che dai tempi del Manzoni le era mancata: rappresentando quella parte in ombra dello spirito, quel "rovescio del visibile", i residui rimossi "appiattati sotto la coscienza", quei démoni della psiche che in Europa Freud aveva liberato e che, negli stessi anni, Italo Svevo - dopo una lunga parabola - accoglieva nella *Coscienza di Zeno*.

«Nel quadro generale della letteratura contemporanea - concludeva Gramsci - l'efficacia del Pirandello è stata più grande come "innovatore" del clima intellettuale che come creatore di opere artistiche: egli ha contribuito molto più dei futuristi a "sprovvincializzare" l'"uomo italiano", a suscitare un atteggiamento "critico" moderno in opposizione all'atteggiamento "melodrammatico" tradizionale e ottocentista» (*Quaderni del carcere*, Quad. 9, 1932). Emerge, da parte di Gramsci, una lettura critica serrata ma insieme una coscienza del teatro pirandelliano come scena ed esecuzione "in atto" che la parola scritta non può esaurire. Egli pone in luce l'eterno dissidio del teatro italiano tra vita dei "tipi" (oltre l'azione scenica) e vita dell'"intreccio", che solo Goldoni - con raro equilibrio - riuscì a fondere. E con tutte le riserve, pure restituisce all'opera di Pirandello il fascino di una partitura eseguita dall'autore, e restata in scena, nuda, ma per sempre.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Percorsi/25

Lo smarrimento dell'uomo e della sua stessa identità a inizio Novecento è rappresentato sommamente dall'autore di «Uno, nessuno e centomila», dopo l'affiorare dell'inconscio con Freud e della teoria della relatività con Einstein



NOVECENTO. Un'immagine dello scrittore e commediografo siciliano Luigi Pirandello