

Un saggio di Marziano Guglielminetti

Anche Foscolo e Manzoni fra le radici di Pirandello

GIOVANNI MARCHI

Il faro di Pirandello continua a illuminare, anche nel terzo millennio, le vie del teatro e del romanzo, come mostra il volume *Pirandello* di Marziano Guglielminetti, Salerno Editrice, Roma 2006.

Non limitando la sua importanza al rinnovamento del teatro, ma ampliando il discorso a tutta la sua opera, che trae ispirazione e alimento dalla grande tradizione del pensiero europeo, Macchia additò nei personaggi di Peter Schlemihl di Chamisso e di Tristram Shandy di Sterne i progenitori ideali di Mattia Pascal e di Gengé Moscarda, dietro la traccia lasciata dallo stesso autore nell'*Umorismo* e altrove.

Collegando poi altri autori, come Leadbeater, Kardec e Finot, presenti con opere tra la metascienza e la metapsichica nella biblioteca del signor Anselmo Paleari, il grande critico dalle pagine narrative, che documentano il tramonto della scienza del certo e del positivo, è giunto ai personaggi teatrali, che dal mondo dell'aldilà entrano in quelli della fantasia. Oltre agli autori citati, si accenna a Hoffmann e alla sua potenza evocatrice di fantasmi.

Con l'indicare i prototipi europei della sua ispirazione viene ridimensionata la componente regionale, o semplicemente di scuola narrativa, tra cui Pirandello era stato confuso, e riconosciuto il suo valore culturale e creativo di grandezza universale.

Marziano Guglielminetti si muove da queste posizioni critiche, coadiuvato da altri studiosi, a cominciare da Benvenuto Terracini (dal cui saggio di *Analisi stilistica* dice doversi sempre partire) a Jean-Michel Gardair e a Gérard Genot, per fare alcuni nomi tra i tanti, per riproporre l'opera di Pirandello e ripercorrerne le varie esperienze riguardanti le novelle, i saggi, i romanzi e il teatro.

Lo studioso, per *Uno, nessuno e centomila*, mostra che il «nuovo romanzo si riallaccia a un modo di narrare che muove da Cervantes, esplose in Sterne, lambisce lo stesso Manzoni e si conclude con Dostoevskij».

Mattia Pascal è riconosciuto come il primo degli eroi del Novecento che caratterizzano la narrativa europea del secolo, non solo prima dell'«uomo senza qualità» di Musil, ma anche dell'*Ulisse* (1922) di Joyce e del K del *Processo* (1924) di Kafka. E non è un caso, osserva Guglielminetti, che sia Milano, la città moderna, la città del «tram elettrico», a farlo sentire «sperduto tra quel rimescolio di gente», e a fargli ripetere le parole di un'altra retorica, quella leopardiana sul «progresso» che «non ha nulla a che fare con la felicità».

Interessante è la citazione di un giudizio espresso da Cesare Pavese nel 1937: «*I vecchi e i giovani* è un romanzo sbagliato perché, farcito di antefatti e spiegazioni sociali e politiche [...], si frantuma invece in figure che hanno per legge la solitudine e concludono ognuna — con la logica della solitudine — alla pazzia, all'inebetimento, al suicidio o alla morte senza eroismo».

Ma sarà che la prima forte educazione Pirandello l'ha ricevuta da Maria Stella, l'umile domestica di casa, con un ricco patrimonio di usi e costumi siciliani e di salde convinzioni religiose, che lei gli ha trasmesso naturalmente, che nel curriculum presentato per la laurea in Filologia romanza, discussa a Bonn il 21 marzo 1891, Luigi scriverà: «Fidem profiteor catholicam» e che i suoi personaggi saranno preservati dalla frequente tentazione del suicidio, oltre a creare nel mito religioso di Lazzaro, dove campeggia l'immagine del Cristo crocifisso, un personaggio come Lucio il figlio, mandato dal padre in seminario, che dirà al dottore di «credere in questo presente della vita, ch'è Dio».

Per conoscere la ricca schiera di scrittori da cui Pirandello trasse ispirazione, si può osservare negli *Appunti e Foglietti* degli ultimi anni, affidati a Corrado Alvaro, che i primi autori citati erano Foscolo e Monti, Goethe e Manzoni, per chiudersi con Flaubert e la sua «ironia» antiborghese.

Di tutto terrà conto Pirandello nella sua opera, dai sentimenti intimi alle osservazioni sugli uomini e sulle donne, con cui è in relazione, scoprendo ben presto le difficoltà della vita, le delusioni degli ideali personali e risorgimentali,

dei moti del cuore, le tempeste della malattia, della gelosia e della follia, riflettendo sulla pena di vivere e sulla difficoltà dell'accordo in famiglia e in società. Adriano Meis, l'alter ego del fu Mattia Pascal, esprime il contrasto in cui si è condannato a vivere col constatare: «L'ombra d'un morto: ecco la mia vita». E si pone in un eterno presente che, come spiegò Giacomo Debenedetti, *uccide le dimensioni della memoria e*

non vive, ma si vede vivere, sottraendo ogni azione al ricordo o all'immaginazione.

Nell'*Umorismo* aveva osservato: «*Ci vediamo vivere*. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua, a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata».

Nel *Fu Mattia Pascal* il narratore consiglierà al personaggio: «Vedi, caro, che si guadagna a chieder certi perché? Ti bagni i piedi. Torna alla tua biblioteca! [...] e lascia i libri di filosofia».

Altra osservazione documentata da Terracini è la tipica tecnica di Pirandello degli «esordi rapidi», che captano subito l'attenzione dei lettori e degli spettatori, e che è necessaria in ogni composizione letteraria e indispensabile soprattutto in quella teatrale. Fin da una lettera del 1881 Pirandello aveva accennato alla possibilità che «i fantasmi della mente dell'autore» potessero diventare «uomini o donne da dramma o da commedia» e quando si impegnerà nella pratica a teatro si mostrerà sempre attento a collaborare all'esecuzione scenica dei propri testi, per presentare i protagonisti dei suoi drammi rinchiusi in quelle insopportabili «stanze della tortura».

Nell'edizione del 1925 è scritto che «*I Personaggi* non dovranno apparire [...]

come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili»; di qui il suggerimento di usare per loro «speciali maschere che aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figlia-

stra, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la madre».

È noto che i primi tre drammi che apparvero per volere di Pirandello nel primo volume di *Maschere nude* furono *I sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. L'ultimo utilizza il vecchio sistema dell'improvvisazione per dibattere problemi, che vanno dalla pretesa supremazia del regista alla nascita dei personaggi, al dilemma tra arte e vita. Ma la grande novità sta nel ripudio delle convenzioni del dramma tradizionale, definito della «tradizione romantica», nella prefazione ai *Sei personaggi*, e nel-

la messa in discussione dell'istituzione teatrale nei suoi principi costitutivi.

Lo spettacolo cominciò in modo insolito, senza il gong, con un vociare d'attori proveniente dal palcoscenico, coinvolgeva prima il pubblico e poi il regista, «il dott. Hinkfuss, un omarino alto poco più di un braccio, con un testone di capelli così», che presenterà i personaggi della famiglia La Croce: il signor Palmiro, ingegnere minerario, detto Sampognetta, perché fischia sempre, la signora Ignazia, la madre di origine napoletana, detta la Generala, perché è lei che comanda in casa, e le loro quattro figliole, pienotte e sentimentali, Mommi-

na, Totina, Dorina e Nenè.

L'autore, vorrebbe che fossero gli stessi personaggi a presentare l'opera, perché, creati da lui, sono gli unici capaci di presentare nella maniera più coerente la propria storia. Come Gordon Craig, che vagheggiava la Supermarionetta al posto dell'attore, affinché non ci fosse neppure un batter di ciglio che non gli appartenesse, così i personaggi sono i più adatti a rappresentare se stessi a teatro. In tal modo è completamente abolita l'improvvisazione. Tutto ciò che avviene è creato e fissato in una forma, una volta per tutte, dall'autore. La forma è arte, il resto è vita.

