



HAL
open science

“Versare l’anima nella notte”. Echi vichiani nei Giganti della montagna di Luigi Pirandello

Valeria Giannetti

► To cite this version:

Valeria Giannetti. “Versare l’anima nella notte”. Echi vichiani nei Giganti della montagna di Luigi Pirandello. *Revue des études italiennes*, 2019, Vico et le XXe siècle, 65 (1-4), pp.107-130. <hal-04007236>

HAL Id: hal-04007236

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04007236v1>

Submitted on 13 Apr 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

« **VERSARE L'ANIMA NELLA NOTTE** »
ECHI VICHIANI NEI GIGANTI
DELLA MONTAGNA DI LUIGI PIRANDELLO

La prima e essenziale riflessione sulla presenza di Vico nella letteratura del Novecento è di Giuseppe Ungaretti. Costante, nelle sue lezioni brasiliane tenute all'Università di San Paolo nel corso del 1937, è il riferimento a Vico; al ruolo fondamentale della sua opera, divenuta « nuovo indirizzo al mondo », e al suo concetto di memoria. Al filosofo napoletano sono poi consacrate nel giugno dello stesso anno due conferenze, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, e *Influenza di Vico nelle teorie estetiche d'oggi*¹.

Ungaretti, che in questi suoi interventi fa riferimento all'edizione della *Scienza Nuova* del 1725, sottolinea quello che è per lui il nucleo della teoria vichiana: Vico ha mostrato ai secoli successivi che « la verità è fatta dalla mente »², che l'opera letteraria è « un fatto conoscitivo », e che la facoltà dell'artista è essa stessa conoscitiva, anche se non s'avvera per vie logiche, ma per vie intuitive « per impulso di sentimento e risoluzione di fantasia »³.

Nella prima delle due conferenze brasiliane dedicate a Vico questi è celebrato come l'« immenso Vico », la « miniera Vico »; da lui sono nate l'unità di filosofia e filologia, le teorie del Romanticismo, la filologia romanza e la storiografia letteraria moderne, le idee intorno alla psicologia delle masse e l'interpretazione dei miti, che Vico mostra essere la vera storia dell'umanità primitiva. In quest'ambito in particolare, ai numerosi suoi seguaci già menzionati da Croce altri ne vanno aggiunti e sino allo stesso Freud⁴, secondo Ungaretti, che identifica così la connessione tra la teoria vichiana del mito e quella freudiana.

Nella seconda conferenza su Vico Ungaretti sostiene che l'influenza vichiana nell'estetica contemporanea si fa sentire innanzitutto nelle teorie del mito; queste sono modulate dalla sua teoria, che pone la fantasia e la memoria, considerate due « gradi » dello spirito, a fondamento del fatto artistico. La memoria, commenta Ungaretti, no-

¹ G. UNGARETTI, *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 683-702; ID., *Influenza di Vico nelle teorie estetiche d'oggi*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1997

² ID., *Scrittura, linguaggio e lingua in Manzoni*, in ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. 592.

³ ID., *Le origini del Romanticismo italiano*, in ivi, p. 773.

⁴ Per la fortuna di Vico nei secoli precedenti Ungaretti rimanda a B. CROCE, *Bibliografia vichiana*, in « Atti dell'Accademia Pontaniana », a. II, 1904, a cui si aggiunsero, fino al 1936, sei supplementi.

mina i fatti epici, e ci fantastica su; essa trasfigura i suoi oggetti in fatto moralmente conoscibile. La fantasia la soccorre, trasfigurandoli in mito: « quando, per questa elaborazione della memoria e della fantasia, verranno intuiti dalla mente nella loro verità reale, alla mente stessa allora appariranno come miti – o chiamateli fantasmi se vi piace di più – e allora verranno dall'espressione poetica resi oggettivi »⁵.

Nel solco del binomio vichiano fantasia-memoria Ungaretti iscrive la propria opera poetica; egli afferma anzi che il suo volume di poesie del 1917, *Il porto sepolto*, è la prima opera novecentesca ispirata dalla teoria vichiana. Certo anche Croce, rileva Ungaretti, procede da Vico nella sua *Estetica*, quando stabilisce che il fatto artistico risulta da un'identità fra intuizione ed espressione; ma – è il limite del suo assunto critico – da questa identità egli esclude la memoria. Vico aveva mostrato che la fantasia non procede senza la memoria; Croce invece non ne tiene conto: « venendo fuori direttamente dalle estetiche romantiche, ha creduto che Vico non avesse parlato se non di fantasia e nel suo spirito, intuizione ed espressione non entrano in funzione se non per virtù di sola fantasia »⁶.

Nella poesia contemporanea, osserva Ungaretti, tornano a nascere miti moderni ispirati dalla concezione vichiana; opere in cui si dà importanza nuova al mito, concepito come atto di purificazione e di progresso nell'ambito della conoscenza morale, col quale la poesia torna ad esprimere valori umani. Si manifesta in esse un orientamento nuovo rispetto ai miti creati dai poeti futuristi o dai surrealisti, i quali non hanno saputo comprendere, neanche essi, l'importanza della memoria nell'atto creativo e non hanno ereditato la concezione vichiana del mito come espressione di valori morali. I futuristi trasfigurano il loro oggetto – le macchine per esempio – nella brutalità di « nuova natura »⁷; i surrealisti si consacrano esclusivamente alla ricerca di un linguaggio che sia « in diretto contatto coll'inconscio ».

Quando identifica nella poesia moderna la rinascita del mito nel senso vichiano del termine non è soltanto a se stesso che Ungaretti si riferisce. Egli in effetti chiama in causa Pirandello, pur non disconoscendo la differenza importante tra la sua poetica e la propria: « il concetto drammatico della memoria nella mia poesia ha questa differenza: oppone a se stesso la fede ferma nella volontà dell'uomo »⁸. È all'ultima impresa di Pirandello, ai suoi cosiddetti « nuovi miti », che Ungaretti sembra alludere quando menziona l'apparire nelle teorie artistiche contemporanee di miti moderni, che nascono come espressione di valori morali, e per questo vanno distinti da quelli messi in scena dalle avanguardie; del 1936 del resto è l'ultima difesa pirandelliana

⁵ G. UNGARETTI, *Influenza di Vico nelle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 354.

⁶ Ivi, p. 356.

⁷ L'errore dei Futuristi consiste per Ungaretti nel « prendere la macchina nella sua brutalità, e non aspettare che la memoria l'abbia trasfigurata in fatto moralmente conoscibile, perché prendendola nella sua brutalità non aspetta che la fantasia possa soccorrere la memoria a trasfigurarla in mito ».

⁸ Già negli anni Venti Pirandello era stato considerato da alcuni critici come uno scrittore pessimista; egli aveva contestato questa interpretazione della sua opera, in particolare nell'intervista pubblicata in « L'Impero », 11-12 novembre 1924, e in quella rilasciata a Romano Drioli, in « Gazzetta del popolo », 6 dicembre 1926. Quest'ultima si legge ora in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1340-1341.

del « valore » del teatro, che richiama le coscienze « a una vita morale sempre più alta e esigente »⁹. In tal senso va interpretata la sinonimia che Ungaretti istituisce tra il termine « mito » e il termine « fantasma »: nel giugno del 1937, quando egli tiene le due lezioni vichiane in Brasile, era stato appena rappresentato a Firenze il primo atto del terzo mito pirandelliano, *I giganti della montagna*, con il titolo *I fantasmi*, già pubblicato precedentemente in rivista¹⁰. L'autore era scomparso solo sei mesi prima.

Pirandello intraprende la scrittura dei « nuovi miti » alla metà degli anni Venti. Il primo è *La Nuova colonia*, del maggio 1926¹¹, seguito da *Lazzaro*, iniziato nell'ottobre dello stesso anno e rappresentato nel dicembre 1929, e infine dai *Giganti della Montagna*, cominciati nel 1929 e mai conclusi. Le riflessioni che seguono sono volte a rilevare e analizzare la prossimità della poetica e delle interrogazioni pirandelliane illustrate nell'ultimo mito, *I giganti della montagna*, con alcuni aspetti della teoria vichiana della *Scienza Nuova*¹². Forse, ed è questa l'ipotesi qui valutata, dopo le fonti antiche del mito sollecitate nella prima stagione dell'opera pirandelliana, da Esiodo a Ovidio, da Apollonio a Filone di Alessandria, è il Vico della *Scienza Nuova* che viene a illuminare la genesi delle ultime opere di Pirandello, e a chiarire la sua distanza rispetto alle mitologie avanguardiste e bontempelliane.

Pirandello aveva una conoscenza diretta della *Scienza Nuova*. Nella biblioteca della sua casa romana in via Bosio, oggi sede dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, c'è un'edizione del 1903 dell'opera; quella condotta secondo l'edizione del 1725, con annessa la *Vita*, detta l'*Autobiografia*, e curata da Pio Viaz-

⁹ L. PIRANDELLO, *Introduzione al teatro italiano – Saggio introduttivo in « Storia del teatro italiano »*, a cura di Silvio d'Amico, 1936; anche in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1519. Ungaretti aveva testimoniato pubblicamente la sua amicizia a Pirandello quando aveva firmato nel 1924 insieme ad altri una protesta in difesa dello scrittore, denigrato come « uomo volgare », a causa della sua fede fascista, in un articolo di Giovanni Amendola. Cfr. GIOVANNI AMENDOLA, *Un uomo volgare* in « Il Mondo », 25 settembre 1924; anche in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1254-1256. Pirandello aveva poi indirizzato una lettera aperta agli amici firmatari della protesta, *Lettera aperta di Pirandello agli amici firmatari della protesta in sua difesa contro l'articolo « Un uomo volgare »*, pubblicata in « L'Impero », 30 ottobre 1924; anche in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1256-7.

¹⁰ La rappresentazione fiorentina è del 5 giugno. Il testo pirandelliano *I fantasmi*, costituito dai primi due « momenti » del mito, era apparso in « Nuova Antologia » il 16 dicembre 1931; il secondo atto invece era stato pubblicato in « Quadrante 19 », nel novembre 1934.

¹¹ Una prima ideazione del soggetto, riassunta nel terzo capitolo del romanzo *Suo marito*, risale al 1911; si trattava però di un soggetto per romanzo, con differenze fondamentali rispetto a quello elaborato nel testo drammatico.

¹² Al rapporto tra Vico e l'ultimo Pirandello si è interessato Antonio Illiano: A. ILLIANO *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1982. Il tema è stato trattato anche da U. ARTIOLI, *La madre e i figli cambiati. Il Gigante e l'Angelo*, in ID., *L'officina segreta di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1989; per Artioli la *Scienza Nuova* rappresentò per Pirandello un'« officina fantastica, più che un serbatoio d'idee ». Alcuni riferimenti alla *Scienza Nuova* vengono colti da un saggio di Beatrice Stasi, nel quale la trilogia mitica è considerata come l'ultimo approdo di una rotta consapevole e calcolata, e inserita tra « il classicismo critico leopardiano e lo sperimentalismo metateatrale dei *Sei personaggi* », B. STASI, *Il sacerdote scettico: Pirandello mitografo* in Aa. Vv., *Mito e esperienza letteraria*, a cura di F. Curi e N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 1955, vol. i, p. 279.

zi – probabilmente la stessa citata da Ungaretti¹³. Ciò non significa naturalmente che Pirandello – come Ungaretti del resto – abbia letto solo la prima *Scienza nuova*; egli aveva abitato in via Bosio dal 1913 al 1919, poi dal 1933 al 1936, l'anno della morte, e la dispersione dei suoi libri, nei suoi viaggi e nelle sue diverse residenze, non autorizza questa conclusione. Va ricordata peraltro l'influenza indiscutibile della critica che Croce, nel suo volume su Vico del 1911, muoveva all'edizione del 1725, di cui considerava che « le idee sulla poesia vi sono ancora perplesse [...], i canoni mitologici sono meno unitarii di quel che divennero poi, la teoria dei ricorsi vi è appena debolmente adombrata, e insomma, così la storia ideale eterna come la gnoseologia, sulla quale essa si fonda, sono ancora immature »¹⁴; proprio nel maggio dello stesso anno, il 1911, vedeva la luce la nuova edizione della *Scienza Nuova* del 1744, da Croce stesso auspicata, a cura di Fausto Nicolini.

I capitoli vichiani sui giganti avevano sollecitato la fantasia di Pirandello, come attestano alcuni riscontri testuali. Spesso si ricorda, nell'analisi delle fonti eventuali dei *Giganti della montagna*, che negli anni in cui era stato capocomico del Teatro d'Arte di Roma Pirandello aveva messo in scena, tra gli altri, i testi *Dèi della montagna*, di Lord Dunsany, e *Pazzi sulla montagna*, di Alessandro De Stefani. Ma sempre si trascura che è da Vico che egli mutua direttamente l'immagine dei suoi giganti, descritti come « gente d'alta e potente corporatura », che vive nell'esercizio continuo della forza, impegnata in un'immane impresa di costruzione di fondazioni, baccini montani, fabbriche, strade, e colture agricole, di cui affronta i rischi e i pericoli. L'esercizio della forza non solo « ha sviluppato enormemente i loro muscoli », ma li ha anche resi « duri di mente e un po' bestiali »¹⁵; alla stregua dei giganti di Vico, che ne sono il modello, i quali già nell'edizione del 1725 della *Scienza Nuova* sono « uomini di vasti corpi e di forze sformate » a causa della « ferina educazione », da se stessi « iti nella libertà bestiale »¹⁶; e ai quali, come si legge nell'edizione del 1744, lo sforzo di penetrare la gran selva della terra, dopo il diluvio universale, ha dilatato i muscoli e « a dismisura ingrandito le carni e l'ossa »¹⁷. Come i giganti di Vico, anche quelli pirandelliani stanno sulle montagne; e seppure non appartengono a un'epoca primitiva del genere umano, anch'essi tuttavia vivono non di vita spirituale ma di soddisfacimento materiale – « refrattari all'arte, chiusi e conchiusi nella ragion pratica del vivere »¹⁸. Echeggiando la distinzione vichiana tra i giganti nobili, « uomini forti, famosi, potenti del secolo », e i « giganti signoreggiati », anche

¹³ G.B. VICO, *Principi di una scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni. (Secondo l'edizione del 1725) Con annessa l'Autobiografia*, Prefazione e note di Pio Viazzi, Milano, Sonzogno, 1903.

¹⁴ B. CROCE, *La filosofia di G. B. Vico*, Bari, Laterza, 1911, p. 299.

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*, a cura di Alessandro D'Amico, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2007, pp. 901-902.

¹⁶ G.B. VICO, *Principi di una Scienza Nuova (1725)*, in ID., *Opere*, 2 voll., a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori, 1990, vol. II, p. 1036.

¹⁷ ID., *Principi di Scienza Nuova (1744)*, in ID., *Opere*, cit., vol. I, pp. 564-568.

¹⁸ *Tre nuove opere di Pirandello*, intervista a P. Solari, in « Gazzetta del Popolo », 1 giugno 1930, anche in L. PIRANDELLO, *Interviste a Pirandello. « Parole da dire, uomo, agli altri uomini »*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, pp. 448-9.

Pirandello distingue le due famiglie nobili, i Dornio e gli Arcifa, che paiono « i re del mondo », dai loro servi e maestranze.

Al di là di questo riscontro tematico, vi sono nell'opera pirandelliana numerose assonanze con elementi della teoria vichiana già elaborati nelle poetiche ottocentesche e ripresi nel Novecento; e andrà tenuta presente la mediazione esercitata da Leopardi, lettore di Vico, del quale tra il 1898 e il 1900 era stato pubblicato per la prima volta lo *Zibaldone*. Non stupisce affatto, naturalmente, che Pirandello si sia interessato alla vichiana « metafisica della mente ». Come Vico, egli esplora i meandri di una razionalità che include anche l'illogico, e mette al centro della sua riflessione una metafisica sentita e immaginata, piuttosto che una metafisica ragionata. Andrebbero del resto sottolineate le analogie tra il concetto di « realtà creata », sul quale egli insiste nei suoi scritti teorici, e quello del vichiano *verum-factum*; anche la celebre osservazione pirandelliana « la vita copia dall'arte » può essere interpretata, nel solco della concezione poetica aristotelica, alla luce della teoria vichiana del vero poetico che è un vero metafisico, rispetto al quale il vero fisico che non vi si conforma deve tenersi a luogo di falso¹⁹.

È nei primi anni Venti che Pirandello sembra interessarsi alla teoria vichiana, e specificamente in rapporto all'attività mitopoietica. Come più tardi farà Ungaretti, anche Pirandello chiama in causa Vico nella formulazione della critica al concetto crociano di « fatto estetico »; lo si legge in un'annotazione di mano dello scrittore conservata tra le pagine del volume di Adriano Tilgher *Voci del tempo, Profili di letterati e filosofi contemporanei*, pubblicato nel 1921, che si trova nella sua biblioteca romana. Pirandello, che come Ungaretti, conosceva gli scritti di Croce su Vico (innanzitutto il capitolo a lui dedicato nella seconda parte dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, del 1902, poi il volume *La filosofia di Giambattista Vico*, del 1911), annota che Croce nella sua lettura si serve di Vico per fargli dire il contrario di ciò che Vico dice. Egli difatti non considera nel fatto estetico il « fatto fisico », e nega che la sua forza (il « valore ») gli venga dal sentimento e dalla volontà; così come nega la sua facoltà conoscitiva (l'« intelletto »). In tal modo la teoria estetica di Croce rende incomprensibile e assurda la questione, magistralmente elaborata da Vico, della natura dell'attività mitopoietica (« da che cosa è operato dentro di noi il fatto estetico? chi lo crea, come si crea? »); un'attività che Pirandello definisce in questo contesto « intuizione artistica », mentre più tardi, nell'articolo *Trovare senza cercare*, in cui egli nuovamente cita Vico, avrà ricorso ai sintagmi « fantasia creatrice » e « fantasia generante »²⁰:

« L'estetica del Croce se da un canto si riduce a un intellettualismo senza intelletto, dall'altro, poiché non tien conto usando degli elementi soggettivi della coscienza, dovrebbe ridursi a un

¹⁹ Tale teoria è compendiata in questa celebre considerazione, una delle più citate della *Scienza Nuova*: « Dallo che esce questa importante considerazione in ragion poetica: che 'l vero capitano di guerra, per esempio, è 'l Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra », G.B. VICO, *Principi di Scienza Nuova* (1744), cit., p. 513.

²⁰ L. PIRANDELLO, *Trovare senza cercare*, in « Meridiano di Roma », 27 dicembre 1936, in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1543.

meccanismo. Ma neanche a questo si riduce, poiché egli non considera nell'arte il fatto fisico, dice che il fatto estetico è un fatto interno, gli nega ogni determinabilità meccanica, gli nega ogni riferimento intellettuale, gli nega ogni valore derivante dal sentimento, gli nega ogni impulso della volontà e del desiderio così che a che si riduce il fatto estetico? a un non senso, a un assurdo addirittura inconcepibile. E questa sua Estetica egli vorrebbe appoggiare all'autorità del Vico, facendo dire al Vico tutto il contrario di ciò che questi dice. Ma se egli da un canto esclude l'intelletto, dall'altro il sentimento e la volontà, da che cosa è operato dentro di noi il fatto estetico? chi lo crea, come si crea? L'intuizione! »²¹.

La seconda citazione di Vico è dello stesso periodo; nell'articolo *Teatro nuovo e teatro vecchio*, pubblicato nel gennaio 1923, Pirandello distingue il teatro che nasce da una creazione « originale » da quello fondato sulla ripresa di modelli tradizionali, e commenta in questi termini la novità della *Scienza Nuova* rispetto agli schemi retorici e accademici della sua epoca:

« E scritta non solo male, ma pessimamente apparve la *Scienza nuova* del Vico, a cui avvenne il caso ben curioso di mettersi a scrivere in tutt'altro modo, da parere un altro, quando volle piacere a tutti coloro che erano soliti leggere con gli occhiali di quella Retorica, che egli stesso poi abitualmente professava »²².

Alla teoria mitopoietica di Vico fa poi esplicitamente riferimento Pirandello anche nell'articolo *Trovare senza cercare*, pubblicato nel dicembre del 1936, forse l'ultimo che egli scrive. In questa circostanza egli esprime nuovamente la sua ammirazione per il Vico della *Scienza Nuova*, il quale lavora di intuizione, e anticipa così il giudizio di Ungaretti sull'ascendenza vichiana, nelle estetiche contemporanee, del concetto di intuizione come fondamento della poiesi. La distinzione vichiana tra la poesia dotta o retorica, e la poesia spontanea, opera della « fantasia creatrice » o « fantasia generante », orienta anche in questa circostanza il commento di Pirandello. Egli definisce Vico una « libera magnifica belva nella *Scienza Nuova* », perché, come le « libere bestie », trova senza cercare; l'oggetto è chiaro nella purezza dell'istinto, in esso chiarito e svelato. Le sue altre opere invece sarebbero deludenti in quanto accademiche; in esse Vico cerca, senza istinto, e quindi non è più « libera magnifica belva » ma « povero leone ammaestrato »²³.

Pirandello dunque si interessa a Vico proprio in quegli anni Venti in cui si esprime un'evoluzione importante nella sua teoria estetica, marcata peraltro dal ritorno al teatro, malgrado la rinuncia critica pertanto annunciata²⁴; che sono poi anche gli anni

²¹ L'annotazione pirandelliana è riprodotta in A. BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 48.

²² L. PIRANDELLO, *Teatro nuovo e teatro vecchio*, in « Comoedia », 1° gennaio 1923, anche in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1157.

²³ ID., *Trovare senza cercare*, cit., p. 1544.

²⁴ Le ragioni del « ribrezzo » per il « teatro come teatro » Pirandello le aveva espresse in *Arte e scienza*, e vi era ritornato anche in seguito, sottolineando l'inevitabile divario che si apre tra la visione poetica creata nelle pagine scritte dall'autore e la visione ricreata dagli attori, sul palcoscenico, con la loro interpretazione personale. Cfr. *Rosso di San Secondo interroga un umorista siciliano*, in « Corriere di

in cui, appena conclusa l'esperienza dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, matura l'idea dei suoi tre miti teatrali. Tale interesse visibilmente non lo abbandona più, fino all'ultimo intervento, nel 1936; per cui proprio alla riflessione sul concetto vichiano di mitopoiesi è utile risalire per elucidare la genesi degli ultimi miti pirandelliani.

La teoria estetica esposta dall'autore nei due libri del 1908, *Arte e coscienza d'oggi* e *L'Umorismo*, era fondata, come è noto, sui principi dell'astrazione e dell'idealità, propri dell'arte come facoltà dell'intelletto: « L'arte astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica », scrive Pirandello nell'*Umorismo*²⁵. Essa « per sua stessa natura, idealizza, cioè semplifica e concentra, libera le cose, gli uomini e le loro azioni dalle contingenze ovvie, comuni, dai particolari senza valore, dai volgari ostacoli quotidiani ; in un certo senso, li astrae »²⁶. Portare sulla scena « la fantasia in atto di creare » è invece il « bisogno spirituale » che Pirandello esprime nel 1921, con i *Sei personaggi*; nei quali, egli dichiara, non intende rappresentare dei personaggi, ma piuttosto « il caos, organico e naturale », dal quale essi nascono²⁷. Nel 1922, discutendo del progetto della *Nuova colonia*, Pirandello afferma: « si tratterebbe di un mito ; cioè, vorrei mostrare in che modo, in un'umanità primitiva come sarà quella che metterò in scena nella mia isola, una ventina di galeotti e una prostituta oltre ai marinai e pescatori che vengono dopo, si possono formare i miti »²⁸.

Dopo i *Sei personaggi* l'attenzione dell'autore si porta dunque sul modo in cui « si possono formare i miti », a partire dal « caos organico e naturale »; il quale, osserva questo Pirandello che sta riflettendo su Vico, era stato la condizione dell'umanità primitiva. Da questo nucleo concettuale, impregnato della teoria vichiana, si fa strada l'idea dei « nuovi miti », alla quale l'autore lavora intensamente negli anni immediatamente successivi. Scrittore significativo del cosiddetto « teatro nuovo », in quanto autore dei *Sei personaggi*, egli era già stato definito dai critici, e in particolare da Adriano Tilgher, anche in occasione della polemica sull'indirizzo auspicato per il nuovo teatro che aveva opposto Tilgher e Lucio D'Ambra nelle colonne del « Mondo » e di « Epoca ». Tuttavia la concezione pirandelliana dei « miti nuovi » è radicalmente originale rispetto a quella dei critici contemporanei. Pirandello ne illustra alcuni aspetti negli interventi che vanno dal luglio 1922 a quel 1926 in cui si situa la genesi dei suoi miti teatrali²⁹. Egli ricusa l'idea di teatro nuovo elaborata nel dibattito contemporaneo, nel quale la novità viene fatta corrispondere alla rispondenza del

Sicilia », 25-26 luglio 1911, intervista di Rosso di San Secondo, ivi, p. 1107. All'inizio degli anni Venti invece Pirandello è « sulla breccia del palcoscenico », e assume la direzione del Teatro d'Arte di Roma.

²⁵ Id., *L'Umorismo*, ivi, p. 945.

²⁶ Id., *Teatro siciliano*, ivi, p. 977.

²⁷ Id., *Come e perché ho scritto i « Sei personaggi »*, in « Comoedia », gennaio 1925, anche ivi, pp. 1287-1300.

²⁸ *Pirandello aggredito*, resoconto di Virgilio Martini, in « Nuovo Giornale », 12 dicembre 1922, ivi, p. 1177.

²⁹ Una prima riflessione sulla distinzione tra teatro vecchio e teatro nuovo, ripresa poi negli scritti successivi che qui saranno citati, si trova in *Il teatro moderno*, Tilgher, Bracco, un nuovo romanzo, *L'America*, intervista di Diego Manganello, in « L'Epoca », 5 luglio 1922, ivi, pp. 1149-1153.

contenuto dell'opera ai valori intellettuali del tempo, ed osserva difatti, scettico: « Le commedie o i drammi intonati a codesto spirito nuovo sono teatro nuovo, ossia, a questo vaglio, farina da cui si può estrarre il fiore dell'opera d'arte viva; mentre quelle commedie e quei drammi che non accolgono in sé questo spirito nuovo restano crusca, senza alcuna speranza di salvezza ? »³⁰.

Nell'intervista rilasciata a Romano Drioli nel 1926 Pirandello afferma la necessità di orientare la sua scrittura teatrale verso la creazione di « miti moderni », o « nuovi miti »; la novità consiste per lui nel carattere immanente della creazione artistica, la quale trova senza cercare – un carattere che più tardi egli attribuisce, come si è visto, al Vico della *Scienza nuova*. Nell'epoca moderna, egli precisa, il « trascendentalismo » non può che essere superato; è possibile invece, ed è questa la strada che egli percorre, concepire il mito religioso nella prospettiva dell'« immanenza dello spirito »³¹. In altri termini, la mitopoiesi nasce quale « movimento » dello spirito che si spiega come conoscenza intuitiva. In questo senso è disposizione mistica (« Non sono pessimista. Credo anzi di essere un mistico... », egli precisa), che coglie realtà più alte e assolute rispetto a quelle che sono oggetto della conoscenza logico-discorsiva; cercate non al di fuori dello spirito stesso, ma dentro di esso, nel modo di rappresentarsele che gli è proprio.

Questo « movimento dello spirito abbandonato alla sua meccanica spontanea », alla « naturalezza intima » della creazione artistica, immanente e non determinato dalla volontà³², è al centro del laboratorio poetico dell'ultimo Pirandello. In questo senso la teoria vichiana diviene, implicitamente, il sostrato dell'elaborazione pirandelliana del mito. Pirandello non « mitologizza » il mito – attribuendo cioè valore concettuale a intuizioni, immagini o elementi fantastici, secondo connotazioni estetizzanti e moraleggianti del momento – come non lo aveva mitologizzato Vico; in opposizione, entrambi, alla cultura del loro tempo. Come Vico, egli lo riconduce invece a quel movimento dello spirito spontaneo e per questo « libero », naturale e quindi necessario, che produce conoscenza e linguaggio, con cui l'uomo « dà vita nel tempo », in ogni tempo, al suo mondo. E del paradigma vichiano egli assume il duplice paradosso: la rappresentazione mitica è « vera », perché nella sua falsità essa costituisce il mondo umano ed è quindi « oggettiva »; la rappresentazione mitica è una primordialità, e tuttavia è sempre attuale³³.

La creazione di miti, afferma Pirandello nell'intervista citata del 1926, avviene in ogni tempo ; il « carattere eroico » che li produce « è di tutti i tempi ». Ai miti, atemporali ed eterni, si può sempre « dar vita nel tempo »; l'attività mitopoietica è sempre presente nello spirito umano, perché gli è connaturale. La prospettiva dell'immanenza dello spirito che Pirandello assume è « storica »; la storia è una « costruzione ideale ». Proprio per questo, non ha senso riattualizzare i miti antichi secondo i canoni del-

³⁰ ID., *Teatro nuovo e teatro vecchio*, cit., p. 1160.

³¹ *Personaggi di statura eroica*, intervista di Romano Drioli, in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 1340-1341.

³² ID., *Trovare senza cercare*, cit., p. 1543.

³³ Sul paradosso vichiano della *vera narratio* rimando a F. BOTTURI, *Vera narratio*, in « Itinera », n° 9, 2015.

la sensibilità contemporanea, attraverso il ricorso a riferimenti o rivestimenti storici. Il *Lazzaro* pirandelliano è un mito religioso, e tuttavia esso non attinge al mito ebraico, ma a « un Lazzaro dei nostri giorni »:

« I miti del passato non suscitano la mia curiosità: io penso che si debba cercare e creare artisticamente il mito moderno [...]. Io sono un astorico. La storia non è una cristallizzazione della vita, ma è una costruzione ideale. Nulla è fissato storicamente. Perciò non potevo attingere al *Lazzaro* del mito ebraico, ma a un *Lazzaro* dei nostri giorni. L'umanità è tutta quanta in noi, senza sopravvivenze, ma è presente nel nostro spirito che vince le distanze del tempo e dello spazio. Ma come fu nel mito ebraico, il problema religioso di Lazzaro può ripresentarsi sempre alla coscienza degli uomini. Il bisticcio del passato è d'impedimento alla comprensione: un impasto di retorica anche il voler la fedeltà del linguaggio con gli antichi. L'umanità ha sempre presente i miti, perciò si può sempre risolverli e dar loro vita nel tempo, senza bisogno di riferimenti e rivestimenti storici »³⁴.

La definizione di « nuovi miti », o miti moderni, è dunque totalmente estranea anche alle suggestioni dell'ideologia fascista dell' « era nuova »; al mito della palinogenesi Pirandello non indulge mai, neanche negli anni dell'entusiasta infatuazione per il vitalismo fascista³⁵. Il carattere di novità dei suoi miti è di segno inverso rispetto a una teoria della rigenerazione artificialmente fondata sulla ripresa ideologicamente e retoricamente orientata di miti classici. Se i miti pirandelliani sono « nuovi », è perché in ciascuno di essi si produce il miracolo, o il prodigio, della nascita del mito. In esso, come mostrano gli antichi, « l'umanità e la natura si toccano ». A tale prodigio Pirandello intende fare assistere il pubblico con la rappresentazione della *Nuova colonia*: « Questa situazione del dramma secondo il quale la passione umana a contatto della terra provoca un fenomeno naturale ha determinato la mia nuova ispirazione »³⁶. Creare il mito significa immergersi nel mistero della vita naturale. Per questo non ha senso per Pirandello che il tragediografo intraprenda di modernizzare le tragedie antiche, per esempio umanizzandole. Egli tiene un'altra strada, che è quella di « renderle ancora più arcaiche di quello che sono: come avvolgendole nell'aureola nebulosa del mito originario »³⁷.

La critica pirandelliana dell'arte allegorica, o simbolica, va intesa nella stessa prospettiva; essa è una forma artistica non spontanea, che nasce dalla riattualizzazione dei miti antichi. Nell'intervista del 1925 consacrata alle motivazioni della scrittura dei *Sei personaggi* Pirandello spiega che il simbolismo allegorico è un concetto che cerca di

³⁴ *Personaggi di statura eroica*, cit., pp. 1338-1343.

³⁵ Neanche il progetto del romanzo di Adamo ed Eva, accennato da Pirandello in un'intervista del 1926, è ispirato dall'idea di palinogenesi, anzi, al contrario; nella concezione dell'autore Adamo ed Eva non sono progenitori di un nuovo mondo, ma « scampati » a un arresto nel moto della terra, e da essi « non rinasce nessuna umanità ». Cfr. *Se Pirandello scrivesse il romanzo di Adamo ed Eva*, in « Il Tevere », intervista con Stefano Pirandello, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1307.

³⁶ *Personaggi di statura eroica*, cit., p. 1339.

³⁷ *Domande e risposte in camerino*, intervista di Mario Manaira, « Il Pensiero », 12 giugno 1926, in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 1323. In questa intervista Pirandello rende omaggio all'amico Ettore Romagnoli, grande filologo classico, e al suo sforzo per far sentire ai contemporanei quanto v'è ancora di eterno nelle tragedie di Eschilo e di Sofocle.

farsi immagine, mentre invece l'immagine artistica si produce « viva e libera di sé »:

« Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria ; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale »³⁸.

Il rifiuto pirandelliano dell'arte simbolica è stato spesso commentato dai critici. Se ne è trascurata tuttavia la prossimità concettuale con il passaggio della *Scienza Nuova*, nell'edizione del 1725 – passaggio al quale Pirandello aveva apposto una postilla di sua mano, suggerendo la correzione di un verbo³⁹ – in cui Vico critica il fatto che i filosofi abbiano dato interpretazioni o fisiche o morali o metafisiche alle favole antiche : in realtà i primi autori di quelle favole, per la loro rozza ed ignorante natura, non potevano intendere tali « sensi dotti », e concepivano invece le favole come « narrazioni vere delle loro divine e umane cose »⁴⁰. Una prospettiva che aveva del resto già fatta propria Leopardi, il quale nelle ultime pagine dello *Zibaldone* avvertiva che interpretare allegoricamente un poema, o un romanzo, come si era fatto in epoche differenti per l'*Iliade* e l'*Odissea*, ne distrugge tutto l'interesse; questo difatti può nascere solo per una persona che sappiamo interamente « finta » dal poeta, e non per una che supponiamo allegorica⁴¹.

La riflessione pirandelliana sulla mitopoiesi, già nell'intervista citata del 1925, assume della teoria vichiana proprio la fondamentale distinzione tra una poesia di imitazione, o dotta, che è quella che i poeti praticano quando costruiscono allegorie simboliche per interpretare il mistero della vita, e quindi di segno opposto alle favole mitologiche, e una poesia che, in senso etimologico, è creazione, dal nuovo – vale a dire, per Pirandello, sprofondamento nella nebulosa del mistero della vita. La prima è poesia che nasce dalla ragione che concettualizza, e ai suoi concetti associa delle immagini; la seconda nasce dall'immaginazione creatrice, che non designa le cose concettualmente ma le intuisce, attraverso immagini che si producono vive, spontanee e libere. La prima corrisponde a un'attitudine dello spirito, in un momento definito, la seconda corrisponde al suo movimento nel tempo, libero, naturale e necessario.

La creazione artistica – su questo concetto Pirandello insiste in numerosi dei suoi interventi teorici – è l'effetto di « inderogabili leggi vitali ». Il suo mistero non si può fabbricare artificialmente; le immagini si fanno vive da sé. Essa è dunque libera, non nel senso che è trasgressiva, come viene intesa nelle elaborazioni artistiche delle avanguardie, ma perché la sua nascita è naturale. Egli lo ricorda anche in un discorso del 1934, quando lavora ancora ai *Giganti della montagna*:

³⁸ ID., *Come e perché ho scritto i « Sei personaggi »*, cit., p. 1287.

³⁹ Cfr. A. BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, cit., p. 48.

⁴⁰ G.B. VICO, *Principi di una Scienza Nuova* (1725), cit., pp. 1125-6.

⁴¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 3 voll. a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, vol. II, pp. 2933-2934 [4365- 4366].

« [...] il mistero d'ogni nascita artistica è il mistero stesso d'ogni nascita naturale; non cosa che si possa fabbricare ma che deve naturalmente nascere, non a caso e tanto meno a capriccio degli scrittori, come libertà senza leggi, come erroneamente suppone chi non sa, ma anzi obbedientissima alle sue inderogabili leggi vitali. »⁴².

Nella visione di Pirandello i miti, se essi traducono un « atteggiamento » dello spirito in un momento determinato, rischiano di essere fraintesi, o non più compresi nel tempo; quell'atteggiamento viene ad un certo punto per forza di cose superato, e diventa « storico ». Il mito invalorza piuttosto reali e liberi « movimenti » dello spirito. Esso « dice cose eterne ; parla dalle viscere stesse della terra ». « Voce d'una natura », che non potrà mai « spegnersi nella vita », esso sarà sempre, necessariamente, riecheggiato.

L'attività mitopoietica è « rivelazione dello spirito », sempre nuova, e la « rivelazione nuova sta tutta nell'immanenza ». È la prospettiva che Pirandello espone già nel testo del 1923 sulla distinzione tra teatro vecchio e teatro nuovo; essa resta invariata, poiché lo scrittore riprende alcuni passaggi di quel testo in un articolo del 1931. In questo scritto, in cui come si è detto c'è un riferimento a Vico, Pirandello osserva che il teatro può dirsi nuovo quando è creazione originale, mentre è teatro vecchio se è esercizio di copia; e che spiriti creatori sono quelli che danno un senso e un valore non particolari, ma universali, al loro tempo. I problemi che essi esprimono sono « vivi e concreti, cioè fluidi e indistinti »; staccati dal tempo e dallo spazio, e fissati per sempre. « Fare », nel senso di « creare, di nuovo, dal nulla », consiste non nell'aggiungere significati nuovi a un mondo già noto, ma nel far rinascere una « visione della vita », con inevitabili interrogazioni e contraddizioni logiche. Significa guardare con occhi nuovi, e esprimere schiettamente, cioè ingenuamente. « Riorganare » la vita, vale a dire ricomporla, nel senso di figurarsela, consiste nel riprospettare la vita nel mistero, perché allo spirito è congenito il mistero:

« Infatti, ogni creazione, ogni visione della vita, ogni rivelazione dello spirito, porta con sé necessariamente problemi, questioni, contraddizioni logiche tanto più decise e evidenti quanto più è organica e comprensiva: e ciò semplicemente perché allo spirito è congenito il mistero, e guardare con occhi nuovi, esprimere schiettamente, riorganare la vita è riprospettare la vita nel mistero. Fare: creare, di nuovo, dal nulla: quel nulla è risentito per forza da tutti con maggiore evidenza. A poco a poco però si placcherà l'ansia di ogni prima intuizione e lo sbigottimento, o anche il fastidio che l'umanità prova ogni volta nel riaffacciarsi a quei termini: tale è fortunatamente la nostra natura che le è concesso il dormire. Ma, a tutta prima, un'accensione quasi generale degli spiriti fa rinascere quei problemi, quelle questioni, l'avvertimento di quelle contraddizioni, che sono sempre state le stesse ma che ora appaiono nuove, perché altrimenti invalorate. È quasi impossibile che il nuovo senso della vita sia dirittamente imbrogliato fin dal principio. I problemi appaiono oscuri ; lo spirito che li agita, paradossale. La così detta "logica", smascherata, è stata cacciata fuori dalla vita »⁴³.

⁴² L. PIRANDELLO, *Discorso d'apertura al convegno Volta sul teatro drammatico*, Roma, 8 ottobre 1934, in *Id., Saggi e interventi*, cit., p. 1438.

⁴³ *Ivi*, pp. 1162-3.

Nella ripresa testuale di questo passaggio, nel 1931, Pirandello sottolinea, precisandolo, il carattere immanente della rivelazione che si produce attraverso il mito:

« La così detta “logica”, smascherata, è stata cacciata fuori dalla vita, non solo se la rivelazione nuova sta tutta nell’immanenza, ché allora è troppo naturale ; ma anche se essa s’appoggia alla trascendenza : contro la logica avrà chiamato in aiuto la fede perché in qualche modo la salvi oltre la vita terrena e al di là da essa, rimetta la soluzione d’ogni problema »⁴⁴.

I « nuovi miti » pirandelliani, è stato spesso osservato, illustrano la decadenza delle società umane quando in esse vengono meno quei valori fondamentali ed eterni da cui sono nate. Se l’epoca contemporanea è un’epoca di crisi, politica, sociale, morale, è proprio per cesura di memoria; è perché essa ha dimenticato « quegli archetipi che son dati al genere umano per guida e freno dei sentimenti », come Pirandello annota nel *Taccuino di Bonn*. L’ultimo romanzo progettato da Pirandello, *Adamo ed Eva*, avrebbe rappresentato nelle intenzioni dell’autore « l’annientamento di tutti i valori »⁴⁵. Su questi valori – la religione, la legge, l’arte – gli uomini non si intendono; la tragedia che Pirandello vuole rappresentare, come egli spiega nel presentare *I giganti della montagna*, è l’incomunicabilità o persino lo scontro tra la vita dello spirito, che « agisce e costruisce oltre la materia », e la vita materiale, chiusa e ridotta entro la « ragion pratica »:

« [È] una tragedia d’uomini che non si intendono. – spiega Pirandello – Solo che il contrasto, cioè il motivo e la materia dell’incomprensione e quindi del dramma, è qui fornito dall’arte, mentre nel *Lazzaro* è la religione e nella *Nuova colonia* la legge. *I giganti della Montagna* sono gli uomini refrattari all’arte, chiusi e conchiusi nella ragion pratica del vivere. L’attrice, il conte suo marito, il poeta Cotrone, i suoi compagni scapigliati e i guitti della compagnia sono lo spirito che agisce e costruisce oltre la materia : e il dramma è l’incontro, anzi lo scontro di questi due mondi incomunicabili »⁴⁶.

Tale paradigma è più esplicito nel primo dei tre miti, *La nuova colonia*, che nell’intenzione dell’autore andrebbe inteso come « mito sociale ». In esso materia dell’incomprensione è la legge, della cui istituzione si è perso il carattere spontaneo e naturale. Nel secondo dei miti nuovi, *Lazzaro*, che « crea il mito religioso e affronta il problema dell’immanenza », materia dell’incomprensione è la fede⁴⁷. *Lazzaro*, morto ma resuscitato dalla scienza, perviene grazie a questa esperienza straordinaria ad abbandonare la fede bigotta nell’aldilà per votarsi invece alla fede in un Dio immanente, che è presente nello spirito degli uomini, se solo questi accettano di riconoscerlo in se stessi. Nei *Giganti della montagna* infine, oggetto dell’incomprensione è l’arte stessa;

⁴⁴ ID., *Interpretazioni. La forma necessaria*, in « Almanacco del teatro italiano », 1931, ivi, pp. 1462-1464.

⁴⁵ *Sulla breccia del palcoscenico*, in « La Sera », 21-22 maggio 1924, intervista di Alfio Berretta, ivi, p. 1264.

⁴⁶ *Tre nuove opere di Pirandello*, cit., pp. 448-9.

⁴⁷ *Personaggi di statura eroica*, cit., p. 1342.

il mito mette in scena il « fallimento della poesia nella cristianità »⁴⁸.

Nella visione dell'autore i tre miti costituiscono le opere sue più compiute – ma va ricordato che egli qualifica spesso in tal modo i suoi lavori più recenti. Pirandello lo scrive a proposito della *Nuova colonia*⁴⁹ e lo ripete poi per *I giganti della montagna*⁵⁰. Ai *Giganti* egli lavora per sei anni; la stesura è continuamente interrotta e ripresa tra il 1929 e il 1934⁵¹. Il mito rappresenta per lui una continuità, e al tempo stesso una nuova intensità, una nuova maturità, nella sua opera, che in esso idealmente culmina, senza però concludere, mai. La scrittura nasce in uno stato spirituale di fervore e di trepidazione; uno stato per così dire mistico, come Pirandello l'aveva già definito nell'intervista citata rilasciata a Drioli. In questi termini egli ne scrive a Marta Abba: « Credo veramente ch'io stia componendo, con un fervore e una trepidazione che non riesco ad esprimerti, il mio capolavoro, con questi *Giganti della montagna*. Mi sento asceso in una sommità dove la mia voce trova altezze d'inaudite risonanze »⁵².

Non stupisce quindi che Pirandello tenga a precisare che l'opera non nasce da un'intenzione satirica, anche se da essa risulta involontariamente una forte satira del pubblico contemporaneo e della sua disposizione critica verso la sua opera, che aveva decretato peraltro l'insuccesso del *Lazzaro*⁵³. *I giganti della montagna* sono piuttosto un'« orgia della fantasia », in cui « le parole sbocciano come fiori

⁴⁸ « COTRONE: Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? *mostra il fez che dall'arrivo degli ospiti tiene in mano e se lo caccia in testa* ero cristiano, mi son fatto turco!

LA SGRICIA: Non tocchiamo, o oh! non tocchiamo la religione!

COTRONE: Ma no, cara, niente da veder con Maometto!

Turco, per il fallimento della poesia nella cristianità », ID., *I giganti della montagna*, in *Maschere nude*, cit., p. 868. Il riferimento a Maometto è forse una risposta polemica di Pirandello all'accusa mossagli da Amendola di « farsi apostolo mussulmano della fede fascista », in ID., *Un uomo volgare*, cit., p. 1255.

⁴⁹ *Personaggi di statura eroica*, cit., p. 1340.

⁵⁰ Pirandello li presenta a Marta Abba come il proprio capolavoro, anche forse nella speranza di convincerla a interpretare il primo ruolo femminile. ID., *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 415-416. Sulla cronologia della scrittura cfr. ID., *Notizia*, in *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*, cit., pp. 809-842. Pirandello illustra l'argomento del mito in un'intervista concessa ad Enrico Roma, *Pirandello poeta del « cine »* (e « *I giganti* »), in « *Comoedia* », 15 gennaio 1929, ora in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1357-1365.

⁵¹ Sulla cronologia della scrittura cfr. ID., *Notizia*, in *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*, cit., pp. 809-842. Pirandello illustra l'argomento del mito in un'intervista concessa ad Enrico Roma, *Pirandello poeta del « cine »* (e « *I giganti* »), in « *Comoedia* », 15 gennaio 1929, ora in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1357-1365.

⁵² ID., *Lettere a Marta Abba*, cit., lettera del 10 febbraio 1931, p. 640.

⁵³ *Pirandello poeta del « cine »* (e « *I giganti* »), cit., p. 1361. In questi anni il giudizio di Pirandello sulle politiche teatrali del governo è come è noto molto critico; il teatro versa in una « situazione paradossale », in cui autori e attori « sono stati ridotti alla condizione di servi sciocchi da comandare a bacchetta e di mendicanti importuni da soddisfare col soldino o da lasciare dietro la porta ». Cfr. *Se Pirandello scrivesse il romanzo d'Adamo ed Eva*, cit., pp. 1309-10.

che paiono loro stessi stupiti di essere nati »⁵⁴. L'autore evoca così una poiesi che è disposizione spontanea dello spirito, fervida e trepidante; uno stupore ingenuo semanticamente prossimo al sentire « perturbato e commosso » delle fantasie poetiche agli albori della vita dell'umanità, nella teoria vichiana.

E difatti il tempo e il luogo del mito, si legge nel testo del dramma, sono « indeterminati: al limite tra la favola e la realtà ». I personaggi salgono sulla scena in due gruppi distinti, gli scalognati e i teatranti. I primi abitano la villa della Scalogna con il poeta Cotrone, nella libertà d'una vita fuori d'ogni legge e quasi fuori del tempo. Essi, a ben guardare, vivono nella condizione a cui era approdato Vitangelo Moscarda, il protagonista dell'ultimo romanzo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, pubblicato nel 1925 dopo una lunga gestazione durata più di quindici anni; questi, abbandonato infine al flusso della vitalità naturale e dissolto in essa, in essa muore e rinasce continuamente, senza più forma distinta e individuale. Allo stesso modo, gli scalognati vivono « di niente e di tutto », nella « libertà dei sogni ». Non hanno identità oggettiva e sono liberi dalla prigionia della vita; « alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza », abitano il mondo, che per questo è diventato loro:

« CROMO: E di che vivete?

COTRONE: Così. Di niente e di tutto.

[...]

DOCCIA: E solo quando non hai più casa, tutto il mondo diventa tuo. Vai e vai, poi t'abbandoni tra l'erba al silenzio dei cieli; e sei tutto e sei niente... e sei niente e sei tutto »⁵⁵.

Cotrone, tale un novello Moscarda, si è « dimesso » dalla vita; infine libero dagli impacci di questa, e dal corpo nel quale gli altri lo vedono, egli è pura anima abbandonata alla natura, alla « superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze »:

« COTRONE: Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze »⁵⁶.

⁵⁴ ID., *Lettere a Marta Abba*, cit., lettera del 16 febbraio 1931, p. 647.

⁵⁵ ID., *I giganti della montagna*, cit., pp. 883-884. Si ricordi, nel capitolo finale di *Uno, nessuno e centomila*, la confessione di Vitangelo Moscarda: « Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro tremulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola, domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. [...] muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza riko: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori », L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, 2 voll, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. ii, pp. 901-902. Romano Luperini ha osservato che tutti e tre i miti pirandelliani « muovono sostanzialmente dalla conclusione di *Uno, nessuno e centomila* »; cfr. R. LUPERINI, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999.

⁵⁶ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 884.

I personaggi del secondo gruppo formano invece una compagnia di « guitti » riuniti intorno all'attrice Ilse e al marito di lei, ridotti in miseria dal fiasco del dramma che mettono in scena, *La favola del figlio cambiato*⁵⁷. Essi non hanno più pubblico né soldi (« senza più contea né contanti »). L'insuccesso ha già spinto i comici ad abbandonare la compagnia; ma Ilse, accompagnata ormai soltanto dal marito e dai « guitti », si accanisce nella difesa del dramma, che giudica sotto ogni riguardo « nuovo », e trascina con sé i guitti sulle strade alla ricerca di nuove piazze in cui recitare. L'opposizione tra la vita dello spirito e la vita materiale ispira il dramma, come indicato da Pirandello. Questi, anche in un'intervista del 1929, spiega che la fedeltà spirituale – un « debito sacro » – al testo da rappresentare, *La favola del figlio cambiato*, trascende la materia: « così in tutta l'opera, la materia è in dissidio con lo spirito e cerca, incapace com'è di penetrarne i segreti, di negarlo, di schiacciarlo »⁵⁸.

Gli scalognati e la compagnia di attori, in realtà, appartengono alla stessa « famiglia »⁵⁹; essi sono, come suggerisce Pirandello, « lo spirito che agisce e costruisce oltre la materia ». Ma di questo movimento dello spirito essi rappresentano due « gradi » diversi, per riprendere i termini di Ungaretti che commenta il binomio vichiano « fantasia-memoria ». Gli scalognati creano, in un libero movimento, i « fantasmi »; i guitti invece, come moderni rapsodi, trasmettono oralmente e a memoria le « favole »⁶⁰. Essi le traducono « in realtà fittizia » sulla scena senza credere ingenuamente alla loro realtà – ed è questo, come si è detto, il punto di vista dell'autore stesso, per il quale gli attori non restituiscono la « fantasia del poeta » ma la interpretano a proprio modo⁶¹. Del resto i guitti non riescono a capire

⁵⁷ *La Favola del figlio cambiato*, che riprendeva la storia di una novella del 1902, *Il figlio cambiato*, era l'opera in versi che Pirandello aveva composto nel 1930, per menzionarla nei *Giganti della montagna* come la rappresentazione che i teatranti non riescono a rappresentare. Messa in musica da Gian Francesco Malipiero, fu rappresentata il 13 gennaio 1934 al Landestheater di Braunschweig; fu un successo di pubblico e di critica, seguito tuttavia da un intervento censorio delle autorità naziste che vietarono temporaneamente le repliche dell'opera. Portata sulle scene italiane il 24 marzo dello stesso anno, al Teatro Reale dell'Opera di Roma, venne fischiata da un gruppo di spettatori fascisti, forse influenzati dalla censura tedesca, e ritirata per volere di Mussolini. Nei *Giganti*, *La favola del figlio cambiato* doveva essere rappresentata in parte nel primo atto davanti al poeta Cotrone e ai suoi scalognati, poi nel terzo atto davanti ai Giganti. Cfr. la lettera del 25 aprile 1930 a Marta Abba, in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 415-6.

⁵⁸ *Pirandello poeta del « cine » (e « I giganti »)*, cit., p. 1362.

⁵⁹ Lo afferma Cotrone, nello spiegare agli Scalognati chi sono i teatranti; cfr. L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 853.

⁶⁰ I rapsodi, scrive Vico, nella loro povertà sostentavano la vita con l'andar cantando i poemi d'Omero per le città della Grecia: « E la cecità e la povertà d'Omero furono de' rapsodi, i quali, essendo ciechi, onde ogniun di loro si disse « omèro », prevalevano nella *memoria*, ed essendo poveri, ne sostentavano la vita con andar cantando i poemi d'Omero per le città della Grecia de' quali essi eran autori, perch'erano parte di que' popoli che vi avevano composte lo loro istorie », G.B. VICO, *Principi di Scienza Nuova* (1744), cit., pp. 842-3. Questo passaggio tratto dal Libro Terzo, Sezione seconda (*Della scoperta del vero Omero*) era stato citato anche da Leopardi nello *Zibaldone* (4395-4396).

⁶¹ *Rosso di San Secondo interroga un umorista siciliano*, cit. E nel testo dei *Giganti*: « E il miracolo

dove sono capitati; scambiano gli scalognati per altri teatranti, e in un primo tempo prendono i loro fantasmi per una messa in scena di trucchi e artifici del mestiere.

I fantasmi degli scalognati prendono forma però solo nel risvolto dell'anima individuale, per colui che li crea. Cotrone propone del resto che i teatranti rimangano nella villa, « per far vivere altri fantasmi », e perché sia rappresentata anche *La favola del figlio cambiato*, « come un prodigio che s'appaghi di sé, senza più chiedere niente a nessuno »⁶². Ilse invece insiste per rappresentare davanti al pubblico la *Favola del figlio cambiato*, proprio perché rifiuta ostinatamente di lasciarla vivere in se stessa, del suo carattere fantastico⁶³. L'arte deve vivere in mezzo agli uomini; anche se ciò la espone all'incomprensione e al dileggio⁶⁴. Questo è, come è noto, il punto di vista che lo stesso Pirandello ribadisce in uno dei suoi ultimi interventi, l'anno stesso della morte, nel 1936; l'opera d'arte in teatro, egli scrive, « non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene »⁶⁵.

L'esito drammatico del terzo atto, non scritto da Pirandello ma annunciato dal figlio Stefano, dopo la morte del padre, prevedeva che su proposizione di Cotrone i teatranti andassero a rappresentare il dramma sulla montagna, in occasione del banchetto nuziale organizzato dai Giganti, i quali però non avrebbero acconsentito ad assistere alla rappresentazione. Gli attori si sarebbero allora esibiti sulle tavole destinate al banchetto; il popolo avrebbe fischiato violentemente la favola messa in scena, la prima attrice sarebbe stata spezzata in due, e dei due attori accorsi in suo aiuto non si sarebbero trovati neanche i resti.

In questa prospettiva non stupisce che la questione aperta dall'ultimo mito di Pirandello – come conciliare il libero e naturale movimento dello spirito che produce immagini con il momento storico della reificazione e dell'alienazione, in cui la

vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi sono nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio », L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 904.

⁶² In effetti, spiega Cotrone, il teatro del paese sulla montagna è chiuso; si progetta di abatterlo per farci uno stadio per le corse e le lotte, o un cinematografo. La sorte ingrata del teatro sulla montagna allude a quella del Teatro di Stato, il cui progetto, nel gennaio 1936, sembra accantonato dal governo fascista, interessato ormai soprattutto al cinema e alla costruzione di Cinecittà.

⁶³ « ILSE: Vuol dire che andrò io sola, a leggere, se non più a rappresentare la Favola [...] »

COTRONE: Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione.

ILSE: Fino all'ultimo.

COTRONE: Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa – come potrebbe soltanto qua.

ILSE: Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini! », Id., *I giganti della montagna*, cit., pp. 885-886.

⁶⁴ Nel tempo presente, lamenta Ilse, le imprese hanno disdetto i contratti e negato i teatri. Gli attori che tengono viva l'arte sono ridotti a « larve » di quello che furono, « cani spelati, affamati, randagi, cacciati da tutti a pedate », ivi, p. 857.

⁶⁵ Id., *Introduzione al teatro italiano – Saggio introduttivo in « Storia del teatro italiano »*, cit., p. 1535.

ragion pratica rende negletta la vita dello spirito – resti senza conclusione; il fatto che il mito sia rimasto incompiuto esclude di fatto che Pirandello abbia dato esito e forma definitivi alla questione e relativizza in realtà l'interesse dell'ipotetico finale, e della sua interpretazione e attendibilità, indagate nel dibattito critico.

Al centro dell'analisi va messo non l'inesistente scioglimento dell'intreccio, ma la dialogizzazione drammatica; e più precisamente, ciò che essa esprime della visione pirandelliana del rapporto che intrattiene l'artista con la mitopoiesi, quando questi ha dimenticato il suo « primo linguaggio creativo ». Anche da questo punto di vista il pensiero di Vico costituisce di fatto per Pirandello un sostrato ineludibile. La villa della Scalogna è la dimora dell'arte allo stadio di fantasia creatrice; e la teoria vichiana è trama implicita della sua concezione. Gli scalognati hanno un senso poetico che è invece rimosso, o dimenticato, nel mondo esterno; immersi nell'oscurità, essi « fanno i fantasmi », cioè danno vita, in modo spontaneo e naturale, a delle apparizioni, immagini illusorie fatte di suoni, luci, colori⁶⁶. La meraviglia ne pervade i sensi; gli effetti « delle naturali apparenze » ne abbacinano le menti con immagini luminose.

Vico fa scaturire la poesia « per difetto dell'umano raziocinio », che « porta robustezza di sensi »⁶⁷. Gli scalognati pirandelliani creano tanto più immagini fantastiche quanto più ignorano ciò che li circonda e se stessi. Essi credono alla realtà delle immagini che essi stessi creano. Vivono di immaginazione, e non di ragione; in un'altra verità, come sottolinea a più riprese il poeta Cotrone:

« COTRONE: Sù, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericoli, e vigliacco chi ragiona!

[...]

Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebullizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! »⁶⁸.

⁶⁶ È certo possibile che alcune suggestioni della teoria freudiana abbiano influenzato la concezione di questi « fantasmi » pirandelliani; i critici citano in questa prospettiva la replica in cui Cotrone afferma di far nascere le verità che egli inventa « dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto » (p. 883) o anche la dimensione onirica del terzo quadro. Come si è detto, già Ungaretti sottolinea la connessione tra la teoria vichiana del mito e quella freudiana.

⁶⁷ « Finalmente il niuno o poco uso di raziocinio porta robustezza de' sensi; la robustezza de' sensi porta vivezza di fantasia; la vivida fantasia è l'ottima dipintrice delle immagini che imprimono gli oggetti ne' sensi », G.B. VICO, *Principi di una Scienza Nuova* (1725), cit., p. 1104. Il passaggio, così rielaborato nell'edizione del 1744, con la formulazione della metafisica sentita e immaginata, diventa una delle tesi vichiane più celebri: « Adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovet'essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie (...) », ID., *Principi di Scienza Nuova* (1744), cit., pp. 569-570.

⁶⁸ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 849 e p. 878.

La loro sola attività è la mitopoiesi. Essi concepiscono « enormità mitologiche naturalissime », immersi nella realtà delle favole, ove il divino e l'umano convivono:

« Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi »⁶⁹.

Nella teoria vichiana l'uomo con la fantasia creatrice « di sé fa esse cose ». La metafisica ragionata insegna che « homo intelligendo fit omnia », quella « fantastica dimostra [invece] che homo non intelligendo fit omnia »; infatti, « l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col trasformandovisi, lo diventa »⁷⁰. Allo stesso modo, nell'attività mitopoietica degli scalognati le « cose » nascono nei loro corpi, per un movimento spontaneo e ingenuo; le immagini si producono vive e libere di sé. I guitti invece danno corpo ai fantasmi creati dal loro autore perché vivano: « Cotrone: [...] Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano – e vivono ! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi : e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi »⁷¹.

Convieni qui citare l'argomentazione centrale del capitolo della *Scienza nuova* intitolato *Altri principi di ragion poetica*, nel libro Terzo dell'edizione del 1725, tanto essa è illuminante per comprendere l'ispirazione pirandelliana:

« Imperciocché gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocché quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l'immerge e rovescia dentro; quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa principale sua regola; quella infeeolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spirito: onde i pensieri di quella son tutti astratti, i concetti di questa allora son più belli quando si formano più corpulenti; ed insomma quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose sceveri d'ogni passione, e, perché sceveri d'ogni passione, conoscano il vero delle cose: questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali certamente, senza perturbatissimi affetti, non l'opererebbono »⁷².

Fantasia e memoria mettono le loro radici nel corpo e prendono vigore dal corpo; così Vico spiega anche nell'edizione del 1744 l'attività mitopoietica dei popoli nel tempo eroico, dotati di scarsa riflessione ma di « corpulentissima fantasia »:

⁶⁹ Ivi, pp. 878-9.

⁷⁰ G.B. VICO, *Principi di Scienza Nuova* (1744), cit., p. 589.

⁷¹ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 880.

⁷² G.B. VICO, *Principi di una Scienza Nuova* (1725), cit., p. 1132.

« [...] in tal umana bisogna i popoli, i quali erano quasi tutti corpo e quasi niuna riflessione, fussero tutti vivido senso in sentir i particolari, forte fantasia in apprendergli ed ingrandirgli, acuto ingegno nel rapportargli a' loro generi fantastici, e robusta *memoria* nel ritenergli. Le quali facultà appartengono, egli è vero, alla mente ma mettono le loro radici nel corpo e prendon vigore dal corpo »⁷³.

Vico scrive che l'opera poetica è a somiglianza dell'agire creativo di Dio perché dà l'essere alle cose che non ne hanno: il gran principio delle favole poetiche e il sommo artificio loro, infatti, è di dar « moto, senso e ragione » alle « cose insensate e brute », che sono i « lavori più luminosi della poesia »⁷⁴. È nella stessa prospettiva che il poeta Cotrone attribuisce la natura di miracolo, o prodigio, all'attività mitopoietica, la quale dà l'essere e il senso a ciò che è inanimato; essa nasce per Pirandello, come si è visto, là dove l'umanità e la natura si toccano:

« COTRONE: [...] vi sono abitanti della terra non umani, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco; e che lo sapevano bene gli antichi, come lo sa la poesia popolare. Gli uomini non possono averne percezione nello stato normale; ma a volte in condizioni anormali, questi esseri ci si rivelano e ci riempiono di spavento. Nella nostra immaginazione, essi acquistano un senso che essi ignorano o di cui non si curano »⁷⁵.

Sul carattere « naturale » dell'immaginazione creatrice di favole, facoltà spontanea dello spirito e per questo necessaria, insiste Cotrone, che si fa relatore del punto di vista già espresso dall'autore in sede teorica: « A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa in noi sia ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria »⁷⁶.

Per gli abitanti della villa della Scalogna l'illusione è realtà; l'immaginazione crea la verità, e più precisamente « tutte quelle verità che la coscienza rifiuta ». Spiega Cotrone:

« COTRONE: E io ho sempre inventate le verità, caro signore! e alla gente è parso sempre che dicessi le bugie. Non si dà mai il caso di dirla, la verità, come quando la s'inventa.

[...]

ILSE: Stia zitto, lo so! - Lei inventa le verità?

COTRONE: Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa.

Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto »⁷⁷.

⁷³ Il passaggio si trova anch'esso nel Libro Terzo, Sezione Prima, dell'edizione del 1744, cit., p. 827.

⁷⁴ ID., *Principi di una Scienza Nuova* (1725), cit., p. 1105.

⁷⁵ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, cit., p. 903.

⁷⁶ Ivi, p. 904.

⁷⁷ Ivi, pp. 881-883.

La verità è nell'invenzione, e nasce spontaneamente nel « segreto dei sensi » ; non ragionata ed astratta, ma sentita ed immaginata. La traccia del paradigma vichiano è più evidente là dove Cotrone evoca il rovesciamento di immaginazione e realtà nell'attività mitopoietica, e afferma che esso è « divina prerogativa dei fanciulli »: « Cotrone: Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i loro giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare. Non è più un gioco, ma una realtà meravigliosa in cui viviamo, alienati da tutto, fino agli eccessi della demenza »⁷⁸.

Fingunt simul creduntque; la celebre formula vichiana è adombrata nella visione del gioco dei bambini che è al tempo stesso verità per loro:

« SPIZZI: Son tutti trucchi e combinazioni, signori! Non ci lasciamo abbagliare come allocchi noi stessi che siamo del mestiere!

COTRONE: Ah no, caro, se dice così, lei non è del mestiere! Lei dà importanza a un'altra cosa che le preme di più! Se fosse del mestiere, si lascerebbe abbagliare, lei stesso per il primo, perché appunto questo è il vero segno che si è del mestiere! Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!

SPIZZI: Ma noi non siamo bambini!

COTRONE: Se siamo stati una volta bambini possiamo esserlo sempre! »⁷⁹.

L'analogia tra la condizione della creazione poetica e quella dell'infanzia dello spirito è una delle reminiscenze vichiane più riecheggiate nelle teorie estetiche del Novecento; nella teoria di Vico i primi uomini, come fanciulli, creano le cose dalla loro immaginazione, attraverso la « corpulentissima fantasia », in una condizione di ignoranza, e dunque per natura sono sublimi poeti⁸⁰. La replica di Cotrone tuttavia non si limita all'analogia, ma assume le implicazioni concettuali del paradigma vichiano: la condizione di infanzia poetica dello spirito è sempre in noi. Questo è l'elemento essenziale sul quale, come si è visto, si porta la riflessione dell'ultimo Pirandello. L'artista può creare forme artificiali, che rispondono a concetti astratti, grazie alle abilità che ha sviluppate; ma egli può sempre creare forme vive, per necessità naturale, in modo ingenuo, perché l'attività mitopoietica gli è connaturale, ed essa ha sempre vita nel tempo. La mitopoiesi, scrive Pirandello in un articolo del 1933, è una « qualità » dell'infanzia – in senso aristotelico : un *habitus*, una disposizione, una capacità –, che « resta » tuttavia nell'artista: « Creare forme di vita, o forme vive, che è lo stesso, è opera ingenua e naturale cui nessuna abilità potrebbe

⁷⁸ Ivi, p. 885.

⁷⁹ Ivi, pp. 908-9.

⁸⁰ Lo si legge nel capitolo *Della metafisica poetica*, uno dei capitoli più percorsi della *Scienza Nuova* (1744): « In cotal guisa i primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente gener umano [...] dalla loro idea criavan essi le cose, ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio: perocché Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia e, perch'era corpulentissima, il facevano con una meravigliosa sublimità, tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi che fingendo le si criavano, onde furon detti "poeti", che lo steso in greco suona che "criatori" », G.B. VICO, *Principi di Scienza nuova* (1744), cit., pp. 570-571.

condurre ed è una forza che all'artista resta dalla sua infanzia, una qualità del bambino che egli è stato »⁸¹. Il concetto di « primo linguaggio creativo » che egli evoca in questo articolo è uno dei fondamenti della *Scienza Nuova*, sin dall'edizione del 1725. Nell'infanzia, scrive Pirandello, tutti gli uomini hanno avuto un « primo linguaggio creativo », nel quale hanno espresso le loro « fantasticherie meravigliose »; e questo è « attività pura dello spirito che concentra tutte le sue facoltà, volontà, sentimento, intelletto e fantasia nell'esprimersi, solo per il bisogno di farlo, e per null'altro ». L'artista lo conserva; egli prova sempre il bisogno di esprimere il « senso segreto » delle cose (« il loro fuoco abbagliante o l'abisso di tenebra che portano in sé »), piuttosto che di designarle concettualmente.

Ciò che caratterizza l'ultima stagione di Pirandello, rispetto a quella dell'umorismo, è proprio questo « senso segreto » delle cose che torna a vivere nell'opera. Il mistero dell'infinito penetra di nuovo nel finito; e l'infinito torna ad essere negli uomini. È un movimento inverso a quello del *Fu Mattia Pascal* e dei saggi *L'umorismo* e *Arte e coscienza d'oggi*; esso è figurato dal mutamento radicale dello statuto dell'« ombra ». Nel Pirandello di quegli anni la coscienza è un lantermino, che a stento rischiarava un piccolo cono d'ombra, al di là del quale vi sono le tenebre dell'infinito ignoto. Nell'analizzare l'attività della fantasia che nasce naturalmente dai sensi, Pirandello si volge a quella sua « proiezione » che è la riflessione umoristica, anch'essa ingenua e spontanea come la fantasia creatrice, dalla quale nasce quello che egli chiama il sentimento del contrario. Nel passaggio del celebre saggio sull'*Umorismo* in cui viene evocata l'immagine, creata dalla riflessione umoristica, di Prometeo sul Caucaso, Prometeo si è accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasma; un miserevole inganno dei suoi sensi, l'ombra del suo stesso corpo. L'ombra, l'« enorme mistero », potrebbe non essere che un inganno della mente, « una fantasia che non si colora ». Forse, scrive Pirandello, abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo, ma non lo sappiamo e non lo vediamo, perché non vediamo che ciò che è illuminato dalla nostra ragione limitata. Per gli altri uomini del resto, che non scompongono la realtà con il prisma del sentimento del contrario, quell'ombra resta paurosa e tiranna.

Nel mito che scrive alla fine della sua carriera, invece, Pirandello mette al centro della sua creazione poetica non le figure della ragione umoristica (il Prometeo disilluso) che « decompongono » la realtà e annunciano il tramonto dei fondamenti della cultura occidentale, ma il movimento dello spirito, quello della fantasia creatrice, non cosciente e non razionale, che consiste nel ricomporre, o « riorganare », la realtà. L'ombra, che Prometeo scompone riconoscendole lo statuto ingannatorio di illusione, torna nei *Giganti* a farsi fantasma; un fantasma tuttavia non spaventoso, il quale sorge da ogni « gomito d'ombra » come un incantesimo prodigioso. La fantasia creatrice, spiega Cotrone, non patisce la « sordità dell'ombra ». Le ombre, non più « paurose e tiranne », si animano di « incanti figurati »; la favola ne fa delle rivelazioni:

⁸¹ L. PIRANDELLO, *Non parlo di me*, in « Occidente », gennaio-marzo 1933, ora in ID., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1471-1472.

« Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi, e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati in ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi »⁸².

Il poeta può ricreare, alternandole a suo piacimento, la luce dell'aurora come il nero della notte; e nelle tenebre della notte può creare sprazzi di luce. La fantasia creatrice – è questo che illustra l'ultimo mito pirandelliano – annulla la distanza tra il visibile e l'invisibile, tra il falso e il vero; essa dissolve le ombre in fantasmi, in evanescenze che si condensano (« vaporano », scrive Pirandello), e crea osmosi tra la luce e l'ombra. Gli « orli » che limitano la vita umana, all'interno dell'universo infinito, si distaccano:

« COTRONE: Mi chiamano il mago Cotrone. Vivo modestamente di questi incantesimi. Li creo. E ora, stiano a vedere. [...] Ebbene, guardino:... là... là... là... »

Appena dice e indica col dito, in tre punti diversi, dove indica, s'aprono per un momento, fin laggiù in fondo alle falde della montagna, tre apparizioni verdi, come di larve evanescenti.

ILSE: Oh, Dio, com'è?

IL CONTE: Che sono?

COTRONE: Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa »⁸³.

Nell'attività mitopoietica le ombre passano e sfumano, e l'anima si versa dentro la notte:

« COTRONE: [...] Mi provo ora qua a dissolverle [*le verità, ndr.*] in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna »⁸⁴.

Come si è detto, sulla possibilità di abbandonare le forme mitologizzanti, artificiali e allegoriche, della drammaturgia contemporanea, per creare invece un teatro in cui nuovamente si dispieghi quello che è il movimento naturale e necessario dello spirito, si fonda l'esperienza pirandelliana dei « nuovi miti ». Lo stesso Prometeo evocato nel saggio *L'Umoreismo* – il Prometeo che nascerebbe dalla fantasia dello scrittore umorista – risulta in realtà una di quelle modernizzazioni del mito che Pirandello mette in discussione quando intraprende la trilogia mitica; anch'esso è un concetto che cerca di farsi immagine, e non un'immagine che si produce « viva e libera di sé »⁸⁵. L'ulti-

⁸² ID., *I giganti della montagna*, cit., pp. 878-879.

⁸³ Ivi, pp. 873-4.

⁸⁴ Ivi, p. 883.

⁸⁵ È stato osservato che il Prometeo pirandelliano è una rielaborazione del mito assimilabile a quel tipo di rielaborazione che Hans Blumenberg ha chiamato « portare a termine »; la quale consiste

ma stagione pirandelliana non rinnega la prima; la chiave di lettura dell'involuzione dell'ultimo Pirandello non è la prospettiva più feconda per entrare nel laboratorio dei nuovi miti. Ma c'è senza dubbio un'esigenza di rinnovamento nel Pirandello mitografico, che si esprime proprio, intorno alla metà degli anni Venti, in quell'interesse per l'origine segreta delle immagini, da un punto di vista ora ben definito; vale a dire come facoltà « di creare a se stessi la realtà »:

« Certo che è necessario il coraggio di rinnovarsi. C'è tutta un'etica in questa enunciazione. Non tutti gli uomini sono capaci di creare a se stessi la realtà: essa, d'altronde, è così labile che si può smontare ad ogni momento. Ci devono essere quindi i creatori, i datori di realtà »⁸⁶.

In luogo di « decomporre » la vita, attraverso quella proiezione della fantasia che è l'umorismo, il nuovo mito pirandelliano tende piuttosto a « riorganarla », che è analogo del comporla; e tuttavia non nel modo in cui opera l'arte come facoltà dell'intelletto, che astrae e concentra al fine di cogliere l'idealità essenziale e caratteristica delle cose – le funzioni che Pirandello le attribuiva nel saggio *L'Umorismo* – ma all'inverso, nel modo della « corpulentissima fantasia », che riammette nella vita, per un movimento necessario e connaturale dello spirito, l'immanenza del suo mistero. Il nuovo mito, per Pirandello, non nasconde l'abisso, ma lo « rivela »: « Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Sono finiti quei tempi. Io le scrollo invece per rivelarlo »⁸⁷.

All'immagine spaventosa della « tempesta che s'appressa », del « mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingojando le rovine », in *Arte e coscienza d'oggi*, e a quella altrettanto terrificante della civiltà che viene inghiottita negli abissi del tempo e sprofonda nel baratro buio dell'oblio, in *Berecche e la guerra*, Pirandello oppone nei *Giganti della montagna* l'osmosi dell'uomo e della natura che rinasce nelle favole dello spirito, aurora di conoscenza. È il messaggio dell'ultimo Pirandello: è la creatività poetica che, in ogni tempo, costituisce l'esperienza umana e la salva dalla catastrofe storica del non-senso. Certo, gli uomini, una volta perduto il loro primo linguaggio creativo, non sono più capaci di « creare a se stessi la realtà », « chiusi e conchiusi nella ragion pratica del vivere ». Ma i poeti – i « creatori, i datori di realtà » – possono rivelare l'abisso; e nel suo vuoto, figurare, come sospese, le apparizioni create dalla fantasia:

nel produrre una versione del mito che appaia all'artista come definitiva, come l'ultima possibile: « L'esibizione dell'ultima possibilità di accostarsi al mito è secondo Blumenberg l'esito finale cui di per sé tende inesorabilmente il lavoro sul mito: l'artista che sente di essere al tramonto di un'era culturale avverte l'urgenza di offrire l'ultima versione dei miti in cui essa si è espressa e riconosciuta, una versione tale da non ammettere alcuna rielaborazione ulteriore, così che il lettore non possa fare a meno di chiedersi: « cos'è ancora possibile dopo questo? ». Cfr. S. MICALI, *Miti e riti del moderno*. Marinetti, Bontempelli, Pirandello, Milano, Mondadori, 2002.

⁸⁶ L. PIRANDELLO, in « L'Impero », 11-12 novembre 1924 ; traggio la citazione da G. GIUDICE, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 497.

⁸⁷ Intervista con G. Cavicchioli, « Quadrivio », 15 novembre 1936 ; ivi, p. 544.

« Per molto tempo sono stato creduto un pessimista, forse perché c'era nelle mie opere una mente antitradizionale e reattiva. Ma non ero stato capito. La mia arte è scevra di quel pessimismo che genera la sfiducia nella vita. E non sono neppure un negatore, perché nell'attività di spirito che mi tormenta e che anima le mie opere c'è una incessante e spasmodica volontà di creare la vita... C'è nella mia arte quasi la voluttà di creare il terreno sotto i piedi ad ogni passo che viene mosso dai miei personaggi; e fra un passo e l'altro l'abisso... »⁸⁸.

Lo aveva mirabilmente intuito Ungaretti: il lascito più fecondo di Vico al Novecento – lascito di cui entrambi, Pirandello e Ungaretti, testimoniano – si coglie nella concezione del fatto artistico come rivelazione, che incarna fondendoli il concetto di morale e di mito: nel nuovo mito novecentesco, nelle sue forme più alte, la parola « riempie il vuoto che invochi un'apparizione »⁸⁹.

VALERIA GIANNETTI

(ELCI, EA1496, Université Sorbonne Nouvelle, Paris)

⁸⁸ L. PIRANDELLO, in « L'Impero », 11-12 novembre 1924 ; ivi, p. 496.

⁸⁹ G. UNGARETTI, *Influenza di Vico nelle teorie estetiche d'oggi*, cit., p. 354.