Dai sette colli alle Ande

Domenico Scarpa

Luigi Pirandello, *Lettere a Lietta*, trascritte da Maria Luisa Aguirre D'Amico, postfaz. di Vincenzo Consolo, pp. 141, Lit 30.000, Mondadori, Milano 1999

Possiamo far cominciare la storia nel maggio 1921. Due sono gli avvenimenti che in quel mese cambiano per sempre la vita della famiglia Pirandello: il 10, al Valle di Roma, c'è la prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, col pubblico schierato in due opposte fazioni e con tumulti, risse, lanci di monetine e urla di "Manicomio! manicomio!" contro l'autore. Pochi giorni dopo Lietta, figlia secondogenita di Luigi, conosce il maggiore Manuel Aguirre, addetto militare della Legazione cilena a Roma. Si sposeranno il 16 luglio, e sette mesi più tardi la coppia partirà per il Cile. Una piena creativa confortata dal successo internazionale e uno sconfortante vuoto d'affetti famigliari s'insediano nella vita di Pirandello. Già da qualche anno sua moglie Antonietta era internata in una clinica neurologica; in una delle sue folli crisi di gelosia era arrivata ad accusarlo di incesto con Lietta, e la figlia aveva tentato di suicidarsi. La vicenda, cruda e tristissima, filtrerà in più di un'opera pirandelliana.

E pensare che il tono delle prime lettere di Luigi a Lietta (1918) era molto disteso. Scrittore-figlio per tanti aspetti, Pirandello le si rivolge con una serietà priva di paternalismo e perfino con divertimento. Pirandello si fida dei propri figli: li stima. Quello paterno è un ruolo indossato più che creduto, un portato del tempo. In queste lettere si percepisce non tanto il tono della paternità, quanto un'inflessione meridionale che si coglie soprattutto nella sovrabbondanza degli attacchi: "Lillinetta mia piccola, mammina cara, piccola piccola bella mia".

Con la partenza di Lietta per il Cile, però, il "nero e miserabile vuoto di questa mia insopportabile esistenza" dilaga. Questo breve libro raccoglie tutto quanto resta del traffico intenso di lettere e "cartolinotti" attraverso l'Atlantico, le Ande e il disordine dei traslochi e delle liti tra consanguinei. Intere annate di corrispondenza sono andate perse. Si affolla nei fogli un brulichio di parole e di particolari, di piccoli fatti quotidiani e slegati che vorrebbero vincere l'impressione di parlare al vuoto. Tra Italia e Cile una lettera impiega un mese ad arrivare, se pure arriva, cosicché il dialogo è sempre sfalsato. Pirandello si ritrova a patire nel corpo vile della sua vicenda privata il conflitto tra Vita e Forme che proprio allora il suo critico prediletto Adriano Tilgher andava codificando.

Pirandello non si rassegna alla lontananza di Lietta. La sua ansia precipita in toni straziati, parossistici. Non si fida di suo genero che gli chiede continuamente anticipi sulla dote per coprire spese straordinarie. Domanda continuamente il ritorno di entrambi. Il primo difficilissimo parto di Lietta lo sprofonda nello sconforto. Siamo tra il 1922 e il '24, tra *Enrico IV* e *Ciascuno a suo modo* – "la più indiavolata delle mie commedie" – e la fama dilaga: "Non sono più un autore italiano, ma europeo. E presto sarò anche americano". Sembra però che tutto ciò importi allo scrittore solo per i maggiori guadagni da devolvere ai figli e per la possibilità di una tournée americana, che non si farà. Il resto è solitudine, disperazione e lamento.

Lietta torna in Italia nel 1925. Suo figlio Manolo, gravemente leso dal forcipe, muore. Suo marito Manuel diventa il segretario del suocero scrittore. La situazione però non si placa: la gestione patrimoniale di Manuel provoca la rivolta di Stefano e Fausto, i due fratelli di Lietta. Le scenate sono tali che Lietta e Manuel devono abbandonare la casa comune in cui abitavano a Roma. Frattanto, nella vita di Luigi Pirandello è comparsa l'attrice Marta Abba. L'amore per lei sarà straziato e aggrovigliato come il resto della sua esistenza, aggrovigliato e suscettibile: di lì a poco un pubblico intervento di Lietta in difesa del padre, accompagnato forse da apprezzamenti non ossequiosi verso la Abba, provoca una rottura che non si rimarginerà mai. Nel testamento Pirandello arriverà a negare alla figlia la parte disponibile dell'eredità per devolverla all'attrice. Nelle poche lettere superstiti degli anni trenta si avverte il brusco calo della temperatura affettiva.

> **"Pirandello si ritrova a patire nel corpo vile della sua vicenda privata il conflitto tra Vita e Forme"**

Parte delle lettere di Pirandello a Lietta era uscita per la prima volta nel 1961 sulla rivista "Terzo programma". La loro trascrizione completa si deve a Maria Luisa Aguirre D'Amico, secondogenita di Lietta. Nella sua introduzione, mancano i cenni a parte dei fatti che ho provato a riassumere in questa nota: il libro sarebbe perciò da leggere tenendo a portata di mano le memorie della stessa curatrice (*Vivere con Pirandello*, Mondadori, 1989), che contengono anche brani delle lettere di Lietta al padre, e la sempre fondamentale biografia di Gaspare Giudice (*Luigi Pirandello*, Utet, 1963). L'epistolario resta comunque un documento interessante sulle condizioni di vita – sull'economia domestica e non – di un'epoca di mezzo, non arcaica ma non tecnologica, non oscurantista ma non liberata, non più democratica e non ancora totalitaria. Questa storia famigliare, una storia italiana pubblica e intima, è condizionata attimo per attimo dalla geografia. È questo il nodo che Vincenzo Consolo coglie nella sua intensa postfazione, un modo temporale che troviamo al centro di molti suoi libri e in particolare della recente raccolta di saggi *Di qua dal faro* (Mondadori, 1999).

Pirandello metafisico

L'autore ha un'Idea

Federico Vercellone

Enrico Cerasi, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, pp. 185, Lit 32.000, Il Poligrafo, Padova 1999

L'interrogazione sui poeti pervade la filosofia italiana, che, a partire di qui, ha talora improntato il proprio confronto con la metafisica. E in generale l'interrogazione sul nesso che congiunge e disgiunge filosofia e poesia, l'idea stessa di un pensiero poetante, deriva dalla necessità di ragionare sul superamento della metafisica e il trasporsi del pensiero su di un terreno che può esser variamente definito come tragico, narratologico... È ben più raro che uno scrittore venga inteso come un campione della storia della metafisica, come un pensatore vero e proprio. Ed è quanto invece avviene con questo libro a proposito di Pirandello, che viene inoltre inteso non solo come una sorta di grande pensatore diagnostico, ma come un vero e proprio pensatore essenziale.

È molto evidente e del resto dichiarato che, sullo sfondo di questo saggio, si lascia avvertire l'insegnamento di Emanuele Severino, e in particolare il confronto con l'interpretazione ch'egli ha fornito di Leopardi. Pirandello si qualifica cioè come un pensatore essenziale che non sfugge ma anzi temerariamente affronta la sfida del divenire. Tra essere e divenire si colloca così l'insieme della produzione pirandelliana, tutta, nel suo complesso, orientata a dirimere il dilemma dell'essere e del nulla e dell'impossibilità del divenire. Riprendendo – con notevole acutezza e freschezza d'analisi – categorie severiniane, Cerasi ravvisa nella prima fase della produzione pirandelliana una delle modalità principe con le quali il pensiero occidentale ha ritenuto di far sì che il divenire non divenisse: è l'*episteme*, grazie alla quale l'ente viene sottratto alla propria sostanziale caducità.

Procediamo con ordine, sia pure brevemente. Qual è dunque la tesi sostanziale del saggio di Cerasi? Questa: "Nella concezione pirandelliana l'opera d'arte ha le caratteristiche e assolve alle funzioni dell'Idea platonica".

L'arte tende a fissare la vita e, proprio su questa base, rintraccia il fallimento del proprio stesso progetto, del proprio stesso essere arte. Di qui sorge in Pirandello il tema dell'umorismo, cui viene dedicato il grande saggio *L'umorismo*. Si addiviene così a una netta distinzione tra l'opera d'arte ordinaria e quella umoristica; la prima devoluta a un'armonica composizione formale, l'altra volta a inoltrarsi nelle ineluttabili contraddizioni del reale, e cioè nel divenire. È questa la tensione che regge l'opera pirandelliana nel suo complesso sino al (fallimentare, quantomeno dal punto di vista teoretico) tentativo dei *Sei personaggi*. Laddove i personaggi sono la sostanza e l'essere, ma così che il *quid juris* non coincide con il *quid facti*. Per esprimersi in altri termini ed esser meno involuti, si ha a tutti gli effetti da fare con una circostanza tragica. Poiché è ben vero che i personaggi coincidono con la circostanza, e con la loro circostanza, e cioè il dramma. Ma al tempo stesso, anche in quest'occasione, essere e divenire divergono. Poiché i personaggi vanno rappresentati, vanno messi in scena da attori che inevitabilmente ne tradiscono la sostanza. Ogni attualità è così sempre inattuale e diversa da se stessa.

Propongo un interrogativo per concludere senza tuttavia chiudere il discorso. Dov'è riposta, nell'ottica di Cerasi, la qualità mitopoietica del testo di Pirandello? Forse di qui potrebbe riavviarsi un altro percorso nella sua opera altrettanto affascinante e non meno ontologicamente fondato.

◄

turale, conserva una fondamentale funzione sociale: quella di selezionare e interpretare i testi che meritano di essere trasmessi alla comunità dei lettori presenti e futuri. Il critico deve perciò assumersi fino in fondo le proprie responsabilità, riconoscendo la natura valutativa, e dunque etica e in ultima analisi politica, del proprio lavoro. D'altra parte il critico non può fare a meno della teoria, se vuole provare a essere all'altezza della straordinaria complessità della comunicazione letteraria. Ma non deve mai dimenticare che alla fine l'elaborazione teorica sfocerà fatalmente in un giudizio, che sarà, di necessità, orientato, selettivo, persino, perché no, tendenzioso: ma di una tendenziosità che dovrebbe aspirare al massimo grado di consapevolezza e insieme di verificabilità dei propri criteri. Per questo l'ermeneutica letteraria non può non fondarsi sull'ancoraggio ai testi (per quanto letti senza ingenuità oggettivistiche) e però anche alla tradizione interpretativa, che comunque stabilisce norme e valori intersoggettivamente condivisi, e dunque controllabili. Solo così il critico-teorico, o il teorico-critico potrà evitare le trappole sia di un testualismo falsamente avalutativo, sia di un'ermeneutica letteraria arbitrariamente protesa verso il balenare auratico dell'Essere o della Differenza ontologica: e potrà cogliere, direbbe Jauss, l'"attualità" del testo, ma rispettandone l'ineludibile "alterità". Anche se nessuno possiede teorie e ricette definitive, ci ricorda Luperini, "la ricerca di un significato resta aperta – e necessaria. Conciliarla con il senso della relatività elaborato nel corso del Novecento è l'eredità che il vecchio secolo lascia al nuovo".

(G.T.)