

Aurora Caporali
Università degli Studi di Perugia
aurora.caporali87@gmail.com

I GIGANTI SULLA SOGLIA Rappresentabile-non rappresentabile

Abstract: *Il celebre incompiuto pirandelliano I giganti della montagna rappresenta un testamento drammaturgico simbolico e paradigmatico: se da un lato, già in Illustratori, attori e traduttori (1908) emerge con chiarezza il problema della possibilità del teatro in quanto arte, è con I giganti (1931–1933) che Pirandello porta alle estreme conseguenze le proprie teorie drammaturgiche, spostando, di fatto, sul piano empirico dell'esperienza l'impossibilità dialettica della realizzazione scenica e della sua scrittura letteraria e superando, in ultima battuta, anche la poetica dell'Umorismo. L'immaginazione dell'autore non può tradursi nell'actio dell'esecutore: il dramma si colloca sulla soglia tra 'dicibile' e 'indicibile'.*

Dopo una serie di grandi opere, che indagano il rapporto uomo-società e l'impossibilità del mostrare il sé più profondo e vero, l'attenzione di Pirandello torna a focalizzarsi, progressivamente, sul rapporto testo-scena e sull'estetica della 'rappresentabilità' (ci si riferisce alla celebre trilogia: Ciascuno a suo modo, Stasera si recita a soggetto, Sei personaggi, nonché all'Enrico IV e alle ultime produzioni).

I giganti della montagna (1931–1933) divengono una sorta di correlativo oggettivo della grande intuizione pirandelliana che è quella, come dice Lorenzo Mango nel suo Il Novecento a teatro, «di aver fatto della crisi del modello drammatico una scrittura forte sia sul piano della drammaturgia che della riflessione sullo statuto del teatro»: quello che non si può dire, diviene, di converso, l'unica vera realtà, quella caotica dell'inconscio. L'opera si colloca nella produzione post-umoristica dell'autore, la fase dei miti: per questa ragione, i temi di follia e sogno saranno, al contempo, oggetto e mezzo di esegesi.

Scopo di questo intervento è indagare e sistematizzare il processo che ha condotto Pirandello dalla teoria estetica di Illustratori alla composizione dei giganti, problematizzando, anche attraverso il riferimento al contesto storico-culturale, le occorrenze tematico-rappresentative del percorso intermedio, giungendo, in definitiva, a tratteggiare quel limes-limen che illustra la soglia pirandelliana tra realtà e follia.

Parole chiave: Pirandello, psicanalisi, realtà, follia, sogno, arte, critica psicanalitica, Giganti.

Abstract: *Pirandello's famous unfinished play I giganti della montagna represents a paradigmatic and symbolic dramaturgical testament: if on the one hand, in Illustratori, attori e traduttori (1908) the question of the possibility of theatre as art becomes clearly evident, with I giganti (1931–1933) Pirandello carries his dramaturgical theories to the extreme, shifting the dialectical impossibility of stage creation and its literary writing to the empirical level of experience, ultimately*

overcoming the poetics of *Umorismo*. The imagination of the author cannot be translated into action by the performer: the drama lies on the threshold between speakable and unspeakable.

After a series of great works that investigate the relationship between man and society and the impossibility of showing the truest and deepest self, Pirandello gets back to focusing, progressively, on the relationship between text and scene and on the aesthetics of representability (we refer to the famous trilogy: *Ciascuno a modo suo*, *Stasera si recita a soggetto*, *Sei personaggi*, *Enrico IV* and his last productions).

I giganti della montagna becomes a sort of objective correlative of the great Pirandellian insight that is, according to Lorenzo Mango in his *Il Novecento a teatro*, «di aver fatto della crisi del modello drammatico una scrittura forte sia sul piano della drammaturgia che della riflessione sullo statuto del teatro»: what cannot be said becomes, instead, the only true reality, the chaotic truth of the unconscious. The work is part of the author's post-humorous production, the myth phase: for this reason, the themes of madness and dreams are both the subject and means of exegesis.

The aim of this paper is to investigate and to systematize the process that led Pirandello from the aesthetic theory of *Illustratori* to the composition of *I giganti*, discussing, also through the examination of the historical-cultural context, the thematic and representative occurrences of the intermediary period that trace the Pirandellian threshold between reality and madness.

Keywords: Pirandello, psychoanalysis, reality, madness, dream, art, psychoanalytic criticism, *Giganti*.

1. *Si può dire?*

La ricerca che si intende proporre pertiene i processi relativi all'estetica drammatica pirandelliana, un luogo liminare che coinvolge Pirandello-autore e Pirandello-critico letterario: la conclusione del percorso vede *I giganti della montagna* ultimo mito, nonché mitologico epilogo di un processo estetico-poietico assai complesso.

L'arte, calandosi nel circolo magico della vita, si riappropria forse – come vorrebbe Pirandello – di un suo intatto «valore originario», ma al prezzo di abbandonare la scissione e la scomposizione analitica e dialettica. *Questa sera si recita a soggetto* rappresenta un momento fondamentale di crisi e di svolta, per certi versi anticipato da *Ciascuno a suo modo*: già si profila la problematica dei Giganti della montagna (la cui prima ideazione, d'altronde, è del 1929). [...] L'esaltazione "positiva" della vita non è che l'altra faccia di un radicale pessimismo sociale. Lo sprofondamento privilegiato ed epifanico nell'Essere (già annunziato da Vitangelo Moscarda) non è che sublimazione di uno scacco. [...] nel mito *I giganti della montagna*, i due momenti – la celebrazione utopica delle forze misteriose dello spirito e della natura e la realtà del fallimento nei rapporti sociali – sono entrambi presenti e anzi si giustappoggiano aprendo lo spazio di una nuova contraddizione drammatica. Mentre l'elusione della dimensione sociale sembra un passaggio obbligato per una scrittura simbolista, al contrario la sua presenza appare un incentivo al recupero di una pratica allegorica o almeno di un conflitto¹.

¹ Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2014, p. 166 e 190.

La simbolizzazione *magica* delle immagini *originarie* della vita evoca il tema del rapporto con la psicanalisi, che diviene, al contempo contenuto, auto-indagine, ricerca antropologico-sociale, nonché, in ultima istanza, filosofia estetica della rappresentazione.

Sono molti gli studi relativi al macro-tema ‘Pirandello-psicologia’, tra i più recenti c’è lavoro di Di Lieto *Pirandello e la psicoanalisi*, che interpreta magistralmente il tema dell’*alterità*, ricostruendo, per altro, le “due vite” dell’autore: quella reale e quella inconscia. La *follia* pirandelliana è eletta motore degli aspetti più visionari e creativi, nel macro-testo delle logiche dell’allucinazione, dell’invisibile e dell’altrove: il sogno e il delirio sono indagati da Di Lieto in direzione ricostruttiva, nell’oscillazione tra mente razionale, tra vita e attività poetica.

Il sentimento del contrario si accampa, in modo solenne, e senza reticenze, nello scardinare ogni certezza e ogni coerenza logica, da parte di una demiurgica visionarietà molto vicina alla lucida pazzia. La contorsione mentale di un’*inconscia vis a tergo* facilita il compito dell’*esegeta* psicoanalitico, il quale individua le precondizioni archetipiche di questa profonda inquietudine psichica che alla base di questo “dramma rifiutato”. È una “commedia da fare”, tutta affidata alla “confusione e al disordine” e a un altro motivo di contrasto romantico: il caos. Un percorso emozionale eidetico, il cui tracciato è segnato dall’inevitabile irrompere della sfera inconscia, che denuncia una conclamata divisione dell’*io*, data dal contrasto stridente tra l’*io* e l’*altro da sé*, *follia pura* e *lucida follia raziocinante*².

Inoltre, seguendo Gioanola, possiamo opportunamente inserire la *follia* nel novero delle possibilità, più che nella categoria della ‘condizione’: infatti il personaggio pirandelliano si muove sempre al limite dello squilibrio, che viene esperito per *attimi* e *lampi*. Questo sbilanciamento si configura come un profondo abisso, dove il soggetto rischia di sprofondare: per questo motivo è interessante indagare la pazzia come ‘struttura’, come elemento genetico, ovvero linguaggio costitutivo di ricerca e *mise en page*³. In questa occorrenza esistenziale, *relativa* e *in potenza*, anche il rapporto tra io-personaggio e io-autore si posiziona sul confine tra creazione e osservazione, in una dialettica (quasi prometeica) che dis-funziona nel contesto (assillante) dell’identità impossibile.

L’artista pirandelliano è essenzialmente un creatore di personaggi e questi personaggi hanno vita a partire dalla divisione dell’*io* dell’autore, assolutamente autonomi e assolutamente dipendenti. In questo senso i personaggi non sono che le rappresentazioni potenziali dell’*io*, che non hanno nulla a che vedere con l’*io* dell’autore solo perché l’*io* dell’autore non esiste se non come pura potenzialità, di cui essi

² Carlo Di Lieto, *Pirandello e la psicoanalisi. Scenari dell’alterità*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 239.

³ Cfr. Elio Gioanola, *Pirandello, la follia*, Milano, Jakabook, 1997, p. 99.

rappresentano alcune interpretazioni. Nessun autore più diverso dai suoi personaggi, nessun personaggio più implicato con la psicologia dell'autore⁴.

Nel *secolo breve* che è stato il Novecento, innumerevoli tensioni di carattere politico, sociale, culturale e scientifico si sono configurate come scaturigine di riverberi artistici, intellettuali e, forse più di tutto, identitari e psicologici.

Pirandello, autore sensibile alle nuove indagini cliniche psichico-filosofiche, relative all' 'io', nonché alle tendenze letterarie coeve, arriva ad elaborare, non senza una lunga riflessione e molteplici sperimentazioni, una personalissima prassi artistica, originale e nuovissima, una sorta di 'verismo dell'angoscia'.

Al centro del *sentimento* pirandelliano, e dunque al cuore della sua attività drammaturgica (e letteraria), si agita la grande indagine (certamente ispirata da Binet, ma non solo) relativa alla discrepanza tra *essere* e *apparire*, a cui si associa il tentativo estremo della loro rappresentazione, non priva di dubbi e questioni pertinenti alla sua precipua rappresentabilità⁵.

Rileggendo nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personnalité* quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, si argomenta che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari, pensavo qual partito potrebbe trarre da questi esperimenti la critica estetica per la intelligenza del fenomeno non meno meraviglioso della creazione artistica, se oggi non fosse venuto in uso e in vizzo ostentare un soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell'arte [...]⁶.

La tensione fra rappresentabile e irrappresentabile, centrale nell'indagine qui proposta, si declina in differenti modi anche in ragione della specificità dei vari mezzi espressivi e delle interrelazioni fra media e codici linguistici che in Pirandello trovano una meravigliosa convergenza-contingenza: parola detta, parola scritta, parola recitata, messinscena, rappresentazione iconica, *performance*.

Il punto d'equilibrio della produzione pirandelliana si colloca nella coesistenza tra ricerca identitaria e pazzia: l'affermazione del proprio punto di vista è descritta come uno slancio estremo, che, in definitiva, distrugge il *setting* sociale. *Non si può dire* chi si è, se si desidera l'integrazione: quando lo si *dice* ci si condanna a un'esistenza di solitudine e di non-comunicazione.

Questa forma di auto-alienazione, motivata da un bisogno profondo e irrinunciabile di auto-affermazione, sottende una fragilità tremendamente umana, che colloca gli individui sul crinale dell'esasperata ricerca della felicità, una felicità

⁴ Elio Gioanola, *Pirandello, la follia*, Milano, Jakabook, 1997, p. 209.

⁵ Si fa particolare riferimento alle riflessioni pirandelliane in *Arte e scienze*, si vedano in *Pirandello saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 642–645.

⁶ *Pirandello saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 587.

‘onesta’, che non annichilisce l’‘io’: l’essere umano, per sua natura, è irrigidito nella sua visione soggettiva, confuso e ‘strattonato’ tra pulsioni opposte.

Nel percorso artistico di Pirandello il romanzo *L’esclusa* (1908) raccoglie i primi pensieri e temi, configurandosi come un ‘manifesto’ di *relativismo conoscitivo*: tutti i personaggi sono condannati alla solitudine e condividono unicamente incomprendimento e incomunicabilità.

In questa logica l’Umorismo nero dell’autore diviene uno stilema e un prologo contenutistico: il vero scambio e la vera comunicazione sono impraticabili.

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessa. Le forme, in cui cerchiamo d’arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni lo stato in cui tendiamo a stabilirci⁷.

La realtà esteriore (le occorrenze), così come quella interiore (l’inconscio) sono, per loro natura, mutevoli e condizionabili: anche le loro rispettive manifestazioni sono sempre nuove e perciò necessariamente relative.

In questa logica si inseriscono le riflessioni critiche di Tilgher, che indagano le ragioni del *relativismo* pirandelliano, posizioni che l’autore percorrerà fino alla traslazione della sua poetica in “surrealismo”.

L’arte di Pirandello, contemporanea non solo cronologicamente ma anche idealmente della grande rivoluzione spiritualistica e idealistica avvenuta in Italia e in Europa ai primi del secolo, trasporta nell’arte quell’anti-intellettualismo, quell’anti-razionalismo, quell’anti-logicismo che riempie di sé tutta la filosofia contemporanea e che oggi culmina nel Relativismo. [...] la realtà, che per altri scrittori è compatta omogenea massiccia come un monolito, alcunché di rigido e immobile dato una volta per tutte e tutto in una volta, in Pirandello si sfalda e si rompe in piani che s’ingranano l’uno nell’altro, l’uno dall’altro si generano. Reale non è solo ciò che comunemente si dice tale, ma anche, e allo stesso titolo, tutto ciò che ci appare, nel calore di un sentimento, come tale: un sogno profondamente sognato [...], un ricordo [...] una fantasticheria [...] intensamente vissuti sono per chi li viva reali allo stesso titolo di questo massiccio mondo di cose e di persone, al quale soltanto siamo soliti dar nome di reale⁸.

Oltre alla ‘relatività’, connaturata a suggestioni e azioni non direttamente governabili dall’individuo, l’elemento che Pirandello assurge a misura è il *caos*: nel clima delle teorie freudiane, comprese nella più grande e diffusa prassi di

⁷ *Ivi*, p. 938.

⁸ Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, p.180.

ricerca pertinente la psiche dell'uomo, l'autore giunge a questo assunto, ovvero che la realtà sia un coacervo di imprevedibilità, cambiamenti e disordine, in questo senso la *folia* si fa occorrenza, diviene un'occasione, che è caratterizzata da una sua struttura logica, più che mai una *ratio*, una coerenza sistemica che la rende, in questa sua accezione, un meccanismo fondante della scrittura pirandelliana.

[...] nell'universo pirandelliano la follia rappresenta più una possibilità che una condizione, ma questa possibilità è condizione di tutta l'opera: la follia dei folli dichiarati è forse la meno significativa. [...] un conto è la situazione schizoide e un conto la schizofrenia, che rappresenta una delle possibilità di sviluppo di quella situazione: il personaggio pirandelliano viaggia sempre al limite della follia, che conosce per «lampi» e per «attimi» come l'abisso nel quale può precipitare. Per questo si diceva che la follia interessa assai meno come tema che come struttura psichica dell'autore: come tema riguarda qualche aspetto dell'opera, come struttura psichica è fondamento della sua organizzazione complessiva⁹.

Superando il Verismo, prima grande influenza letteraria, Pirandello depone l'oggettività positivista, denunciando il generalizzato abbandono della fiducia in una realtà unica e indagabile, conoscibile.

L'individuo stesso, frantumato in *centomila*, non può costituirsi soggetto 'indagante' qualificato, poiché non potendo riconoscersi, né comunicarsi efficacemente, si aggungerebbe alla riflessione come elemento di nebulosità.

In questa logica *L'Umorismo* ci offre una lettura, o un tentativo di lettura, della realtà assai notevole: l'esperienza dell'umorismo, infatti, nasce da una sorta di *appercezione* profonda, che attinge a risorse diverse dalla mera logica. Un sentimento di empatia e comprensione pervade l'osservatore, che comprende la fragilità dell'osservato, ove si riverbera la propria.

Il *sentimento del contrario* si rivela particolarmente intrecciato al momento critico del ragionamento logico, della riflessione, che strappa *il cielo di carta* dell'atto creativo, per dissolvere l'illusione e portare in emersione, appunto, il suo contrario: l'*umorismo*, in questa dialettica, funziona come dispositivo di disvelamento, nella dimensione binaria e chiasmica forma-vita, prigione-libertà.

L'umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura. Nelle rappresentazioni comiche medievali del diavolo, troviamo uno scolare che per farsi beffe di lui gli dà

⁹ Elio Gianola, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 99.

ad acchiappare la propria ombra sul muro. Chi rappresentò questo diavolo non era certamente un umorista¹⁰.

La *forma* si oppone alla *vita*, ma è la risultante di un bisogno ordinatore, di una necessità di lettura viscerale che invade l'individuo, spaventato dal vitalistico caos della *verità*: la genesi della maschera (del personaggio), imposta dalla società, come lascia passare per accedere alla dimensione condivisa, l'unica possibile, ovvero quella 'misurabile', riconoscibile, contenibile e leggibile, è l'estensione concreta di un patto, di una convenzione, che si limita l'uomo, ma lo rende, al contempo, sopportabile e gestibile, in una logica di condivisione con i suoi simili.

La *maschera nuda* è la presa di coscienza dell'autoinganno, una volta squarciato il confine tra forma e vita, non si può tornare indietro, la nuova spinta di necessità travolge le convenzioni e si configura come un bisogno auto-espressivo e di auto-riconoscimento assai profondo: si abbandona la società, ma ci si concede l'occasione dell'esistere, almeno per sé stessi.

L'inconscio, che è la nostra unica dimensione di *verità* (intesa come spontanea manifestazione del sé), poiché non soggetto alle leggi di logica e tempo, non è *mascherabile*: essendo, però, la maschera l'unico fenomeno 'leggibile' per l'uomo, ecco che ci si propone un corto-circuito pressoché insanabile: come disvelare qualcosa di 'non velabile'? Se ci accorgiamo, per un solo istante, di ciò che è irrealmente intorno a noi (e per converso di ciò che è significativo e vero), come possiamo, privi di *categoria* (maschera da esperire) conoscere? Se apprendiamo il *verum* solo per disvelamento, per dismissione di una maschera (apprendimento per altro ego-centrato e non trasmissibile nel momento in cui avviene), se ne deduce che ciò che non può essere 'mascherato/velato' non potrà essere 'dis-velato', conosciuto, meno che mai rappresentato.

Ciascuno si racconcia la maschera come può -la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice*, ecc. ecc. E questo fa tanto ridere, a pensarci. Sì, perché un cane, poniamo, quando gli sia passata la prima febbre della vita, che fa? mangia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente, e lascia che il tempo passi, freddo se freddo, caldo se caldo; e se gli danno un calcio se lo prende, perché è segno che gli tocca anche questo. Ma l'uomo? Anche da vecchio, sempre con la *febbre*: delira e non se n'avvede: non può fare a meno d'atteggiarsi, anche davanti a sé stesso, in qualche modo, e si figura tante cose che ha bisogno di creder vere e di prendere sul serio¹¹.

¹⁰ Pirandello *saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 948.

¹¹ Pirandello *saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 940-941.

Ecco che la dialettica detto-non detto, dicibile-indicibile, determina il configurarsi di un nuovo linguaggio, che si agita, caotico, per una direttrice irragionevole, non misurabile, ma intuibile solo scendendo a patti con l'unico vero assunto possibile e dimostrabile: bisogna rinunciare a tutto quello che si è stati in grado di verbalizzare fino al giorno in cui l'intuizione si è fatta bisogno, necessità di libera espressione del sé. Si ingenera, a seguito di una scintilla prometeica e violenta, un linguaggio che sconfessa l'elemento base del suo esistere: la convenzionalità, divenendo una comunicazione auto-diegetica e auto-narrante, non condivisibile, ma incredibilmente fedele al sé.

L'individuo consuma la sua esistenza in un complesso sistema di scatole concentriche, dove il micro-micro-cosmo dell'io è contenuto nel micro-cosmo della famiglia, che, a sua volta, è compreso nel macro-cosmo della società: l'agitarsi dell'ultimo, le occorrenze calamitose che sovente lo travolgono, condizionano, a cascata, in un inarrestabile effetto domino, anche tutte le micro-realtà ivi comprese.

Ne deriva una dimensione personale-soggettiva di inettitudine e inadeguatezza, sentimenti difficili da eludere, impossibili da contrastare. Questa dimensione di *incapacità* diviene una sorta di conferma costante dell'esistente *formale*, un carburante che corrobora e alimenta la grande macchina-prigione della realtà misurabile.

Il mondo di Pirandello, tra Futurismo e Avanguardie, celebra la macchina, la velocità e tutte le possibilità ad essa connesse, ma come fa l'uomo, con la sua interiorità e la sua psiche-naturale a sostenere le richieste storico-meccaniche a cui è sempre più esposto?

La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine; produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità. Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto. [...].

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguitare così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore.

La scena è pronta?

– Attenti, si gira...¹²

La vendetta del protagonista del romanzo *Diari di Serafino Gubbio operatore* risponde al gesto estremo dettato dal bisogno di uscire dalla trappola meccanica e dalla generale meccanizzazione dell'esistenza: la consapevolezza del malessere, però, in questo caso, non si converte in stravaganze o follia, bensì in una torbida alienazione che sfocia in tragedia.

¹² *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Voll. II, Milano, Mondadori, 1973, pp. 734–735.

Il 1921 è un anno cruciale, da *Manicomio!*: viene rappresentato, infatti, quello che è il dramma più noto dell'autore, *Sei personaggi in cerca d'autore*, presso il Teatro Valle di Roma. Dopo le prime reazioni di sgomento, motivate dal totale spaesamento del pubblico, Pirandello, nel 1925, inserirà una premessa, volta ad organizzare la ricezione degli astanti.

I *personaggi* che si muovono sul palco, in realtà, non sono altro che simboli dell'inconscio, dei *tipi* che fluttuano in un limbo indistinto, una condizione di rifiuto e di realtà *più reali* della consueta *prassi* della vita.

In cerca di un autore, i *personaggi* rifiutati cercano di raccontare la loro storia, almeno agli *attori* (in scena per provare *Il gioco delle parti*): questi, nonostante i loro sforzi, non riusciranno a dare forma e figura alla realtà intime dei primi, i teatranti si dimostrano incapaci di comprendere e di riprodurre ciò che i personaggi cercano di comunicare.

Questa simbologia richiede un doppio livello di lettura: se, infatti, da una parte troviamo una questione di teoria e prassi della rappresentazione, dall'altra riscontriamo fortissime simbologie relative all'interiorità dell'autore.

L'irrapresentabilità del dramma è responsabilità degli attori, incapaci di riprodurre con i corpi e le parole le figure dell'immaginazione dell'autore: recitare è *tradire*, è *rappresentare quasi la stessa cosa*, è forma disfunzionale di *traduzione*.

E quella stessa ingrata sorpresa che proviamo leggendo un libro illustrato, nel veder raffigurato dall'illustratore nella vignetta in un modo affatto diverso da quello che ci eravamo immaginato qualche personaggio o qualche scena, deve provar senza dubbio un autore drammatico nel veder rappresentato dagli attori in teatro il suo dramma. Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto. Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come ce li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo: "No! Così no! Così no"¹³.

Nei *Sei personaggi* appaiono più 'quinte' dell'*irrapresentabile*, simbolizzato dai *rifiutati*, che, a loro volta, ritraggono, sul piano dell'inconscio, quella selva di appercezioni e scotomizzazioni che l'autore stesso non mette a fuoco e che, comunque, non riesce a dire: una realtà percepita, concreta, vera, non soggetta alle leggi della *misurabilità*, che ottunde, in definitiva, ogni piano comunicativo.

I *personaggi* (così come le pulsioni inconscie dell'autore) non sono destinati alla dimensione della conoscibilità e neppure a quella della comunicabilità, o della comunicazione.

¹³ Pirandello *saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 644.

Tra caos e pazzia, tangibilità prive di orizzonti e orientamenti, tra filosofia estetica ed esegesi del mondo, si colloca il grande *non detto* di *Uno, nessuno e centomila*, dove Pirandello, se da una parte riprende l'idea già nietzschiana (ma non solo) di *relatività*, dove la realtà è un gioco di forme illusorie e ogni verità è celata, dall'altra guarda al concetto junghiano di *persona* in cui ogni individuo indossa una maschera in determinate circostanze per soddisfare le richieste del mondo circostante: il relativismo conoscitivo pirandelliano non è altro che il riconoscimento di una verità non universale, proprio perché la verità possibile è quella che identifica l'essere e apparire¹⁴.

A toccarmi, a strizzarmi le mani, sì, dicevo «io»; ma a chi lo dicevo? e per chi? Ero solo. In tutto il mondo, solo. Per me stesso, solo. E nell'attimo del brivido, che ora mi faceva fremere alle radici i capelli, sentivo l'eternità e il gelo di questa infinita solitudine. A chi dire «io»? Che valeva dire «io», se per gli altri aveva un senso e un valore che non potevano mai essere i miei; e per me, così fuori degli altri, l'assumerne uno diventa subito l'orrore di questo vuoto e di questa solitudine?¹⁵

Quando il dialogo (con sé stessi) si fa più onesto, all'or quando si inizi ad indagare la propria interiorità, ecco che emerge un *io* solo e *assoluto*, privo di occasioni di confronto: una condanna all'afasia, la censura le contatto, *l'eternità e il gelo di un'infinita solitudine*.

Pirandello, nel raccontare e rappresentare l'umano e le sue imperscrutabilità, di fatto, compie un'impresa espressiva assai complessa: non scioglie dubbi, non cura le nevrosi, non propone fughe o voli pindarici, *non dice* il *quid*, ad ogni modo, per analogia e irrepresentabilità trasmette allo spettatore-lettore quella che è la sua esatta percezione del mondo.

L'autore denuncia l'incapacità degli attori (nei saggi), afferma che la società è *inetta* all'accoglienza e che il singolo, a sua volta, è *inetto e irrealista, irrealizzato*, finché si conforma al sistema di valori che lo circonda: attraverso questa operazione, però, prende forma, nella percezione del fruitore, quel senso di caotico smarrimento, più reale della realtà stessa, centrale nella deduzione pirandelliana.

In *Sei personaggi*, sostanzialmente, la delusione che coglie, appunto, i Personaggi, relativamente alla mediocre rappresentazione degli attori, che iniziano a recitare, poi si interrompono e così via, altro non è che la simbolizzazione della *Vita* stessa, che non tollera di essere irrigidita, riprodotta o 'bloccata', in alcuna *Forma*.

Questa forma, tanto indispensabile alla collettività, quanto perniciosa per l'individuo, assume particolarissime sembianze nell'*Enrico IV*, in cui il *gioco delle parti*, configurato nel dittico apparente normalità-necessaria pazzia, scon-

¹⁴ Cfr. Claudio Bonvecchio, *La maschera e l'uomo. Simbolismo, comunicazione e politica*, Milano, Franco Angeli, 2002.

¹⁵ *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Voll. II, Milano, Mondadori, 1973, p. 862.

volge le dimensioni del vero e del falso: per estremo paradossoso, infatti, benché il protagonista abbia recuperato il senno, dovrà fingersi folle, per restare libero.

Di Nolli: Frida, qua!

D. Matilde: È pazzo! È pazzo!

Di Nolli: Tenetelo!

Belcredi (mentre lo trasportano di là, per l'uscio a sinistra protesta ferocemente):
No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo!

Escono per l'uscio a sinistra, gridando, e seguitano di là a gridare finché sugli altri gridi se ne sente uno più acuto di Donna Matilde, a cui segue un silenzio.

Enrico IV (rimasto sulla scena tra Landolfo, Arialdo e Ordulfo, con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto): Ora sì... per forza... li chiama attorno a sé, come a ripararsi, qua insieme, qua insieme... e per sempre!¹⁶

La rassegnazione è uno dei temi-chiave dell'opera: l'esistenza è una trappola invincibile, non resta altro che abbandonarsi all'esilio esistenziale, dimentichi di sé e irriconoscibili a chiunque.

La vera e propria frantumazione dell'*io* la raggiunge Vitangelo Moscarda, che, con l'ossessione acuta per il suo naso, giunge a dis-conoscersi e ri-conoscersi in *Uno, Nessuno e Centomila sé*.

La ribellione di Gengé è potentissima: demolisce tutti i tratti del suo *io sociale* per tentare la volata in direzione del suo *vero io*, per tornare ad essere riconosciuto come *uno* di fronte a tutti.

Tutte le sue azioni di auto-smascheramento, però, non vengono comprese dal mondo, né, tanto meno accolte: la *crisi* narrata da Moscarda, nel tentativo estremo di comunicare la propria epifania, relativa all'inconsistenza dell'*io sociale*, spaventa tremendamente 'la gente comune', le 'maschere' intorno a lui, fino al punto che Anna Rosa, improvvisamente, gli spara.

Gengé donerà tutti i suoi beni e troverà definitivamente ristoro nell'abbandonarsi al flusso dell'esistenza: morendo e rinascendo ogni attimo.

Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioia nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridio delle rondini o nel vento nuvoloso, pesanti e così alte sui campanili aerei. Pensa alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno,

¹⁶ *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Voll. II, Milano, Mondadori, 2007, p. 866.

perché muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori¹⁷.

I giganti della montagna è uno tre miti teatrali pirandelliani, insieme a *La nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1929). Al novero delle opere post-umoristiche si aggiunge, infine, *La favola del figlio cambiato (una favola in versi)*. Se *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila* sono in grande parte razionali, scritti con logica e con l'intento di scomposizione e decostruzione, i tre miti seguono modelli irrazionali, mistici¹⁸.

I Giganti della montagna è l'apice del surrealismo pirandelliano: un dramma fantastico e magico, che, attraverso figure allucinate e oniriche, esprime realtà universali. L'opera «*rappresenterebbe la sconfitta metafisica dell'arte e la sconfitta di Pirandello che vede fallita la sua illusione di una consolazione surreale*»¹⁹.

L'opera comprende e, allo stesso tempo, supera tutta la poetica dell'*Umorismo*: nel dramma Pirandello prova a mostrarsi, a comunicarsi, sostanzialmente, a rappresentarsi tramite il personaggio di Ilse, che incarna (tra mito e simbolo) la volontà dell'autore di creare l'arte attraverso il teatro, di completarsi al di fuori delle concezioni della società, vissuta come una condanna esistenziale: in questo senso il teatro diviene protesta e ribellione²⁰.

Nei *Giganti della montagna* il prodigio, che si può realizzare di nuovo solo nella separazione dalla vita associata, consiste nella liberazione magica, a un tempo, delle forze del sogno, dello spirito, dell'inconscio e di quelle della creazione artistica. E tuttavia in quest'ultimo mito il momento della contraddizione è drammaticamente presente, e riguarda sia i modi di espressione e di comunicazione di tali energie profonde [...], sia l'opposizione fra il mondo dell'inconscio, dei fantasmi e della poesia (in cui, invece, Ilse e Cotrone sono alleati) e quello del pubblico e della vita comune che lo respinge. Se Ilse [...] ha una missione da compiere presso gli uomini, e cioè di portare loro la poesia dedicandosi totalmente a essa con abnegazione materna (torna dunque il mito della creazione e della maternità) sino al sacrificio della vita, e se invece Cotrone, per protestare contro il «fallimento della poesia della cristianità» vive in volontario esilio nella villa della Scalogna cercando di evitare qualsiasi contatto con la società; entrambi poi sono uniti e fra loro *sodales* nella sconfitta che hanno dovuto subire per restare fedeli ai loro ideali: sia i commedianti sia gli abitanti della villa sono stati rifiutati dalla comunità [...] e, quando cercano di ripetere il tentativo di un rapporto e di una comunicazione con essa, rivolgendosi questa volta ai Giganti

¹⁷ *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Voll. II, Milano, Mondadori, 1973, p. 902.

¹⁸ Cfr. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Franco Marchese, *La scrittura e l'interpretazione*, Firenze Palumbo, 2000, p. 701.

¹⁹ Marilena De Chiara, *Agli orli della vita/ I Giganti della montagna*, Los Angeles, Carte Italiane, 2009, p. 133.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

che abitano la montagna, devono sperimentare un secondo e più grave fallimento, questa volta tragico e definitivo. La lacerazione dunque resta aperta [...]»²¹.

2. Si può rappresentare? I giganti della montagna.

I giganti della montagna è l'ultimo dei miti teatrali di Pirandello. La stesura inizia tra il 1930 e il 1931: il primo atto, intitolato *I fantasmi*, fu pubblicato sul finire del '31 sulla rivista «Nuova Antologia», il secondo atto a novembre '34 su «Quadrante».

Pirandello non completa il terzo atto, ma, in punto di morte, ne lascia notizia al figlio Stefano.

La prima rappresentazione de *I giganti* è richiesta per il Maggio Fiorentino del 1937 e si svolge nel prestigioso giardino di Boboli.

Il dramma racconta la storia di una compagnia di attori, guidata dalla capo-comica contessa Ilse, impegnata a mettere in scena una sola grande opera *La favola del figlio cambiato*. Non trovando fortuna, il gruppo di attori si reca presso la Villa degli Scalognati: una strana residenza, animata da singolari prodigi, qui incontrano quello che si potrebbe definire 'il regista' di questa strana realtà, una specie di mago, Cotrone. In questa particolare dimora, tutto può accadere: desiderando fortemente un pubblico, la capo-comica raggiungerà i giganti della montagna, che, però, hanno completamente abbandonato le ragioni dell'interiorità, per esistere solo nella dimensione materiale.

I giganti non hanno tempo per l'arte, infatti, la rappresentazione verrà allestita per il popolo, che, incapace di comprendere e apprezzare il dramma, insulta rozzamente la compagnia, fino ad arrivare al funebre all'epilogo.

L'opera si presenta (e si rappresenta), come dice lo stesso Pirandello nelle lettere a Marta Abba²², *un'orgia di fantasia* e si configura come un'interessante

dialettica tra il proto-regista Crotone, che recita e fa recitare senza cercare un pubblico, e la capo-comica Ilse, che pervicacemente si ostina a mettere in scena un dramma destinato all'incomprensione²³.

Gli slanci opposti, tra occorrenza comunicativa e sussistenza di auto-espressione, si muovono sul crinale frastagliato del detto e del non detto: nel luogo del fantastico si verifica una singolare coesistenza, destinata, però, a risolversi in tragedia.

La riflessione sul teatro, sulla letteratura e sulle possibilità di espressione che entrambe queste arti consegnano al fruitore, al pubblico, conducono Pirandello

²¹ Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2014, pp. 196–197.

²² Cfr. *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 2013.

²³ Claudia Sebastiana Nobili, *I giganti della montagna: ipotesi per un'incompiuta*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 82, aprile 2011, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, p. 286.

a quest'ultima opera: una parabola tragica che assassina (letteralmente) l'arte stessa, l'uccisione di Ilse diviene una sorta di dispositivo metaforico, volto a concretizzare il sacrificio della drammaturgia ad un mondo moderno, violento e incapace di *ascoltare*.

Chi prova a *dire*, chiunque avverta un bisogno espressivo, è destinato al massacro: incomprendione e incomunicabilità innescano una china inarrestabile che conduce alla morte.

È proprio su questa incomunicabilità fra chi fa teatro e chi, presumibilmente, ne è il destinatario, che si consuma lo scontro fra Cotrone e Ilse, rappresentanti – come ha ben rilevato Alonge – di due diversi modi di fare teatro, «dentro» oppure «fuori»; nella Villa, con il suo «arsenale di apparizioni», senza spettatori che non siano quelli prescelti, gli iniziati, o nella Piazza teatrale, alla ricerca di un pubblico che è insieme un rischio e una minaccia. Ilse muore perché rifiuta la «prospettiva elitaria» di Cotrone, tentata semmai da quella della «missione pedagogica del teatro»: l'evasione dell'uno, l'impegno dell'altra, rendono il discorso di Pirandello perennemente attuale²⁴.

Il confine tra detto e non detto, non separa esclusivamente arte e pubblico: naturalmente la possibilità di traslare sul piano personale, dei rapporti, della psiche umana, tutto ciò che il teatro e la letteratura non possono e non sanno dire, che gli autori e gli attori stessi, non riescono a comunicare, è cioè che rende incredibilmente moderno il messaggio di Pirandello.

Dalla sua poetica delle *impossibilità* e delle *indicibilità* emerge, di converso, la grande rappresentazione del mondo 'interno': lo *squarcio nel cielo di carta* mostra e dimostra una realtà altra, apprezzabile, con pretesa di esaustività, solo nella dimensione del fantastico.

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 villa²⁵.

Secondo Turner, i generi performativi, sono schemi attivi ed agenti della cultura espressiva: *specchi magici*, che riflettono le crisi e le *mutazioni* sociali, ne scandagliano i diversi aspetti e le molteplici sfaccettature, dando vita a forme diverse di riflessione e di abilità critica: in questa logica i generi performativi si fanno non-luoghi liminali di sperimentazione libera, in cui vengono rimodellate identità individuali e sociali. La condivisione dell'esperienza interiore, inoltre,

²⁴ Claudia Sebastiana Nobili, *I giganti della montagna: ipotesi per un'incompiuta*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 82, aprile 2011, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, p. 289.

²⁵ *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Voll. IV, Milano, Mondadori, 2007, p. 874.

viene esternata (da Pirandello e non solo) attraverso un'azione performativa, che ha lo scopo di concretizzare il vissuto, circoscrivendolo in un'azione intellegibile²⁶.

Potremmo dire che, proprio in Pirandello, tutto ciò che passa per la scena è ciò che, in qualche misura, sia passato per la sua mente, attraverso un percorso che fa dell'atto scenico il tentativo estremo non solo di comunicarsi agli altri, ma lo elegge anche a sistema di auto-indagine, volto a disvelare e ri-ordinare i passaggi più oscuri del proprio io. Questo processo prende le sembianze di una sorta di *rito*, che, nella dimensione teatrale di *rappresentazione-visione-immedesimazione-catarsi*, diviene momento corale, una comunicazione tra incomunicabilità: nel dispositivo teatrale si ritrova, se non altro, un'istintiva corrispondenza, posta sulla soglia tra conscio e inconscio.

In questa dimensione *I giganti della montagna* è davvero l'apice della produzione dell'autore, in cui, oltre al piano della 'realtà' e quello della 'follia', si presenta anche un ulteriore livello, quello della mito-fantasia, un 'non-luogo' che colloca, in *tempo e luogo, indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà*, un'umanità al limite della sua distruzione.

Pirandello consegna alla scena il dramma sociale e personale che invade le emotività e le interiorità della sua epoca: il Novecento, come è noto, è un secolo che raccoglie e sviluppa la crisi già in atto alla fine dell'Ottocento. In questo passaggio di soglia, cambia radicalmente il modo di porsi dell'individuo sia in relazione alla realtà che rispetto ai suoi simili.

La fine dell'Ottocento coincide con la fine della filosofia pura: Pirandello, in questo clima, accoglie da un lato Freud, che avvia la ricerca della crisi dell'uomo, analizzandone cause interiori e psicologiche e, dall'altra, riceve Nietzsche, che sostiene che il disagio dell'uomo nasca da fuori.

Tra interiorità, rappresentazioni (del sé e del sé con gli altri) e dimensione sociale, il drammaturgo crea un gigantesco apparato che raffigura e, al contempo indaga, la crisi identitaria, del singolo e della collettività, sulla soglia della modernità.

L'autore desidera un recupero della vita, concepita come energia vitale e naturale, che si muove fuori e dentro di noi: tale desiderio è, però, in contro-tendenza all'uomo moderno che si affranca dal perpetuo movimento vitale della realtà per assumere una forma individuale; questo fenomeno è tipico di una società in cui ognuno ambisce ad una personalità unitaria che ci separa dal resto della vita: la maschera.

I giganti nascono da una crisi profonda: il personaggio pirandelliano, scoprendo la propria inettitudine, ovvero inadeguatezza alla vita, vive in solitudine, rinuncia precocemente al confronto, 'sopravvive' in un tentativo abortito d'azione.

Già in *Quando si è qualcuno*, dove lo scrittore protagonista può solo morire come poeta e rinascere come uomo, si sente fortissimo il bisogno della libertà

²⁶ Cfr. Victor Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993.

artistica, della speranza, degli ideali che non riesce a perseguire, perché l'arte è ormai morta: questi temi troveranno la loro catastrofe-catarsi ne *I giganti*, in cui culmina il surrealismo pirandelliano, in quest'opera, alla stregua dei grandi filosofi dell'antichità, l'autore crea miti, realizza del proprie immaginazioni e i propri presentimenti: drammatizza la dimensione dei sogni, tentando di esprimere l'inesprimibile.

Il viaggio mito-poietico dell'opera diviene, in ultima battuta, il momento della disfatta dell'arte e, in un certo modo, lo smacco metafisico di Pirandello, anche la consolazione surreale di un capovolgimento mistico della tragedia dell'uomo cade.

Dato anche il momento storico terribilissimo, sulla soglia di una nuova enorme tragedia mondiale, era altamente improbabile che un fine conoscitore dell'interiorità umana come Pirandello, potesse realmente inscenarne un riscatto: provare a vivere in un luogo diverso, in una dimensione diversa, in un sistema di valori diverso, soluzioni impraticabili, se non abdicando, coscientemente e definitivamente, alla *verità*.

[...] 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! 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 occhi²⁷.

L'operazione di Pirandello si configura pienamente come un *meta-commento sociale*: conseguentemente ai mutamenti sociali e culturali dell'epoca in questione, attraverso *la messa in scena* e quindi attraverso *la performance*, è possibile operare una *riflessione critica* su quegli aspetti cristallizzati e 'cristallizzanti' del mondo intorno a noi, facendo ciò, a volte si può generare un cambiamento, almeno in alcuni livelli della società, oppure, seguendo la logica della *catarsi*, al livello zero della società: cioè nell'individuo.

La *performance* può essere una risposta critica al mutamento socio-culturale e nello stesso tempo può anche generarlo se assume caratteri *oppositivi*: in questa logica Pirandello si posiziona sul crinale dell'osservazione-azione, tra afflato rigenerativo e disperata (e mortale) dissoluzione d'ogni speranza.

²⁷ *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Voll. IV, Milano, Mondadori, 2007, pp. 878–879.

Attraverso tutta la sua produzione artistica, nonché saggistica, il drammaturgo non fa altro che interpretare e indagare, con tutte le forze, la grande bulimia sociale e individuale della sua epoca, che, in concreto, nonostante le grandi spinte di rinnovamento, si traduce in una colossale afasia collettiva: intesa, naturalmente, non come annichilimento di forme ed espressioni, ma come inadeguatezza comunicativa di *realtà* e di *verità*.

I grandi temi delle Avanguardie, unitamente alle loro sperimentazioni formali, non rispondono a quel bisogno, profondo e ineludibile, di ricerca ed esplorazione che Pirandello tanto anela: aggiungono, invece, ulteriori veli e livelli ad una maschera collettiva e personale, che diviene, strato dopo strato, un fardello davvero troppo pesante da governare, un golem di cartapesta, che non restituisce valore, né all'individuo né alla società.

Ne *I giganti*, alla fine di tutto, c'è l'epilogo funebre dell'arte, che esprime, però, in tutta la sua tragicità, l'occasione eccezionale della catarsi: un monito e un augurio, tutto sommato, per un pubblico, per un'umanità che avverta, almeno nell'interiorità, attraverso il vibrare di quelle corde che solo l'arte può muovere, il bisogno di un proprio rinnovamento, il valore del *dire* e il bisogno di *dirsi* ai propri simili.

Le dinamiche estetico-tematiche pirandelliane, che si muovono su assi a volte paralleli, a volte secanti, subiscono, in sede di ricostruzione, la dimensione caotica del loro disordine intrinseco: si è cercato, in questo lavoro, di rappresentarne, se non altro, l'iter evolutivo delle scelte tematico-stilistiche dell'autore, in una logica che rappresentasse la crisi, l'inconscio e, in ultima battuta, la costante ricerca dell'autore, mossa dall'inquietudine e dal bisogno di pace.

BIBLIOGRAFIA

- Angelini, Franca, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1992.
- Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Voll. 4, Milano, Mondadori, 2007.
- Pirandello capocomico*, a cura di A. D'Amico-A. Tinterri, Palermo, Sellerio, 1987.
- Di Lieto, Carlo, *Pirandello e la psicoanalisi. Scenari dell'alterità*, Venezia, Marsilio, 2022.
- Gianola, Elio, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997.
- Il teatro onirico di Pirandello alla luce della sua ricezione di Nietzsche: I giganti della montagna. Atti del convegno internazionale per il 150esimo anniversario della nascita di Luigi Pirandello*, a cura di Cornelia Klettke, Berlino, Frank & Timme, 2019.
- Lucignani, Luciano, *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Camunia, 1999.

Luperini, Romano, Cataldi, Pietro, Marchiani, Lidia, Marchese, Franco, *La scrittura e l'interpretazione*, Firenze, Palumbo, 2000.

Luperini, Romano *Pirandello*, Roma, Laterza, 2014.

Tutti i romanzi, a cura di Giovanni Macchia, Voll. 2, Milano, Mondadori, 1973.

Nobili, Claudia, Sebastianiana, *I giganti della montagna: ipotesi per un'incompiuta*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 82, aprile 2011, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 285–296.

Lettere a Marta Abba, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 2013.

Polacco, Marina, *Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Pirandello saggi e interventi, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Tilgher, Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

Turner, Victor, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993.

Vicentini, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

Аурора Капорали

ДИВОВИ НА ПРАГУ
Приказиво-неприказиво
(Резиме)

Намера овог рада била је да се истражи креативни пут и понуди систематизација оног процеса који је Пирандело отпочео својим естетичким постулатима изложеним у огледу *Илустратори, глумци и преводиоци* (1908), да би га привео крају стварањем *Дивова са планине* (1931–1933), проблематизујући, између осталог, упућивањем на историјски и културни контекст, све оне тематско-представљачке чворишне тачке ауторовог рада и на крају долазећи до оне граничне линије која илуструје пиранделовски праг између стварности и лудила.

Знаменити Пиранделов *non finito* *Дивови са планине* представља ауторов симболични и парадигматични драматуршки тестамент – уколико са једне стране већ оглед *Илустратори, глумци и преводиоци* (1908) сасвим јасно указује на проблематичне изгледе позоришта као уметности, тек са *Дивовима* (1931–1933) Пирандело до крајњих граница спроводи сопствене драматуршке теорије, *de facto* износећи на емпиријски терен искуство немогућности сценског извођења сопственог текста, те напуштајући коначно и поетику хуморизма. Имагинација аутора не може се преточити у *actio* извођача – драма је на прагу изрецивог и неизрецивог.

После низа великих дела у којима истражује однос човека и друштва, као и немогућност да се сопствено ја исказе дубље и истинитије, Пиранделова пажња се постепено поново преусмерава на однос текст–сцена и на естетику упризоривања и могућности приказивости (упућујемо у том смислу на прослављену *Трилогију позоришта у позоришту*, на *Хајнриха IV*, као и на последње Пиранделове представе).

Дивови са планине постају тако нека врста објективног корелатива велике Пиранделове интуиције, која је према речима Јоренца Манга, „у томе што је од кризе драмског модела направио дело снажно како на драматуршком плану тако и на плану промишљања статуса по-

зоришне уметности” – оно што се не може изрећи постаје тако једина права истина, хаотична истина несвесног. Дело припада постхумористичној продукцији аутора, фази митова – из тог разлога теме лудила и сна биће уједно и предмет и средство егзегезе.

Кључне речи: Пирандело, *Дивови са планине*, стварност, лудило, сан, уметност, психоаналитичка критика.

Примљено 13. маја 2022, прихваћено за објављивање 27. јуна 2023. године.