

**Nunzio Bellassai**

Ivan Pupo

*Pirandello e il demone del teatro. Dai Sei personaggi ai Giganti della montagna*

Roma

Carocci editore

2024

ISBN 9788829024353

*Pirandello e il demone del teatro* di Ivan Pupo parte dalla necessità di rileggere alcune delle più importanti opere teatrali di Luigi Pirandello, alla luce di modelli fondamentali della cultura europea come ad esempio Dostoevskij, Goethe e Tolstoj. Infatti, attraverso le lettere e gli articoli scritti negli stessi anni di alcune commedie prese in considerazione, Pupo individua punti di riferimento imprescindibili nel bagaglio culturale di Pirandello, capaci di assegnare nuovi significati a opere o a passaggi spesso critici del teatro pirandelliano. Il titolo stesso del saggio allude al diverso valore da assegnare alla «demonia» nel teatro pirandelliano, e cioè al «problema del male» (p. 13), che secondo Pupo non rappresenta freudianamente ciò di cui i personaggi si vergognano di desiderare, ma, riprendendo Goethe, si tratterebbe di «una forza possente e imperscrutabile cui si è sottomessi» (p. 18), di matrice greca.

Il primo capitolo è dedicato a rintracciare un precedente del «Dèmone dell'Esperimento» (p. 27) – che il Figlio menziona nei *Sei personaggi in cerca d'autore* – ne *I demoni* di Dostoevskij, romanzo che Pirandello legge in traduzione francese già a fine Ottocento. Infatti, all'ipotesi di una presenza malvagia da ricondurre al serpente biblico di Adamo ed Eva, Pupo contrappone il demone che continua a tormentare Stavrogin nel romanzo dostoevskiano. Un altro riferimento all'autore russo è individuato da Pupo nell'atteggiamento del Padre dei *Sei personaggi*, che, come Lužin di *Delitto e castigo*, vorrebbe disporre di una moglie schiavizzata e disposta a umiliarsi.

Nel secondo capitolo, parlando di *Ciascuno a suo modo*, Pupo affronta il tema della passione amorosa, che «nella sua cieca irrazionalità» (p. 75) costituisce il *fil rouge* nella storia dei rapporti tra Michele Rocca e Delia Morello. L'autore del volume sottolinea come il sentimento, che spinge Delia alla relazione con il cognato Michele, nasca in realtà dalla volontà di vendetta della donna «verso la società perbenista che emargina il “diverso”» (p. 57). Pupo paragona altresì la violenza dell'abbraccio di Michele a Delia, che richiama il finale dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* con la tigre che si nutre del corpo dell'attore, al pasto del conte Ugolino nell'*Inferno* dantesco, funzionale a evidenziare la connessione tra crudeltà e pulsione sessuale nell'immagine della «belva sul pasto» (p. 79).

Nella terza parte del saggio Pupo individua nella costruzione del personaggio di Palmiro di *Questa sera si recita a soggetto* un precedente in «Quello che prende gli schiaffi», il protagonista eponimo della commedia di Andreev, pubblicata in Russia nel 1915 ma messa in scena a Roma nel 1922. Al contempo, la pirandelliana Ignazia, per il suo carattere cinico e pragmatico, è paragonata a Caterina Ivanovna di *Delitto e castigo*.

Il quarto capitolo è dedicato all'analisi dell'immagine della statua nel teatro pirandelliano. Il *topos* pigmalionico della statua nelle opere di Pirandello, secondo Pupo, mostra come l'attore, nonostante «le sue imperfezioni», abbia il merito «di ridare vita a personaggi altrimenti destinati a “scontare la morte” nel testo drammaturgico» (p. 130). L'autore osserva però come, in seguito, dalla metà degli anni Venti, quest'immagine muti la sua funzione: in questa fase, la statua ha, infatti, il ruolo di porre in rilievo la superiorità «ontologica delle creature dell'arte» (*ibidem*) rispetto agli attori.

Pupo poi, nel quinto capitolo, analizza il saggismo teatrale di Pirandello, cioè il complesso sistema di articoli autoesegetici dedicati alla propria produzione teatrale. In questi interventi Pirandello

descrive quello che lui definisce il «miracolo di Pigmalione», ossia quel lavoro – per certi aspetti inspiegabile – attraverso cui gli attori sono in grado di animare le «statue dei personaggi» (p. 149); ma soprattutto definisce la propria idea di teatro: ossia una rappresentazione che non deve avere solo il fine di intrattenere, ma deve ancor di più disturbare e far riflettere.

Il sesto capitolo si spinge più avanti nella produzione, e presenta una rilettura dei *Giganti della montagna* attraverso le lettere che Pirandello invia, negli anni di composizione dell'opera, a Marta Abba. La critica alla cinica società moderna che Pirandello rivolge nel 1930 ad Abba è ravvisabile, secondo Pupo, nella violenza che tormenta Ilse nel finale dei *Giganti*. Infatti, alla luce delle riflessioni apocalittiche ed ecologistiche che Pirandello confida all'attrice nella lettera del 6 agosto 1931, il ricco banchetto dei giganti rappresenta il «benessere materiale» (p. 183) che l'uomo moderno ha conquistato con le macchine. Inoltre, Pupo individua alcune riprese lessicali tra le lettere in questione e i *Giganti della montagna*, soprattutto nel caso delle battute di Ilse o del discorso di Cotrone alla Contessa.

Nella settima parte del volume si ripercorrono i complicati rapporti con il teatro di Bernstein, autore non particolarmente amato da Pirandello. Lo dimostra la reazione veemente all'apprezzamento di *Le Venin* da parte di Marta Abba nel 1928, nonché – e soprattutto – all'accostamento del suo teatro a quello di Bernstein, proposto da Alvaro nel 1934. Tuttavia, al di là della diffidenza pirandelliana, Pupo nota che la trasgressione voyeuristica, consumata nel primo atto del *Giuoco delle parti*, è presente anche nel rapporto tra gli amanti nel secondo atto de *Le Venin*, a dimostrazione di una comunanza di vedute, che non può essere certo casuale.

L'ottavo capitolo offre l'opportunità di constatare in che modo agiscano i modelli di Goethe e di Tolstoj nella produzione narrativa e teatrale di Pirandello. In particolare, in riferimento al romanzo *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, di cui Pirandello acquista una copia nel 1894, le corrispondenze intertestuali sono molte: dal gesto finale del vedovo nei *Piedi sull'erba* alla morte vissuta come uno spettacolo in *Visitare gli infermi*. Pupo, che osserva come i due autori tendano a equiparare «il peccato adulterino all'omicidio» (p. 230), è altresì convinto che *Il marito di mia moglie* sia una «riscrittura umoristica» (p. 227) del racconto di Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*. Al contempo, le *Affinità elettive* di Goethe, secondo l'autore, influenzano profondamente alcune opere teatrali di Pirandello, tra cui *Non si sa come*: in questo caso, la ripresa del modello goethiano è evidente soprattutto nel confronto tra la descrizione della vita al castello di Eduard e Otilie, dopo la tragedia del lago, nelle *Affinità elettive* e la confessione dell'adulterio di Romeo in *Non si sa come*.

L'importanza del romanzo di Goethe per Pirandello è altresì ravvisabile nelle «false lettere scritte a nome di una persona cara assente» (p. 240), presenti nel dramma *La vita che ti diedi*, o nelle scelte onomastiche (i nomi di Adriano e di Adriana ne *Il fu Mattia Pascal* riecheggiano quelli di Otto e Otilie nelle *Affinità elettive*).

Alla luce di queste indagini, l'intento di Pupo è quello di non ridurre i temi pirandelliani a frutto di una cultura strettamente regionale o nazionale, e di mettere in relazione le commedie pirandelliane con le suggestioni provenienti dalla narrativa e dal teatro europei, e in modo particolare russi. Si realizza così l'obiettivo di sciogliere alcuni nodi della critica pirandelliana e di sollecitare il confronto tra Pirandello e autori internazionali che dovevano far parte del suo *background* culturale, ma soprattutto di proseguire quel lavoro di europeizzazione (già avviato a suo tempo da Mazzacurati), immergendo l'opera pirandelliana nel complesso scenario della letteratura internazionale tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.