

Pirandello dalla Sicilia alla Grecia:
Pirandello corale

di Beatrice Alfonzetti*

La nostalgia di un mondo favoloso e mitico ha origini antiche in Pirandello. Nasce già negli anni Ottanta dell'Ottocento accanto alla passione per Leopardi e all'acquisto dei libri di Darwin e di astronomia che alimenteranno il suo precoce umorismo che riconosce in Copernico uno dei primi umoristi inconsapevoli, non solo perché aveva smontato l'immagine dell'universo, ma anche perché aveva messo in crisi l'orgogliosa immagine che l'uomo aveva costruito di sé¹.

Sin dagli esordi, espresse rispettivamente nelle due raccolte di versi *Mal giocondo* (Palermo, 1889) e *Pasqua di Gea* (Milano, 1891), nella scrittura di Pirandello coesistono due direzioni o macropoetiche, quella copernicana e quella corale, consegnate a due emblematiche immagini di *Arte e coscienza d'oggi*, il lucido saggio teorico del 1893. Da un lato, a esprimere la poetica copernicana, c'è lo shakespeariano Re Lear, «armato d'una scopa in tutta la sua tragica comicità» di fronte alla terra fattasi una piccola trottola e a un uomo diventato un «atomo astrale»; dall'altro, a incarnare la poetica corale, c'è Ilse «la fata amica, che nel castello alpino, premeva le candide mani su gli orecchi del suo principe, perché questi col corpo reclinato sul seno di lei non udisse il suon delle trombe, che lo chiamavano alla battaglia»².

* Sapienza Università di Roma.

¹ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 944.

² Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1973³, p. 896 e p. 903. Su Pirandello copernicano, Beatrice Alfonzetti, *Il cosmo*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, a cura di G. Resta, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 11-30.

Tratta dal *Die Harzreise* di Heine³, l'apparizione della principessa Ilse, personificazione leggendaria del fiume Harz, che secondo la leggenda aveva soccorso l'imperatore Enrico IV, fissava l'impossibile rifugio della coscienza moderna nel mondo favoloso. Pur se meno centrale e innovativa, rispetto alla visione umoristico-copernicana, questa nostalgia troverà una voce corale in tutto il percorso di Pirandello dai versi della rinascita cantata in *Pasqua di Gea* alla favola campestre *Liolà*, alla traduzione in dialetto agrigentino del *Ciclope* di Euripide. E si ripresenterà nella *Sagra del Signore della Nave*, nel mito *La nuova Colonia* e nella *Favola del figlio cambiato*. Poi i *Giganti della montagna* unificheranno le due poetiche nella mirabile sintesi di Ilse che canta la favola del malinconico principe, in una cornice metateatrale orchestrata da Cotrone: favole e credenze arcaiche si rigenerano nel mito moderno dell'arte e in tal senso possono ancora sopravvivere.

Non accolta nelle *Novelle per un anno*, nei *Due giganti* «le note di quelle musiche lontane» risuonano dentro e si fanno metafora del tempo, in cui tutto si dilata, il vissuto esistenziale e la sua trasfigurazione mitica. Precipitato in un'«infinita lontananza» il primo è perduto, come lo è l'infanzia dell'uomo, nient'altro che favola e immaginazione fantastica: «Questo rumor di festa, che nei tuoi occhi s'è incantato in un silenzio di sogno tentatore, è per me il fruscio di quel bosco favoloso, dove tu sei ninfa ignuda con prolissi capelli di viola. Anche tu, così incantata nel silenzio, non sei più qua, ora. Che vedi? Me, giovine? In un tempo immemorabile, cara»⁴. Ispirata ai *Reisebilder* di Heine, la novella rivela le radici dell'immaginario mitico di Pirandello che si esprime nella poetica corale. Essa si coglie in riflessioni, interessi, progetti giovanili, fra cui quello della commedia *Gli uccelli dall'alto* del 1886⁵. Metafora dei sognatori della vita, gli uccelli sono irrisi da galli e galline che razzolano nel fango. Così ne parla da Palermo, mentre legge Plauto e Terenzio «per farne un serio confronto con la commedia nostra del Cinquecento» e assiste alla *Mandragola* «decor nostro»,

³ Cfr. Heinrich Heine, *Il viaggio nello Harz*, a cura di M. C. Foi, prefazione di C. Magris, con testo a fronte, Padova, Marsilio, 2003, pp. 154-7. Su questa presenza già Elio Proventi; si veda Luigi Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*, introduzione e note di E. Proventi, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 14-5.

⁴ Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1990, vol. III, t. II, pp. 1157-8.

⁵ Cfr. la *Cronologia* in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 1986, I, p. XXIX.

facendosi trasportare «in pieno secolo XVI, secolo d'oro della nostra letteratura»⁶.

Vorrei farti sentire una, due scene di quella mia Comedia, che è buona, buona assai [...]. Son sicuro che susciterà favorevole rumore sia per la novità del concetto, sia per la novità dell'azione. Figurati che nel primo atto costringo gli spettatori del teatro a far da attori nella mia Comedia, e trasporto l'azione dal palcoscenico all'orchestra. Vi ho introdotto la scena dei cori, come nelle antiche commedie greche – tanto per mostrare il contrasto della vita com'è, e la vita come la vivono quei miei uccelli dall'alto⁷.

Del 1889 è il resoconto a Lina del fascino misto a tristezza provato a teatro per il *Tannhäuser* di Wagner: «Tu conosci certamente la leggenda di questo cavaliere e cantore; la musica che l'anima è a dirittura meravigliosa»⁸.

A questo sguardo all'indietro che vagheggia il mondo della mitologia e delle leggende di cui una parte di Pirandello vorrebbe farsi il cantore corale appartiene anche un testo alla cui stesura Pirandello lavora più volte per oltre trent'anni: è il poemetto dialogato *Scamandro*. In questa «favoletta», una sorta di beffa favolosa a sfondo gioiosamente erotico, confluiscono le giovanili aspirazioni a recuperare la tradizione letteraria in funzione anti-romantica e anti-naturalistica. In luogo della tragedia, ritenuta impossibile, è richiamato in chiave umoristica il mondo favoloso di pastori e ninfe, di rituali iniziatici e nuziali, espresso con canzonette amorose e canti corali delle Foglie, del Coro e Corifèo. Così come il Coro di Foglie recupera il vagheggiato volo degli uccelli («Se l'ali noi del ramo / fossimo, e come i liberi / uccelli che alberghiamo / potessimo volare / lontan lontan lontano / al monte al piano al mare!»), i motteggi delle tre Najadi seminude e festanti («Il tuo cor per lo Scamandro / veramente / dunque sente / carità?» «Ah ah ah!»), pronte a prestarsi alla «gioconda impresa» di favorire l'amplesso fra il giovane Eumene e la vergine Calliroe, preludono alla beffa amorosa che si consuma al posto del rito fluviale, in una scena illuminata dalle fiaccole e dall'indiscreto raggio della luna diretto a far risplendere l'innocente nudità femminile, anch'essa icona di una civiltà perduta⁹.

⁶ Cfr. Luigi Pirandello, *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, a cura di E. Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986, p. 13.

⁷ Lettera a Lina del 30 novembre 1886. Ivi, pp. 9-10.

⁸ Cfr. Lettera a Lina del 17. XI. 1889, in Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*, cit., p. 62.

⁹ *Scamandro*, in Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, cit., pp. 729-74.

Accanto ai testi parabola del “teatro nuovo” o del grottesco, espressione del sentire umoristico-copernicano, persiste il richiamo dell’antico da cui trae origine la straordinaria invenzione di *Liolà*. Nella nota lettera al figlio Stefano dell’autunno del 1916 Pirandello ne parla come di un’opera «gioconda», rimarcando che la commedia «piena di canti e di sole» ha per protagonista un «contadino poeta, ebro di sole»¹⁰. Per questo essa andava composta in dialetto, non quello borghese utilizzato per le due precedenti commedie, *Pensaci, Giacuminu!* e *A birritta cu ‘i ciancianeddi*, scritte per Angelo Musco, ma quello stretto, il vernacolo della parlata arcaica di Agrigento. In questa prospettiva un testo che illumina il senso di questa scelta è l’Avvertenza a *Liolà* (1917), da leggersi insieme alla nota che accompagnava la pubblicazione, nel “Messaggero della Domenica” del 3 novembre 1918, della prima parte della traduzione del *Ciclope* euripideo:

il *Ciclope* d'Euripide in nessun'altra lingua poteva essere più legittimamente tradotto, che nel dialetto siciliano. E non solo perché l'azione si svolge in Sicilia, ma anche perché l'opera del poeta greco [...] vive ancora laggiù per tanta parte della vita stessa dell'isola. Il protagonista, Polifemo, è vivissimo tuttora nella tradizione leggendaria di tutta la Sicilia, che riconosce in esso uno dei prototipi della sua vita primordiale, così ancora rispondente alle sue necessità naturali di clima e di suolo, che tuttavia, spogliato delle trasfigurazioni del mito, se lo ritrova, vivo e presente, negli uomini delle sue zolfare e nei pastori delle sue alte Madonìe¹¹.

Il confronto fra i due testi rivela sia le corrispondenze strutturali (l'assenza della divisione in scene, la scansione corale, i canti e le danze), che le valenze del mito moderno, definito «commedia campestre» in opposizione alla commedia rusticana e a quella borghese. In modo analogo al dramma satiresco, anche *Liolà* celebra lo spirito dionisiaco incarnato dal moderno contadino-poeta, che al suono del cembalo e circondato da danze delle fanciulle e dei figlioletti, intona il suo canto alla poesia «Angustie, fame, sete, crepacuore? / non m'importa di nulla: so cantare! / canto e di gioja mi s'allarga il cuore, / è mia tutta

¹⁰ Cfr. lettera al figlio Stefano del 24. X. 1916, in *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano. Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2005, p. 157.

¹¹ Cfr. *'U Ciclope*, in Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, cit., p. 1214. A differenza di *Liolà* rappresentata nel 1916 e pubblicata l'anno seguente, con la traduzione in lingua italiana a fronte, *'U Ciclope* seguì il processo inverso e andò in scena nel gennaio 1919 per iniziativa del Teatro Mediterraneo di Martoglio.

la terra e tutto il mare»¹². Il canto segna l'ingresso scenico di Liolà, che irrompe in una scena festosa dall'ambientazione agreste in cui si consuma, al canto corale della «Passione», il rito dello schiacciamento delle mandorle. In maniera speculare, Liolà esce di scena cantando: il lieto fine rovescia i finali al coltello della drammaturgia verista, facendo seguire al mancato bersaglio l'ascolto dell'ultima canzone in cui nuovamente è riproposto il motivo metapoetico «Non piangere! Non ti rammaricare! / Quando ti nascerà, dammelo pure. / Tre, e uno quattro! Gl'insegno a cantare».

Come avevano intuito i primi recensori dello spettacolo, Gramsci, Simoni, Gobetti, che ne avevano segnalato gli archetipi satireschi e rinascimentali¹³, *Liolà* è una beffa favolosa che salda mirabilmente il tema dell'eros giovanile, trionfante sull'impotenza del vecchio, con il mito della fertilità situato nel mondo agreste, dove le ragazze e i tre figliolotti chiamati Li O Là sembrano richiamarsi alle ninfe e ai piccoli sileni che abitavano negli antichi boschi. La sequenza che apre l'atto terzo, a beffa compiuta, è scandita da un coro campestre intonato da Liolà e cadenzato su passi di danza che mimano il pigiare dell'uva, cui tutti partecipano come a una festa che allude a Bacco e ai riti dionisiaci. Liolà come un corifeo dà il là, «improvvisando»: «Ullarallà! / Pesta bene, tu qua! / Pesta bene, pesta bene, pesta bene, / che più pesti nel tinello / e più forte il vin ti viene! / Più di quello / Dell'altr'anno, Liolà!»¹⁴.

Pirandello, come poi anche Giuseppe Mulè, che metterà in musica il libretto tratto da *Liolà*, al bivio fra verismo degli esordi narrativi e attrazione per il mondo classico, recupera il mondo siciliano e lo trasfigura nel mito attraverso l'equivalenza fra la Sicilia e la Magna Grecia¹⁵.

Una favola paradossale è anche la riduzione in dialetto siciliano della novella *La giara*, che Pirandello appronta insieme a *Liolà* per Angelo Musco e che trasformerà in libretto nel 1924 per il celebre balletto musicato da Alfredo Casella. Anche in questo caso, l'atto unico dalla

¹² *Liolà*, in Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., p. 372. Sulla congruenza della traduzione dialettale del *Ciclope*, e sull'elemento dionisiaco, si veda l'*Introduzione* di A. Pagliaro in Luigi Pirandello, *'U Ciclopu*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. XIX, XXIV.

¹³ Così nelle recensioni alle rappresentazioni del 1917 e della ripresa, ad opera di Angelo Musco, del 1922. Cfr. Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., pp. 348-52.

¹⁴ Cfr. *Liolà*, ivi, p. 404.

¹⁵ Cfr. Alberto Cantù, *Strutture operistiche nel Pirandello di «Liolà» e premessa a Giuseppe Mulè*, in Enzo Lauretta (a cura di), *Pirandello: teatro e musica*, Palermo, Palumbo, 1995, pp. 153-61.

medesima ambientazione campestre di *Liolà*, marcata dalla stessa presenza degli alberi di mandorli e di olivi saraceni, si apre e chiude con il coro delle donne, secondo una cornice simmetrica poi mantenuta nell'edizione in lingua del 1925. Il canto dispettoso delle donne che arrivano «*con ceste colme d'olive*», mentre intonano un «*coro campestre*», si amplificherà nel tripudio gioioso del finale, provocando il calcio del furioso Don Lolò.

In questa favola l'umorismo si fa corale, sino allo sciogliersi del nodo. Rimasto prigioniero della risanata giara, in attesa del dirimersi della questione, Zi Dima ordina vino, pane, baccalà fritto e peperoni per fare festa («*fistinu*») con una cantata, che inauguri in modo burlesco la sua nuova dimora¹⁶.

La correlazione mito-musica ritorna nella *Sagra del Signore della Nave* (1924), la cui struttura corrisponde a una festa o sagra. In questa «commedia in un atto» la presenza della musica rientra nella proposta di un teatro dalle valenze rituali. L'assenza della tavola dei personaggi (previsti circa settanta) si spiega con la dimensione corale della festa che si svolge nella sala per poi, attraverso un ponticello praticabile, passare sotto forma di processione sul palcoscenico, in cui è situata la chiesetta di campagna «*mèta dello strano pellegrinaggio*»¹⁷.

«*Un lontanissimo battere in cadenza di tamburi*» sempre più forte avvia la rappresentazione della *Sagra*, che avrà come sottofondo per tutta la sua durata i richiami dei venditori «*cantilenati e ripetuti*» insieme a «*suoni lontani titillanti di mandolini, suoni di frullonai*» e di vari «*giocattoli sonori*». Le luci rosse o viola e soprattutto i rumori onomatopeici dati dai tamburi («*Brum brumbrùm brumbrùm brumbrù / Brà brabrà, brabrà brabrà / Brùmmi brùmmi brùmmi brù / Bràbbi bràbbi bràbbi brà*») esaltano lo spettacolo del «rito sacro» consumato da miracolati e partecipanti in un crescendo orgiastico sino allo scannamento dei maiali.

Struttura e senso si corrispondono mirabilmente in questa festa religiosa in cui le superstizioni s'incontrano con le leggende – come quella del Signore della Nave protettore dei marinai – che sopravvivono nel loro sincretismo con i rituali arcaici e dionisiaci, come suggerisce il colloquio a più voci, precedente l'uccisione dietro la tenda dell'animale sacro:

¹⁶ Cfr. il testo del 1917, usato come copione da Musco, in Luigi Pirandello, *Ma-schere Nude*, a cura di A. d'Amico e A. Tinterri, Milano, Mondadori, 2004, vol. III, p. 907 e p. 949 con l'ed. del 1925, p. 491 e pp. 515-6.

¹⁷ Così Pirandello scriveva a Enzo Ferrieri, per il quale aveva scritto la *Sagra*, poi scelta per inaugurare il Teatro d'Arte (2 aprile 1925); ivi, pp. 409-18.

IL GIOVANE PEDAGOGO Ma è orribile! Si potrebbero macellare lontano dalla folla!

IL MASTRO-MEDICO E lei insegna all'uso antico umanità?

IL NORCINO Vedrà che bellezza il taglio netto sul fegato lucido compatto tremolante!

IL MASTRO-MEDICO Dovrebbe intendere che senza questo la festa perderebbe uno dei suoi caratteri tradizionali, forse il suo primitivo carattere sacro.

IL GIOVANE PEDAGOGO Ah, già: d'immolazione!

IL MASTRO-MEDICO E ricordi al suo discepolo Maia, madre di Mercurio, da cui quest'animale ripete il suo più nobile nome¹⁸.

Il suono dell'organo e il coro dei devoti provenienti dalla chiesetta contrastano con l'«*oscuro e spaventoso spettacolo della bestialità trionfante*» fatto di risse, sbornie, fracassi e scompiglio di gente «*imbestiata nell'orgia*» culminante nella danza rituale¹⁹. Poi all'improvviso il rintocco della campana «*cupa enorme solenne*», cui fanno eco il rombo dell'organo e il coro dei devoti, interrompe bruscamente il rito dionisiaco e annuncia, complice il mutarsi della luce da rossa a violetta «*come per un improvviso tracollo del sole*», l'ingresso scenico del macabro e spettrale Crocefisso insanguinato (il Signore della Nave), issato sul portale della Chiesa da un prete dalle forme stravolte e allungate. La visione, facendo insorgere il terrore, scatena a sua volta il rito cristiano della flagellazione, che si prolunga in un lungo serpentone al seguito dei ceri accesi dietro il Crocefisso e, mentre la «*processione scomparirà dalla sala, cesseranno i rintocchi*». Secondo la lettura del suo autore, «catastrofe» e «apoteosi» del dramma coincidono in questa inquietante «sintesi tragica e comica», che il Giovane pedagogo guarderà, nel commento finale, come a una tragedia umana dall'eterno ritorno²⁰.

Nel 1928, per Bontempelli e il Teatro della Pantomima Futurista diretto da Enrico Prampolini, Pirandello scrive *La salamandra*. Si tratta di un «sogno mimico per una Danza in cinque tempi» che anticipa *Sogno, ma forse no* con cui condivide la sperimentazione della messinscena drammaturgica del sogno²¹. Le persone del sogno mimico sono: Lei, che balla per professione; Lui, in frac; Servo buffo; Pan, cane; Una salamandra giovane; Ninfa del canneto; Pastora; Pastorella. L'unica parola pronunciata è Pan e questo accade nel prologo quando il servo

¹⁸ Ivi, p. 433.

¹⁹ Ivi, p. 446.

²⁰ Così nel manifesto di sala del Teatro d'Arte e nella lettera di Pirandello a Enzo Ferrieri, ivi, p. 410 e p. 415.

²¹ Cfr. *La Salamandra*, in Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, cit., pp. 1187-90.

buffo si rivolge al cane. Come residuo diurno, la simbologia del significante innesca il sogno erotico della ballerina, che nel Terzo tempo (pastorale) trasporta la scena nell'erma di Pan che, anziché la consueta zampogna, suona il saxofono dalla trasparente simbologia fallica, facendo accorrere i pastori e la ninfa. Dall'aggressione della salamandra, già comparsa nel Primo tempo, Pan si difenderà colpendola con lo strumento e così nel Quarto tempo (funebre) si celebreranno i funerali e il seppellimento dei due oggetti. Oltre ai significati analitici della scena o dell'equazione teatro-sogno, importa rilevare il riproporsi del binomio musica-mito, all'interno di un vero e proprio travestimento mitologico.

Canti, cori, processioni e feste collettive si susseguono nella *Nuova colonia* (il mito sociale che, insieme a quello religioso – *Lazzaro* –, completa alla fine degli anni Venti il recupero del primigenio e del sacro, ancorato nella natura). Quest'ultima, in cui sopravvive la dimensione primitiva dell'uomo, con i suoi rituali arcaici, insieme alla tradizione della classicità mediterranea, può ospitare ancora favole corali che danno voce a tutta l'umanità con i suoi ripetuti e durevoli interrogativi sulla società, la religione e l'arte.

Tutt'e tre gli atti della *Nuova colonia* sono scanditi da sequenze in cui il canto, la musica e la danza sono parti costitutive del mito. Così in apertura il coro dei coloni e lo «*stornello marinaresco*» esprimono la fallace felicità dei nuovi coloni approdati nell'isola abbandonata, dove pare «che il tempo si sia fermato»²². I suoni di fisarmonica e di cembali ritmano dapprima le grida e i salti dei marinai con le torce accese che cantano in «CORO - Corri, corri! / -Luce, luce! / - Donne e vino! / - Donne e vino! / - Facciamo festino! / - Facciamo festino!», avviando i festeggiamenti delle finte nozze del terzo atto che s'interromperanno, con la denuncia delle trame da parte della Spera, alla comparsa del corteo nuziale «*tra suoni di cembali e le fiamme fumose delle torce a vent*»²³. Se lo sbarco delle donne celebrato come un «*festoso ratto rituale*» apporterà la rottura del precario sistema comunitario, la festa, in cui le regole si capovolgono come nel carnevale, segnerà il culmine del disordine e del peccato, prima che la punizione inghiotta ogni cosa, salvando solo il valore ancestrale della maternità.

In *Questa sera si recita a soggetto* confluiscono molteplici suggestioni di scene, motivi e personaggi del teatro precedente: la Teresina di *Lumie di Sicilia* in Mommina; la Figliastra nella Chanteuse; l'ambien-

²² Cfr. *La nuova colonia*, in Pirandello, *Maschere Nude*, cit., III, pp. 801-4.

²³ Ivi, p. 850 e p. 871.

tazione e le processioni della *Sagra* nella rappresentazione sintetica della Sicilia allestita da Hinkfuss: il portale di un'antica chiesa, i suoni dell'organo e della campana, la processione. Si profila così il contrasto fra il sacro e il profano, affidato alla visualizzazione del Cabaret che stride con la processione religiosa in cui sfilano quattro chierichetti; quattro giovinette dette le Verginelle che portano le quattro mazze di un baldacchino sotto il quale avanzano, come nelle sopravvissute «rappresentazioni sacre» dell'isola, un San Giuseppe e una Vergine Maria con in braccio un Gesù Bambino di cera; due pastori che suonano la ciaramella e l'acciarino; un codazzo di popolani che cantano, intonata alla musica dei due strumenti, una cantilena religiosa.

Alla scena del Cabaret succede subito dopo, con il cambiamento improvviso della scena, la sequenza del teatro nel teatro che vede recarsi al teatro dell'opera del piccolo paese siciliano i protagonisti del dramma, non dissimile in sé da uno dei tanti drammi dell'opera italiana. E su questo punto particolarmente interessante è la lettera a Salvini del 30 marzo 1930 in cui Pirandello illustra il testo secondo la messinscena di Königsberg:

[...] il cabaret intanto è stato trasformato con pochi elementi sintetici e parodistici in scena di melodramma: si rifà la trasparenza della parete [...] si vede lassù una Primadonna e un Baritono che cantano goffamente al suono d'un grammofoono il finale del primo atto d'un melodramma italiano. L'effetto è irresistibile. Pare una vera opera di magia. Altro che Fregoli! In un batter d'occhio tutto cangiato. Siamo veramente in un teatro d'opera di provincia, d'opera per ridere, di cui si fa la caricatura e la parodia, cantanti che si sbracciano vestiti di velluto e piumati, e il grammofoono invece dell'orchestra²⁴.

Il testo accoglie, inoltre, pezzi di arie tratte dalla *Carmen* di Bizet o dal *Faust* di Gounod, pur se nel gioco drammatico entra soprattutto *Il Trovatore* di Verdi. La scelta di un melodramma della gelosia è speculare al dramma della gelosia che gli attori di *Questa sera si recita a soggetto* recitano sino al finale drammatico. Tuttavia la corrispondenza più interessante risiede nel carattere favolistico del *Trovatore*, in cui Pirandello ritrovava un'analoga credenza dello scambio dei neonati narrata nella novella *Il figlio cambiato*.

Zingare o Donne, in Spagna come in Sicilia: due favole dalle radici arcaiche, leggendarie come gli antichi miti, attraverso le quali si celebra il mito della maternità. Nel rievocare la terribile notte in cui si compì il suo destino (il futuro matrimonio dovuto alla morte del

²⁴ Lettera a Salvini in "La fiera letteraria" del 19 maggio 1966, p. 22.

padre, mentre cantava *Il Trovatore*), Mommina intervalla al canto del melodramma il racconto della «storia terribile», ricordando che proprio lei impersonava la parte della zingara:

La racconta nel secondo atto la stessa zingara, che si chiama Azucena. Sì, era mia, era mia, la parte di Azucena. Rubò il bambino, questa Azucena, per vendicare la madre bruciata viva, innocente, dal padre del Conte di Luna. Sono vagabonde che leggono la ventura, le zingare, e ci sono ancora, e hanno fama veramente che rubino i bambini, tanto che ogni mamma se ne guarda²⁵.

Durante le prove per la prima berlinese di *Questa sera si recita a soggetto*, Pirandello dà notizia a Marta Abba del lavoro a tavolino che la sera, nonostante la stanchezza diurna, lo vede impegnato nel «gigantesco» lavoro dei *Giganti della montagna*. Le lettere consentono di seguire passo passo la nascita della *Favola del figlio cambiato* come nucleo del «dramma che l'eroica Contessa va portando in giro, a prezzo della sua vita» (17 aprile 1930). Altre due lettere, rispettivamente del 25 e del 30 aprile, rivelano come l'idea di utilizzare la novella all'interno dei *Giganti* sia nata in Pirandello quasi all'improvviso (la «trovata»). E le somiglianze fra la matrice favolistica della *Favola* e quella del *Trovatore*, mediata dalla scena finale di *Questa sera si recita a soggetto*, fanno pensare a un cortocircuito scattato grazie alle suggestioni del melodramma:

Sono alle prese coi «Giganti della montagna». La trovata del «Figlio cambiato» come nucleo del dramma mi ha risolto tutto. Ora sto componendo, quasi in forma di fiaba, in versi, questo «Figlio cambiato», per prenderne poi quanto mi servirà per la rappresentazione che la Compagnia della Contessa ne farà un po' al prim'atto, davanti al poeta Cotrone e ai suoi «scarognati», e un po' al terz'atto davanti ai Giganti.

La creazione e le prove [...]

Poi, tornato a casa, altro lavoro, diverso. I giganti della montagna [...]. Se sapessi com'è diventata [la novella], entrata a far parte del «mito»! È la storia di una madre che crede che il figlio le sia stato cambiato, in fasce, quando aveva sei mesi. C'è in tutta l'Italia meridionale la credenza popolare [...]. Questo è capitato alla madre di quella mia novellina. E da qui ho tratto il dramma. Hanno fatto credere a questa povera madre che il suo figlio bello sia stato portato dalle streghe in una casa reale, e che il suo figlio sia stato dunque cresciuto e allevato come un figlio di re: un re del Nord, come l'Islanda, o la Finlandia. [...] Io sto trattando tutto come una leggenda, in scene come di sogno, liriche²⁶.

²⁵ *Questa sera si recita a soggetto*, in Pirandello, *Maschere Nude*, cit., III, p. 287.

²⁶ Cfr. Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 395-6, 415-6, 429-31.

Il riassunto della favola proseguiva con l'arrivo di un principe giovinetto in cerca della salute che avrebbe trovato nell'«eterna primavera» della riviera al tepore del sole, distanziando il regno lontano «fosco di nebbie e di geli, e torbido d'invidie e di passioni politiche»²⁷. È questo un motivo assolutamente centrale della futura *Favola*, in cui il Principe canta «e questo cielo e questo mare», mentre nel rifiutare il regno accoglie come se fosse vera la «favola» della Madre ritrovata²⁸. Si tratta del proseguimento della favola, mancante nella novella *Leonora, addio!*, che non aveva ancora la struttura favolistica, per il cui compimento Pirandello da un lato recupera il senso della tragedia *La vita che ti diedi* insieme alla riedizione della novella *Le nonne* (1902) sotto il nuovo titolo del *Figlio cambiato*, e dall'altro fa confluire nel mito dell'arte l'aspetto mitico del *Trovatore* in cui il canto del protagonista attinge alla matrice arcaica dell'umanità in grado di esprimere l'insopprimibile persistenza di valori cui l'arte nei secoli ha dato voce.

Se «l'effetto tragico» della morte di Mommina mentre canta l'ultima aria del *Trovatore* doveva essere spezzato dalla ricomparsa di Hinkfuss volta a ribadire «che il teatro dev'essere reintegrato nei suoi tre elementi: poeta, régisseur, attori»²⁹, solo una fiaba (o un mito), per la sua stessa struttura lontana dal verosimile, poteva riscrivere un'opera lirica in cui il canto e la musica fossero reintegrati al ruolo di parti costitutive dell'antica poesia.

In questa direzione il confronto testuale fra *Questa sera si recita a soggetto*, *Il Trovatore* e *la Favola del figlio cambiato* mostra derivazioni e rifacimenti fra cui mi limito a ricordare il travaso delle scene del Cabaret e della Chanteuse nel terzo quadro della *Favola* ambientato nel Caffeuccio a terreno sul porto di mare affollato di avventori, tre sguadrinelle, la Sciantosa che canta e balla, circondata dal Coro di Monelli, a sua volta ricalcato su quello di *Liola*. Un'altra corrispondenza simbolica è data dal ritratto del bambino rubato, modellato sulla Natività della processione religiosa di *Questa sera*, in cui sorprendentemente la Chanteuse è paragonata da Mommina a «una specie di zingara», confronto che interpreta a un livello popolare il significato profondo dell'ammaliatrice all'interno del racconto sulla zingara del *Trovatore*. Il grido che Mommina ripete dalla narrazione di Azucena a Manrico

²⁷ Ivi, p. 430.

²⁸ Cfr. *La favola del figlio cambiato*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di A. D'Amico con la collaborazione di A. Tinterri, Milano, Mondadori, IV, 2007, pp. 804-5.

²⁹ Cfr. Lettera a Salvini, cit., p. 23.

(«[...] Il figlio mio, / Mio figlio avea bruciato»³⁰), già urlato dalla Spera, diventerà parola tematica nella *Favola* sino a cifrarne il festoso e carnale finale: «Figlio mio! Figlio mio», con cui si dà voce a un complesso percorso poetico, parallelo alla più alta e consapevole corrispondenza fra il mito dell'arte e la maternità dei *Giganti della montagna*.

Che *La favola del figlio cambiato* sia da leggersi come una favola corale sul valore ancestrale della maternità è confermato dall'intervista rilasciata a Luigi Chiarini e apparsa in "Quadrivio" il 19 marzo 1934 dal titolo *Perché è stata proibita in Germania La favola del figlio cambiato?* Qui Pirandello, oltre a mostrarsi sbalordito della decisione delle autorità tedesche di proibirne le rappresentazioni, per aver ritenuto la *Favola* «sovvertitrice e contraria alle direttive dello stato popolare tedesco», chiarisce che il libretto è una vera e propria fiaba: «Qualsiasi deduzione è arbitraria. È una favola e basta»³¹.

L'intervista era una risposta alla nota apparsa, qualche giorno prima, sull'"Osservatore romano", dove si attaccava la trama con lo spregiativo epiteto di «sconcia favola»³². E allora lo scrittore per spiegarne i significati poetici in vista della prima romana espone pazientemente la trama, fa riferimento alle superstizioni e alle leggende, notando come l'illusione per una madre possa diventare realtà. Pirandello afferma, inoltre, che nella favola predomina l'«assoluto fantastico» come nelle fiabe in cui normalmente i protagonisti sono principi, regine, principesse, buoni e cattivi, senza che la cosa susciti scandalo. Vi si legge l'interessante risposta dettata al telegrafo da Malipiero, dove il principe della *Favola* è chiamato «principe poeta» e questa specificazione non si può che attribuire allo scambio d'idee con Pirandello avvenuto al suo rientro da Berlino, dopo la decisione di dar forma autonoma alla *Favola*. Questo dato rivela un livello sotterraneo del testo che si collega innanzi tutto all'originaria identità di poeta data a Cotrone (poi nascosta nell'apposizione «detto il Mago»), non solo nella lettera a Marta Abba del 25 aprile, ma anche nell'edizione della prima parte dei *Giganti* dal provvisorio titolo *I fantasmi*³³. Già tentato sin dall'inizio dal

³⁰ Cfr. Salvatore Cammarano, *Il Trovatore*, atto II, sc. I, in *Il teatro italiano. Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, a cura di C. Dapino, introduzione di F. Portinari, Torino, Einaudi, 1984, t. II, p. 106.

³¹ Cfr. *Interviste a Pirandello «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Puppo, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 534.

³² Cfr. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., del 19, 24 e 29 marzo 1934, pp. 1113-22.

³³ Beatrice Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, Cuecm, 1984, pp. 191-4. Cfr. Angelo R. Pupino, *Pirandello. Maschere e Fantasmi*, Roma, Salerno, 2000, p. 142.

fare della *Favola* un'opera a sé³⁴, Pirandello annuncia solo nell'aprile del 1932 a Marta Abba la promessa del libretto fatta a Malipiero e parallelamente espunge dai *Fantasmî* la qualità di poeta con cui aveva raffigurato Cotrone.

Anche il principe del Nord apparteneva alla stessa galleria dei sognatori e cantori di nuvole e per questo, come già il «contadino poeta ebro di sole» Liolà, scioglie il suo inno alla natura del Sud carica di memorie mitiche: «Ora son pieno di quest'ebbrezza / di sole d'azzurro di verde di mare!»³⁵. Se nella Madre l'Ilse heiniana sublimava la sua femminilità, apparendo viola e pallida come la Chanteuse e pronta al rito arcaico del sacrificio nella lotta contro i giganti, nel principe si addensava l'ombra dell'amato Heine catturato sulle sponde del fiume dalla principessa Ilse: «Nelle mie bianche braccia / e sul mio bianco seno / riposerai sognando / piaceri d'antiche fiabe»³⁶.

A Berlino rimpiangendo quel sole non amato durante la giovinezza di Bonn, mentre guardava gli alberi ancora rinsecchiti, Pirandello trascrive a Marta i versi di Heine, cui si era ispirato per il rifiuto del regno da parte del principe: «In Germania non c'è estate / l'estate è un inverno / verniciato di verde»³⁷. E intanto provava *Questa sera* e, come per incanto, recuperava la novella del *Figlio cambiato* per i *Giganti*, anzi per il dramma del sacrificio di Ilse.

Tornano nelle scene del mito della creazione artistica, le visioni dell'«antico muro scrostato», «rosso cent'anni fa», del parco patrizio visitato nella passeggiata notturna di vent'anni prima, quando l'accesa fantasia letteraria aveva trasfigurato i «due luridi straccioni del viale», sostanti sotto un cipresso centenario e un pino, nei portentosi giganti della mitologia, in grado con la loro distruzione di fermare il tempo e donare all'uomo la «sempiterna primavera»³⁸.

Come la villa di donn'Anna e il castello d'Enrico, anche la villa abbandonata del poeta Cotrone, col suo «intonaco rossastro scolorito» e il suo decrepito cipresso, è il luogo ariostesco degli incantesimi creati dall'immaginazione poetica. E allora dal suo interno non può

³⁴ Cfr. Roberto Tessari, «La favola del figlio cambiato». *Mysteria della nascita secondo natura e del concepimento spirituale: tra dramma ipotetico, e «poema» scritto*, in Pirandello: *teatro e musica*, p. 103. Si veda anche Riccardo Castellana, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pisa, Pacini, 2014.

³⁵ Cfr. *La favola del figlio cambiato*, in Pirandello, *Maschere Nude*, cit., IV, p. 804.

³⁶ Heinrich Heine, *Il viaggio*, cit., pp. 154-5.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. *I due giganti*, cit., p. 1154 e p. 1159.

che emanarsi un canto dalle tonalità alte e basse che catturi come un vortice di paura e follia. Qui al sopraggiungere della Contessa Ilse, la sua voce, nel declamare l'*incipit* della *Favola*, incanterà gli astanti come in un rito arcaico dove la leggenda si mescola alla poesia, resa più struggente dal presentimento della fine. Così nell'Arsenale delle apparizioni, la musica che proviene dal fondo del pozzo, come da un altro mondo, è «un concerto di paradiso», un «soavissimo concerto» la cui armonia procura l'estasi e introduce alla visione del nano che, al chiaro di luna e nel verde, porge alla fanciulla detta la Dama Rossa un cofanetto luccicante, per poi maliziosamente spiarla, come un satiro la ninfa dei boschi³⁹.

In questo trionfo della fantasia e della poesia anche gli strumenti musicali si animano per consentire al jazz il suo ingresso nel mito, accanto ai canti sacri e profani e alla musica da concerto. È la stessa villa, dirà Cotrone, che la notte si mette «in musica e in sogno», anche se solo i poeti danno coerenza ai sogni, come il poeta suicida che «ha immaginato una Madre che crede le sia stato cambiato in fasce il figlio da quelle streghe della notte, streghe del vento, che il popolo chiama “le Donne”»⁴⁰. E il poeta Cotrone, come fosse un mago, può evocarle, anzi far sì che l'opera declamata dalla Contessa faccia apparire i personaggi della *Favola*: fantasmi della creazione artistica che si alimenta delle favole dell'umanità, del suo sapere leggendario in cui sopravvivono le credenze degli antichi.

³⁹ Cfr. *I giganti della montagna*, in Pirandello, *Maschere Nude*, cit., IV, pp. 895-6.

⁴⁰ Ivi, p. 900 e p. 908.