

# *Romanica et Comparatistica*

Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien  
Band 8

Herausgegeben von  
Richard Baum und Willi Hirdt

Helene Harth / Titus Heydenreich (Hrsg.)

# Sizilien

Geschichte - Kultur - Aktualität

*Stauffenburg  
verlag*

*CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek*

**Sizilien** : Geschichte - Kultur - Aktualität /  
Helene Harth ; Titus Heydenreich (Hrsg.) -  
Tübingen : Stauffenburg-Verl., 1987.  
(Romanica et comparatistica ; Bd. 8)  
ISBN 3-923721-58-7

NE: Harth, Helene [Hrsg.]; GT



Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
aus Sondermitteln des Bundesministeriums für Forschung und Wissenschaft

© 1987 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen  
Dischingerweg 5 · D-7400 Tübingen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Satzstudio Pfeifer, Germering  
Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen  
Printed in Germany

ISBN 3-923721-58-7

K 88/2383

## Inhalt

Vorwort . . . . .	VII
Werner Raith: Siziliens Mafia und ihre Transformation . . . . .	1
Erhard Stölting: Mafia-Faszination. Würde im historischen und literarischen Diskurs . . . .	13
Nando dalla Chiesa: Società civile e mafia . . . . .	33
Francesco Lo Piparo: Die Einführung des Toskanischen: eine stille Revolution . . . . .	45
Edgar Radtke: "Parrari cu' lischi e loschi". L'uso dell'italiano in Sicilia . . . . .	59
Horst Pietschmann: Sizilien und das Haus Aragon im 15. Jahrhundert . . . . .	75
Titus Heydenreich: Die Inquisition in Siziliens Geschichte und Literatur . . . . .	87
Egert Pöhlmann: Poesia cortese nella Sicilia del v secolo avanti Cristo . . . . .	107
Ulrich Wyss: L'amore come metafora? Osservazioni su Giacomo da Lentini . . . . .	121
Helmut Meter: Der sizilianische Verismus und seine Loslösung vom naturalistischen Literaturverständnis . . . . .	135
Michael Rössner: Il siciliano nel ruolo del <i>Bon Sauvage</i> nell'opera di Luigi Pirandello . . . . .	151

## VI

Claude Ambroise:

La cosa scritta tra ossessione e finzione nell'opera di Leonardo Sciascia . . 165

Birgit Wagner:

Preti e spretati, ossia Sciascia di fronte ad un tema tradizionale della  
narrativa siciliana. . . . . 181

Helene Harth:

La letteratura come contemplazione della morte. Riflessione su un tema  
principale dell'opera di Leonardo Sciascia . . . . . 193

Sebastian Neumeister:

Kindheit und Sprache im Garten der Zeit: Quasimodos mythische Orte . . 203

## Il siciliano nel ruolo del *Bon Sauvage* nell'opera di Luigi Pirandello

Michael Rössner

Il concetto *Bon Sauvage* ci è familiare soprattutto nell'uso che ne fa il Settecento europeo. Nel periodo dell'Illuminismo, questo concetto diventa la parola-chiave di una critica della società contemporanea, degradata e corrotta secondo gli autori, alla quale si contrappone la figura ideale di un uomo rimasto allo *status naturalis*, ossia, non civilizzato e perciò detentore di valori autentici e non corrotti. Nel Settecento, le varie esplorazioni di continenti lontani fornirono — per lo meno eccitando la curiosità — il materiale grezzo per tali teorie. L'avvenimento più importante in questo senso per la cultura francese fu il viaggio di Bougainville e la conseguente “favola di Tahiti”.<sup>1</sup>

In questo contesto si considerava anche la possibilità di una fuga (reale o immaginata) dalla civiltà moderna, l'asilo in uno spazio ben limitato (spesso un'isola) dove, al contatto con la natura e/o con un popolo incorrotto, l'umanità avrebbe potuto ricominciare da capo.<sup>2</sup> La stessa idea trova nell'opera di Luigi Pirandello la sua realizzazione estrema ed anche la sua sconfitta: il mito illuministico della “bontà naturale” dell'uomo in quanto essere sociale è smascherato nel *Mito La nuova colonia*.<sup>2a</sup>

L'Ottocento vedeva quei sogni sotto un'altra luce nell'eredità illuministica si accentuava sempre più la componente del progresso, e lo stato primitivo dell'umanità che si comincia a conoscere meglio attraverso le relazioni dei moderni colonizzatori dell'imperialismo perde l'innocenza romantica e viene considerato come definitivamente sorpassato: soprattutto nell'ideologia del positivismo non c'è spazio per sogni sottilmente reazionari di un ritorno all'*aetas aurea* dell'innocenza, perché innocenza in questo caso vuole dire

1 per il viaggio di Bougainville e la “favola di Tahiti” cfr. Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville* e il saggio di Hans Hinterhäuser, *Studien zum “Supplément au voyage de Bougainville”*, Heidelberg 1956; recentemente anche Jacques Proust, *La fable de Tahiti est-elle imputable à Bougainville?*, in ed. M. Rössner — B. Wagner, *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle*, (Festschrift für Hans Hinterhäuser), Vienna 1984, pp. 69-74.

2 cfr. Bernardin de St. Pierre, *Paul et Virginie* e il saggio di Birgit Wagner, *Gärten und Utopien, Gedanken zum Verhältnis von Natur, Natürlichkeit und utopischer Ordnung in der französischen Spätaufklärung*, Vienna, phil. Diss. 1983.

2a cfr. il mio *Pirandello Mythenstürzer*, Vienna 1980, pp. 220-234.

ignoranza. L'uomo primitivo e il suo modo di pensare appaiono alla luce dell'antropologia e dell'etnologia nascenti come esempio di un stadio inferiore dello sviluppo umano, sviluppo che continua irrefrenabilmente, con lo sforzo di tutti.

All'inizio del Novecento però, l'umanità sembra aver perduto questa bella fiducia nelle proprie forze e nella propria infallibilità: la fisica moderna rompe con il modello tradizionale, perfetto, della scienza, e dimostra le limitazioni delle capacità cognitive dell'uomo, il naturalismo nella letteratura che poco fa si credeva "il metodo che deve imporsi con necessità" (Emile Zola, *Le roman expérimental*) diventa una corrente invecchiata tra molte altre, e al posto della bella sicurezza positiva e costruttiva della ragione che si era manifestata nel positivismo c'è il dubbio dappertutto, dubbio sulla capacità cognitiva e comunicativa della ragione umana, dunque dubbio anche della lingua<sup>3</sup>: Pirandello, nel qualificare la coscienza moderna da "sogno angoscioso attraversato da larve or tristi, or minacciose, d'una battaglia notturna" (*SPSV*, 906) nel saggio *Arte e coscienza d'oggi* del 1893 l'ha capito perfettamente. Nel periodo attorno al 1900, "crollate le vecchie norme, non ancora ben stabilite le nuove" (*SPSV*, 900), il vecchio concetto del *Bon Sauvage* può servire nuovamente da controfigura all'uomo contemporaneo, nevrotico (non per caso Pirandello s'ispirò per il saggio citato nella *Degenerazione* di Max Nordau<sup>4</sup>) e disorientato, senza alcun "punto fisso e incrollabile" (*ibidem*), che ha perduto persino lo strumento della comunicazione, perché anche nella lingua "i termini astratti han perduto il loro valore, mancando ogni comune intesa, che li rendeva comprensibili"<sup>5</sup> (*SPSV*, 901).

È ovvio, tali problemi non possono toccare un uomo che vive nella campagna siciliana la sua vita da secoli immutata; ed è altresì chiaro che la tentazione di innalzare tale figura di contadino sano che segue il ritmo della vita naturale senza badare ai dubbi moderni darebbe un risultato storicamente falso (*I vecchi e i giovani* dello stesso Pirandello, *I vicere* di De Roberto o anche *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa ci mostrano una Sicilia ben diversa, in una trasformazione rapidissima e piena di inquietudine) e ideologicamente reazionario: nella variante tedesca, questo fu uno dei metodi preferiti della corrente letteraria *Blut und Boden* sotto il nazismo.

Bisogna dunque vedere se Pirandello segue questa tentazione e se ne risultano tutte le dubbiose conseguenze ideologiche alle quali abbiamo accennato.

3 per la famosa "crisi della lingua" cfr. Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (3 vol.), ora in reprint, Frankfurt 1982.

4 cfr. Willi Hirdt, *Pirandellos nordische Elegie "Lancia a scabre roccie la fune su 'l monte fatale"*, in ed. M. Rössner - B. Wagner, op. cit., pp. 389-399.

5 cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (Lettera di Lord Chandos), Milano 1974, p. 41: "... le parole astratte, di cui la lingua, secondo natura, si deve pur valere per recare a giorno qualsiasi giudizio, mi si sfacevano nella bocca come funghi ammuffiti."

A questo fine sembra necessario isolare dapprima quella parte della sua opera che è dedicata a tipi e scene siciliani. C'è uno studioso che fonda la sua visione dell'opera pirandelliana proprio su questa differenziazione: le novelle siciliane e *I vecchi e i giovani*, nel saggio *Pirandello tra realismo e mistificazione* di Roberto Alonge, sono contrapposte a novelle e romanzi "romani" in uno schema di inferiorità/superiorità che ci potrebbe far ricordare l'atteggiamento degli etnologhi positivisti nei confronti dell'uomo "selvaggio":

Le novelle siciliane rappresentano certamente il livello più basso di conoscenza della realtà, il momento di maggior mistificazione. Nel contatto con la terra nativa scatta puntualmente in Pirandello la mentalità del possidente, figlio di un agiato speculatore e commerciante di zolfo, chiuso a una visione lucida e razionale dei problemi. E dietro l'irrazionalismo di fondo emergono tutti i rapporti viscerali, magico-sacrali con la Grande Madre.<sup>6</sup>

D'altronde, l'Alonge è un po' isolato nella sua visione del mondo siciliano in Pirandello. Sembra molto più diffusa per esempio l'opinione di A. Leone di Castris che vede nell'ambientazione siciliana delle novelle il punto di partenza per "la tendenza espressionistica della deformazione";<sup>7</sup> dunque, tutt'altro che mistificazione positiva o rappresentazione ideale. E tutti noi che conosciamo l'una o l'altra di quelle novelle siciliane ci ricordiamo che in questi testi le maschere sociali, l'irrigidimento dei costumi sembrano opprimere ancora di più che altrove. La società siciliana è rappresentata da Pirandello come società di regole ancora molto più fisse che nel mondo romano, come un mondo chiuso, governato da "miti irrigiditi", ossia da norme inflessibili senza fondo razionale che conducono a conseguenze ovviamente assurde: per citare un solo esempio, nella novella *La verità*, dove il contadino Tararà uccide la moglie non perché lei lo tradisca, ma perché il fatto diventa notorio e dunque "... non ha potuto far di meno". Tararà è, come tanti personaggi, vittima delle leggi di pensiero ed azione della società siciliana. Dunque, niente libertà incorrotta, né un ideale da contrapporre alla civiltà corrotta, niente persino di "selvaggio", perché anche se ci può apparire "selvaggia" l'uccisione della moglie, è evidente che quest'atto è determinato da regole sociali abbastanza fisse con una logica interna. Anche in novelle siciliane meno pessimistiche de *La verità*, Pirandello ci mostra questa società come un mondo apparentemente ristretto e duro, di pura esteriorità, popolato da persone senza il fondo buono del carattere che si richiederebbe per un *Buon Selvaggio* (questo si può dire persino di novelle così allegre come *La giara*).

In più, la tanto citata descrizione che Pirandello ci dà in *Il professor Terremoto* del carattere siciliano non sembra coincidere per niente con l'idea di un

6 Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli 1977, p. 11.

7 Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari 1975, p. 63.

*Buon Selvaggio*, dunque un essere primitivo, pre-logico, libero dalla malattia moderna del dubbio:

Sono così tormentosamente dialettici questi nostri bravi confratelli meridionali. Affondano nel loro spasimo, a scavarlo fino in fondo, la saetella di trapano del loro raziocinio, e *fru e fru e fru*, non la smettono piú. Non per una fredda esercitazione mentale, ma anzi al contrario, per acquistare, piú profonda e intera, la coscienza del loro dolore. (NA I, 608)

In questo testo, il siciliano viene definito appunto un “ragionatore”. Dunque, il nostro proposito iniziale sembra completamente erroneo, perché il siciliano tipico in Pirandello non si è dimostrato né buono né selvaggio. Ma forse abbiamo sbagliato guardando esclusivamente le cosiddette “novelle siciliane”: il “Buon Selvaggio”, come abbiamo constatato, è sempre un’immagine-contrasto, dunque non può esistere se non insieme a un altro tipo opposto che rappresenti la civiltà corrotta. Nel panorama storico della produzione narrativa pirandelliana, nell’Italia post-risorgimentale, sembra offrirsi quale contrasto quello tra il mezzogiorno tradizionale ed agrario e l’Italia settentrionale e centrale in rapida espansione industriale, soprattutto nelle grandi città. Difatti ci sono alcune novelle che contrappongono il contadino siciliano buono e semplice alla corrotta società romana: *La balia*, per esempio, e soprattutto *Lumie di Sicilia* che Arcangelo Leone de Castris chiama poeticamente “il canto commosso dell’ingenuità campagnola tradita in un mondo di vanità e di corruzione cittadina”.<sup>8</sup>

Difatti, in questa novella (e nell’atto unico omonimo), Pirandello confronta due concezioni radicalmente diverse del mondo, due realtà se vogliamo chiamarle così: da un lato c’è il giovane siciliano Miccuccio, suonatore d’ottavino nella banda comunale del suo piccolo paese, arrivato appena nel mondo “chic” di “una città d’Italia settentrionale” per sposare finalmente la sua promessa sposa Teresina, giovinetta povera del suo paese, orfana di padre, a cui aveva pagato gli studi di canto con i pochi soldi ricavati da un’eredità. Avevano deciso insieme di lasciare a lei cinque anni per farsi strada come cantante. Ora, trascorsi questi cinque anni, lui, appena guarito da una malattia grave, intraprende un viaggio di trentasei ore in treno per andare da lei e sposarla. Questa è una delle due realtà: quella presentataci come piú sana, piú bella, piú ideale. Comunque, è realtà soltanto per Miccuccio, il “selvaggio” che arriva in mezzo alla società corrotta, superficiale del teatro nelle grandi città: già nel paese, gli avevano detto che Teresina, come primadonna dell’opera, non l’avrebbe voluto piú. E noi lettori o spettatori ci accorgiamo subito che persino i servitori della sua fidanzata si stanno burlando di lui: difatti, la primadonna Sina Marnis non è piú per un misero musicista della

<sup>8</sup> *ibidem*, p. 58.

banda comunale di un paesuccio siciliano, e anche se la madre di Teresina, nel cuore rimasta vicina alla realtà siciliana di Miccuccio, può differire per un po' la distruzione della sua realtà, l'aspetto esterno della sua ex-fidanzata gli fa capire tutto in un momento: "... neanche a pensarci più ...", balbetta Miccuccio, e non importa se finisce a piangere da solo (come nella novella) o insultando Teresina (come nel dramma): la realtà siciliana è sconfitta, deve cedere il campo alla realtà più forte, più vera, anche se meno autentica e meno ideale, del mondo moderno della civiltà urbana. Ciò non toglie però che le simpatie dell'autore ed anche quelle di noi lettori e spettatori sono con quel povero ragazzo siciliano, e che sentiamo anche noi come perdita, come delusione, la sconfitta del mondo siciliano rappresentato da Miccuccio.

Ma non dovremmo dimenticare davanti alla figura tanto simpatica del giovane suonatore d'ottavino che i valori tanto "autentici" del suo mondo sono gli stessi che determinano l'etica che abbiamo definita appena come rigida ed esteriore: Difatti, Miccuccio chiede che si mantenga la promessa di matrimonio data in circostanze completamente diverse; è scioccato quando vede la sua Teresina in un vestito che lascia le spalle nude e non la trova "più degna di lui" perché la vede corteggiata da molti uomini nella grande città settentrionale. Dunque, non è reazionaria nel fondo questa strategia pirandelliana di farci provare pietà verso un giovane *Buon Selvaggio* che perde le sue illusioni ed è sconfitto dal mondo molto meno autentico, molto più superficiale del teatro nelle grandi città del continente, descritta così criticamente anche nel romanzo *Suo marito*?

Io direi di no. Perché Pirandello non dà ragione a nessuno dei due. Sì, Miccuccio merita di più nostra compassione. Ma possiamo davvero disprezzare il personaggio appena sviluppato di Teresina? Sembra piuttosto che si tratti di uno dei casi tipici nell'opera pirandelliana dove si produce l'infelicità senza colpa di nessuno, con una necessità tutta naturale, provocando in noi l'"amara compassione" tipica dell'umorista. Perché nessuno dei due è veramente colpevole — o lo sono tutt'e due: Non perché vogliono vivere ciascuno la propria realtà, ma perché vogliono imporla all'altro. Semmai colpa c'è, zia Marta, la madre di Teresina la attribuisce a tutt'e due, perché non sono rimasti nella loro realtà comune, primordiale, del paesetto siciliano: "se mi aveste dato ascolto ...", esclama alla fine del dramma. Perché una volta uscito dalla realtà propria, anche il *Buon Selvaggio* deve accettare quella nuova, corrotta, della civiltà moderna.

Non si può dire lo stesso per il povero Tararà de *La verità*, se ci permettiamo di leggere adesso la novella alla rovescia. Lui non è mai uscito dal suo mondo, l'ha accettato tale quale, con i suoi lati buoni, più autentici nel sistema di valori che Pirandello ci trasmette, e con la durezza delle sue leggi; anzi ha cercato di rimediare nella maniera migliore; sapendo dell'infedeltà della moglie, ha finto di non accorgersene, e tutti gli altri hanno finto con lui:

“nessuno era mai venuto a dirmelo, signor presidente”; la colpa, semmai ce n’è, ce l’ha la moglie del signor Fiorica, come dice anche Tararà: lei, conoscendo le leggi della realtà siciliana, ha provocato il dramma almeno, giuridicamente parlando, con *dolus eventualis*: cioè conoscendo il rischio mortale, l’ha accettato. Tararà invece, lungi dall’essere — nella definizione di Jørn Moestrup — “a complete victim of his assumptions”<sup>9</sup>, come abbiamo creduto anche noi pochi minuti fa, può essere visto anche lui come un “buon selvaggio”, confrontato tragicamente con un’altra concezione della realtà: quella su cui si fonda il diritto penale razionale nella tradizione illuministica di un Cesare Beccaria ed altri, e che è rappresentata da giudici e pubblico: non è un caso che Tararà, come Miccuccio, viene deriso quando lui parla piú sinceramente di tutti gli altri: quando, invece di entrare nel gioco e adattarsi all’abile difesa del suo avvocato, dice *la verità*, e la dice “con le lagrime agli occhi”. Come Miccuccio, anche Tararà viene sconfitto da una realtà piú moderna, ma anche meno sincera, piú superficiale: e in piú, viene sconfitto nel suo proprio mondo, nella “zona della sua realtà”, è vittima di una specie di colonizzazione spirituale che fa sì che nella campagna siciliana i costumi non coincidono affatto con i principi del diritto scritto. Tararà lo indovina sin dal principio:

— Ecco, Eccellenza. Lor signori sono alletterati, e quello che sta scritto in codeste carte, lo avranno capito. *Io abito in campagna, Eccellenza. Ma se in codeste carte sta scritto, che io ho ammazzato mia moglie, è la verità. E non se ne parla piú.* (NA I, 658; i corsivi sono nostri)

Dunque, anche il caso di Tararà, citato prima come esempio tipico della critica pirandelliana ai costumi della società siciliana, può essere visto come contrapposizione *Buon Selvaggio* siciliano/mondo inautentico della civiltà moderna. Ma se questo è veramente così, dobbiamo domandarci ancora una volta, se Pirandello non era irremediabilmente reazionario, poiché ci fa avere compassione persino di uno che assurdamente, per sole ragioni di prestigio sociale, uccide la moglie. Dobbiamo forse concludere che il nostro autore accetta pienamente i principi di questa società e che, tranne alcune novelle esclusivamente critiche, in ispecie quelle anticlericali (*Tonache di Montelusa, In corpore vili*), vede soltanto nostalgicamente il mondo siciliano di ieri?

In quest’argomentazione abbiamo dimenticato però che Tararà cerca di rimediare, che la tragedia di quest’uomo risiede proprio nel fatto che lui si è impegnato ad impedire la tragedia che gli fu imposta da chi avrebbe dovuto conoscere le conseguenze della propria azione. Tararà non è ancora un intellettuale, uno dei ragionatori siciliani secondo la descrizione di *Professor Terremoto*, come lo sarà la figura corrispondente della versione drammatica, Ciampa di *Il berretto a sonagli*; non è capace di trovare, ragionando “ancora

<sup>9</sup> Cfr. Jørn Moestrup, *The Structural Patterns of Pirandello’s Work*, Odense 1972, p. 103.

più logicamente degli altri”, una soluzione che gli permetta di risparmiare sua moglie. Come contadino di vecchio stampo, Tararà è piuttosto fratello di due altri tipi ricorrenti nell’opera pirandelliana, il vecchio garibaldino *Pier Gudrò* e il vecchio vagabondo-mendico Giudè da *Padron Dio*.

Il poemetto *Pier Gudrò* del 1894 è la storia del buon vecchio garibaldino, ora contadino siciliano, che vive in funzione dei suoi gloriosi ricordi di guerra. È descritto con molto amore, ma non confrontato a nessun’altra realtà. Ciò avviene però nel romanzo *I vecchi e i giovani*, dove un’altra incarnazione di Pier Gudrò, Mauro Mortara, si trova in una situazione alquanto analoga a quella di Miccuccio nelle *Lumie di Sicilia*: Il Mortara che nella gioventù aveva combattuto sotto il motto *Roma o morte*, arriva finalmente, già vecchio, a Roma, come per adempiere alla promessa. Cammina per le strade con le sue medaglie come “per dimostrare ... che s’era meritata la grazia e guadagnato l’onore di vedere Roma” (TR II, 301). Con la firma nel registro del Pantheon, alla tomba del Re, gli pare aver raggiunto la meta ultima della sua vita. È quasi in un estasi, cammina come in un sogno. Ma la gente ride di lui, perché anche la sua Roma “è cambiata, non è più per lui”: lì, è “diventata quasi titolo d’infamia la qualifica di ‘vecchio patriota’”. E neppure la realtà soggettiva di Mauro Mortara può durare: quando deve assistere all’arresto di Roberto Auriti, figlio di un eroe garibaldino, si strappa dal petto le medaglie per calpestarle come se fossero l’anello di fidanzamento e grida in faccia al delegato:

Ditelo al vostro governo! Ditelo che un vecchio campagnuolo, venuto a veder Roma con le sue medaglie garibaldine, vedendo arrestare il figlio d’un eroe che gli morì tra le braccia nella battaglia di Milazzo, si strappò dal petto le medaglie e la calpestò! così! (TR II, 389)

Quando gli spiegano poi che in questo momento stanno per scoprire dappertutto degli scandali in cui sono coinvolti gli “eroi” dell’epoca garibaldina, resta “come annichilito” a balbettare “Questa —, questa è l’Italia?” Dunque, anche questa volta, un “campagnuolo” siciliano, rappresentante di una realtà presentataci come più autentica, è confrontato con la realtà brutta di un mondo moderno dominato dall’avidità. Ma anche se questa realtà non ci piace per niente, è la realtà vera; e anche se il personaggio di Mauro Mortara è visto dall’autore con molta simpatia, ci rendiamo chiaramente conto che nella sua glorificazione del Risorgimento c’è molta ideologia reazionaria, sfruttata poi dagli irredentisti e infine dagli stessi fascisti.

Il secondo buon selvaggio che abbiamo individuato, il vecchio Giudè, si colloca all’inizio di una serie di personaggi pirandelliani che agiscono veramente da *Bon Sauvage*, al di sopra di ogni contrasto progressivo/reazionario, perché, pur essendo rappresentanti di una concezione della realtà, non lo sono più di una determinata società, perché stanno al di fuori, sono degli emarginati che hanno rinunciato alla posizione sociale o ai quali gl’è negata. Giudè

stesso nel poemetto *Padron Dio* del 1898 è un vagabondo, vive dell'elemosina che chiede con un trucco originale: si annuncia come esattore della pigione della "casa terrena" nel nome di "Padron Dio". Di questa pigione può vivere, ma ciò nonostante sente la mancanza di un luogo che avrebbe potuto chiamare suo, di un pezzo di questa terra che lui sta fertilizzando in continuazione, ma che non gli può mai dare direttamente il suo frutto:

... andando, riconosceva qua e là per la campagna gli alberi che avrebbero dovuto essere suoi: suoi, perché quell'ulivo, quel ciliegio, quel nespolo, quel melograno eran nati per lui che tant'anni addietro, passando, aveva scavato e buttato il seme alla terra; e la terra, ecco, gli aveva dato l'albero; lo aveva dato a lui ... Perché la terra sa forse a chi appartenga? (NA II, 848)

Così, Giudè "occupa" un terreno apparentemente abbandonato dal proprietario, chiede, oltre al pane, un po'di frumento, semina, vede con immensa gioia crescere le prime piante; poi una malattia gli impedisce di coltivare il suo piccolo campo di grano. Tornato dopo molti mesi, vede una messe quasi "miracolosa", ma circondata da una siepe con un guardiano e un cane: il proprietario, vedendo "il miracolo del frumento", s'era ripreso il suo terreno. Questa volta dunque, il *Buon Selvaggio* è in contrapposizione non soltanto con la realtà moderna della civiltà europea, ma anche con quella della società siciliana, dobbiamo supporre che si tratti in lui di un rappresentante di un'epoca ancora più vecchia: epoca "primitiva" dunque, nella quale non si conosceva il possesso individuale della terra, ma c'era un contatto più diretto tra uomo e terra, *Terra Madre* come la chiama Roberto Alonge, servendosi di un termine mitico descritto soprattutto da Mircea Eliade: Giudè ha davvero alcuni aspetti dell'uomo "primitivo", "mitico", anche perché non è integrato in nessuna società, dunque non ha un ruolo fisso e perciò inevitabilmente inautentico in un mondo razionalmente organizzato.

Possiamo dunque definire due livelli del contrasto inautentico/autentico nell'opera pirandelliana: dapprima quello tra società moderna (più superficiale) e società più arcaica (e presentataci come più autentica) delle campagne siciliana; e poi, quello tra questa stessa società siciliana e un mondo mitico-primitivo ancora più vecchio e allo stesso tempo più moderno, perché più libero. E se finora abbiamo citato soltanto esempi nei quali il mondo più autentico è, sebbene dolorosamente, sconfitto, eccone alcuni per il processo inverso: *Acqua e li*, e *Donna Mimma* per esempio, dove la sapienza antica, benché non razionale, del mondo siciliano, trionfa sulla scienza esatta del mondo moderno; e su un altro livello, il trionfo del "nipote" altrettanto mitico del nostro Giudè sulla società siciliana: *Liolà*.

Questa commedia, "creazione di villeggiatura", come l'ha chiamata Eric Bentley<sup>10</sup>, e che lo stesso Pirandello caratterizza così: "È così giocondo che

<sup>10</sup> Eric Bentley, *Pirandello's Freude und Qual* (dal volume *In Search of a Theatre*, New York 1953), in: ed. Franz Mennemeier, *Der Dramatiker Pirandello*, Köln 1965, p. 107.

non pare opera mia ...”<sup>11</sup>, è difatti per vari aspetti un’eccezione nell’opera pirandelliana: è l’unica commedia di quest’epoca (1916) scritta dapprima in siciliano e poi tradotta in lingua, è l’unica opera maggiore che si è potuta definire (almeno in parte) realistica e, nella visione di Gramsci, persino esempio della letteratura nazional-popolare. Ma ciò non vuol dire che ne sia assente la problematica fondamentale dei testi pirandelliani — la tensione tra forma rigida e libertà. D’altronde, Lucio Lugnani — e noi lo seguiamo — ha visto *Liolà* soprattutto come “autentica lirica, genuino teatro di poesia”, e ha definito così questa commedia “l’oggettivazione di un mito aureo, insperabilmente recuperato per una volta sola e che resta sostanzialmente estraneo alla storia e alla sua problematica”.<sup>12</sup> È vero che c’è un certo aspetto lirico nella commedia e nelle canzoni ivi contenute che potrebbe farci pensare persino al quasi contemporaneo teatro andaluso di un Federico García Lorca. Ma il “mito aureo” di Lugnani significa molto di più che un’atmosfera lirica. Significa che in *Liolà*, “mitica figura di fecondatore” come lo chiama Franca Angelini Frajese<sup>13</sup> o “combinazione di Pan e di Dioniso” come lo descrive Anne Paolucci<sup>14</sup>, troviamo — cosa rara in Pirandello — un mito intatto, che è allo stesso tempo l’incarnazione della coscienza mitica, ossia il vero *Buon Selvaggio* dell’età aurea — ecco perché il Lugnani sceglie quasi involontariamente quest’aggettivo. *Liolà*, come Giudè, è un emarginato, è fuori della società, ma non è debole, non è vinto, non chiede elemosina, al contrario: è lui che per le sue canzoni dà piacere agli altri, è lui che, fecondandole, dà alle donne il figlio — e se queste non se lo vogliono tenere, lo prende con sé e se ne va, vagabondo come Giudè, come lui vivendo in stretta unione con la natura, ma senza ruolo nella società, senza casa, senza forma fissa:

Non sono uccello di gabbia, zia Croce. Uccello di volo, sono. Oggi qua, domani là: al sole, all’acqua, al vento. Canto e m’ubbrico; e non so se m’ubriachi piú il canto o piú il sole. (MN II, 679)

L’azione stessa della commedia, una tipica beffa di stampa boccaccesca o machiavelliana, c’entra poco nel nostro discorso. Tutto è centrato intorno a questa figura davvero mitica di *Liolà* che sembra un Giudè ringiovanito, felice; non per caso riproduce testualmente alcuni passaggi da *Padron Dio* — quando descrive come dorme in mezzo alla campagna, senza tetto, quando alla sua qualità di fecondatore delle donne viene associata quella di fecondatore della

<sup>11</sup> Lettera del 1916, in *Almanacco Letterario Bompiani* 1938-XVI, Milano 1937.

<sup>12</sup> Lucio Lugnani, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze 1970, pp. 102/3.

<sup>13</sup> Franca Angelini Frajese, *Luigi Pirandello*, in: ed. Carlo Muscetta, *Letteratura italiana, Storia e testi*, vol. IX/1: *Il Novecento. Dal decadentismo alla crisi dei modelli*, Bari 1976, pp. 398.

<sup>14</sup> Anne Paolucci, *Pirandello’s Theater. The Recovery of Modern Stage for Dramatic Art*, London-Amsterdam 1974, p. 27.

terra: come Giudè, anche lui ha piantato, quasi involontariamente, tanti e tanti alberi sulla terra altrui, ma — e anche Liolà lo chiede con le stesse parole — “la terra forse sa a chi appartiene?”

La grande novità però è — come Pirandello ha visto bene — il tono allegro, la felicità di questo personaggio emarginato che intenzionalmente si sottrae alle regole della società. In Liolà, lo spirito anarchico di Pirandello si è finalmente fatto carne in un personaggio che, oltre al suo modo di vivere da primitivo, ossia da uomo mitico in libera unione con la natura, mostra anche alcune caratteristiche del tradizionale eroe mitologico, come la critica appena citata l'ha espresso nelle sue comparazioni. Nel caso di Liolà sembra anche ormai sorpassata l'eterna questione “è reazionario?” che si è posta varie volte durante questo breve intervento. Apparentemente, Liolà sta al di fuori della dialettica “progressivo/reazionario” in una sfera atemporale, affatto mitica. E “fratello del vento”, è apparentemente protetto dalla morte (l'attacco di Tuzza non può ferirlo sul serio); è l'esempio più puro del *Bon Sauvage* in Pirandello, utilizzato anche con la stessa finalità dell'archetipo illuministico: rappresenta un'alternativa allo stato corrotto della civiltà. Ma se questo *Liolà*, potremmo domandarci, sembra risolvere d'un colpo tutti i problemi inerenti all'ambivalente critica/elogia della società siciliana, perché è rimasto, come abbiamo mostrato, un'eccezione nell'opera del Nostro?

La risposta mi sembra assai facile: perché in Pirandello, il *Bon Sauvage* non può più avere lo stesso ruolo che nel Settecento, ossia, rimanere controfigura ideale e come tale non soggetta alla critica. In più, il Liolà che vediamo è contrapposto soltanto alla società arcaica siciliana, in un ambiente sostanzialmente immutato da secoli. Perciò, questo Liolà non è andato *oltre* i problemi dei ragionatori (siciliani o no) dell'opera pirandelliana: è semplicemente anteriore ai loro problemi. Se dunque veramente tutto il positivo di Pirandello si limitasse a questa commedia (come ci vuole far credere tutt'un filone della critica marxista sulle tracce di Gramsci), allora l'opera del nostro autore sarebbe sostanzialmente antiquata; sì, l'importanza di *Liolà* anche per questo nostro mondo esiste, ma è dovuta esclusivamente alla sua qualità mitologica, ossia alla funzione dionisiaca del protagonista che assomiglia un po' al “dio danzante” di Nietzsche<sup>15</sup>; ma anche in questa funzione Liolà rimane — la “storia di Pirandello” ce lo mostra dolorosamente — l'ideale irraggiungibile per questa nostra società moderna.

Ciò nonostante, è interessante che Pirandello cerca e trova questo ideale (come del resto anche il già citato Lorca) in una società tradizionale ed agraria come la siciliana (o l'andalusa) dove sono rimaste vive certe vecchie credenze,

15 per il “rapporto” Pirandello-Nietzsche cfr. il mio articolo *Nietzsche und Pirandello. Parallelen und Differenzen zweier Denk-Charaktere*, in: ed. Johannes Thomas, *Pirandello-Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello-Symposiums*, Paderborn 1984, pp. 9–25.

superstizioni, altrove sorpassate definitivamente dallo sviluppo della ragione, e dove il contatto con la natura è piú intimo che nel mondo industrializzato. In una tale società può crescere un *Buon Selvaggio* che, a differenza de *Bon Sauvage* del Settecento francese, non obbedisce strettamente alla ragione e perciò è superiore agli uomini alienati dai ruoli sociali, bensì è un uomo guidato soprattutto da un ardente desiderio di libertà e da principi mitici quali il canto, la fecondazione, la nascita, la vita. L'unico legame di Liolà con la società è – non per caso l'unico mito mai messo in dubbio dal nostro autore – sua madre che seguita a vivere nella comunità del villaggio e che educa i figli che nascono a Liolà. Per il resto, lui ha rinunciato a ogni sicurezza, a ogni posizione sociale, a ogni possesso. Questo, per Pirandello, è il cammino necessario per raggiungere la primordiale felicità del *Buon Selvaggio* tipo Liolà: la rinuncia, la “dimissione”. L'esempio esplicito ce lo dà la novella *Fuoco alla paglia*, anch'essa ambientata in Sicilia: Simone Lampo, ex-proprietario di varie terre, ha perso quasi tutto ciò che possedeva, e con esso sua moglie e i suoi figli. Gli è rimasto un solo podere che gli frutta esattamente tanto da pagare il corrispondente “censo” alla mensa vescovile. Rimasto solo in una condizione sociale incerta tra ricco e povero, Simone Lampo tira avanti, commette delle follie (per esempio vuole rifarsi ricco allevando degli uccelli in casa), ma non smette mai di lavorare:

Maledetta la casa e maledetto il podere, che non lo lasciavano essere neanche povero bene, povero e pazzo, lí in mezzo a una strada, povero e senza pensieri . . .” (NA I, 326)

Tutt'ad un tratto, incontra un vecchio vagabondo, fratello in spirito di Giudè o di Liolà, con un soprannome che ricorda (come nel caso di Giudè) la figura di Cristo<sup>16</sup>: Nàzzaro. Quello lo convince a dare libertà agli uccellini che Simone tiene ancora in una gran gabbia in casa e che sono l'unica carne che mangia; e gli consiglia anche di disfarsi del grano del podere, destinato a pagare la tassa, perché così perde l'ultima proprietà e con essa l'ultimo legame che lo unisce a questa società: sarà libero di essere – come sognato prima – povero e pazzo. Don Simone si lascia convincere e ripete anche lui, strada facendo, il grido di Nàzzaro: “Libertà agli uccellini e fuoco alla paglia!” Comunque, la libertà agli uccellini gliela vuole dare, anche perché gli sembra giusto il giudizio di Nàzzaro che, come Liolà, si identifica con gli uccelli e teme la gabbia: “Siete in peccato mortale!” Ma fuoco alla paglia, non ci pensa sul serio. Invece ci pensa Nàzzaro che compie nella stessa notte l'atto di distruzione. Liberati gli uccelli la mattina dopo, Nàzzaro racconta a Simone che ha distrutto anche il resto della sua proprietà terrena. Questo, dapprima,

16 cfr. Hans Hinterhäuser, *Die Christusgestalt im Roman des Fin de siècle*, in: H.H., *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977.

si lancia terrorizzato contro il vagabondo: “Assassino!” “Ma io ti mando ora in galera!” — Ma Nàzzaro gli ricorda la promessa fatta la sera avanti e lo esorta a liberarsi dei legami che inevitabilmente portano con sé tutte le proprietà terrene:

Simone Lampo rimase stupito a mirare la fiducia serena di quel matto, ch'era rimasto dinnanzi a lui con una mano alzata a un gesto di noncuranza sdegnosa e un bel riso d'arguta spensieratezza negli occhi chiari e tra il folto barbone abbatuffolato. (NA I, 333)

In questo passo diventa chiaro che neanche il nome di Simone è scelto casualmente: Simon Pietro è il primo discepolo del Nazzeno. Ma oltre a queste associazioni bibliche appare chiaro un'altra volta qual'è la strada per liberarsi dell'inautenticità della civiltà, del ruolo sociale che pesa tanto al povero Simone (come anche a tanti personaggi dell'ambiente urbano, continentale, come il “commendatore professore avvocato” della novella *La carriola*): bisogna rinunciare completamente a ogni posizione sociale ed alle ricchezze della terra.

Ciò nonostante, Nàzzaro e Simone non ci rinunciano completamente: venderanno la casa per far levare il censo vescovile dal podere, ma poi la terra se la terranno per coltivarla (il sogno di Giudè!). È la stessa piccola concessione, così tipica in Pirandello, che devono fare anche gli scalognati nei *Giganti della Montagna*, alcuni tra loro degli intellettuali veri, cioè andati oltre il ragionamento e non rimasti nell'anticamera della ragione, nell'ingenuità del *Buon Selvaggio* tradizionale: anche loro hanno rinunciato a tutto, si sono dimessi. Ma devono pur vivere di qualcosa: dei risparmi del mendicante Duccio Doccia, che gli fa ricordare ogni tanto che bisogna risparmiare sugli'incanti, perché l'elettricità del teatro d'illusione ch'è la villa *La Scalogna* costa parecchio. È non è pura casualità che questa villa sia localizzata, come risulta da alcuni accenni nel testo — “sull'isola” — in Sicilia.

Se vogliamo dunque riassumere la nostra breve passeggiata attraverso le diverse realizzazioni dell'archetipo letterario *Bon Sauvage* in Pirandello, dobbiamo dire che un Buon Selvaggio rousseauiano, di stampa settecentesca, che serva da ideale di bontà e razionalità naturali, da contrapporre a un mondo sociale inautentico e in parte irrazionale, non c'è. C'è però molto spesso una chiara simpatia dell'autore per il modo di vivere presentatoci come più autentico e naturale di certi personaggi siciliani che vengono confrontati con il mondo superficiale delle grandi città dell'Italia settentrionale o di Roma. In altre opere, Pirandello si mostra anche molto critico nei confronti della società siciliana stessa, e si possono trovare dei “Buoni Selvaggi” ancora più arcaici (e in certo senso anarchici) che si oppongono anche a questa società troppo rigida ed esteriore, e che, in questo caso, assumono loro il ruolo più positivo — ma sono sempre siciliani anche questi “buoni selvaggi”. — Del resto, lo stesso varrà per un romanzo uscito pochi anni dopo la morte di

Pirandello: Parlo della creazione – *mutatis mutandis* – di un “buon selvaggio” siciliano nelle “Conversazioni in Sicilia” di Vittorini.

Anche se utilizza quest’archetipo letterario, Pirandello, a differenza di molti autori dell’Illuminismo, non si illude mai sull’irraggiungibilità del mito dell’*aetas aurea*, sull’impossibilità di condurre una vita totalmente libera, totalmente anarchica, totalmente immersa nella coscienza mitica e senza nesso alcuno con la realtà storica contemporanea: l’abbiamo visto benissimo nelle piccole “inconseguenze” dei suoi personaggi. Ma – ci possiamo chiedere con Johannes Thomas<sup>17</sup> – come potrebbe essere possibile la libertà se non ce la prendessimo? Il mito del *Buon Selvaggio* nel caso di Pirandello non è dunque un mito “tecnicizzato” nel senso di Karl Kerényi e Furio Jesi<sup>18</sup>, non è un mito utilizzato come “mezzo” da una certa ideologia; tutt’altro, è un mito genuino, un mito visto come prospettiva e non come realtà, un mito del quale possiamo trovare spesso anche la sconfitta nell’opera pirandelliana. Ma questa sconfitta non è mai totale: il mito di per sé, anche se deve cedere di fronte a una realtà totalizzante, rimane in piedi, rimane un punto di speranza per tanti poveri personaggi ragionatori. Dunque, come lo richiede il Jesi per il mito genuino, non è uno strumento reazionario, ma agisce come mezzo di liberazione.

17 Johannes Thomas, *Dialektik der Dekadenz. Faschismus und utopische Rettung bei Luigi Pirandello*, in *Italienische Studien* 6/1983, pp. 73–93, cit.: p. 93.

18 cfr. Karl Kerényi, *Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos*, Monaco di Bav. (Zurigo 1965; Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino 1968.