

TEMPO ASTORICO E SPAZIO MITOLOGICO NELLA RIFLESSIONE E NELLA PRATICA PIRANDELLIANA¹

Anna Meda

“Tempo astorico” e “spazio mitologico” in Pirandello? Esiste dunque un Pirandello mitologico? È possibile parlare non tanto di miti ma di vera e propria mitologia per uno scrittore come l’Agrigentino che è, senz’ombra di dubbio, il massimo drammaturgo italiano della modernità ed è conosciuto internazionalmente come l’interprete della dissociazione e della relatività novecentesche, della molteplicità della personalità e del contrasto tra realtà e illusione, cioè di concetti che per antonomasia sono la negazione stessa del mito?

Il Pirandello scrittore di miti gode ormai di una certa notorietà. Ben diversa invece si presenta la situazione relativa al Pirandello scrittore di mitologia ed è appunto su questo aspetto della sua opera che intende soffermarsi questo saggio. Nell’ultimo ventennio la critica più attenta ha rivisitato l’opera pirandelliana più matura, vale a dire la produzione narrativa e teatrale degli ultimi dieci anni della sua vita, cercando variamente di interpretarla nella prospettiva di quella precedente. In effetti in quella sua ultima decade Pirandello sembra aver dato una svolta significativa alla sua opera sia dal punto di vista stilistico che tematico. Appartiene a questo periodo, per esempio, la trilogia dei miti,

¹ Questo saggio parzialmente deriva da un più vasto studio apparso con il titolo “Il mito classico nell’opera di Luigi Pirandello” su *Humanitas* (n. 4, 1999: 586-608). Viene qui pubblicato con il consenso dell’editore.

i tre drammi, *Lazzaro*, *La nuova colonia* e *I giganti della montagna*, rimasto incompiuto. Questa trilogia, non potendo essere facilmente collocata entro le piuttosto rigide maglie interpretative e i limitati orizzonti d'attesa della critica a lui contemporanea e anche successiva, venne debitamente messa da parte e ignorata, quando non addirittura considerata una chiara spia di insenilimento del suo autore.

Nelle prospettive critiche più recenti e aperte allo sperimentalismo pirandelliano, tuttavia, i miti sono stati finalmente collocati all'interno di un processo evolutivo dell'arte dell'Agrigentino,² non tanto quindi come il risultato di un rinnovamento o di un mutamento totale da parte di Pirandello, quanto piuttosto come un naturale sviluppo del suo pensiero e della sua arte, i cui motivi e temi principali sono rintracciabili anche in tutta la sua opera precedente. Tra la trilogia dei miti e gli scritti precedenti non esisterebbe, quindi, alcuna vera soluzione di continuità, ma semmai una diversa enfasi e prospettiva.

Se quindi non c'è più alcun dubbio ormai che Pirandello sia uno scrittore di miti, nel senso che riscrive e reinterpreta in chiave moderna figure e situazioni proprie della tradizione mitica mediterranea, sia essa greco-romana che giudaico-cristiana, è anche indubbio tuttavia che nulla nella trilogia dei miti è propriamente mitologico, in quanto non ricalca in modo ovvio personaggi e contesti derivati da tale tradizione.

Infatti, quando si parla di mito nell'opera pirandelliana in genere (tranne le poche eccezioni su cui mi soffermerò tra breve), non s'intende un appropriamento letterale e retorico di figure e di storie mitologiche, ma piuttosto di quelli che potremmo chiamare caratteri e situazioni 'archetipiche', che si concretizzano in personaggi e vicende

² Tra i saggi sui miti pirandelliani ricordiamo, oltre a AA.VV., *I miti di Pirandello (Atti del Convegno Internazionale, Agrigento 7-8 dicembre 1974)* a cura di E. Lauretta, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1975; B. Alfonsetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, CUEM, 1984; R. Scrivano, *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1987; A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993: 179-333.

identificabili solo per traslato con quelle del comune patrimonio mitologico.

In molti casi il manifestarsi del mito in Pirandello avviene per sprazzi, in istanti ed epifanie che, proprio perché posseggono una qualità atemporale e atemporale, si possono identificare come mitici. Sono quei momenti rivelatori di cui Pirandello parla già nell'*Umorismo* e in cui, cadute e disgregate tutte le finzioni, le illusioni e le sovrastrutture, «il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero».³

La scrittura mitica pirandelliana, quindi, non consiste generalmente nel riprodurre mimeticamente il mito antico, ma piuttosto nel dare vita ai fantasmi del profondo ricreando immagini e condizioni che per la loro universalità vanno oltre i limiti spazio-temporali di una particolare cultura.

Se invece vogliamo trovare qualcosa di propriamente mitologico nell'opera di Pirandello, dobbiamo ritornare molto più addietro, agli esordi della sua attività di scrittore, quando ventiduenne esordisce come poeta con la raccolta di liriche, *Mal giocondo*, seguita poi due anni più tardi da un'altra raccolta, *Pasqua di Gea* (1891).⁴ In questi versi giovanili i riferimenti mitologici abbondano. Troviamo in queste prime prove poetiche, oltre ad un repertorio più propriamente letterario di figure e immagini mitologiche secondo un modello poetico che il giovane Pirandello ha mutuato da poeti precedenti quali Foscolo, Leopardi e Carducci, anche un primo apparire del concetto di coscienza mitica, che si manifesta nella visione nostalgica di un'età beata d'innocenza e autenticità. Per il poeta moderno rivolgersi a quell'età

³ In *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960: 152-3.

⁴ Entrambe le raccolte ora anche in *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1982.

significa poterne recuperare lo sguardo, riappropriarsi di quello 'stupor mysticus' che è altrimenti irrimediabilmente perduto.

È già possibile individuare fin da questi primi versi quella che resterà una costante: la vocazione mitica pirandelliana nasce dal senso di perdita di ogni illusione e dal bisogno d'inezia e d'autenticità. L'universo mitico di dee, ninfe e amori sacri e innocenti, perché non ancora sfiorati dall'idea del peccato, rappresenta in queste liriche la dimensione utopica del sogno e del desiderio, in cui trovare consolazione ora che «di tanta leggiadria nulla al profano/ secolo resta» (*Tutte le poesie*: 46).

Se restano solo frammenti delle antiche immagini e le divinità pagane soggiornano incongrue e dimidiate nel presente prosaico e snaturato, resta ancora tuttavia un'unica dea come rifugio anche per lo spirito moderno, «madre Natura». Nel grembo di tale madre anche l'uomo d'oggi può ancora trovare conforto e rinascere in toto. Amore per la natura e nostalgia degli antichi miti confluiscono nel moderno mito pirandelliano della Madre. In tale mito la nostalgia per l'antico coincide in effetti con la nostalgia per la Madre perduta e il desiderio di un ritorno al grembo materno. Il paradiso è appunto tale grembo.⁵

Questi stessi temi ritornano anche più espliciti nella raccolta successiva, *Pasqua di Gea* (1891), in cui Gea, la Terra Madre, nata dal Caos originario e generatrice di tutti i fenomeni naturali, assume le caratteristiche proprie della cosmogonia esiodea. Ispirate dall'amore per Jenny Schulz-Lander, incontrata nel periodo del suo soggiorno di studio in Germania, queste liriche cantano la passione amorosa, la gioia e la vita nel suo ciclico rigenerarsi. Anche qui, come nella raccolta precedente, pur in pagine d'insolita leggerezza compare ancora più acerba la polemica contro la triste, mortificante pratica religiosa cristiana; idea questa che verrà reiterata quasi vent'anni più tardi anche nel saggio sull'*Umorismo*. Quando tutto il resto crolla e si rivela

⁵ Cfr. l'eccellente saggio di L. Granatella, *D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro* (Bulzoni, Roma, 1989: 137-153) sul tema della nostalgia del grembo materno.

illusorio, resta come unica realtà di riferimento, una verità soltanto, la Natura.

E con questo torniamo circolarmente all'*Umorismo*, di cui già si è parlato inizialmente e di cui ora non è più sorprendente vedere il collegamento con le raccolte liriche precedenti. In effetti, pur con tutte le variazioni in cui compare nelle diverse opere della sua abbondante produzione, il pensiero pirandelliano sul mito e sulla natura-Madre che ad esso si ricollega, si mantiene costante e coerente.

Appartengono a questo stesso periodo gli unici veri esempi in tutta l'opera pirandelliana di scrittura propriamente mitologica, a cui si è accennato sopra. Si tratta di due poemetti, entrambi del 1906, *Laòmache* e *Scamandro*,⁶ in cui Pirandello si cimenta con personaggi che, pur essendo di sua invenzione, si collocano tuttavia interamente in un preciso e specifico contesto mitologico. Sono due opere generalmente ignorate dalla critica, ma che tuttavia rappresentano un punto di riferimento essenziale se si vuole comprendere lo sviluppo della riflessione pirandelliana sul mito nell'arco del suo intero iter artistico. *Laòmache* uscì su rivista parzialmente nel 1906, poi nella sua interezza dieci anni dopo e infine nuovamente nel 1928 sulla «Fiera letteraria». È un'opera breve, di 169 versi, divisi in cinque parti diseguali.

Narra la vicenda di una giovane amazzone, Laòmache appunto, il cui nome fa da titolo al poemetto, che rimasta incinta contro la sua volontà dopo un rito impostale dalla sua sacerdotessa, poco prima del parto, si mette in viaggio e raggiunge i confini del regno. Dall'alto della montagna su cui si trova vede nel piano il paese dei Gargari, a cui appartiene il padre del suo bambino, e con suo grande stupore scopre che anche molte altre amazzoni, abbandonata la vita di guerriero, si sono fatte madri e mogli degli antichi nemici. Allora sconvolta, grida a Diana la preghiera che da lei non nasca una femmina destinata alla sua

⁶ Entrambi i poemetti appaiono nel volume *Tutte le poesie*, cit., 287-293 e 295-342 rispettivamente.

stessa sorte obbrobriosa, ma un maschio da strozzare con le sue stesse mani secondo la legge amazonia. Nell'ultimo quadro, brevissimo, Laòmachè ha dato alla luce un figlio e lo attacca al seno piena di tenerezza, poi scende al paese dei Gargari e si prostra davanti alla tenda del padre offrendogli il figlio e «il suo materno cuore di sposa» (*Tutte le poesie*: 293).

In questo poemetto scritto con grande garbo e maestria affiorano già alcuni dei grandi temi pirandelliani, primo tra tutti quello della Madre, che così grande peso avrà poi in tutta l'opera successiva. La donna, che è innanzi tutto madre e moglie più che amante e si assoggetta all'uomo solo per amore del figlio è un tema ricorrente, che qui però viene sviluppato in forma essenziale e emblematica, situato com'è fuori dal tempo e da qualsiasi contesto storico. Per la Vergine, l'Amazzone acerba e pugnace, che sotto diverse spoglie si ritrova anche in molti altri personaggi femminili pirandelliani, l'atto sessuale è fondamentale sempre uno stupro. È attraverso di esso e la maternità che ne consegue che la donna perde la propria indipendenza. La maternità la consegna in potere dell'uomo-padrone, diversamente dalla Vergine e dall'Etera, che possono invece in qualche modo sottrarsi al suo controllo, perché figure marginali nella logica patriarcale del controllo della stirpe.

Se a *Laòmachè* si applicano perfettamente le due categorie indicate nel titolo di questa relazione, e cioè tempo storico e spazio mitologico, la problematica resta tuttavia quella di sempre e ripercorre le tappe e i cicli della vita femminile: da vergine acerba e ingenua all'incontro con il Maschile, con l'Altro-da-sé percepito spesso con sospetto e disdegno, dall'unione sessuale alla maternità che completa il destino della donna e consente quello che, nell'ottica pirandelliana, è il pieno sviluppo della sua femminilità. *Laòmachè* rappresenta una delle prime prove letterarie in cui la riflessione pirandelliana sul femminile raggiunge una forma così piena e profonda.

Scamandro, scritto probabilmente nel 1898, apparve inizialmente a puntate nel 1906. Fu poi stampato in volume nel 1909 e riproposto di nuovo in «Nuova Antologia» nel '29. Venne anche rappresentato a

Firenze nel 1928 con musiche di scena di Fernando Liuzzi. Si ambienta, come suggerisce il titolo, nella Troia di un indefinito tempo postomerico.

Il poemetto, molto più lungo di *Laòmachè*, è in forma dialogata e diviso in cinque episodi: «La pioggia», «La medagliina», «Le Najadi», «Il corteo» e «Le nozze», preceduti da un «Pretesto», in cui l'autore fornisce le premesse della vicenda. Narra di un rito tipico delle giovani troiane, che prima delle nozze si andavano a bagnare nelle acque dello Scamandro e offrivano al dio la loro verginità. Sulla base di tale rito, Pirandello ricostruisce la vicenda fornendo Eschine come sua fonte diretta. Il protagonista è un giovane ateniese, Eumene, che in visita a Troia scopre che Calliroe, la ragazza di cui si era invaghito qualche tempo prima a Atene, è in effetti troiana e non solo sta per andare sposa ma, secondo il rito, dovrà bagnarsi nello Scamandro e offrirgli la sua verginità. Allora si nasconde nella vegetazione della sponda del fiume e, quando Calliroe pronuncia la sua offerta rituale, Eumene, facendosi passare per il dio, l'accetta e conduce la giovane sull'altra sponda a celebrare le nozze sacre lungi dagli sguardi del corteo nuziale, dello sposo e dei famigliari. Di fronte al fatto compiuto e all'ovvia felicità di Calliroe, Eumene chiede al padre il consenso per farla sua sposa e le nuove nozze vengono così sancite, mentre il fidanzato resta scornato e deluso.

Il lieto fine e il tono lirico di molte sue parti danno una particolare leggerezza e leggiadria a questa storia mitologica pirandelliana, popolata di ninfe, naiadi e pastori e punteggiata da cori e danze. La rivisitazione del mito classico in chiave lirico-ironica ricalca precedenti letterari di una lunga tradizione che dalle narrazioni erotiche ellenistiche, dagli idilli bucolici di Teocrito e i mimi di Erodo arriva fino al moderno.

Rispetto alle raccolte in versi coeve *Scamandro* rappresenta molto di più che un puro esercizio di scrittura. In questo poemetto, infatti, Pirandello non solo prosegue con la propria sperimentazione coniugando nella forma letteraria del poemetto la versificazione e la

forma teatrale, ma stabilisce anche un esempio e un precedente che ripeterà poi solo quarant'anni dopo con *La favola del figlio cambiato* (1932), testo portante dei *Giganti della montagna*. Pirandello, inoltre, porta anche alle estreme conseguenze l'uso della mitologia che, iniziato nelle prime raccolte di versi con numerosi riferimenti e citazioni d'ispirazione classica, troverà poi nei due poemetti una forma compiuta ed autonoma. Questi ultimi significarono sicuramente per Pirandello anche un'estrinsecazione poetica della propria riflessione sul mito e sul ruolo che esso poteva assumere nella sua opera. È significativo, infatti, che dopo il 1906, l'anno cioè di pubblicazione di *La òmache* e *Scamandro*, non ci saranno più altri esempi di scrittura mitologica in Pirandello, se non in forma del tutto anticlassica come nel sogno mimico *La salamandra* del 1924 — quindi un'opera matura, di cui parlerò tra breve —, in cui mitologia e moderno coesistono nella forma incongrua della dimensione onirica. Entrambi i poemetti verranno tuttavia riproposti in stampa — e questo è estremamente significativo — proprio negli anni 1928 e 1929, cioè nel pieno del periodo mitico pirandelliano.

Nei vent'anni che intercorrono tra questo 1906 e il 1926 compare sulla scena e in stampa il teatro della fase umoristica. Questi drammi sono caratteristicamente incentrati sui grandi temi pirandelliani della scissione e molteplicità della personalità, del vedersi vivere e della maschera, della relatività di ogni situazione umana. Queste sono le opere e i temi che collocarono stabilmente Pirandello sulla scena internazionale e gli diedero la fama di cui gode ancora oggi.

L'abbandono delle sperimentazioni mitologiche può essere attribuita a ciò che Pirandello stesso ebbe a dichiarare in un'intervista molto più tarda, rilasciata già nel pieno del periodo programmaticamente mitico, quel decennio cioè che va grosso modo dal '26 alla morte e che segna un nuovo sviluppo dell'opera pirandelliana all'insegna di una poetica 'postumoristica'.⁷ Si tratta di

⁷ Per una discussione della poetica postumoristica in Pirandello rimando al mio saggio *Arte e mito nell'ultimo Pirandello*, in «Studi d'italianistica nell'Africa australe», vol. 4, n. 2, 1991:

un'intervista, in cui Pirandello insiste non solo sull'onnipresenza dei miti, ma anche sulla possibilità di riproporli nel mondo moderno per «dar [loro] vita [...] senza rivestimenti storici».⁸ Tale affermazione diventa chiaramente indicativa dell'evoluzione dell'arte pirandelliana. Infatti innanzi tutto spiega perché dopo *Scamandro* non ci saranno più altri scritti mitologici, e poi giustifica però anche il ritorno al mito, fornendo le ragioni per cui questo ora avvenga in veste solo ed esclusivamente moderna.

La poetica dell'Umorismo, cristallizzata e ridotta nella ben nota formula tilgheriana di vita e forma, per la sua stessa formulazione tendeva a far soffermare il discorso soprattutto sugli aspetti contraddittori, incongrui e inquietanti della psiche umana e della condizione esistenziale dell'individuo preso e imprigionato non solo dalla propria maschera ma anche dalle molteplici forme di oppressione, condizionamento e conformismo del vivere sociale. Nel contempo, tuttavia, proprio per la sua stessa enfasi sugli aspetti irrazionali e subconsci la scrittura umoristica consente anche quegli sbocchi nel magico, nel fantastico e nell'onirico, che compaiono in molte novelle e drammi di questo periodo. La dimensione mitica in questi testi si manifesta in momenti di rivelazione, quando lo scorrere lineare del tempo sembra fermarsi e la coscienza s'espande oltre i limiti dell'esperienza sensoriale affacciandosi al mistero. Il contatto con la natura è immancabilmente il tramite indispensabile per tale tipo di esperienza e l'io s'annulla e si perde nel Tutto cosmico.

Allora alla condizione di esilio dalla vita, a cui può venir paragonata la comune mediocre esistenza nel quotidiano, subentra uno stato di attonita felicità, come quello dell'orfano che finalmente ritrova l'abbraccio materno e, estatico, vi si perde. La Terra o la Natura appunto s'identificano con la figura archetipica della Madre che

19-42, poi incorporato in *Bianche statue contro il nero abisso* cit.: 184-200.

⁸ R. Drioli, *La nuova colonia e Lazzaro: i nuovi lavori di Pirandello nel pensiero dell'autore*, «Gazzetta del popolo», 12 giugno 1926.

accoglie, nutre, protegge e rigenera. Quando questo avviene, il personaggio entra in contatto con una dimensione della realtà di gran lunga più vasta di quella della sua piccola individualità fisica. In tale dilatazione della coscienza l'io individuale accoglie in sé il cosmo in una perfetta e ineguagliata unità e armonia di corpo e spirito.

In un'indagine sugli aspetti mitologici dell'opera pirandelliana, non può mancare un accenno ad un'ultima opera, anch'essa poco nota, ma significativa, *La salamandra*.⁹ Si tratta di uno «scenario» onirico-mitico del 1924, su cui Massimo Bontempelli compose la musica di un balletto, che venne messo in scena dalla compagnia «Teatro della Pantomima Futurista», diretta da Enrico Prampolini nel 1928 a Torino e fu poi pubblicato postumo solo nel 1960. La danza, che è scandita in cinque tempi, si ambienta nel contemporaneo ed ha come protagonisti una Lei «che balla per professione», un Lui «in frac», un «servo buffo» e un cane di nome Pan. Nel Prologo Lei deve uscire per il suo spettacolo serale e nell'aiutarla ad indossare il mantello, Lui ne fa cadere il fermaglio, che è una grossa pietra ovale su cui è scolpita una salamandra. La pietra finisce sotto la stufa e nel cercare di recuperarla Lui si scotta la mano. Poi Lei esce e Lui si sdraia sul divano e s'addormenta. I cinque tempi che seguono sono il sogno di Lui ed è in tale dimensione onirica che subentrano elementi mitici, quali un'erma vivente del dio Pan che però suona il saxofono, un pastore, una pastora e una ninfa, stupefatti e spaventati dallo strano suono creato dal loro dio con quell'ignoto strumento, nonché una salamandra grande come il cane che, saltata fuori dal mantello di Lei, prima si rifugia nel fuoco di un incendio per sfuggire alla caccia di Lui, Lei e il servo, poi quando anche i pastori si mettono a inseguirla, salta infine sull'erma di Pan, che la colpisce in testa con il saxofono e la uccide. I sei allora la seppelliscono insieme al saxofono ai piedi di un salice e poi si siedono in cerchio per un picnic pastorale e danzano serenamente intorno all'erma e alla tomba della salamandra. Nell'Epilogo Lui si sveglia e si

⁹ In *Saggi, poesie, scritti vari*, cit.

rende conto che è stato solo un sogno, mentre Lei rientra insieme al servo e al cane.

Anche nell'incongrua dimensione del sogno, il recupero di materiale mitico conserva pur sempre quelle stesse valenze fin qui notate in altre opere pirandelliane in cui ben più chiari compaiono un assetto e un intento mitici. Nonostante l'uso poco ortodosso del mito, quindi, esso finisce però per rappresentare ancora una volta quel luogo della psiche inconscia sempre ricorrente e variamente rivisitato che in Pirandello sta per il bene perduto, oggetto di desiderio e occasione di evasione, stato di innocenza e serenità. L'instancabile sperimentalismo pirandelliano, sempre aperto ai suggerimenti della cultura europea e italiana coeve, dal grottesco e dal futurismo all'espressionismo tedesco, conserva tuttavia come sua matrice originaria questa necessità di mito, questa memoria di una vichiana età dell'oro.

Finalmente vengono sepolte con la salamandra e il saxofono le tensioni e le paure che da sempre costituiscono il bagaglio del vivere, paure che trovano la loro rappresentazione figurativa nella salamandra e tensioni che nel suono sincopato e contratto del saxofono ben si fanno interpreti della modernità. Si può solo allora finalmente ripristinare quella «serena dei padri età pagana» e quella «leggiadria» della vita di cui Pirandello aveva già parlato con rimpianto in *Mal giocondo* (*Tutte le poesie*: 44).

In conclusione, quindi, la riflessione pirandelliana sul mito ed i moduli espressivi in cui prende forma dai primi acerbi esordi letterari all'ardito sperimentalismo delle opere più mature e tarde, conservano una loro intrinseca coerenza pur nella molteplicità e complessità delle loro diverse manifestazioni.

Nel mito Pirandello, pur essendo perfettamente consapevole dell'impossibilità di poter giungere a risposte assolute e definitive, intravede un modo di liberarsi delle strettoie del presente storico e di superare il senso d'impotenza e d'isolamento che nasce dal perenne dubbio esistenziale, pesante bagaglio dell'uomonovecentesco. In tale prospettiva si può parlare di tensione verso i valori che sottendono il

mistero dell'umana esistenza, tensione che a tutti gli effetti nasce in Pirandello da un atteggiamento interiore costante e coerente nel tempo.

Quella mitica non è, dunque, una chiave interpretativa parziale e limitata a poche opere piuttosto isolate e quasi incongrue nell'insieme dell'intero *corpus* pirandelliano, ma è semmai LA chiave interpretativa per eccellenza di tutta la sua produzione letteraria, anche di quelle opere in cui il prevalere della riflessione umoristica con tutti i suoi sofismi e intellettualismi potrebbe far pensare altrimenti. È infatti proprio il filtro umoristico, che avverte della crisi del soggetto e dei valori, a richiamare la necessità di «creare la vita», di «creare il terreno sotto i piedi ad ogni passo» che s'inoltra sul vuoto dell'abisso tramite il potere creativo e demiurgico dell'arte. L'espressione artistica per Pirandello è fondamentalmente «dire agli uomini com'è la vita» così «come uno spirito fatalmente disinteressato la sente in sé per tutti».¹⁰ L'Arte è, dunque, l'unico valore assoluto, il tramite per una trasformazione e un ampliamento della coscienza collettiva. È nell'Arte che è ancora possibile anche per l'uomo contemporaneo attingere la visione di ciò che è autentico e recuperare il senso della propria integrità spirituale.

Il mito recuperato e riscritto in chiave moderna e per i contemporanei — innescando nel presente storico una dimensione che è fuori e oltre il tempo — può divenire il tramite attraverso il quale l'arte può ancora esprimere i valori primigenii e più sacri della vita, anche per uno scrittore come Pirandello che tanta parte della propria opera ha dedicata alla rappresentazione del dubbio come condizione esistenziale.

University of South Africa

¹⁰ *Non parlo di me*, in C. Donati, *In margine a un saggio 'dimenticato' di Luigi Pirandello*, «Letteratura italiana contemporanea», vol. III, n. 7, 1982: 121-2. La stringente coerenza delle idee espresse in questo scritto con la restante opera pirandelliana, nonché le solide argomentazioni fornite da Donati nella sua introduzione al saggio, fugano per chi scrive i dubbi sulla sua autenticità espressi da taluni critici (Vicentini e Providenti), che non hanno per altro presentate ragioni convincenti in tal senso.