



libri Nuovi innesti per *L'innesto*

di Ivan Pupo

Sono passati ormai quasi trent'anni da quando Roberto Alonge, con una sua pionieristica "riproposta", ha riscattato *L'innesto* da una lunga rimozione, e un lustro da ulteriori suoi "affondi", sempre in quel testo, in occasione di un laboratorio diretto da Luca Ronconi al Centro Teatrale di Santa Cristina, in Umbria (entrambi i contributi sono stati pubblicati sul «Castello di Elsinore»).

Recentemente si sono accesi di nuovo i riflettori su questo testo pirandelliano, senz'altro minore, ma in compenso assai intrigante, grazie all'edizione commentata di Roberto Gigliucci (L. Pirandello, *L'innesto*, a cura di R. Gigliucci, Lithos, Roma 2017). A lui va il merito di aver incrementato, in modo stimolante e innovativo, una riflessione degna di questo nome, invero poco nutrita – a parte Alonge, farei solo due altri nomi: Renucci ed Artioli – su un' "operina" suscitatrice di scandalo e proteste al tempo dei primi allestimenti nel 1919, incapace di riscattarsi agli occhi di pubblico e critica nella ripresa del 1927 per la regia dello stesso Pirandello, caduta nell'oblio e nel disinteresse per ben cinquant'anni, quindi rappresentata raramente e sempre con scarso successo, fino alla recente fortuna cinematografica (due film ispirati al *plot* pirandelliano, usciti nel 2015: *La scelta* per la regia di Michele Placido e *L'innesto* per la regia di Giuseppe Celezia) che ha dimostrato l'estrema attualità dei temi che coraggiosamente tanti anni fa, in piena Grande guerra, l'autore siciliano vi aveva saputo affrontare. C'è davvero da rallegrarsi che Gigliucci, italianista di grande valore e sottile sensibilità critica, intelligentemente versatile, abbia di recente orientato i suoi interessi anche verso Pirandello – si segnala già una sua succosa monografia, uscita insieme con il «Corriere della Sera» (Grandangolo Letteratura, 2017), ed un paio di articoli davvero preziosi su «Pirandelliana» – e sia stato coinvolto nei lavori promossi in vista dell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Pirandello.

Due sono i «binari ermeneutici» (p. 10) su cui si è mosso Gigliucci nella sua lettura dell'*Innesso* – entrambi suggeriti da una recensione anonima della *pièce*

apparsa sul «Messaggero» nel maggio del 1919. Da una parte, la messa a fuoco del versante scientifico dell'ispirazione, l'ipotesi sulla matrice darwiniana della lezione botanica del giardiniere Filippo (nella scena prima dell'atto secondo), e quindi della metafora della pianta «in succhio», adattata alla donna, su cui si regge tutta la vicenda; dall'altra, lo scavo nella dimensione religiosa che innerva il *plot*, per valorizzarne l'«innesto neotestamentario» (p. 18), il suo significato di parodia sacra.

Per ciò che attiene il primo binario, il viaggio di Gigliucci inizia nella casa pirandelliana di via Bosio, quella che tuttora ospita la biblioteca (superstite) dell'Agrigentino. A colpire l'interesse del nostro studioso è la presenza del volume intitolato *Gli effetti della fecondazione incrociata e propria nel regno vegetale*, traduzione italiana di un'opera di Darwin, edita a Torino nel 1878. Per Gigliucci è sull'assunto scientifico del libro – il metodo di fecondazione incrociata delle piante garantisce alla progenie un aumento di taglia e di vigoria costituzionale, rampolli più sani e forti – che Pirandello consapevolmente modella lo stupro-innesto subito, con tutto lo strazio possibile e immaginabile, da Laura-pianta – «una sorta di fecondazione incrociata, effettuata su una donna in amore (in “succhio”, come si legge nel dramma [...])» (p. 13). Dunque, un testo della biblioteca pirandelliana – su cui si riscontrano segni a matita e un'annotazione poco leggibile – permette di ampliare il discorso sull'apertura di Pirandello a un uso modernissimo (e audace) degli esperimenti e delle idee di Darwin. L'uso è sorprendentemente moderno nella misura in cui la pianta-donna «in succhio», soggetta allo stupro/fecondazione incrociata – quel che potrebbe dirsi l'innesto darwiniano sul testo teatrale di Pirandello – fa pensare – osserva ancora Gigliucci – «alla pratica attuale della fecondazione artificiale, in cui è salvo l'amore e anche la fertilità che il consorte non può offrire» (p. 13), con la conseguenza paradossale di poter concepire il «bruto» in azione nella «selva originaria» come un “donatore” che resta e deve restare sconosciuto.

Sulla base di queste ultime citazioni – il «bruto» violentatore che si aggira in panni decenti e borghesi a Villa Giulia, la «selva originaria» riadattata alle esigenze e al decoro dei tempi moderni – si rende possibile un'incursione nel lessico darwiniano della *pièce* (e di altri testi pirandelliani, non solo teatrali). La «bestia» acquatata nella psiche di Giorgio Banti, il marito della donna stuprata, incapace di tenere a freno i ruggiti della gelosia, proviene dallo stesso orizzonte culturale, attinge allo stesso repertorio linguistico. Giustamente Gigliucci, per misurare tutta l'importanza e l'ampiezza di questo debito pirandelliano, allarga lo sguardo al *Piacere dell'onestà*, un testo cronologicamente vicino all'*Innesto*, richiamando l'attenzione sulla definizione che Angelo Baldovino dà del gesto di tagliarsi le unghie: forma di adattamento dell'uomo civilizzato a «una lotta ben più feroce di quella che i nostri avi bestioni combattevano, poveretti, con le sole unghie». Anche qui Darwin (sia pure mescolato a Vico). Gettando luce, a partire dal dato concreto delle letture dell'Agrigentino, sul paradigma darwiniano operante nell'*Innesto*, e segnalandone altresì la presenza in altri testi pirandelliani, il commento di Gigliucci può essere utilmente affiancato agli studi di Vittorio Roda dedicati al rapporto tra evoluzioni-

smo e letteratura tra Otto e Novecento, in particolare a una lettura di quest'ultimo in chiave darwiniano-binetiana di un famoso brano dell'*Umorismo* (l'apologhetto dell'integerrimo funzionario, al di sopra di ogni sospetto, che inaspettatamente un triste giorno ruba o uccide. Galantuomo per tutta la vita, criminale per un giorno. Pirandello spiega che il delitto, riconducibile a «una lotta di anime fra loro», si dà precisamente nel momento in cui la «bestia originaria» o «anima ereditaria», prendendo il sopravvento sull'«anima morale» o «acquisita», ottiene, sia pure temporaneamente, il dominio della personalità. Poche pagine prima l'eco dell'*Origine delle specie* si era fatta già sentire a proposito delle «varie simulazioni» nella «lotta per la vita», laddove il tema dello *struggle for life* si combina con le riflessioni di Marchesini). A questo punto, in attesa di ulteriori riscontri, si può solo aggiungere che il cosiddetto *Taccuino di Bonn*, redatto da Pirandello studente intorno al 1890, testimonia in modo inoppugnabile di una «preistoria» del suo incontro con Darwin. Vi si legge ad un certo punto:

Che uso si è fatto delle teorie scientifiche dei moderni filosofi? Un po' a tutti ha parlato il Comte – tranne agli artisti. E le teorie del Darwin applicabilissime all'arte? parole morte – voglio dire le teorie sulla scelta naturale e sulla scelta sessuale nella evoluzione animale verso il meglio [...]. Nessuno degli artisti adempie all'obbligo suo e intende la sua vera missione nel campo del progresso e della civiltà.

Ebbene, Gigliucci documenta, alla luce di dati testuali concreti, come per l'autore dell'*Innesto* le parole di Darwin siano tutt'altro che morte (del resto, morte non erano neppure per Weininger, l'autore di *Sesso e carattere* che in un'intervista del 1919 Pirandello cita a proposito dell'*Innesto*).

Immettendosi poi sul secondo binario del suo viaggio ermeneutico, il critico insegue nel nostro testo le tracce del modello della sacra famiglia e della sua desacralizzazione. In questo caso la stazione di partenza ineludibile è costituita dalle notazioni illuminanti di Alonge sul «sangiuseppismo» di Giorgio Banti. Gigliucci non si limita ad arricchire l'esame di tale filigrana evangelica con inedite e fini osservazioni – come questa: «[...] le angosce di Giorgio-Giuseppe non sono risolte da una apparizione angelica *in somnis* ma da un processo interiore durante il confronto con la moglie» (p. 18) – bensì, ritenendo che si possa far avanzare la ricerca in questa stessa direzione, tenta, questa volta per via congetturale, di identificare il racconto apocrifo della nascita materialistica di Gesù (da una Maria per nulla immacolata, vittima di un inganno o di uno stupro) che, a ben vedere, potrebbe aver fatto da *pattern* al dramma dei coniugi Banti (tentativo fatto con le dovute cautele e soprattutto, direi, con umiltà, il lettore essendo avvertito che l'ipotesi, pur suggestiva, è tutto sommato superflua, nel senso che «non è necessario postularla» per riconoscere nel nostro testo una ri-scrittura della storia sacra). Lo studioso dà maggior credito, fra tutte le storie demitizzanti sulla concezione di Gesù che Pirandello avrebbe potuto conoscere, a quella che fa di Maria una vittima della violenza di un soldato romano, di nome Pantera (o Pandera). Una robusta erudizione lo soccorre quando si tratta di indicare le possibili fonti mediatrici, *in primis* il

celebre *Leben Jesu* di Strauss, senza però voler trascurare il Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo. Ricorda poi opportunamente, per avvalorare una tesi che non sarebbe dispiaciuta ad Artioli, come lo scrittore siciliano si sia dimostrato tante volte sensibile alle «“stranezze” della cristologia, alle bizzarrie teologiche o leggendarie» (p. 23), rinviando alla pagina del *Fu Mattia Pascal* in cui si discute della bruttezza di Cristo (e insinuando il sospetto che non la si sarebbe potuta concepire ignorando i testi di patristica). Non si può non essere d'accordo con Gigliucci sul fatto che la storia di Pantera – un soldato appartenente al popolo dominatore approfitta della sua posizione per stuprare una giovane ebrea, membro del popolo dominato – ben si addice alla «guerra eterna» che si ripete nella Storia, nonché agli stupri etnici di guerra evocati da Pirandello in una sua lettera a Virgilio Talli:

[...] se Lei nota bene, ci sono rispecchiati, qui in questo dramma [*L'innesto*], i casi miserandi della presente guerra, pur senza che la guerra vi sia mai nominata (L'arte vera non toglie mai pretesto dalle contingenze del tempo: la guerra eterna, non questa del tempo, c'è stata sempre nella mia arte). Sono i casi miserandi di tante mogli che han dovuto soggiacere all'amplesso brutale del nemico e sono state rese madri.

La citazione pirandelliana rende necessario il riferimento all'*Invasore*, il dramma di Annie Vivanti, citato nel carteggio tra Pirandello e Talli, fatto rappresentare da quest'ultimo nel 1915, che invece proprio quei «casi miserandi» aveva voluto con crudezza rappresentare sul palcoscenico (con tale crudezza da sollecitare l'intervento della censura). Le competenze da dimostrare a questo punto sono giocoforza quelle del comparatista in grado di vedere le concordanze, ma anche le differenze, tra gli esiti dello stupro nei due testi teatrali. Gigliucci supera brillantemente la prova, operando alla fine un distinguo tra la Vivanti «teologicamente impostata, ancorché realista» (la sua *pièce* si chiude non a caso su un'icona mariana), e Pirandello «rigorosamente materialista-darwiniano», ma pure convinto fautore della forza sublimante dell'amore (alla quale si deve la qualità “seria” della parodia dissacrante nell'*Innesto*). L'ottica comparativa di Gigliucci si rivela produttiva e originale anche quando l'analisi resta tutta interna al macrotesto del teatro pirandelliano. Mi riferisco alla sottolineatura delle «corrispondenze inverse tra l'*Innesto* e *La ragione degli altri*» (p. 30), «commedie “sorelle” e speculari» (p. 31) dal punto di vista della struttura e delle dinamiche psicologiche, oltre che sul piano della sfortuna scenica.

Ad Alonge, fin dal suo primo approccio nel lontano 1990, *L'innesto* era apparso un testo intrigante e meritevole di attenzione in quanto misterioso, ovvero segnato dalle incongruenze tipiche di un «piccolo giallo». Strano, se non inspiegabile, da un punto di vista strettamente razionale, gli sembrava giustamente il comportamento di Laura prima dello stupro (l'assoluta mancanza di prudenza quando se ne va alle sei del mattino, tutta sola, nel parco a dipingere), e subito dopo (il delitto avviene alle undici del mattino, lei dovrebbe rientrare a casa non più tardi delle tredici e mezza, di fatto vi fa ritorno alla tarda serata). La soluzione cui approdava era di tipo psicoanalitico: «Diciamo semplicemente che, almeno a livello inconscio,

questo stupro Laura Banti se lo è cercato, l'ha desiderato [...]. Resta naturalmente da capire il perché...». Il pirandellista torinese arrivava poi a capirlo e a farcelo capire questo – la posta in gioco che «val bene uno stupro» per l'inconscio di Laura –, identificandolo con il potentissimo istinto della maternità.

Gigliucci parte proprio da questa spiegazione – che pure prende con le pinze, definendola «ipotesi controversa» – per riflettere sul ruolo che svolge non solo nella vicenda del personaggio in questione, ma più in generale nella vita e nell'opera di Pirandello, il pensiero ossessivo, quello «quasi conficcato nella mente a mo' di *clavus crucis*», capace di creare realtà, di produrre eventi (nel caso di Laura, di provocare lo stupro), sì da meritarsi la qualifica di «pensiero produttivo» o «pensiero “fattuale”». Per questo concetto lo studioso ipotizza l'influenza sul Nostro del filosofo americano Josiah Royce, della sua idea di consustanzialità di pensiero e realtà. È un terreno di indagine assolutamente vergine: il nome di Royce, citato da Pirandello in alcuni suoi saggi, non ha finora mai attirato la benché minima attenzione da parte dei pirandellisti. Le indagini sul «pensiero produttivo» nell'autore siciliano erano solite rifarsi alla teosofia di Leadbeater, alla teoria del personaggio, al «camerata invisibile» del brano poi eliminato del *Fu Mattia Pascal* (vedi in *primis* gli ormai classici studi di Macchia). Nell'introduzione alla sua edizione dell'*Innesto*, e con maggior dovizia di esempi in uno dei suoi articoli pirandelliani sopra citati, Gigliucci allarga lo spettro dei fenomeni coinvolti dal grande drammaturgo nella «capacità *produttiva* del pensiero». Ecco, ad esempio, questa battuta inquietante che si legge in *Lazzaro*: «[...] tante volte tu – guarda: supponi in qualcuno un pensiero? fattene accorgere; e il pensiero che prima in quello non c'era, gli nasce per davvero». Ma si riconsideri, da questa angolazione, anche la produzione romanzesca, in particolare la trama dell'*Esclusa*, e non si potrà non convenire con Gigliucci che la questione è del massimo interesse. Già gli antichi dicevano: *Fortis imaginatio generat casum*. A me è venuta in mente una pagina del capitolo primo del *Pasticciaccio*, laddove si legge che la «lunga attesa dell'aggressione a domicilio» nella psiche della vedova Menegazzi «era divenuta coazione: non tanto a lei e a' suoi atti e pensieri, di vittima già ipotecata, quanto coazione al destino, al “campo di forze” del destino» (un rilevante «quanto di erotia» si attribuisce a questa aggressione temuta/desiderata: per l'inconscio della Menegazzi, non la maternità, ma l'appagamento sessuale “val bene uno stupro”). Non vorrei però passare sotto silenzio il *côté* biografico del ragionamento. Gigliucci si chiede se l'accusa di incesto della Portolano sia stata «alla fine produttiva di una realtà o di un senso di realtà». Lascio che risponda per me il solito (acuto) Alonge: «Antonietta è stata [...] a suo modo geniale a *leggere* nel cuore profondo del marito, a cogliere il richiamo divorante che l'immagine della fanciulla esercita sull'uomo di mezza età: come mostra [...] *Suo marito*» e, successivamente, la *liaison dangereuse* con la filiale Marta Abba.

L'edizione che stiamo commentando presenta novità anche dal punto di vista filologico. Mentre si è finora letto *L'innesto* nel testo dell'edizione mondadoriana del 1936 (criterio dell'ultima volontà autoriale adottato anche da Alessandro d'A-

mico nel “Meridiano” delle *Maschere nude* da lui curato), Gigliucci, scostandosi dalla *vulgata*, sceglie la stampa Mondadori del 1925 emendata in base alle correzioni autografe d'autore (leggibili, queste ultime, in un esemplare della stampa datata 1925, oggi consultabile presso l'Istituto di Studi Pirandelliani, a Roma; le correzioni, non registrate da d'Amico, era state già edite da Alfredo Barbina), giustificando l'opzione con il sospetto di un'“incuria” pirandelliana, che cioè Pirandello non si sia direttamente occupato dell'elaborazione del testo in vista del sesto volume delle *Maschere nude* Mondadori, ma abbia delegato il lavoro al figlio Stefano (altrimenti sarebbe davvero strano che *neppure una* delle correzioni di cui si è detto passi nell'edizione definitiva). Nell'apparato delle note alla nuova edizione dell'*Innesto* si riportano e/o si commentano, in attesa di un apparato critico più completo nell'Edizione Nazionale delle Opere, alcune tra le più significative varianti registrabili nel corso del lungo e travagliato *iter* redazionale del testo (con particolare attenzione rivolta alle suddette correzioni autografe). Anche un semplice assaggio, a scopo esemplificativo, può essere utile. Nella conversazione con la signora Nelli, nella scena di apertura della *pièce*, la signora Francesca Betti, madre di Laura, si fa portatrice di una visione maternocentrica (e cattolica) della vita coniugale. La correzione-integrazione apportata dalla mano d'autore alla stampa del 1925 le mette in bocca queste parole (assenti invece nella *vulgata* del 1936): «Un'unione si fa santa solo quando si mettono al mondo dei figliuoli. Altrimenti...». Commenta opportunamente Gigliucci: «Forse ridondante, ma suona bene in bocca alla semplice e “pia” Francesca. E inoltre anticipa con il concetto di *santità* l'immagine di “sacra famiglia” che sottende l'intera *pièce* [...]: sacralità parodiata ma non offesa, risarcita dall'amore come trionfo paradossale» (p. 124). Filologia e critica dialogano qui in modo fecondo, come dovrebbe sempre accadere.