

LA CRISI MODERNA COME VISIONE

Pirandello, Szentkuthy ed il modernismo

BALÁZS KERBER

Università Eötvös Loránd, Budapest

balazs.kerber@gmail.com

Introduzione

Luigi Pirandello e Miklós Szentkuthy sono esponenti – per certi aspetti – molto diversi del modernismo. Sono diverse le loro preferenze stilistiche ed i loro atteggiamenti letterari, e sono membri di generazioni letterarie diverse. Ma negli anni 1930 – l’inizio del percorso artistico di Szentkuthy e la fine del percorso artistico di Pirandello – i due artisti elaborano una poetica simile per quanto riguarda la relazione ai miti, la crisi esistenziale e filosofica generale del secolo, la posizione dell’intellettuale europeo nel Novecento e la storia come fenomeno. Sono tutti e due pensatori “astorici” in quanto vedono la storia quasi come una serie di manifestazioni dello spirito umano immutabile. Nei romanzi di Szentkuthy i personaggi (pseudo)-storici personificano spesso figure mitiche, come Szentkuthy stesso dice in una sua intervista biografica pubblicata come *Frivolitások és hitvallások [Lascivie e confessioni]*.¹

“L’Umanità è tutta quanta in noi, senza sopravvivenze, ma è presente nel nostro spirito che vince le distanze del tempo e dello spazio.”² – come dichiara Pirandello in un’intervista, e questa teoria è quasi identica a quella di Szentkuthy che rappresenta i suoi personaggi come maschere vive che partecipano ad

¹ M. Szentkuthy: *Frivolitások és hitvallások [Lascivie e confessioni]*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988: 400. (I titoli italiani dei libri di Szentkuthy e le versioni italiane delle frasi ungheresi citate sono le mie traduzioni.)

² L. Massi cita R. Drioli: ‘La nuova colonia e Lazzaro: i nuovi lavori di Pirandello nel pensiero dell’autore, Gazzetta del popolo’, 12.06.1926, in: L. Massi: ‘Pirandello’s Theory of *Modern Myths*,’ *The Yearbook of the Pirandello Society* 6, 1986: 1–18, p. 3.

uno spettacolo. Nell'interpretazione dello scrittore ungherese la storia è una messinscena permanente di caratteristiche eterne.

Questa visione "astorica" e in allo stesso tempo teatrale della storia umana può essere in stretto rapporto con la crisi esistenziale del Novecento che stimolava gli artisti moderni ad elaborare nuove forme di rappresentazione. Sia per Pirandello che per Szentkuthy è importante la forza della visione, o per meglio dire, l'uso delle forme retoriche fortemente visuali, forse per esprimere la disperazione e le questioni insolubili di un'epoca. Forse l'occhio può "narrare" o "mostrare" quello che la lingua quotidiana (o pure la teorica) non può risolvere con le sue categorie fisse o rigide.

Il saggio *Arte e coscienza d'oggi*³ (1893) di Pirandello nasce in un'epoca definita da molti come "fin de siècle" o "decadente", e – similmente agli studi di Max Nordau che influenzano molto Pirandello – descrive la "stanchezza" e l'infelicità della società contemporanea e prova anche a trovare i motivi della crisi. Per far percepire al lettore la rilevanza della crisi e dei cambiamenti lo scrittore usa immagini intensamente visuali ("l'universo come una vivente macchina")⁴ come più tardi anche nelle novelle. Questa abbondanza di visioni può significare una certa libertà del pensiero ma anche l'incapacità della lingua di definire i fenomeni della crisi o il problema stesso.

Più tardi, negli anni 1930 il giovane Miklós Szentkuthy scrive il suo romanzo sperimentale, *Prae*,⁵ che in parte analizza proprio la crisi intellettuale del secolo, parodiando il linguaggio filosofico ed estetico moderno per dimostrare l'impossibilità o l'inutilizzabilità delle teorie. I narratori del romanzo creano invece un flusso teorico che contiene gli elementi del linguaggio teorico ma funziona diversamente. Invece di creare unità o sistemi i narratori dimostrano proprio la natura fuggevole dei fenomeni e delle interpretazioni con un linguaggio poetico e pittoresco. Szentkuthy usa le categorie del linguaggio filosofico per distruggerle e per esaminare il "flusso"⁶ (concetto di Pirandello) interiore dell'uomo.

³ L. Pirandello: 'Arte e coscienza d'oggi', in: F. Taviani (ed.): *Saggi e interventi*, Milano: Mondadori, 2006: 185–203.

⁴ *Ibid.*: 189.

⁵ M. Szentkuthy: *Prae* (Vol. I, II), Budapest: Magvető, 2004: (Vol. I) p. 655, (Vol. II) p. 626

⁶ Vedi in: L. Pirandello: 'L'umorismo', in: F. Taviani (ed.): *Saggi e interventi*, Milano: Mondadori, 2006: 775–948, p. 938, e in: C. Vicentini: *L'estetica di Pirandello*, Milano: Mursia, 1970: 47.

Più tardi nel romanzo *Fejezet a szerelemről* [*Capitolo sull'Amore*]⁷ (1936) Szentkuthy – soprattutto attraverso il personaggio del sindaco – crea il suo mondo pseudo-medievale con molti elementi novecenteschi per rappresentare l'isola simbolica degli intellettuali e la storia come un repertorio carnevalesco dei miti. Nell'ultimo (ed incompiuto) dramma di Pirandello, *I giganti della montagna* (1936) troviamo elementi molto simili, ed il simbolo dell'intellettuale isolato si presenta in tutte e due le opere. Analizzando la poetica di Szentkuthy e di Pirandello potremo scoprire somiglianze teoriche che ci possono aiutare a capire un aspetto interessante del modernismo.

Dopo l'analisi del rapporto di Pirandello con la cultura decadentista, con la “degenerazione”, esaminerò le attitudini possibili di fronte alla crisi che si presentano in alcune delle sue novelle. Nella seconda parte cercherò di interpretare la reazione di Szentkuthy alla crisi e di analizzare le somiglianze poetiche di Szentkuthy e di Pirandello negli anni 1930.

Una crisi “visibile”

Il cambiamento radicale della scienza, delle arti e del pensiero filosofico a cavallo tra Ottocento e Novecento era considerato da molti intellettuali contemporanei come una crisi generale della coscienza e della cultura europea. Un noto pensatore dell'epoca, Max Nordau usava la parola “degenerazione”⁸ per descrivere il fenomeno percepito anche da altri filosofi e scrittori al volgere del secolo, come Nietzsche, Chesterton o Pirandello.

La “malattia” diventa un simbolo frequente di questo stato esistenziale (introdotta già da Baudelaire) perché gli intellettuali percepiscono le novità culturali – valutate da noi generalmente come elementi cruciali del “modernismo” – come segni di un certo illanguidimento, una certa deformazione. “Il mondo incivilito non è che un immenso ospedale”⁹ – dichiara Nordau. Secondo Piran-

⁷ M. Szentkuthy: *Fejezet a szerelemről* [*Capitolo dell'Amore*], Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984: 404

⁸ Vedi: M. Nordau: *Entartung*, Berlin: Duncker, 1892.

⁹ M. Nordau: *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*, Sesto S. Giovanni: Madella, 1914: 12; <https://tinyurl.com/ycy6lrc4> (ultima consultazione: 13. 05. 2017).

dello – fortemente influenzato da Nordau – la coscienza moderna non è altro che un “sogno angoscioso”,¹⁰ una “battaglia notturna”.¹¹

Ma contrariamente a Nordau che dà risposte piuttosto positiviste alla crisi (cioè la struttura ancora monarchica-aristocratica-ecclesiastica della civiltà occidentale deve essere riformata secondo idee laiche e moderne) lo scrittore italiano analizza soltanto i segni della crisi, e non dà risposte precise, solamente “risposte” abbastanza artistiche (soprattutto nelle sue novelle). Secondo Pirandello la causa più importante della crisi esistenziale è lo stato cambiato del mondo nella coscienza umana. Dopo il rapido crollo delle idee tradizionali e mitiche nella modernità (“Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove”)¹² la Terra è diventata solamente un pianeta tra migliaia di altri corpi celesti, anzi una “macchina” che funziona secondo leggi rigorosamente fisico-biologiche, ed è solo una “piccola patria di piccoli enti”.¹³

Nordau – contrariamente a Pirandello che percepisce soltanto la perplessità proveniente da questa situazione ed i segni generali della crisi – sembra invece sottolineare proprio il bisogno di accettare e riconoscere questa posizione nuova, “scientifica” del mondo. Ma per esprimere e dimostrare la rilevanza della crisi sia Nordau che Pirandello considerano importante l’uso di un linguaggio retorico molto visuale con metafore fortemente pittoresche e anzi più volte spaventose, stupefacenti o assurde.

Nell’ultima scena compiuta de *I giganti della montagna* (1936)¹⁴ di Pirandello si sente il rumore della cavalcata dei misteriosi giganti della montagna (quasi i simboli del mondo esteriore ostile e potente) mentre i personaggi del dramma restano sgomentati dai suoni. La didascalia di Pirandello in cui l’evento si presenta è straordinariamente dettagliata ed espressiva con un carattere accentuatamente visuale:

¹⁰ L. Pirandello: ‘Arte e coscienza d’oggi’, *op.cit.*: 202.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*: 196.

¹³ *Ibid.*: 189.

¹⁴ L. Pirandello: ‘I giganti della montagna’, in: A. D’Amico & A. Tinterri (eds.): *L. Pirandello: Maschere nude* (Vol. IV), Milano: Mondadori, 2007: 843–910.

Si ode, a questo punto, potentissimo da fuori, il frastuono della cavalcata dei Giganti della Montagna che scendono al paese per la celebrazione delle nozze di Uma di Dòrnio e Lopardo d'Arcifa, con musiche e grida quasi selvagge. Ne tremano i muri della villa. Irrompono sulla scena eccitatissimi Quaquèo, Doccia, Mara-Mara, La Sgricia, Milordino, Maddalena.¹⁵

La didascalia rafforza il senso del movimento e ci fa percepire e sentire il rumore atroce.

È una coincidenza interessante (ed eloquente in senso poetico) che Nordau ne *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (1883) quando analizza la situazione dei singoli paesi europei – dall'aspetto della crisi – usa già la metafora espressiva dei giganti (segni di una catastrofe imminente) scrivendo dell' Inghilterra: “Ma, se si tende l'orecchio a terra, odonsi i suoi tremiti e avvertonsi i sordi colpi dei giganti sotterranei che martellano la vòlta della loro prigione”.¹⁶ Nel testo di Nordau e nella didascalia citata di Pirandello è comune non solo il motivo dei giganti spaventosi, ma anche il motivo dell'avvicinamento, dell'attesa di qualcosa di enorme e terribile. Quasi alla fine del suo saggio *Arte e coscienza d'oggi* (1893) Pirandello dichiara: “Siamo certamente alla vigilia d'un enorme avvenimento”,¹⁷ e questa frase è un fenomeno tipico dell'atmosfera carnevalesca dell'epoca, segno di un carnevale oscuro e grottesco molto lontano dalla sua forma rinascimentale (almeno nell'interpretazione di Bachtin).¹⁸ Il fenomeno del carnevale unisce in un certo senso la disperazione dell'epoca e l'attesa concitata, emozionata (o spaventata) di un grande evento.

Pirandello condivide l'opinione di Nordau della crisi e della “degenerazione”, ma il suo atteggiamento teorico è più leggero ed ironico, come nota anche Gösta Andersson.¹⁹ Forse la “degenerazione” (o la “crisi”) nell'interpretazione di Pirandello è più un “risultato” che una catastrofe patetica (anche se – similmente a Nordau – la rappresenta con colori forti ed espressivi) e significa soprattutto un problema intellettuale che si deve analizzare, non una crisi a cui si deve dare una risposta precisa.

¹⁵ *Ibid.*: 909.

¹⁶ M. Nordau: *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*, *op.cit.*: 15.

¹⁷ L. Pirandello: ‘Arte e coscienza d'oggi’, *op.cit.*: 203.

¹⁸ Vedi: M. Bahtyin (Bachtin): *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982: 49–70.

¹⁹ Vedi: G. Andersson: *Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm: Almqvist och Wiksell, 1966: 80.

Anche Andersson cita la frase abbastanza comica di Pirandello in *Arte e coscienza d'oggi*: “O buon Dio, e chi al presente non è un degenerato?”²⁰ che indica in sé un comportamento umoristico, più artistico. Ma per un certo aspetto la visione di Pirandello è identica a quella di Nordau: “Il vecchio concetto della vita si era spento e non se n'era trovato ancora uno nuovo. [...] Gli uomini erano invasi da cotanta stanchezza, sconforto e disperazione che la loro vita era diventata insopportabile [...]”²¹ – scrive Nordau ne *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*, e Pirandello – sia dall'aspetto delle norme cambiate che dal lato dello stato generale dell'uomo moderno – afferma quasi lo stesso. Anzi i motivi che Nordau sottolinea (“stanchezza”, “sconforto”, “disperazione”, la vita insopportabile) – come vedremo – appaiono frequentemente nei racconti di Pirandello come fenomeni di un dolore umano astratto. Uno dei motivi di questo dolore è forse il detto cambiamento della posizione del mondo. Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* e nel saggio *Arte e coscienza d'oggi* usa la parola comica “trottolina”²² o “trottoletta”²³ per descrivere la posizione della Terra nello spazio. Invece di essere il centro dell'universo, il nostro pianeta è “diventato” – grazie alle scoperte scientifiche – “un granellino di sabbia impazzito”²⁴ o “un atomo astrale incomensurabilmente piccolo”²⁵ (possiamo vedere anche qui l'importanza dell'effetto visuale della lingua). Le illusioni dei miti, l'illusione della grandezza umana si dissolvono.

Secondo Claudio Vicentini la crisi per Pirandello è una certa “condizione assoluta”²⁶ perché lo scrittore italiano non apparteneva né ai positivisti, né agli spiritualisti, ed accettava solo le ‘istanze critiche delle due tendenze’, cioè rifiutava le cosiddette soluzioni di Nordau. Pirandello non ha una visione “elaborata” o una teoria della crisi, solo ha una certa “sensazione” che viene rappresentata attraverso i diversi atteggiamenti dei personaggi nelle sue opere. I problemi della coscienza cambiata dell'uomo e della posizione mutata dell'universo si presentano attraverso l'inquietudine delle immagini retoriche. Pirandello – con la creazione delle diverse figure – mostra quasi atteggiamenti possibili in una crisi

²⁰ Vedi: L. Pirandello: ‘Arte e coscienza d'oggi’, *op.cit.*: 187 e G. Andersson: *Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, *op.cit.*: 80.

²¹ M. Nordau: *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*, *op.cit.*: 38.

²² Vedi: L. Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Mondadori, 1965: 11.

²³ Vedi: L. Pirandello: *Arte e coscienza d'oggi*, *op.cit.*: 190.

²⁴ Vedi: L. Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*, *op.cit.*: 11.

²⁵ Vedi: L. Pirandello: *Arte e coscienza d'oggi*, *op.cit.*: 190.

²⁶ Vedi: C. Vicentini: *L'estetica di Pirandello*, *op.cit.*: 19–20.

esistenziale, usando sempre i simboli e i motivi in parte già inventati dagli artisti o dai teorici del decadentismo come Nordau ma anche come Gozzano. Analizzando alcune delle sue novelle possiamo scoprire questi atteggiamenti possibili di fronte alla crisi e anche i motivi con cui questi atteggiamenti vengono espressi.

Inquietudine notturna

Pirandello non cerca una soluzione assoluta o ben narrabile per la crisi, e non vuole neanche descriverla così precisamente come Nordau. Ma nei suoi racconti incontriamo tuttavia certe soluzioni artistiche, o per meglio dire, incontriamo certi personaggi che in qualche modo sono in relazione con la crisi (anche se questa relazione viene percepita solamente attraverso i motivi o i segni del testo).

Il protagonista del racconto *Notte*,²⁷ Silvestro Noli si sente estraneo nella sua famiglia nuova in Abruzzo, e vive lontano dalla città natale, Torino, dove ha trascorso l'infanzia. Noli è amante del teatro e dell'arte, ma vive in un ambiente angustioso e sua moglie non lo capisce. Sente anche il suo bambino estraneo a sé (perché appartiene troppo alla madre). La moglie non vuole lasciare neanche per un po' di tempo il proprio paese. Forse per questo appaiono i segni di una malattia metaforica di Noli: il protagonista si sente malato di stomaco perché non sopporta l'acqua greve delle cisterne. Ma la derisione da parte della famiglia mette in dubbio l'esistenza della malattia, e ci fa percepire il senso astratto del malessere di Noli.²⁸ In una parte del racconto Noli estrae un fazzoletto dalla tasca per pulirsi il viso e rimane indispettito dalla "sudicia impronta del suo pianto".²⁹ La frase diventa subito metaforica anche perché il narratore sottolinea: "Vide in quella sudicia impronta la sua vita [...]".³⁰ Il narratore mette in rilievo il senso simbolico della malattia e della tristezza generale della vita umana, e l'"impronta" è un'immagine viva ed espressiva, quasi una traccia della tristezza e della miseria.

Più tardi il treno arriva a Castellamare Adriatico dove Noli deve aspettare più di cinque ore per la coincidenza (ed il narratore aggiunge: "Per altri venti minuti di cammino"³¹ che indica anche una certa assurdità della situazione). Alla stazione

²⁷ Vedi: L. Pirandello: *Notte* in C. Simioni (ed.): *L. Pirandello: Novelle per un anno - La rallegrata*, Milano: Mondadori, 1980: 146-159.

²⁸ *Ibid.*: 149.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*: 150.

c'è un caffè aperto tutta la notte. Ma la sala bene illuminata è in contrasto con i visi dei viaggiatori. Nella descrizione del narratore possiamo scoprire i segni della simbologia della crisi, dell'infelicità: "Ma erano dipinti sui visi gonfi, pallidi, sudici e sbattuti dei viaggiatori una tetra ambascia, un fastidio opprimente, un'agra nausea della vita [...]".³² In questo brano sono presenti i motivi che anche Nordau descrive ne *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* come fenomeni generali della crisi esistenziale. È importante la parola "nausea" che nella sua generalità rappresenta anche una certa atmosfera, un certo stato di coscienza. È un motivo simile a questo la comparsa frequente della stanchezza e dell'amarezza.

La rappresentazione della fatica è accompagnata dall'inquietudine visuale e dall'angoscia notturna (Pirandello in *Arte e coscienza d'oggi* menziona "sogno angoscioso" e "battaglia notturna"³³ per caratterizzare la coscienza moderna). I viaggiatori nel caffè illuminato sentono il fischio del treno che diventa un simbolo della notte inquieta e anche della coscienza turbata:

Forse tanti e tanti s'eran sentiti stringere il cuore al fischio lamentoso del treno in corsa nella notte. [...] Ognun d'essi stava lí forse a pensare che le brighe umane non han requie neanche nella notte; [...] i treni correndo per i piani bui, passando strepitosi sui ponti [...] gridano di tratto in tratto il disperato lamento di dover trascinare così nella notte la follia umana lungo le vie di ferro, tracciate per dare uno sfogo alle sue fiere smanie infaticabili.³⁴

La descrizione rappresenta la notte come una corsa turbata, caratterizzata anche dalla follia. Questo motivo richiama fortemente il primo capitolo del libro di Nordau in cui il pensatore analizza la scontentezza e l'infelicità crescente del mondo occidentale. L'infelicità – anche nel caso di Pirandello – si presenta come un problema umano generale, non solamente individuale. I viaggiatori nel caffè sono tutti come Silvestro Noli. La "stanchezza" riceve un significato poetico-filosofico come anche ne *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*. Nordau parla di uno "stizzoso malessere"³⁵ ed un' "impazienza, eccitata ed esacerbata da tutte le esteriori sensazioni".³⁶ Sia Nordau che Pirandello rappresentano la tristezza ed il turbamento come uno stato generale della coscienza.

³² *Idem.*

³³ Parole già citate, vedi: L. Pirandello: 'Arte e coscienza d'oggi', *op.cit.*: 202.

³⁴ L. Pirandello: *Notte*, *op.cit.*: 150–151.

³⁵ M. Nordau: *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*, *op.cit.*: 18.

³⁶ *Idem.*

Nella seconda parte del racconto *Notte* Silvestro Noli incontra la vedova di un collega defunto, e cominciano a discutere. Nina, proprio come Noli, vive lontano dal proprio paese natale. È rimasta sola con i bambini in un ambiente estraneo. È una caratteristica molto moderna del racconto che sebbene i due protagonisti si trovino in situazioni simili, non possono comunicare veramente, né ravvicinarsi. La novella sottolinea il motivo del vincolo: tutti e due i protagonisti sono in una certa trappola da cui non possono fuggire. Il loro incontro è un'uscita simbolica, ma il narratore mette anche in rilievo il bisogno della continuazione della vita, e caratterizza questa lunga attesa per il treno come un piccolo frammento memorabile nella vita dei personaggi.

In questo racconto si presenta un atteggiamento problematico verso la crisi: il dolore del protagonista ha un carattere generale ed esistenziale, e rappresenta in qualche modo un comportamento intellettuale.

Nazzaro nel *Fuoco alla paglia*³⁷ ha un atteggiamento diverso. La sua saggezza mitica è in fondo preistorica. Anche Nazzaro – come molti personaggi pirandelliani in qualche modo – si ribella alle convenzioni, ma non dall'aspetto modernista. Lui rappresenta un mondo in cui non esistono ancora le convenzioni. Nazzaro la sera conta le stelle, ma non le ordina in forme geometriche, come D'Andrea, il protagonista de *La patente*.³⁸ Lo fa invece come una forma di preghiera. Nazzaro disprezza l'avidità e l'infelicità di Simone Lampo, e decide di salvare la sua anima. Solo alla fine diventerà chiaro il significato del detto misterioso di Nazzaro (*Fuoco alla paglia*), quando brucia il grano del podere di Lampo, e gli offre di mangiare e zappare insieme nei campi. La saggezza spiritosa di Nazzaro ci presenta un altro atteggiamento verso le dette convenzioni: invece di diventare stanco ed inquieto, questo personaggio pirandelliano ritorna in un mondo premoderno, senza la pressione della società e della proprietà.

Il poeta Liolà (protagonista de *La mosca*³⁹ e della commedia *Liola*)⁴⁰ e Pinzone, il precettore di Mattia e di Roberto nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* sono invece figure comiche ma nello stesso tempo intelligenti e stravaganti. Anche Pinzone scrive delle poesie (che Mattia cita in qualche parte del romanzo), ma lui conosce

³⁷ Vedi: L. Pirandello: 'Fuoco alla paglia', in: M. Costanzo (ed.): *L. Pirandello: Novelle per un anno. I meridiani*, Milano: Mondadori, 1985: 334-346.

³⁸ Vedi: L. Pirandello: 'La patente', in: *L. Pirandello: Novelle per un anno (La rallegrata)*, op.cit.: 132-145.

³⁹ Vedi: L. Pirandello: 'La mosca', in: L. Pirandello: *Novelle per un anno* (Vol. V), Milano: Mondadori, 1923: 3-14.

⁴⁰ Vedi: L. Pirandello: 'Liola', in: A. D'Amico (ed.): *L. Pirandello: Maschere nude* (Vol. IV), Milano: Mondadori, 2007: 355-416.

bene anche la poesia maccaronica. Il narratore nota che “egli aveva una erudizione tutta sua particolare, curiosa e bislacca. Era, per esempio, dottissimo in bisticci [...]”⁴¹ Il testo sembra sottolineare la natura giocosa e disordinata di Pinzone, ma anche la sua intelligenza ed il suo senso pratico. Sebbene Pinzone sia in un certo senso “bislacco”, conosce bene il suo ambiente e vede tutto con un senso comico: “Molte cose con quegli occhietti egli doveva vedere nella nostra casa, che né la mamma né noi vedevamo. Non parlava, forse perché non stimava dover suo parlare, o perché – com’io ritengo più probabile – ne godeva in segreto, velenosamente.”⁴² L’attitudine estranea dell’artista o dell’intellettuale è un atteggiamento importante nelle opere pirandelliane.

Si può dire che Pirandello elaborava o esaminava certe attitudini possibili verso il dolore generale e la coscienza umana cambiata invece di creare o inventare soluzioni teoriche. Il suo atteggiamento è più artistico ed invece di analizzare sistematicamente le strutture socio-esistenziali della modernità (come Nordau o Chesterton) si interessava più all’atmosfera della crisi, ai comportamenti personali anche se usa e conosce i concetti della “degenerazione” o del decadentismo.

Pirandello, Szentkuthy e la crisi

Il giovane Szentkuthy negli anni ’30 elabora una poetica in un certo senso molto simile a quella di Pirandello, se consideriamo l’aspetto “astorico” o mitico delle sue opere o l’aspetto visuale. Come avevamo visto, Pirandello descrive l’inquietudine umana, la corsa del treno con un’intensità quasi avanguardista nel racconto *Notte*. In questa descrizione la visione diventa un elemento accentuatamente importante. Il ritmo delle parole e la concatenazione delle immagini esprimono la corsa stessa, ma rappresentano anche l’inquietudine interiore dei viaggiatori, il modo come loro percepiscono il rumore del treno nella notte.

Il “flusso”⁴³ ed il movimento interiore sono concetti molto rilevanti sia per Pirandello che per Szentkuthy. Szentkuthy – analizzando in modo giocoso la crisi filosofica del secolo – crea una certa fluttuazione dei pensieri, un “libero movimento”⁴⁴ della teoria “antiteorica”. József Fekete J. sottolinea in relazione a *Prae*,

⁴¹ L. Pirandello: *Il fu Mattia Pascal*, op.cit.: 19.

⁴² *Ibid.*: 18.

⁴³ Vedi in: L. Pirandello: ‘Lumorismo’ in: L. Pirandello: *Saggi e interventi*, op.cit.: 938, ed in: C. Vicentini: *L’estetica di Pirandello*, op.cit.: 47.

⁴⁴ Vedi in: L. Pirandello: ‘Lumorismo’, op.cit.: 910.

famoso romanzo di Szentkuthy, che “presso la realtà costretta entro limiti logici, il *PRAE* ci fa intravedere i contorni di una realtà oltre la logica”.⁴⁵

Anche Pirandello sottolinea che nel “flusso” interiore si dissolvono le categorie fisse (cioè anche i pensieri “fissi”, le teorie). Nel mito d’arte di Pirandello, *I giganti della montagna* il motivo dell’ “infinito”⁴⁶ rappresenta proprio lo spazio interiore dell’uomo in cui l’amore, l’immaginazione e tutti i fenomeni umani incategorizzabili fluttuano. Questo ultimo dramma incompiuto di Pirandello è molto vicino al modo di pensare del Szentkuthy contemporaneo. Nel romanzo *Fejezet a szerelemről* [*Capitolo sull’Amore*] (1936), in un dialogo immaginario del papa e di un uomo impiccato, Tiburzio,⁴⁷ appare un’interpretazione molto speciale della libertà del pensiero. In questa interpretazione la “libertà” non si riferisce al senso quotidiano della libertà d’opinione, ma al bisogno della formazione sempre mutabile del pensiero che non si ferma mai ed è capace di riorganizzarsi.

Come nel racconto *Notte* di Pirandello, anche nei romanzi di Szentkuthy è importante la forza visuale delle immagini che aiutano a riorganizzare e a cambiare le teorie, ed anche ad introdurre i processi interiori umani proprio attraverso le forme fisse della lingua. In questo caso forse le forme fisse sostituiscono le convenzioni, e la fluttuazione della lingua pittoresca significa la “soluzione”, il riconoscimento dell’invalidità delle teorie e delle categorie. Le categorie possono cambiare sempre la loro forma proprio perché non esistono veramente.

L’artista rappresenta proprio il “flusso” indistinto del mondo interiore, cioè solo i fantasmi possono colmare le mancanze delle nostre conoscenze. Secondo József Fekete J., Szentkuthy trova insufficiente il linguaggio della filosofia occidentale per comprendere il mondo. Per questo cerca di elaborare nuovi modi di interpretarlo, creando quasi una parodia della filosofia (e specialmente dei concetti di Heidegger).⁴⁸ Szentkuthy stesso in un capitolo dell’intervista *Frivoltiasok és hitvallások* [*Lascivie e confessioni*] caratterizza la filosofia classica tedesca (in parte comicamente) come “divagazione”.⁴⁹

⁴⁵ Traduzione per: “A logikai keretekbe kényszerített valóság mellett egy logikán kívüli valóság körvonalait sejteti meg a *PRAE*”, in: J. Fekete J.: *Széljegyzetek Szentkuthyhoz*, Újvidék: Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, 1998: 8.

⁴⁶ Vedi: L. Pirandello: *I giganti della montagna*, *op.cit.*: 874.

⁴⁷ Vedi: M. Szentkuthy: *Fejezet a szerelemről*, *op.cit.*: 226–244.

⁴⁸ Vedi: *Utolérhetetlen modernista mestermű*, intervista con T. Wilkinson (intervistato da B. Kerber), 31. 03. 2015; <https://www.prae.hu/article/8126-utolerhetetlen-modernista-mestermu/> (ultima consultazione: 14. 05. 2018).

⁴⁹ M. Szentkuthy: *Frivoltiasok és hitvallások*, *op.cit.*: 359–360.

L'arsenale delle apparizioni ne *I giganti della montagna* di Pirandello può essere interpretato come un simbolo dell'arte e della detta fluttuazione senza le categorie determinate. E similmente a Cotrone, il mago-regista del dramma, anche il sindaco del *Fejezet a szerelemről* [*Capitolo sull'Amore*] di Szentkuthy cerca di vivere in un mondo proprio, fortemente intellettuale, costantemente minacciato dal mondo esteriore, dalle potenze ostili. La crisi è anche la crisi dell'intelletto, e la fluttuazione dei pensieri liberi rimane sempre fragile, vulnerabile (come vediamo anche nell'ultima scena de *I giganti della montagna*). Come i personaggi di Pirandello sono circondati da un mondo pericoloso, anche la città del sindaco medievale di Szentkuthy si prepara per l'attacco dell'armata dell'Imperatore (dopo la morte del papa).

Come Cotrone usa la mitologia, i simboli delle culture diverse ed i motivi delle favole come un repertorio da cui si può scegliere qualsiasi elemento (per esempio quando immagina l'aspetto di Ilse senza curarsi dell'Ilse "vera", come se mettesse in scena uno spettacolo o come se inventasse, anzi creasse una storia), anche nei pensieri del sindaco di Szentkuthy si mescolano mondi diversi in una visione piena di immagini e di frammenti teorici. Il sindaco conosce i testi di Empedocle, ma sembra conoscere anche la filosofia moderna, usa concetti moderni. La sua coscienza è un repertorio delle conoscenze culturali in cui i tempi delle diverse epoche confluiscono. L'intellettuale estraneo che vede il mondo con una certa gioia ed ironia – contrariamente all'intellettuale ansioso e turbato – appare anche nel mondo di Szentkuthy. Il maestro del Cicerone inetto e timido, Agragas nel *Cicero vándorévei* [*Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone*]⁵⁰ proprio come Pinzone ne *Il fu Mattia Pascal* simboleggia una certa vittoria dell'intelletto, un atteggiamento comico verso il mondo. Mentre Cicerone è sempre pieno di angosce e di dubbi, Agragas si comporta leggermente e tratta la gente con un senso umoristico. Mentre a Cicerone danno fastidio le persone incolte o ruvide, e si sente imbarazzato in ogni situazione, Agragas riesce a comunicare ed ordinare le cose. Il rapporto tra il maestro e il discepolo significa il "conflitto" intellettuale del romanzo. József Fekete J. nota che Agragas – essendo greco in un ambiente romano – rappresenta anche generalmente un aspetto esteriore nel romanzo. "Perciò" – scrive Fekete J. – "dall'aspetto del greco Roma diventerà la

⁵⁰ M. Szentkuthy: *Cicero vándorévei* [*Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone*], Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990: 389.

‘vostra Roma’, e lo stato il ‘vostro stato’⁵¹. Contrariamente a Cicerone, Agaragas rappresenta il godimento della vita, la capacità di elevarsi sopra le vicissitudini.

Anche i narratori di Szentkuthy, come quelli di Pirandello, presentano atteggiamenti possibili (ma in un modo soprattutto artistico e non teorico) verso la crisi con una forza visuale speciale. Le immagini suscitano il “flusso”, l’“infinito” interiore, incategorizzabile dell’uomo, che – in qualche senso – può essere interpretato come una risposta alla situazione.

La visione mette in dubbio il ruolo della lingua, ma proprio questa lingua è capace di rappresentare – ed inoltre in uno stile molto elaborato – la visione. L’immagine riesce a cambiare il linguaggio.

Conclusione

Pirandello e Szentkuthy creano una lingua letteraria con immagini molto forti, con metafore molto pittoresche per mettere in dubbio il ruolo della lingua e per cercare un modo di rappresentare il mondo interiore che è incategorizzabile e difficile da esprimere. Sia per Pirandello che per Szentkuthy la storia diventa un repertorio, una serie di miti da cui si può scegliere qualsiasi elemento. Il repertorio significa anche una compresenza di epoche e culture diverse. Pirandello e Szentkuthy non vogliono “risolvere” la crisi esistenziale (o dare una risposta precisa) in senso teorico (o quotidiano), ma indicano atteggiamenti possibili verso il problema, e percepiscono il cambiamento. Pirandello e Szentkuthy sono membri di generazioni letterarie diverse, ma la loro relazione simile alla crisi, le loro interpretazioni simili ci possono aiutare a comprendere l’importanza della visione, delle immagini in una situazione intellettuale molto speciale. La visione cerca di “parlare” invece della lingua, mentre anche la lingua – mantenendo la sua forza – diventa pittoresca. La crisi – essendo insolubile con le categorie “fisse” – richiede il “flusso”, richiede l’immagine.

⁵¹ Traduzione per: “Ezáltal, a görög szempontjából Róma a ‘ti Rómátok’, az állam a ‘ti államotokká’ lesz.”; in: J. Fekete J.: *POST – Szentkuthy Miklós és művei* <http://mek.oszk.hu/04000/04004/04004.htm> (ultima consultazione: 14. 05. 2018).