

Abitare la verità: il ricordo di Umberto
di Giovanni Pasetti

Ogni autore di genio ha un modo particolare di confrontarsi con la creazione altrui. Mosso da affinità elettiva, non ne interpella gli strati in luce, o, anche quando ha l'apparenza di farlo, è per cavarne scintille inaudite, attinte ai recessi del proprio mondo interiore. Queste intuizioni non sono pretesti: spie d'uno sguardo lungimirante, che avverte il nascosto o l'irriconoscibile come presente e concreto, accostano il centro dell'opera con cadenza sicura¹.

Queste annotazioni di Umberto Artioli sono contenute in un passaggio chiave, fra i tanti testi che egli ci ha lasciato. Si riferiscono alla recensione che Antonin Artaud scrisse nel maggio del 1923 a proposito dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, rappresentato a Parigi il 10 aprile dello stesso anno nella messa in scena di Georges Pitoëff. Assistiamo quindi al confronto indiretto tra i due drammaturghi più amati da Umberto, che possono riassumere in modo emblematico il nucleo forte della sua ricerca, benché essa non si esaurisca affatto in loro, anzi accumuli nuova linfa per sorprendenti diramazioni.

Per il lettore delle brevi righe è però evidente che esse sono esattamente applicabili alla vita e all'indagine di chi le scrive. Infatti, come Antonio Attisani ama sottolineare, nel caso di Artioli non abbiamo di fronte esclusivamente un critico della storia della letteratura e del teatro, né semplicemente - verrebbe da dire - uno studioso per quanto nobile della temperie culturale europea. Ci troviamo invece a colloquio con un Autore *in toto*, che persegue appunto una propria peculiare linea di indagine a partire dall'analisi della creazione altrui. Per ricavarne una Verità, tanto più interessante quanto più è schermata dalle convenzioni, irrigidita nei paramenti del rito, eppure vitale, rivoluzionaria, attuale.

Inoltre, se esaminiamo con maggior attenzione il paragrafo appena citato, vi troviamo evidenti tracce di uno schema che sembra fondante nello svolgersi del pensiero artioliano. È l'opposizione tra *in luce* e *nascosto*, tra la velatura che il mondo presenta e la sorgente costitutiva della sua dialettica infinita, che si muove nel continuo rovesciamento di luce e d'ombra, nella disgregazione del falso, attributo di una materia pur necessaria. Nulla di hegeliano, però, in questa serie quasi infinita di dicotomie. Perché non v'è sintesi delle contraddizioni se non nell'azione, che trascina tuttavia sempre con sé una connotazione spirituale e tragica, sia nel personaggio, che sulla scena, che nell'esistenza di ciascuno di noi.

Esaminiamo ad esempio uno dei primissimi scritti pubblicati di Umberto, quello che apparve sul fascicolo inaugurale della rivista «Il Portico», nel giugno del 1964. Come i mantovani ben sanno, «Il Portico» costituì negli anni Sessanta, fino al quindicesimo e ultimo episodio stampato nell'agosto del 1970, il tentativo generoso e lucido intrapreso da un gruppo di giovani – Umberto Artioli, Francesco Bartoli, Gino Baratta, Fernando Trebbi, Renzo Margonari, per citarne soltanto alcuni - di affrontare con piglio sicuro le grandi tematiche della contemporaneità, svecchiando in modo repentino il panorama culturale di una provincia allora lontanissima dai grandi centri di produzione intellettuale. A questo tentativo Umberto seppe contribuire con una direzione *di fatto*, che si accompagnò ad una evoluzione intensa dei contenuti dei suoi articoli - era allora poco più che venticinquenne.

In particolare, lo studio della poetica di Dino Campana, contenuto appunto ne *Il problema dell'unità dei «Canti Orfici»*², appare significativo proprio per la peculiarità della figura del poeta di Marradi, cerniera problematica tra Simbolismo ed età nuova. L'accurata disamina degli elementi in gioco e degli apporti critici fino ad allora intervenuti rivela immediatamente l'originalità dell'approccio di Umberto che, in parte deluso dalla scarsa apertura immaginifica di Campana, riesce tuttavia a evidenziare alcuni nodi cruciali della sua avventura artistica. Egli parla dunque di «fragile universo di frammenti, da cui sprigiona soltanto a tratti il vivido bagliore della poesia»³. Soprattutto, appaiono qui - forse per la prima volta - termini e predicati che ritroveremo poi molto spesso. Citiamo: «Sicché si ha la sensazione che il poeta, incapace di proseguire nel suo sforzo di

penetrazione del mistero, debba costantemente interrompere il movimento *ascensionale* appena iniziato per riguadagnar *terra*, e riprendere campo nella zona più sua»⁴ (dove i corsivi sono ovviamente nostri). Ecco dispiegarsi uno dei temi cruciali dell'itinerario d'autore di cui ci stiamo occupando: quello della *caduta*, ovvero del movimento subitaneo e catastrofico dall'alto verso il basso, che avrà nei capitoli del *Pirandello allegorico*⁵ la sua più compiuta formulazione. Tema che già prefigura l'incontro con l'immaginario gnostico, poiché fu questa corrente eretica nata tra l'Occidente e l'Oriente a narrare di un complesso universo che fa perno sulla distruzione dell'armonia originaria, sulla vittoria del falso creatore - il demiurgo - e sul difficile cammino di ricostruzione a cui l'uomo è chiamato, misurandosi con la decadenza della materia e l'inganno della contemporaneità.

Passano alcuni anni e, nel 1978, alcuni dei protagonisti de «Il Portico» organizzano a Mantova, presso il Teatro Scientifico del Bibiena, un convegno dal nome evocativo: *Itinerari: pratiche dell'immaginario*, i cui atti vennero raccolti più tardi nel volume *Il viandante e la sua orma; mappe dell'immaginario e del reale*, edito da Cappelli. Chi fu presente a quelle giornate ricorda l'elevata qualità dei relatori, unita al coordinamento metodico e illuminante di Umberto Artioli e Francesco Bartoli, che seppero con il filo ardito della loro intelligenza tessere fra loro contributi di scrittori di vario temperamento e origine. I tempi erano rapidamente cambiati. Le suggestioni del Gruppo '63 erano state sostituite dal febbrile avvicinarsi di ricerche di taglio psicoanalitico e sociale, che tanto dovevano alle provocazioni dei maestri francesi: Lacan, Derrida, Bataille, Deleuze. La postfazione che Umberto appose al volume, e che intendeva ripercorrere i momenti essenziali della riunione, si chiama *La saggezza dell'itinerare*. La triplice sottolineatura presente nei titoli del convegno, del libro e del saggio riguarda dunque il sapere inteso come erranza, quindi colto nel suo valore più dinamico, che affronta continuamente il rischio di perdita della direzione e del senso. Questo ci introduce alla vigorosa curiosità di ricerca mediante cui Umberto fronteggia il caos di proposte diverse che il suo acume intende dipanare. E alla dichiarazione qui riportata, che appare già nei primi paragrafi dell'intervento:

Un sapere *sull'*immaginario. Una pratica dell'elevazione, un gesto altolocato in cui il movimento del sollevare è anche quello di un levarsi e di un lavarsi, la rinuncia a un'improponibile contaminazione. Non esiste un sapere impuro; esiste un sapere dell'impurità o sull'impurità che non per questo cessa di essere meno puro⁶.

Una precisa dichiarazione d'intenti, si direbbe, quasi dissimulata all'interno di una riflessione complessiva sull'erranza, sulle movenze elusive e seducenti dell'immaginazione. Risuona qui l'affermazione vigorosa dell'*altezza* del sapere, concetto che si presenta a noi secondo due diverse prospettive. Innanzitutto, è la misurazione della distanza che intercorre tra il mondo dell'impurità e lo sguardo del sapiente; una misura ovviamente non metrica, che vuole cogliere la caratteristica propria del cammino umano, ossia la capacità di esperire l'abisso in ogni istante e in certo modo di valutarlo, perlustrandolo già a partire da una prima intenzione. Secondariamente, è la fissazione del dramma originario, ovvero dell'abisso riproposto questa volta in veste vertiginosa, in modo fisico, sotto specie di caduta possibile, anzi certa, anzi già avvenuta. Se l'individuo riconosce, intuisce, attraversa il precipizio - inteso non come luogo della fantasia ma come realtà attuale - allora può avvenire quell'epifania, quella sequenza epifanica che inverte il cuore tragico dei grandi che Umberto amava studiare.

Dapprima, Artaud. Esplorato, vivisezionato, quasi costretto a rivivere in uno dei testi più rabadomantici che la cultura italiana abbia saputo offrire negli ultimi decenni. In *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*⁷ Artioli ha saputo, accompagnato da Francesco Bartoli, operare nello stesso anno del convegno appena citato una mimesi accurata e puntuale dell'avventura esistenziale e poetica del visionario marsigliese. Il procedere del saggio consente ad Umberto, oltre ad una verifica dei momenti diversi dell'inventività e della follia di Artaud, anche una

perlustrazione rigorosa dei confini labili tra oscurità e luce, tra corpo e spirito, tra divinità malvagia ed entità salvifiche, in un originalissimo studio sul teatro dove la parola *spettacolo* diviene sacra, in quanto registrazione attonita di un confronto metafisico. Seguendo l'ottenebrarsi e al tempo stesso l'approfondirsi delle facoltà mentali dell'attore e drammaturgo francese, siamo condotti, come in un processo iniziatico, a valutare il rabbioso ma giustificato ergersi dell'uomo contro il suo creatore, nelle implicazioni alchemiche e gnostiche che il pensiero della prima metà del Novecento offre. Non abbiamo qui sufficiente spazio per accennare a tale incandescente materia. Importa però sottolineare come, attraversando lo specchio di Artaud e delle circonvoluzioni del Doppio, Artioli integri concetti che, nel loro dissidio irredimibile, gli saranno utili a compiere i passi successivi, quelli che lo condurranno alla formulazione più esatta - benché crudelmente interrotta - del proprio personale sentire.

Nel reale, mondo illusivo dove la creatura è afflitta dal velo della *maya*, l'esistenza è sogno depotenziato. In questo spazio, dove alla fissità oggettuale fa da corrispettivo la fissità dell'io, l'uomo è estraneo all'universo che avverte come una confusa molteplicità. [...] Vivere nel quotidiano è non *sentirsi* vivere, non portare in sé l'evidenza della crudeltà [...]. La cerimonia scenica, lungi dall'essere *finzione* nel duplice senso di simulacro dell'esistenza quotidiana e di ribadimento del velo della *maya*, è vita intensificata e, contemporaneamente, rigorosa coscienza del dramma che affligge la creatura⁸.

Questa lunga citazione sembra utile per cogliere la vibrante energia che percorre tutte le pagine del saggio. Di fronte alla morte e, più ancora, alla violenza esistenziale dell'*essere gettato* in questa vita, l'individuo reagisce agendo nello spettacolo e trascinando così dentro i confini del suo stesso corpo la lacerante distanza tra la creatura e il creatore o, per meglio dire, tra la creatura e il senso della creazione. Un mito esperito giorno per giorno, dove la dimensione teatrale scompiglia e perturba l'opacità della materia, regalando al soggetto una nuova apertura di verità, anche nel caso in cui le peripezie del singolo dramma svelino la non autenticità della condizione umana.

Quindi, Pirandello. I due testi fondamentali, *L'officina segreta* (1989) e il *Pirandello allegorico* (2001), vengono intervallati dal saggio su D'Annunzio⁹, quasi l'autore volesse prendere un respiro ampio, concedendo a se stesso altro tempo per l'analisi, unendo al compiersi della propria maturità la definitiva stesura dei concetti che più lo motivano.

Questo compiersi avviene, è evidente, attraverso l'incontro con il drammaturgo agrigentino, con le scintillanti e talvolta capziose peripezie del suo intelletto. Ma avviene soprattutto nel segno della riscoperta di una parola alta, che da sola giustificherebbe tutta l'avventura critica di Umberto. Ci riferiamo all'*allegoria*. Ora, non si tratta né di un termine né di un concetto innocuo. Particolarmente, e qui misuriamo il genio di Artioli, per lo stesso Pirandello che, nella celebre prefazione ai *Sei personaggi*, scrive: «Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico ad una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tiene questa in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva»¹⁰.

Entriamo qui in un sentiero che percorre tutta la storia letteraria italiana, un dibattito spesso silenzioso che ha interessato in egual modo poeti e saggisti. Dibattito che, nel secondo Novecento, riprende particolare vigore, proprio in ragione di una ripulsa netta del Simbolismo e delle sue deboli perifrasi.

Scrivono Gianfranco Contini a proposito di Dante: «la *Commedia*, volgarmente interpretata secondo l'allegoria dei poeti, s'ispira all'allegoria dei teologi [...]; lo dice chiaro l'epistola a Cangrande [...]; il libro che la *Commedia* strutturalmente imita è il libro di Dio, la Bibbia, passibile di sensi mistici, ma la cui lettera espone frattanto fatti temporalmente accaduti»¹¹. E, nello stesso scritto: «ma, si capisce, Dante è un realista»¹².

Umberto muove dunque con estrema decisione verso la dimostrazione che nell'intero *corpus* pirandelliano, e in particolare nei *Sei Personaggi*, l'autore siciliano introduca rimandi sottili, ancorché in sostanza espliciti, al dettato del Nuovo e del Vecchio Testamento. Così, ad esempio, il

numero Sei diventa emblema della creazione divina e introduce al successivo dramma, ovvero la caduta in tentazione di Adamo e di Eva, e la loro cacciata dal Paradiso Terrestre. Così si spiega fra l'altro il *tópos* del giardino, che tanto spesso ricorre nelle pagine pirandelliane. In questa luce vengono interpretati *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ma è la complessiva opera dell'agrigentino a venire illuminata ed esplicitata dalla brillante analisi di Artioli. Che tuttavia si basa su di un assunto fondamentale, di fatto non dichiarato: poiché l'allegoria - la vera allegoria, come direbbe Contini - vive nel rapporto fra due mondi, l'uno terrestre e consueto, l'altro celeste e superno, l'allegoria consiste appunto nella misura di una distanza che vista dal basso è abissale e vista dall'alto è vertiginosa. La medesima distanza a cui abbiamo appena accennato e che ispira, come abbiamo notato, molte pagine di Umberto.

Il quale affronta Pirandello a viso aperto e, nel suo capolavoro¹³, taglia la trama e il contenuto dei *Sei Personaggi* con una sorta di lama di luce, che a sua volta si rifrange in mille raggi seguendo l'infinita macchina teatrale inventata dall'autore di *Uno, nessuno e centomila*. Come è ovvio, una speciale attenzione viene riservata allo straordinario statuto delle sei parvenze che animano la scena sotto gli occhi stupiti, ammaliati e infine terrorizzati del Capocomico.

Non ripercorreremo qui nemmeno la traccia del duello critico che Umberto inizia, e che ben può servire da paradigma a ricerche future, anche in altro campo. Ci basterà rilevare come egli intenda riunire Dante e Pirandello, riportando ad esempio le frasi ispirate che quest'ultimo dedicò all'Alighieri. E scrivendo che

per noi, a cui lo scrittore italiano appare, dopo Dante, uno degli spiriti religiosi più autenticamente ispirati dell'intera letteratura italiana, l'ambiguità sta nella reticenza: perché Pirandello occulta le tracce di ciò che per altri versi si ostina a mettere in campo, e lo fa non solo nell'opera da molti considerata il suo capolavoro [...]?¹⁴.

Una domanda angosciosa, che da sola spiega l'energia quasi mistica spesa da Umberto durante l'intero corso della sua vita. Perché, se davvero si crede che nelle righe inventate dai grandi, negli esili segni neri sopra un foglio bianco, vi sia l'assiduo resoconto della Caduta dell'Uomo e del suo imperfetto risorgere, non si può non scorgere la questione eterna che sta al fondo della caduta, e che coinvolge i limiti dell'esistenza terrena.

Ovviamente Umberto coglie la diversa natura dell'ambigua Madama Pace rispetto ai Sei Personaggi, e come ella sia ad un tempo finta sarta, vera mezzana, apparizione spiritica, essere grottesco, incarnazione della *Dueña* di ispanica memoria, «nel dramma una figura ridondante di materia, ma totalmente rivestita di pneuma, si erige a *settimo* personaggio, e la sua compiutezza fa da singolare contrasto col nomadismo dei *sei* esclusi»¹⁵.

I brandelli della creazione non giunta a buon fine si confrontano quindi con una perfezione inquietante. E, forzando le intenzioni del nostro Autore, ci rimane davanti agli occhi, come un lume troppo intenso che non si può fissare a lungo senza abbassare lo sguardo, quell'essere sgraziato e sgradevole che tesse malevolmente le fila del destino, come una cattiva modista che produce amplessi e non corsetti. Nella Pace di cui il suo nome si ammanta riconosciamo una sinistra risonanza: una porta da attraversare, un settimo punto in cui si completa instabilmente il giro dei giorni. Una risata a cui non credere, nel colore verde di una scena in cui i Personaggi divengono fantasmi.

Perché, nonostante tutto, la verità è più forte della morte.

(*Drammaturgie della quête*, a cura di Elena Randi e Cristina Grazioli, Padova, Esedra, 2006, pp. 13-19)

¹ UMBERTO ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989, pp. 158-159.

² UMBERTO ARTIOLI, *Il problema dell'unità dei «Canti Orfici»*, in «Il Portico», 1, 1964, pp. 25-33.

³ *Ivi*, p. 29.

⁴ *Ivi*, p. 31.

⁵ UMBERTO ARTIOLI, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001.

⁶ UMBERTO ARTIOLI, *La saggezza dell'itinerare*, in UMBERTO ARTIOLI, FRANCESCO BARTOLI (a cura di), *Il viandante e la sua orma; mappe dell'immaginario e del reale*, Bologna, Cappelli, 1981, p. 181.

⁷ UMBERTO ARTIOLI, FRANCESCO BARTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

⁸ *Ivi*, pp. 150-151.

⁹ UMBERTO ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Bari, Laterza, 1996.

¹⁰ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino, Einaudi, 1993, p. 5.

¹¹ GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 2001, p. 219.

¹² *Ivi*, p. 220.

¹³ UMBERTO ARTIOLI, *Pirandello allegorico [...]*, cit.

¹⁴ *Ivi*, pp. 137-138.

¹⁵ *Ivi*, p. 117.