

ANTONIO SACCONI

Mazzacurati e la tradizione del moderno: l'archetipo Pirandello

La riflessione di Giancarlo Mazzacurati su Pirandello inizia, grosso modo, dalla metà degli anni Settanta, coincidendo con un suo più generale spostamento di interesse (al contempo scientifico e didattico) in direzione della cultura della modernità¹. Il transito del critico, fino ad allora accreditato esegeta della cultura umanistica e rinascimentale, verso il romanzo novecentesco italiano ed europeo produce novità interpretative di forte rilievo che riguardano non solo Pirandello ma l'intera tradizione del moderno, di cui l'autore del *Fu Mattia Pascal* assume la funzione di indiscutibile archetipo. Nei sondaggi dedicati da Mazzacurati a Pirandello (ma anche a Svevo e, sul versante europeo, a Proust e a Musil) la modernità appare con i tratti di una fisionomia problematicamente peculiare, inserendosi nel premoderno secondo un rapporto di ineludibile filiazione, e offrendosi, tuttavia, come oggetto di studio autonomo, reclamante conoscenze e procedure ermeneutiche specifiche e inedite.

Da quei sondaggi emerge con evidenza la consapevolezza che le radicali modificazioni tecnologiche e culturali apportate dallo scenario novecentesco hanno un forte impatto sui comportamenti antropologici, sui modi di percepire e di vivere il tempo e lo spazio fisico, sulla sensibilità umana, sulla vita sociale, sulle tecniche di espressione e di fruizione dell'arte. Lo choc della modernità, i suoi aspetti sconvolgenti, ma anche le inedite modalità comunicative da essa create trovano in Pirandello una loro, per più di un verso inaugurale, figurazione. Scrive Mazzacurati:

¹ Un agile riattraversamento dell'intera vicenda dello studioso Mazzacurati è ora in D. DELLA TERZA, *Giancarlo Mazzacurati critico: mimesi formativa e paradigmi d'invenzione*, in V. MASIELLO (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, t. II, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 1433-46.

Le intuizioni teoriche e le traduzioni o invenzioni narrative di Pirandello sono, fin dal primissimo Novecento, uno dei punti più alti di consapevolezza toccati nella letteratura europea, dell'irriducibile diversità, estetica e antropologica, del «personaggio» contemporaneo; e della funzione dell'autore, di fronte a lui².

Il brano che ho citato è tratto da un volume dal titolo estremamente significativo, *Pirandello nel romanzo europeo*, e in particolare da un capitolo il cui titolo è non meno eloquente, *Antropologia del personaggio novecentesco*. Esso documenta, credo efficacemente, come ne limiti la portata chi pensi al libro nei termini esclusivi di uno studio monografico sullo scrittore siciliano: in effetti l'opera, rilevante per ampiezza di vedute e dovizia di riferimenti, si può definire un'indagine orientata ad offrire e ad illustrare una mappa tipologica, tutt'altro che semplificatrice, anzi densamente problematica, dei percorsi tracciati nell'Europa del Novecento dagli esercizi romanzeschi di prima grandezza. In quest'ambito Pirandello è individuato come il campione di esordio di una scrittura narrativa siglata dall'ibridazione saggistica, dall'irriducibilità a qualsiasi sintesi, dalla moltiplicazione digressiva, antilineare, dalla presenza di un tempo ellittico e di una soggettività ironicamente postuma, decentrata, postcopernicana, apparentabile all'universo formalizzato da un altro grande protagonista del romanzo del '900, cioè da Robert Musil. È possibile, così, scorgere in Pirandello non solo gli echi del romanzo europeo settecentesco di ascendenza sterniana, ma anche i prodromi di una prospettiva trasversale, forse non marcata ma percepibile ad uno sguardo analitico profondo, che conduce all'autore dell'*Uomo senza qualità*. Non a caso presentando Pirandello come antesignano, tra i narratori novecenteschi, della «verità che si scinde e si moltiplica» non più soltanto esternamente, ma «dentro il soggetto» (p. 159), Mazzacurati conclude le sue argomentazioni con una citazione tratta dalla più celebre opera di Musil: «Il mondo potrebbe ... mutare a ogni istante in tutte le direzioni; o almeno, in una qualunque di esse» (p. 160). L'idea di un mondo e di un'antropologia governati da un procedere imprevedibile, divagante, segmentato, privo di orientamenti normativi, non inchiodabile sui sistemi ideologici, e come tali paralizzanti, della fissità, della totalità, dell'organicità positivista, la conseguente necessità ad avanzare nel vuoto, tra segni impossibilitati ad attingere senso e conclusione, trascrivono risonanze provenienti dall'orizzonte pirandelliano.

Il libro si apre su un ampio capitolo intitolato contrastivamente a due tra i più alti e complessi modelli narrativi del '900, a Proust e a Musil. I due modelli funzionano da sontuoso fondale su cui è inscenata l'analisi della scrittura piran-

² G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 117 (d'ora in poi le citazioni tratte da questo libro saranno indicate con la sola indicazione delle pagine, senza rinvio in nota).

delliana, accostata all'esemplare musiliano. Ci troviamo di fronte a «grandi macchine ingannevoli» per la loro duplicità: «Una irta, fantastica, sovraccarica di battiti intensi, che poi con lenta metamorfosi richiama i propri ingranaggi alla regolarità, alla produzione di un senso che il romanzo "mimetico" aveva perduto. L'altra pacata, ragionevole, di ritmo meno teso, pieno di interni e di esterni, punteggiata in apparenza di minuziose *tranches de vie*, non incalzata da un io vorace e intransigente, disposta anzi a divagare nel gioco saggistico e nella digressione allegorica, che però cresce sempre più disarticolata e labirintica, senza organi di direzione, mentre il senso muore nella frizione di ingranaggi che girano a vuoto» (p. 25).

Due immagini divaricate della crisi del naturalismo, dei grandi schemi razionali e progressivi edificati nell'Ottocento: la prima recinge uno spazio distinto, separato, specialistico per il sapere letterario, in cui la funzione del tempo, la dilatazione della memoria rispondono ad un'operazione di risarcimento, mirante a riattingere un'origine e un centro smarriti. Nella seconda immagine, quella musiliana, il tempo, operando in un romanzo costituzionalmente spezzato, incompiuto, anzi incompletabile, non torna, «non sa più essere palindromo, come in parte era stato il tempo proustiano. È un tempo ellittico, a spirali o a vite infinita, come la struttura stessa del romanzo musiliano» (p. 50) e dunque non può restituire alcuna identità e pienezza; rimanda, piuttosto, ad un paesaggio postapocalittico, in cui i frammenti del passato, ormai irrevocabile, sopravvivono «come rottami insensati che nulla, neppure l'ipostoria della memoria e del vitalismo affettivo, potrà più ricomporre» (p. 47).

Coerentemente con queste argomentazioni Mazzacurati definisce *La Recherche* «il romanzo del sapere ritrovato» e *L'uomo senza qualità* «il romanzo del sapere perduto» (p. 50). L'opera di Proust è ancora regolata da un'ottica neotolemaica: in essa il tempo, quantunque anomico, relativo, continuamente mutevole, esteso sino ad esiti patologici, è orientato dalla nostalgia di un centro segreto che solo la prassi letteraria, depurata da ogni elemento spurio, estraneo al suo specifico linguaggio, può disoccultare, coniugando origine e fine. L'opera di Musil è invece connotata da un peregrinare decentrato, obliquo, senza alcun possibile approdo, incurante di argini specialistici, in cui l'adeguamento alla prospettiva copernicana è totale. Siamo nell'orbita di quel romanzo-antiromanzo, che ibrida codici e linguaggi, abbatte le sue frontiere, destruttura ogni consecutività temporale della narrazione, ogni ipotesi di autore demiurgo e che già Pirandello, dal *Mattia Pascal* in poi, aveva allestito. Si potrebbe aggiungere, forzando il discorso, che lo stesso intreccio di «anima ed esattezza», caratteristico dell'*Uomo senza qualità*, è in qualche modo anticipato da quella commistione di romanzo «antropomorfo» e romanzo «tecnomorfo» che Mazzacurati individua nella scrittura narrativa di Pirandello. A tal proposito, indicando proprio nel *Fu Mattia Pascal* il paradigma novecentesco di «romanzo che scava nel proprio statuto fino a presentarsi come antiromanzo», il nostro interprete annota:

A quell'altezza cronologica [...] non c'è forse romanzo europeo più drastico nel sentire la catastrofe del soggetto, nel proiettarsi oltre ogni schema di trattamento lineare. Thomas Mann pubblicava i *Buddenbrook*, Joyce scriveva la propria autobiografia «eroica» (*Portrait on an artist*), Svevo aveva finito (e fallito) il pur splendido *Senilità*, Proust ordinava, attraverso il *Jean Santeuil*, il primo strato della *Recherche*: in nessuno ancora, nella diversa disperazione circa la vita, l'immagine sociale, il destino dell'artista ordinatore, si affaccia ancora il sentimento che quella funzione vagheggiata e negata è ormai irrimediabilmente esplosa nell'io, oltre che nella materia sociale; e che se ne porta anche la nostalgia come pura maschera (pp. 97-8).

La lettura in chiave europea a cui Mazzacurati sottopone Pirandello si poggia principalmente sull'analisi di due elementi, che sono in primo luogo due meccanismi compositivi, materiali fondamentali di organizzazione tematica e formale del discorso narrativo: mi riferisco alla funzione-tempo e alla funzione-soggetto. L'oggetto principale del *Fu Mattia Pascal* è il tempo, «ma il discorso sul tempo è fortemente legato al discorso sul romanzo: l'impossibile oggettività, l'impossibile adeguamento del primo alle istanze della vita e ai fantasmi del soggetto diviene l'impossibilità teorica e l'inadeguatezza artistica del secondo, almeno nei suoi vecchi statuti» (p. 191). Il tempo si accampa come tema e insieme come modo di formalizzazione della paradossale storia di Mattia Pascal. La decomposta narrazione che ne deriva si offre come uno dei primissimi tentativi di antiromanzo, il cui soggetto narrante, cioè a dire «il terzo Mattia Pascal, è già un avo bislacco di futuri "uomini senza qualità", che vivranno nel tempo del "non più" e del "non ancora"» (p. 195). La struttura della narrazione messa in atto nel *Fu Mattia Pascal* è così descritta:

Tale struttura si profila come un triplice percorso, sostanzialmente concentrico malgrado la varietà delle ellissi: il centro (come sarà nel musiliano «anello di Clarisse») è un gorgo vuoto; e i tre cerchi sono insieme congiunti e disgiunti, snodati, dalla spirale a vite infinita di un soggetto che di anello in anello trascolora, per fermarsi ormai quasi immateriale sul bordo esterno, da cui descrive il proprio *tourbillon* come guardandolo dall'orlo di un pozzo, donde sta per spiccare un definitivo volo nel nulla (p. 197).

La moltiplicazione intrecciata del tempo e del soggetto significa la loro intrecciata dissoluzione che è al contempo la dissoluzione della forma-romanzo, resa umoristicamente esplicita dall'offrirsi come memoria spedita verso il nulla da un luogo intemporale qual è l'oltretomba. Quella dissoluzione è praticata lungo tutta la narrazione ma è già predicata nel proemio enunciato quando la vicenda è giunta al suo epilogo, in quel «maledetto sia Copernico» che destruttura ogni miraggio di verità naturale, e con essa ogni ipotesi di scrittura romanzesca che voglia mimarla o riprodurla.

Anche nel secondo degli 'antiromanzi' pirandelliani non c'è più posto per il vecchio ordine della mimesi naturalistica. Mazzacurati definisce *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* «un romanzo di anamorfosi: perché il meccanismo

dominante (l'illusione cinematografica) non produce tanto *trasformazione* quanto *sostituzione* della realtà naturale con una realtà artificiale, coi circuiti totalitari dello spettacolo-merce». Anche in questo caso il meccanismo è già presente nelle battute d'avvio del romanzo, nell'autoritratto iniziale, nel silenzio del suo sguardo, privato di ogni potere di dialogo, di comunicazione, assimilato per sinestesia all'occhio della macchina da presa. A proposito di questo romanzo Mazzacurati instaura un confronto con la coeva prospettiva futurista i cui esiti interpretativi non sono stati colti in tutte le sue implicazioni dagli studiosi della modernità. Pur ribadendo la «vertenza antifrastica» avviata da Pirandello contro i neobarbari, apologeti della novità tecnologica, Mazzacurati conclude che la macchina «per entrambi, invertiti i segni algebrici, [è] sinonimo o equazione di morte e di cancellazione del passato, di abbattimento dell'idillio naturale e del laboratorio naturalistico, nonché dell'anima romantica che in misura diversa essi contenevano» (p. 255).

Infine il romanzo d'approdo: *Uno, nessuno e centomila*, «nota tappa dello sternismo italiano» (p. 275). Mazzacurati stabilisce un accostamento tra le riflessioni sulle forme e il senso di Sterne e in generale dell'umorismo moderno enunciate da un lato da Pirandello e dall'altro da Lukács: i punti di contatto sono più d'uno, ma è indiscutibile la precedenza cronologica del saggio pirandelliano (parliamo ovviamente dell'*Umorismo*, apparso nel 1908) su quello del filosofo ungherese, posteriore di un anno. Mazzacurati insiste a fondo sul Pirandello lettore e fruitore del *Tristram Shandy* come modello di antiromanzo. L'autore di *Uno, nessuno e centomila*, ancora prima di Svevo e Joyce, rimette in circolo il sistema narrativo già sperimentato da Sterne, fondato sullo smantellamento di ogni regolarità mimetica, sulla moltiplicazione degli intrecci, sulla scissione esibita tra tempo della storia e tempo della narrazione, sulla disarticolazione della linearità diegetica, sulle pause riflessive, sull'ipertrofia delle digressioni, sulla visualizzazione tipografica della scrittura; insomma Pirandello rilancia sul proscenio novecentesco il modello sterniano di infrazione in cui per «per la prima volta in modo esplicito nella letteratura occidentale, in una sorta di continua autorappresentazione dell'invenzione e della finzione narrativa, la scrittura fa del libro il proprio specchio, si dichiara padrona e organizzatrice del testo, del suo ordine, del suo tempo interno» (pp. 281-82).

Gli studi sui testi narrativi di Pirandello, rimaneggiati e rimontati, si riversano anche nei commenti e nelle note che corredano le edizioni che Mazzacurati cura per la collana «Einaudi Tascabili Classici» e che di recente sono stati utilizzati, assieme a saggi su Verga e Svevo, per comporre il volume postumo *Stagioni dell'apocalisse*³. Negli ultimi anni lo studioso padovano affidò un posto di

³ Cfr. G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998.

privilegio al commento come genere critico, collegandolo ad una precisa esigenza didattica (Pirandello è stato oggetto da parte di Mazzacurati di più di un corso universitario). Un'attenzione talora microscopica è, così, dedicata a singole parti del testo, ai suoi nuclei minimi, al fine di effettuare un'oggettiva descrizione e una conseguente, organica e adeguata spiegazione. Basta leggere le note del *Fu Mattia Pascal* per avere un'idea della ricchezza di questioni che sono lì esposte e dibattute. Ecco un elenco certamente non esaustivo: il grossolano fraintendimento con Croce, che parla di «trionfo dello stato civile», laddove «la morte si era mostrata a Mattia Pascal non tanto per l'assenza per i diritti civili, quanto per l'obbligo di stare imprigionato dentro di sé, senza scambio»⁴, le distonie con D'Annunzio, l'urgenza di fuoriuscire dalle secche del naturalismo, l'alternanza tra romanzo e metaromanzo, i frequenti andirivieni tra le varie dizioni di romanzo più classiche, fino alla loro fusione, le molteplici aperture digressive sottolineate come intermittenti saggi sul romanzo, le tracce dei grandi archetipi umoristici, Sterne, Jean Paul, la fitta rete intertestuale, la rivolta al canone dei generi, il coinvolgimento, in quella rivolta, degli intertitoli (e dei meccanismi di montaggio). Rimarchevole è l'ipotesi che il parodistico incipitario esibito nella premessa seconda («*Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise...La signora contessa indossò... ecc.*»)⁵ abbia lasciato un'eco in alcuni «propos» di Valery riferiti da Breton nel *Manifesto del surrealismo*, come il rifiuto di scrivere «La marchesa uscì alle cinque» (ipotesi associata ad una lettura valeriana della prima traduzione francese del *Fu Mattia Pascal*). Uno spazio non irrilevante è dedicato alla fisiognomica (ormai del tutto inassimilabile alle smanie catalogatrici del positivismo lombrosiano e funzionale piuttosto a produrre un'estraneazione dell'io), ai cambiamenti dei punti di vista, alla pluralità delle prospettive nell'unicità del soggetto recitante. Il commento sottolinea, inoltre, come il romanzo sia organizzato per quadri, svincolati dal *continuum* del *feuilleton* e tematizzati attorno a un perno, che non può non richiamare, distinto quel che vi è da distinguere, analogie con i principi di montaggio che regoleranno, due decenni dopo, *La coscienza di Zenò*: «là un'autobiografia come riluttante confessione autoanalitica, in vista di una salute insieme auspicata e rifiutata; qua una autobiografia senza funzione e senza destinatari, che racconta l'impossibilità del romanzo "classico" narrando l'impossibilità di una vita "classica", in un manoscritto destinato ad essere libro postumo»⁶. Non sono trascurate le risorse del linguaggio, i toscanismi, ma anche la manipolazione, il lessico icasticamente composito, l'accavallarsi di molteplici forme di marcata

⁴ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993, *comm. ad loc.*, p. 271.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., *comm. ad loc.*, pp. 62-3.

espressività, dall'idioletto personale al plurilinguismo dialettale. In quest'ambito si può far rientrare la messa in discussione, espressa nell'introduzione all'*Esclusa*, del giudizio di Contini «circa un Pirandello rappresentante della koinè burocratico-amministrativa medio-italiana e, per così dire, romano-centrica»⁷. Quella del «grande critico» è stimata come una «svista», un'operazione «non del tutto congrua», tutto sommato apodittica, che non tiene nella dovuta considerazione i «sobbalzi» del linguaggio pirandelliano (più polifonico e saporuso di quanto possa far sospettare la sua «medietas»)⁸, la sua stratigrafia non facilmente classificabile:

Chi abbia dovuto saggiare, sotto la superficie apparentemente tranquilla d'oltre trent'anni di romanzi e novelle, e sa quanti strani fossili ha dovuto ripescare nei repertori antichi o toscani moderni, quante ellissi ha dovuto sciogliere per i lettori di oggi, quante formazioni linguistiche ardue, violente, ambigue, ha dovuto «tradurre», difficilmente può adattarsi ad una sorta di equivalenza (in continuità e contiguità): Pirandello-Moravia [...]⁹

Il commento di Mazzacurati è un atto critico in cui è parte ineliminabile ed essenziale l'attenzione filologica, grazie alla quale il testo, anche un testo moderno come quello pirandelliano, è analizzato nella sua distanza storica, nella sua alterità rispetto alle derive arbitrarie e soggettive dell'interprete. In un'intervista, rilasciata alla rivista «Allegoria» nel 1990, dal titolo *Crisi della critica e strategie di sopravvivenza*¹⁰ si legge: «La critica letteraria comincia a morire o a diventare altro, il che è lo stesso, quando si consegna mani e piedi all'imperialismo di forme del sapere che non abbiano, prima di tutto, fondamenta filologiche (il che significa anche un minimo di fondamenta storiografiche)»¹¹ e più avanti

⁷ G. MAZZACURATI, *Introduzione a L. PIRANDELLO, L'esclusa*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1995, p. XVIII., ora anche (con il titolo *Marta Ayala tra xenofilia e xenofobia. Introduzione all'«Esclusa»*) in ID., *Stagioni dell'apocalisse*, cit., pp. 101-2.

⁸ Nel commento a *Uno nessuno e centomila*, a proposito del termine «rinchioccito» così annota Mazzacurati: «È un altro di quegli improvvisi sobbalzi del linguaggio pirandelliano, normalmente "mediocre", che cospargono il testo come altrettanti "a fondo" in una partita di scherma di solito prevedibile e ragionata secondo le regole del discorso comune; sono segnali di un iperdescrittivismo di sapore espressionistico, ma anche punte di compiacimento verso un'elaborazione sorprendente, rara e reinventiva, della lingua» (cfr. L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994, *comm. ad loc.*, p. 118).

⁹ G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 102.

¹⁰ Nella seconda parte del titolo si può intravedere in filigrana il sottile *understatement* di Giancarlo che assieme ad un comportamento esistenziale esprimeva anche un atteggiamento culturale, esito di uno sguardo critico tutt'altro che flebile, anzi mirante, dopo approssimazioni ellittiche, a stringenti focalizzazioni. Semmai l'inflessione attenuata nasceva dall'intento di inscenare e squadernare, prima e accanto all'ipotesi ritenuta più persuasiva, anche quella di segno contrario.

¹¹ Cfr. *Crisi della critica e strategie di sopravvivenza. Intervista a Giancarlo Mazzacurati*, a cura di R. Luperini, in «Allegoria», a. II, 1990, fasc. IV, p. 192.

si trova scritto che è sempre più necessario un'agguerrita filologia da applicare ai moderni: la rinnovata filologia ha da «riportare in primo piano le filigrane di cui la letteratura è materialmente fatta»¹². Attraverso quell'attenzione Mazzacurati ha sempre affermato l'esigenza etico-culturale del rispetto del testo. Naturalmente l'atteggiamento filologico non è assunto in modo unilaterale e assoluto, in termini tali, cioè, da mettere in mora l'atto interpretativo. Proprio nell'intervista sopracitata si osserva che «[la critica letteraria] muore anche quando confonde le fondamenta con l'edificio intero e rinuncia a qualsiasi prospettiva teorica, a qualsiasi domanda sugli statuti del conoscere, del rappresentare attraverso il linguaggio»¹³ e più avanti si aggiunge che «un'ossatura non è un corpo e che una sequenza di casi, di strati, di forme scandite non è ancora una storia, né, in senso stretto, un'interpretazione»¹⁴. Per Mazzacurati l'interpretazione rimane la stella polare, il momento di forza dell'iniziativa critica: essa segna con una forte sottolineatura la responsabilità dell'interprete, il suo ufficio pubblico, la sua tensione ad attualizzare, a valorizzare per il presente il significato del testo. Il commento mazzacuratiano ai testi pirandelliani mostra come l'esercizio esegetico si realizzi nella dialettica interazione tra momento filologico e momento ermeneutico.

Sempre in quell'intervista si mette in campo una difesa d'ufficio dell'eclettismo: «in questa fase non possiamo non essere eclettici»¹⁵. Ovviamente l'eclettismo teorizzato e sperimentato specialmente sui testi pirandelliani è tutt'altro che l'esito di una sapiente astuzia. Esso nasce piuttosto dall'esigenza di combattere «il più intransigente monoteismo», di alimentare un relativismo critico, senza nulla concedere all'oltranza decostruzionista, di stabilire una relazione interdialogica con la comunità degli interpreti. Da questo punto di vista gli studi su Pirandello sono esemplari: in essi Mazzacurati mette in opera le analisi sul personaggio di Battaglia e di Debenedetti, le investigazioni dei più autorevoli pirandelliani, le teorie sul romanzo del primo Lukács, la complessa e suggestiva retorica della temporalità e dell'ironia di Paul De Man, assimilandole e per così dire metabolizzandole all'interno di un'ermeneutica pluriprospectiva orientata a sbocchi interpretativi ribaltanti e del tutto originali, capace di riformulare in termini inediti antiche questioni e di rintracciarne di nuove. Significativo è a tal proposito il modo di riprospettare il conflitto Croce-Pirandello: l'inadeguatezza del filosofo napoletano a cogliere la novità di uno dei più importanti romanzi del Novecento («imbarazzante prova di come l'animosità possa rendere opaco un grande ingegno: specie in un contesto in cui si scambiava generosamente per poeta uno strimpellatore come Francesco Gaeta», p. 238) diventa impossibilità a

¹² Ivi, p. 195.

¹³ Ivi, p. 192.

¹⁴ Ivi, p. 195.

¹⁵ Ivi, p. 194.

cogliere insieme con la condizione umoristica il rovesciamento prospettico ed estetico, il cambiamento della nozione stessa di canone introdotta dall'apparizione sulla scena letteraria di una scrittura come quella pirandelliana, segnata dall'inestricabile ibridazione tra racconto e saggio, dal «convivere del molteplice e del contraddittorio in un sol atto conoscitivo che non avrebbe potuto produrre una forma romanzesca solida, modellata o incardinata su di un teorema a raggio fisso»¹⁶.

Gli studi pirandelliani sono stati concepiti, prodotti e rivisti in un arco di anni non breve (tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Novanta), in cui è cambiata la scena culturale, si è discussa e consumata la crisi della critica letteraria: di quegli anni Mazzacurati da straordinario raddomante ha colto le tensioni più sotterranee. Perciò quegli studi possono essere considerati anche una sorta di autobiografia culturale dello studioso, una sorta di attento sismografo del suo modo di lavorare e dei mutamenti subiti da quel modo di lavorare.

L'analisi mazzacuratiana della tradizione del moderno e del suo iniziatore, Pirandello, svela una forte passione verso il presente, un atteggiamento di intelligente disponibilità conoscitiva non solo nei confronti delle più 'classiche' testimonianze dell'*high modern* ma anche nei confronti di alcuni irregolari, fuori norma, 'smodati' epifenomeni della contemporaneità culturale. D'altro canto nell'intervista ad «Allegoria» agli arroccamenti neotradizionalisti, dalla cui postazione «diviene infantile la voracità, ingenuità lo sperimentalismo, baraccone ogni avanguardia, subalternità ogni riflessione che prediliga Freud su Bertrando Spaventa, caos e devastazione del saggio, buon ordine antico, l'intera storia delle scienze europee, da Saussure ai giorni nostri», alla tentazione di dar ragione agli antenati che diffidarono delle nuove scienze novecentesche Mazzacurati replicava in questi termini: «A questa voce serale che ci richiama alla cuna (forse per collarci, forse per strozzarci più facilmente) spero riusciremo a contrapporre un cortese, ironico rifiuto: se di miti occorre vivere, ci terremo i nostri; se di errori occorre nutrirsi, anche in questo caso ci terremo i nostri, i miti e gli errori del Novecento. Ormai tutto si confonde, lo vediamo bene [...] ma forse allo Spirito fa bene crescere disordinatamente; e mangiare di tutto, senza prescrizione di diete dimagranti»¹⁷.

¹⁶ G. MAZZACURATI, *Prefazione a L. PIRANDELLO, Il Fu Mattia Pascal*, cit. p. XXII, raccolto poi con il titolo «L'umorista non riconosce eroi». *Introduzione a «Il fu Mattia Pascal»*, in ID., *Stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 129.

¹⁷ *Crisi della critica e strategie di sopravvivenza. Intervista a Giancarlo Mazzacurati*, cit., p. 197.