

## L'eterotopia di Goslar: Enrico IV, uomo inattuale

*Morana Čale*

*Facoltà di Lettere, Zagreb*

La dimora finzionale del "grande Mascherato" di Pirandello - "una villa solitaria della campagna umbra ai giorni nostri", camuffata da residenza imperiale di Goslar dell'XI secolo - funziona secondo i principî con cui un celebre saggio di Michel Foucault definisce la struttura delle eterotopie, luoghi reali distinti da tutti gli altri siti della cultura a cui appartengono, e ad un tempo in grado di riassumerli tutti, rappresentandoli, contestandoli e invertendoli simultaneamente, e carichi di compresenti valenze eterocroniche. Lo scenario dell'*Enrico IV* non è un'eterotopia solo in virtù della sua qualità generica di virtuale palcoscenico teatrale, bensì lo è in quanto scena autotematizzata: infatti, la dimora del protagonista, oltre ad essere il luogo della sua emarginazione mentale e sociale, quale teatro rispettivamente della sua follia e della sua recita, si trasforma, "secondo la vicenda" rappresentata, in una varietà di luoghi diversi. Si trova ovunque e da nessuna parte, in ogni tempo e fuori della storia, in un posto reale "ai giorni nostri" e in uno spazio immaginario che sovverte l'idea stessa della contemporaneità. Tra i siti storici, fittizi e intertestuali la cui identità viene di volta in volta assunta dalla scena intratestuale della tragedia pirandelliana, lo spessore speculativo dell'eterotopia-eterocronia pirandelliana risulta attribuibile alle suggestioni dei luoghi isolati, fortezze, labirinti, castelli e deserti "antiteatrali" in cui, nel suo progetto di ripensamento della condizione dell'uomo moderno nella storia, Nietzsche invita il suo aristocratico uomo inattuale a ritirarsi, per eseguire un complesso esperimento con la storia su se stesso. Aperta sugli spazi metastorici ed autocontemplativi abbozzati dal poeta-filosofo tedesco, l'eterotopia di Goslar permette una lettura della tragedia pirandelliana non solo come di una trasposizione drammatica delle diagnosi nietzscheane del male dell'età moderna, ma anche come di un visionario contributo pirandelliano al dibattito sulle prospettive di "salute" della cultura novecentesca.

Perché la vita sia gradevole a vedersi, il suo gioco dev'essere giocato bene: ma per questo ci vogliono buoni commedianti./Buoni commedianti mi apparvero tutti i vanitosi: recitano e vogliono che si stia volentieri a guardarli, - tutto il loro spirito è in questa volontà./Essi rappresentano se stessi, si inventano: vicino a loro amo stare

a guardare la vita, - ciò guarisce dalla malinconia./Perciò risparmio i vanitosi, perché sono medici alla mia malinconia e mi tengono stretto all'uomo come a uno spettacolo./[...] /Ma voi voglio vedervi travestiti, voi prossimi e vicini, e ben lustrati, e vanitosi e dignitosi, come i «buoni e giusti». - /E travestito voglio sedere io stesso tra voi, - che mi sconosca me e voi [...].

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Parte seconda, «Dell'accortezza verso gli uomini».

Nel suo saggio *Sugli altri spazi*, Michel Foucault<sup>1</sup> postula l'esistenza, comune a tutte le culture, di siti nettamente diversi da tutti gli altri e ad un tempo relativi a questi, di siti costruiti come sovrapposizioni di spazi reciprocamente irriducibili ma in grado di riassumerli tutti, rappresentandoli, contestandoli e invertendoli simultaneamente. Sono due i tipi di tali luoghi accumulanti e capovolgenti: le utopie - spazi irreali che traspongono in vario modo quello reale della società - e le eterotopie - spazi reali che fungono da contrositi rispetto a tutti gli altri e spesso forniti di dimensioni eterocroniche. Il caso limite tra le due categorie, secondo Foucault, è lo specchio: utopia in quanto rende visibili i luoghi circostanti là dove sono assenti e virtuali, eterotopia poiché esistente nella realtà e raccogliente i mondi d'intorno alla rovescia. Ma una certa distorsione speculare sembra propria di tutte le eterotopie: tutte isolate e interconnettenti, tutte virtualmente penetranti per la loro stessa estraneità od alterità, tutte claustrali e di accesso coattivo o rituale, e nel contempo sovversivamente protese a vanificare la consistenza rassicurante di qualunque altro sito di quello che si suol definire come realtà.

La dimora del «grande Mascherato»<sup>2</sup> della tragedia pirandelliana, protagonista anonimo, fregiato del nome di un imperatore medievale tedesco, è un'eterotopia esemplare: non soltanto perché contenuta in un pezzo drammatico quale virtuale palcoscenico teatrale, bensì pure come scena autotematizzata. Oltre ad essere il luogo dell'emarginazione mentale e sociale del protagonista, teatro, vale a dire, rispettivamente della sua follia e della sua recita, la «villa solitaria della campagna umbra ai giorni nostri»,<sup>3</sup> camuffata da residenza imperiale di Goslar del secolo XI, è dotata della straordinaria facoltà di trasformarsi, «secondo la vicenda» rappresentata, da Goslar in Castello dell'Hartz o in quello di Worms, «balzando» con le sue comparse «in Sassonia», «in Lombardia» o «sul Reno».<sup>4</sup> Si trova ovunque e da nessuna parte, in ogni tempo e fuori della storia, in un posto reale «ai giorni nostri» e in uno spazio immaginario che sovverte l'idea stessa della contemporaneità.

<sup>1</sup> *Of Other Spaces*, «Diacritics», XVI, 1 (primavera 1986), traduzione dal francese a cura di J. Miskowiec, pp. 22-27.

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, *Enrico IV*, in *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1977, p. 199 (nel testo che segue: *EIV*).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 128.

All'elenco dei siti storici e fittizi la cui identità viene assunta di volta in volta dalla scena intratestuale della tragedia pirandelliana, vanno aggiunti altri riflessi di dimore reali e testuali, rifugi di artisti impazziti o sovrani destituiti - dall'ospedale di Sant'Anna al castello di Elsinore, dall'isola d'Elba all'«Archivio Nietzsche» di Weimar. Se, da un canto, il modello immediato dell'anacronistico castello medievale, asilo di un sovrano impazzito, poteva essere offerto all'Autore dalla fantastica residenza di Lodovico II di Baviera, dall'altro, lo spessore speculativo ed intertestuale dell'eterotopia-eterocronia pirandelliana risulta attribuibile soprattutto alle suggestioni dei luoghi isolati, fortezze, labirinti, castelli e deserti «antiteatrali»<sup>5</sup> in cui, nel suo progetto di ripensamento della condizione dell'uomo moderno nella storia, Nietzsche<sup>6</sup> invita il suo aristocratico uomo inattuale a ritirarsi, per eseguire un complesso esperimento con la storia su se stesso.

Infatti, la storicità dell'Enrico IV pirandelliano non è altro che un'illusione ottico-onomastica:<sup>7</sup> il finto sovrano non ha un nome né un'identità suoi, ed è ormai un rappresentante paradigmatico della condizione della maggioranza dei giovani europei

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza*, versione di F. Masini, Milano, Einaudi, 1979, p. 239, par. 386 (nel testo che segue: GS 386).

<sup>6</sup> La stimolante lettura di D. Biow, *Psychoanalysis, History, Marginality: A Study of Violence and Disease in Pirandello's Enrico IV*, «Italice» 2, 158-175, mette in risalto i richiami alla problematica del rapporto dell'uomo moderno con la storia, trattata dalle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche, interpretando il personaggio del protagonista come affetto dalla malattia storica quanto i suoi contemporanei, ma dotato di una prospettiva e di una forma superiori, rispetto all'ignoranza degli altri (cfr. p. 166); la differenza che correrebbe tra Enrico e il «gregge» consisterebbe nel fatto che Enrico prende la storia troppo sul serio, mentre per gli altri, ritardatari frivoli, la storia sarebbe un gioco (cfr. p. 167), con la conseguente svalutazione di quest'ultimo. Pur individuando l'ambivalenza che abolisce la delimitazione tra la salute e la pazzia, dunque, Biow lascia intatte le opposizioni binarie tra la serietà e il gioco o tra l'individuo dalla coscienza superiore e l'armento ignorante (il quale, a mio parere, non comprende Matilde in modo univoco; sull'ambivalenza, sull'istrionismo e sulla dissimulazione della donna come sospensione della decidabilità dell'opposizione tra il vero e il non vero, cfr. J. Derrida, *Spurs. Nietzsche's Styles/Éperons. Les Styles de Nietzsche*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1979 [1978]). Inoltre, tale ravvicinamento della tragedia pirandelliana al pensiero nietzscheano non sfrutta i suggerimenti di V. Faggi (*Diario Acritico*, «Sipario», novembre 1978) sulle affinità poetiche e ideologiche dei due autori riguardo alla concezione della parte come effetto del mondo esterno sulla persona, dell'uomo come attore, delle istituzioni come maschere e dell'individuo come pluralità di personaggi, né quelli di Graziella Corsinovi (*Pirandello e l'espressionismo*, Genova, Tilgher-Genova, 1979) sulle idee comuni al «poeta-filosofo» e allo «scrittore filosofico» circa la natura fittizia delle costruzioni mentali, la necessità delle finzioni e degli errori, la relatività del vero, l'inconsistenza della realtà, la scomposizione della personalità, nonché l'ironia come auto-coinvolgimento (cfr. *ivi*, p. 27).

<sup>7</sup> Secondo D. Biow (cit., p. 169), il titolo della tragedia crea un voluto equivoco parodistico metatestuale, alludendo all'omonimo dramma storico di Shakespeare.

nietzscheani, depersonalizzati e oppressi dal fardello della storia. Il loro comune senso di esaurimento e di insensatezza è un mero campione della follia generale (rara negli individui e frequente nei gruppi)<sup>8</sup> che domina l'Europa contemporanea dopo la morte di Dio, ma non della metafisica - perché l'Europa si ostina a coltivare la fede metafisica (ostile alla vita) nello sdoppiamento del mondo in un'illusione dell'apparenza e una realtà superiore irraggiungibile o perduta, un ordine paternamente numinoso,<sup>9</sup> travestito da escatologia ora sacrale ora laico-positivistica, che rende gli uomini contemporanei eterni minorenni. Questi uomini addestrati alla mnemotecnica del rimorso morale cristiano,<sup>10</sup> affetti dalla malattia del gregge, che sfogano la soggezione nei confronti della loro soverchia memoria tramutandola in nausea e in violenza, in un risentimento vendicativo verso se stessi e verso gli altri, questi uomini schiacciati dal peso dei debiti dell'umanità che non potranno mai restituire (cfr. *GM* II 20, 21), questi uomini dalla volontà paralizzata e senza originalità, si muovono nell'ibrido magazzino di orpelli, costumi storici, quinte e decori che è diventata l'Europa moderna (cfr. *ADL* 208, 223). Privi di individualità e ridotti a tanti sosia dei precursori, forma senza contenuto che vuole colmarsi per nascondere la propria vacuità (cfr. *SU*<sup>11</sup> 5, p. 43; *ADL* 199), anelano tanto a un appoggio fisso di certezza per dissimulare la propria impotenza nichilistica (cfr. *GS* 347), che finiscono per prendere sul serio le parti - professionali, nazionali, di classe, di razza o di sesso - assegnate loro nella commedia sociale, e per identificarsi con queste, tesi come sono a rimediare al bisogno inappagato di consistenza. È per questo che i giovani europei - come quelli del circolo di Belcredi/Belassi e compagnia - dimostrano la predilezione per le mascherate storiche (cfr. *ADL* 223) di fronte al mondo in rovina (cfr. *GS* 358): queste permettono loro di superare la noia e la ripugnanza verso sé stessi, inventandosi i mostri contro cui agire (cfr. *GS* 56), scegliendosi una parte diversa da quella quotidiana con cui sono costretti a immedesimarsi (spesso diventando vittime della propria brava recita, cfr. *GS* 356). La contemporaneità affonda nello stato inattivo dell'anima moderna, intossicata dal senso di epigonismo nei riguardi delle forme passate caoticamente accumulate (cfr. *ADL* 224). Un chiaro segno dell'indiscriminato ammasso semibarbarico dei resti del passato si manifesta nell'arredamento della sala del trono nel castello eterotopico di Goslar in Umbria: la confusione di stili (cfr. *EIV* p. 127) e l'ecletticismo del gusto si traducono in

<sup>8</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*, traduzione di S. Bortoli Cappelletto, in *Così parlò Zarathustra. Al di là del bene e del male. L'Anticristo*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 311, par. 156 (nel testo che segue: *ADL* 156).

<sup>9</sup> Cfr. G. Vattimo, il capitolo «Lo spirito di vendetta e la struttura edipica del tempo», in *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1994 [1974], pp. 249-281.

<sup>10</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1984 [1968], II, par. 3 e 15 (nel testo che segue: *GM* II, 3, 15).

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, traduzione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1998 [1973].

«una bella stonatura: due quadri moderni qua in mezzo a tutta questa rispettabile antichità» (*EIV* p. 133). I due ritratti a olio del protagonista e della sua donna da giovani, «camuffati in costume carnevalesco» (*EIV* p. 127), sono un ulteriore sedimento sulla corteccia del passato («E difatti prima non c'erano», *EIV* p. 133), destinato a una duplice funzione: a coprire, come surrogati di riproduzioni tridimensionali in stile storico, il vuoto del passato (cioè le due nicchie in cui si sarebbero dovute collocare due statue scolpite secondo un inverosimile stile più «autentico»), e a servire da presunto specchio al presunto imperatore - o almeno così crede il seguito logistico del finto pazzo, costituito dai «consiglieri segreti». Sulla ribalta delle alluvioni onomastico-formali, le comparse che servono da spalla alla fissazione storica, non sono meno anonime né meno sosia dei fantasmi del passato di quanto lo sia il loro signore: «Ma chi siamo? - Nomi del tempo!» (*EIV* p. 131),<sup>12</sup> simili a «sei pupazzi [...] che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola» (*EIV* p. 132); «la forma, e ci manca il contenuto» (*EIV* p. 132). La forma che riveste il vuoto della loro identità è appunto la parte dei modelli paterni che devono recitare senza un copione che li istruisca; quelli «almeno, non sapevano di doverla rappresentare [...]: non era una parte, era la loro vita» (*EIV* p. 132). Anche la vita reale dei personaggi storici, dunque, era uno spettacolo teatrale, ma loro avevano almeno un'illusione di vita, di realtà, di storia; per i loro doppi moderni, la vita è la ripresa della vita altrui, la realtà un'illusione teatrale, la verità un artificio, la storia un copione impreciso, che tuttavia prendono sul serio («Bisogna rispondere a tono», *EIV* p. 132) e difendono servilmente dagli anacronismi («A pipa no, qua dentro!», *EIV* p. 128). Il sapere soverchio ma vago sul remoto sottrae loro il sapere sul vicino - sulla loro stessa identità.

Che la conoscenza esatta sul passato magari non tanto remoto - sulle sue origini, concatenazioni causali e sostanza - sia improbabile, lo dimostra il resoconto inattendibile degli antefatti che provocarono l'amnesia del protagonista. Su richiesta del dottor Dionisio, fanatico di apollinee certezze,<sup>13</sup> il diritto d'autore sull'idea di allestire una cavalcata storica («storica, per modo di dire», *EIV* p. 146) in costume «di questo o di quel secolo» vent'anni fa, viene reclamato da Belcredi: ma ha un bel credere chi lo prende sul serio, perché nel ricordo di Matilde l'idea è stata di un defunto Belassi, concorrente fantasmatico e forse una mera metonimia fonica. Comunque, la

<sup>12</sup> La domanda e la risposta riecheggiano la *Prefazione*, par. 1, della *GM*: «...anche noi talvolta ci stropicciamo, *troppo tardi*, le orecchie e ci chiediamo, estremamente stupiti e perplessi: 'Che cosa abbiamo allora veramente vissuto?' o più ancora: 'Chi siamo noi in realtà?' [...] Restiamo appunto necessariamente estranei a noi stessi, non ci comprendiamo, non possiamo fare a meno di confonderci con altri, per noi vale in eterno la frase: 'Ognuno è a se stesso il più lontano' - non siamo, per noi, 'uomini della conoscenza'... ».

<sup>13</sup> Cfr. D. Biow, cit., p. 159. Lo studioso sottolinea la faccia «da satiro» del Dottor Dionisio; infatti, il degno rappresentante de «i medici e i fisiologi della morale» sarebbe appunto «il pagliaccio sfrontato o il satiro della scienza» (*ADL* 26; cfr. anche *GS* 373).

mascherata in cui recitava «ognuno per burla la sua parte [...] [e]ra una vera babele» (*EIV* p. 150); i motivi delle rispettive scelte di parti furono casuali, o piuttosto dettati dall'incontrollabile compulsione linguistica - quella di Enrico IV fu adottata per l'amore di Matilde, che per ragioni di omonimia si era fatta Matilde di Toscana.

E tuttavia, in quel cumulo eterocronico di simulacri, il futuro Enrico IV - incline, come tutti i giovani europei, allo spettacolo («concertatore famoso di quadri plastici, di danze, di recite di beneficenza, così per ridere, beninteso», *EIV* p. 149; cfr. *ADL* 223; *GS* 82) - si distingueva sin d'allora non solo per l'estro dionisiaco fuori del comune, ma per una capacità di qualità superiore: «non era come gli altri» (*EIV* p. 148); «si vedeva subito, lui stesso, nell'atto della sua esaltazione» (*EIV* p. 149), interrompendo in sé «ogni moto più spontaneo», soffrendone,

perché quella subitanea lucidità di rappresentazione lo poneva fuori, a un tratto, d'ogni intimità col suo stesso sentimento, che gli appariva - non finto, perché era sincero - ma come qualche cosa a cui dovesse dare l'í per l'í il valore [...] d'un atto d'intelligenza, per sopperire a quel calore di sincerità cordiale, che si sentiva mancare. E improvvisava, esagerava, si lasciava andare, ecco, per stordirsi e non vedersi più. Appariva incostante, fatuo e [...] anche ridicolo (149).

I contemporanei mediocri intravedevano le propensioni dionisiache del discepolo di Zaratustra senza capirle; era uno di loro - condivideva la loro malattia della perdita dell'identità e l'abitudine di travestirsi; eppure era radicalmente diverso per la tendenza all'autorispecchiamento e alla continua trasvalutazione di sé.

Gli uomini d'alto livello si distinguono dagli inferiori per il fatto che vedono e ascoltano indicibilmente di più, per il fatto che vedono e ascoltano *pensando* (*GS* 301);

anzi, osano

guardare negli occhi le [loro] esperienze di vita come fossero un esperimento scientifico, ora per ora, giorno per giorno [l'í per l'í]. Vogliamo essere noi stessi i nostri esperimenti e le nostre cavie (*GS* 319).

Se l'uomo superiore cercava di stordirsi con lo spettacolo, non lo faceva per narcosi frivola di apparenze, come coloro che credono dualisticamente anche in un mondo della verità, non recitato, serio e solido (società, storia, uomo come soggetto e misura della conoscenza), ma per la volontà di vedere diversamente, a prescindere da schemi e convenzioni, il mondo apparente che è l'unico mondo che esista, di sottoporlo alla metamorfosi da altre prospettive (cfr. *GS* 299), per imporre forme invece di subirle, dedicandosi al gioco quale unica cosa seria degna dell'uomo maturo (cfr. *ADL* 94). La vita, svuotata di sostanza e privata di spontaneità, riposa sulla recita e la conoscenza su proiezioni inevitabilmente falsificate; poiché la prima illusione necessaria al mantenimento della vita e alla conoscenza è l'io, è l'io che deve essere la prima cavia dell'esperimento. Questo si svolgerà in due tappe di rispettivamente dodici e otto anni: quella degli occhi chiusi dall'oblio e quella degli occhi riaperti alla riconquista creativa

della memoria; quella dell'alienazione ipnotica da sé e dal proprio tempo, e quella della presa di distanza deliberata dalle chimere dell'io e dagli errori ipostatizzati della contemporaneità; quella dell'immobilità dell'amnesia, nella totale identificazione col precursore originario di cui è copia incosciente, e quella dell'autoinscenamento, della riflessione consapevole della propria parte come doppio istrionico sulla ribalta della storia.<sup>14</sup>

Il futuro Enrico IV era schernito dalla folla e qualificato pazzo (*EIV* p. 212) sin dall'inizio: è giusto che il valoroso inviti la mischia a farsi buon sangue a sue spese, a ridere dei suoi difetti, illusioni e contraddizioni (cfr. *GS* 311); a tutti gli uomini superiori «non restò nient'altro, *se essi non erano realmente folli*, che diventare pazzi o farsi passare per tali» (*A I* 14).<sup>15</sup> Lo scherno della folla indica all'eletto che l'amore della verità porta in un'altra direzione: alla solitudine della torre (cfr. *ADL* 26), allo smarrimento nel labirinto e all'abbandono a «un qualche speleominotauro della coscienza», esclusi dalla comprensione e dalla compassione degli uomini (*ADL* 29); al deserto antiteatrale estraneo ai «commedianti dello spirito», fatto per «gli spiriti forti e indipendenti» (*GM III* 8), resistenti alla cruda recita sociale (cfr. *GS* 368); alla rocca in cui «occorre saper perderci per qualche tempo, se vogliamo imparare qualche cosa da ciò che non siamo noi stessi» (*GS* 305); lì, al buio delle finestre e degli orizzonti chiusi,

<sup>14</sup> Il saggio di M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, la traduzione a cura di L. Rampello, «Il Verri» 39/40, 1972, pp. 83-104, delinea i tratti del senso storico nietzscheano come abilità a rapportarsi all'avvenimento del passato come a «un altro che fa la sua apparizione, mascherato» (p. 96), in polemica contro l'ascetismo e l'abnegazione pseudooggettivi dello storico tradizionale che si attiene all'illusione dell'accertabilità dei fatti e delle loro connessioni causali, per finalizzarla a una fittizia teleologia, non facendo, in fondo, che recitare «la commedia della vita» (*GM III*, 26, cit a p. 99). Ricollegandosi alla nozione della teatralità della filosofia di Nietzsche elaborata da G. Deleuze, è Foucault a sottolineare i caratteri teatrali e decorativi da Nietzsche attribuiti al mondo sociale ottocentesco, contrassegnato dalla decadente impotenza dell'uomo europeo dall'individualità indebolita, sommerso dall'accumulo barbarico delle forme del passato e alienato dai propri interessi vitali (cfr. p. 100); per sovvertire tale abulica sottomissione alla metafisica della storia, Nietzsche propone, secondo Foucault, un programma dell'antimemoria genealogica (p. 101), atto a piegare il senso storico a tre fini: alla parodia che rovesci la concezione seria della storia, smascherandola come «carnevale concertato», «travestimento» e «buffonata»; alla dissociazione dell'identità personale come maschera di una pluralità eterogenea ed irriducibile; al sacrificio del soggetto della conoscenza con le sue pretese universalistiche alla verità. In questa sede risulta particolarmente significativo il riferimento foucaultiano all'impresa rischiosa prevista dall'*Aurora* 501 come compito della scienza, quella di «fare esperienza su noi stessi» (cfr. p. 103). A proposito del motivo dell'autoinscenamento, cfr. anche P. Klossowski, *Nietzsche, il politeismo e la parodia*, traduzione di A. Serra, «Il Verri» 39/40, 1972, pp. 105-133; P. Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne*, Francoforte/M., 1985.

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1978 [1964], p. 17.

ci si compiacerà a «ratificare l'ignoranza» per difendersi dallo scibile soverchio (*ADL* 230), si chiuderanno gli occhi davanti all'io (cfr. *GS* 2) «nel muto, rigido e sordo abbandono di sé, oblio di sé, estinzione di sé» (*GS* 3); lo «stato di saturazione» dell'uomo, «grande sperimentatore di sé stesso», lo induce a lasciarsi andare alla malattia e all'autodistruzione (*GM* III 13). La distanza dalle contraffazioni del proprio tempo, l'io incluso, richiede che fra sé e l'oggi il prescelto della conoscenza (cfr. *ADL* 270) metta «per lo meno la pelle di tre secoli» (*GS* 338); per Enrico saranno ben otto. Tanti ne occorrono per assumersi deliberatamente la pazzia e la sofferenza della colpa immaginaria (*GM* II 22, 24) - nell'esperimentale «labirinto di 'idee fisse'» (*GM* II 22) - raffigurate dal destino di uno degli esemplari dei «superbi Germani» del medioevo, che la Chiesa ha reso «un 'peccatore' [...] rinchiuso in gabbia, [...] rinserrato tra tanti concetti terribili», ridotto a «una caricatura dell'uomo» e ad «un aborto», fatto ammalare e infiacchito dal rimorso morale (*CI*, «Quelli che 'migliorano' l'umanità», 2).<sup>16</sup> Pertanto, pur scelto a caso, l'imperatore Enrico IV storico diventa di colpo un esempio paradigmatico dell'uomo ribelle contro l'autorità papale e contro la morale metafisica, costretto ad arrendersi alle convenzioni, pentendosi e umiliandosi in camicia di cilicio. Ma

l'umorista [...] sa [...] che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostran pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre; né si può dir che sia un divertimento piacevole. Il mondo [...] lo vede [...] in camicia: in camicia il re [...].<sup>17</sup>

Prima di imparare a dimenticare l'onere del passato, liberando le proprie forze per l'agire futuro e diventando «individuo sovrano [...] riscattato dalla eticità dei costumi, autonomo, sovramorale [...], insomma [...] uomo dalla propria indipendente, durevole volontà» dotato di «una vera consapevolezza di potenza e di libertà», l'uomo deve studiare la natura della propria parte ereditata, i modi in cui è stato fatto «uniforme» e «calcolabile», servo della «tirannide, ottusità e idiotismo: grazie all'eticità dei costumi e alla sociale camicia di forza» (*GM* II 2; cfr. *EIV* 195): il suo studio sperimentale consisterà nell'infilarsi la veste di cilicio (cfr. *EIV* 159, 167), l'apparato d'inibizioni gravanti sul nobile antenato casuale di cui è replica, gravata a sua volta dalla propria doppiezza. È il gesto del rinunciatario, «simile all'anima di un cilicio», per «tenere occulta [...] la sua intenzione di volarsene sopra di noi» (*GS* 27).

Dopo i dodici anni di rinuncia, della totale identificazione tossica con lo spettro asceta e martire (cfr. *A* II 114) del passato, sotto la «pressione del male» storico-metafisico «l'esperimento è possibile», la riapertura degli occhi acuisce lo sguardo: «l'attimo decisivo» del risveglio dal «morboso stato spirituale» avvia a una

<sup>16</sup> F. Nietzsche, *crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col martello*, traduzione a cura di S. Giametta, Milano, Rizzoli, 1998, p. 87.

<sup>17</sup> L. Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1993 [1960], p. 159.



nuova salute - «Dopo avere [...] compulsato e sperimentato sé stessi, si impara a riguardare con occhio piú smalzato» (*GS Prefazione*, 2); attraverso la depersonalizzazione, l'offuscamento dell'intelletto - poiché «colui che soffre fortemente vede dalla sua condizione, con una terribile freddezza, le cose *al di fuori*» - si raggiunge il trionfo sopra sé stessi «nell'orgia dell'estrema potenza» (*A II* 114), nella trasfigurazione (*GS Prefazione*, 3) dallo stato dell'uomo che si ritira nella pazzia a quello di chi, rinato e ristorato, la accetta gaiamente e con gratitudine (cfr. *ibid.*), ad occhi aperti, di chi capisce con amore che gli era necessario l'errore del tempo in cui era un altro, perché è sempre un altro (cfr. *GS* 307), in cui era giovane (cfr. *ADL* 31). Solo invertendo il passato coi propri occhi inattuali, adatti a «uno sguardo che abbracci i millenni» (*GS* 380), il suo istinto della verità lo accetterà come un necessario gioco fittizio delle forme dell'apparenza (cfr. *ADL* 224; *GS Prefazione*, 4). Il senso storico è un esperimento di autoinscenamento parodico, in cui l'eletto compare sulla ribalta davanti a sé stesso (*GS* 78) come fantasma postumo della sua stessa figura (cfr. *GS* 365) - grato agli artisti di teatro del loro insegnamento (cfr. *GS* 78) - per sperimentare tante parti (cfr. *GS* 356) e travestimenti, soprattutto quelli *opposti*, perché tutto ciò che è profondo ama la maschera (cfr. *ADL* 40). Pertanto il «re in camicia» pirandelliano si presenta tramite gli altri, *in effigie*, falsificando la propria e l'immagine dell'avversario e dominando così in un modo aristocratico e distanziato, meno serio, il *ressentiment* (cfr. *GM I* 10) verso chi gli ha deliberatamente offuscato la memoria (cfr. *ADL* 40), approfittando della nube dell'illusione che «vela e protegge» (*SU* 7, p. 60). Durante l'amnesia, l'uomo superiore («diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile», *EIV* p. 149) s'inebria, si narcotizzava della

beata illusione dei grandi attori che i personaggi storici da essi rappresentati abbiano realmente avuto quegli stessi sentimenti che essi provano nel recitare la loro parte [...]. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare, appena si fanno sentire tali pretese, che l'attore è appunto una scimmia ideale e scimmia a tal punto che non può affatto credere all' 'essenza' e all' 'essenziale': tutto è per lui giuoco, suono, gesto, scena, fondale e pubblico (*A IV* 324).

Riaperti gli occhi (cfr. *EIV* p. 213), presa la distanza dalla parte con cui s'identificava, il grande attore trae profitto dalla falsificazione e dalla ripetizione delle forme, per tramutarle in un atto originale della volontà di potenza, continuando a danzare nelle catene del proprio epigonismo; infatti, allestisce un parodico carnevale delle forme storiche:

Forse scopriamo ancora proprio qui il regno della nostra *invenzione*, quel regno nel quale possiamo anche noi essere ancora originali, per esempio come parodisti della storia universale o pagliacci di Dio (*A IV* 223).

La sua identità immaginaria con l'Altro paterno si trasfigura in alterità radicale nei confronti di sé stesso (cfr. *GS* 335), della Storia, e dello stesso Altro paterno; la ripugnanza verso il proprio io, che lo induceva al desiderio assurdo di essere un altro (cfr. *GM I* 12; *II* 7; *III* 13, 14), e che derivava dal suo credere nei concetti fittizi di

sostanza, identità, causalità, unità, durata, essere (cfr. *ADL* 4; *CI* 5; *GS* 110) - nelle cose radicalmente opposte (cfr. *ADL* 24) o assolutamente identiche (cfr. *GS* 111), nella superiorità della regola all'eccezione (cfr. *A I* 1), nell'adeguatezza della conoscenza all'ordine delle cose (cfr. *GS* 355) - ora si scopre falsificabile nella recita, nell'accettazione dell'io, dei concetti e della storia come simulacri, maschere e travestimenti necessari.<sup>18</sup> La gaia svolta gli impone di curare la sua malattia col veleno della coscienza sovrastorica (cfr. *SU* 10, p. 95), con la distanza da quello che si ritiene sano e vero: «Non aver piú per una volta tanto i piedi in terra! Librarsi! Vagabondare! Folleggiare!» (*GS* 46) «Trascorrere sopra l'esistenza» (*GS* 60). L'unico modo di avvicinarsi al vero è formulare contrari a tutte le nostre opinioni fondamentali;<sup>19</sup> per accostarsi alla conoscenza del mondo, bisogna fabbricarsi un contromondo immaginario in contraddizione con l'assoluto, che ci istruisca che l'illusione è la condizione della vita.<sup>20</sup> «Dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno» (*EIV* p. 202), rinfaccia Enrico ai servili commedianti contemporanei; bisogna crearsi le proprie forme illusorie invece di sottomettersi alle forme altrui altrettanto illusorie, e recitare il fittizio «come vero»: «Appunto! Come vero! Perché solo cosí non è piú una burla la verità» (*EIV* p. 203).

Ecco perché fallisce l'esperimento terapeutico del dottor Dionisio, che pretendeva di conferire il «senso della distanza temporale» (*EIV* pp. 178, 180), quasi il paziente fosse un orologio (cfr. *ivi*, p. 181), a chi, dalla prospettiva sovratemporale, rifiuta tanto di rivivere gli ultimi vent'anni quanto di aspettarsi un miglioramento teleologico dai venti successivi (cfr. *SU* 1, p. 14); ecco perché s'illude la pretesa cura che aspira a rompere l'illusione (cfr. *EIV* p. 181) del malato e a restituirlo alla «vita reale», e perché si conferma valido il consiglio nietzscheano «vivere senza medico se possibile» (*A IV* 322); nella convinzione di dover far affrontare il proprio sosia al falso Enrico IV, sono i contemporanei che si travestono a non vedersi travestiti; sono loro a non riconoscersi sosia, a essere pecore (cfr. *EIV* p. 195) incollate alle parti altrui, a identificarsi ciecamente con i fantasmi del passato, a rimasticare la vita dei morti ripetendo le parole che si sono sempre dette (cfr. *EIV* p. 195).<sup>21</sup> Per parte sua, Enrico IV non è colui che

<sup>18</sup> Il rapporto di Enrico nei riguardi dei fantasmi paterni è traducibile nei termini del confronto fra l'originale platonistico che tende a far riprodurre fedelmente la propria essenza (lo Stesso, l'Uguale, il Simile) dalle proprie copie, e il simulacro, «falso predendente», «costume», «maschera», «travestimento», che impone la propria divergenza ontologica contestando l'autorità del Padre (cfr. G. Deleuze, *La logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, pp. 292-307; J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972).

<sup>19</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin - New York, de Gruyter, 1980, vol. 9, p. 529, par. 11 [229].

<sup>20</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 503-4, par. 11 [162].

<sup>21</sup> È la chimerica forza performativa della ripetizione meccanica dei segni linguistici a indurre la fallacia referenziale (cfr. P. de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven e London, Yale U. P., 1979, p. 125), creando

crede che l'immagine riproduca l'essenza empirica della cosa (cfr. *SU* 6, p. 51), ha da tempo sperimentato il sentimento del contrario - sa di non essere Enrico IV, sa di non essere sé stesso, sa di essere nondimeno il doppio intercambiabile dell'Altro;<sup>22</sup> a vederlo guardare la luna,

chi può credere [...] che lo sappia che ottocent'anni siano passati e che io [...] non possa essere davvero Enrico IV che guarda la luna, come un pover'uomo qualunque? (*EIV* p. 201).<sup>23</sup>

l'illusione della fondatezza ontologica dell'identità, del bene, del vero, nonché delle opposizioni salute/malattia, debolezza/forza, gregge/individuo superiore (cfr. *ibid.*, 119); è appunto la presa di coscienza dell'uso automatizzato delle metafore di cui si è dimenticata la natura metaforica a sovvertire l'idea dell'oblio e dell'amnesia: la vera amnesia è quella degli schiavi dei luoghi comuni (cfr. J. Hillis Miller, *Dismembering and Disremembering in Nietzsche's 'On Truth and Lies in a Nonmoral Sense'*, in *Why Nietzsche Now? A Boundary 2 Symposium*, a cura di D. O'Hara, «Boundary 2», vol. IX, 3 e vol. X, 1, 1981, State University of New York and Binghamton, pp. 41-54); ma quella dell'artista resta altrettanto vera, perché l'uso della lingua è compulsivo (cfr. de Man, cit., p. 125), la falsità, l'errore e l'oblio della sua metaforicità non si possono abolire. L'oblio è il «Destino dell'essenza» dell'essere (M. Heidegger, cit. in J. Derrida, *Spurs/Éperons*, cit., p. 142).

<sup>22</sup> Tale interpretazione si fonda sulla convinzione che i concetti dell'«avvertimento del contrario» (del «comico») e del «sentimento del contrario» (dell'«umoristico») (*L'umorismo*, cit., p. 127 e *passim*) si possono definire in modo preciso: mentre il primo indica l'attitudine del soggetto a concepire l'identità del proprio «io» come il grado zero della normalità e la competenza della propria coscienza come indiscutibile, rispetto alle quali gli «altri» appaiono come oggetti-immagini invertite, opposte, contrarie, estranee; il secondo, invece, scompone - o decostruisce - l'opposizione tra sé e l'altro, coinvolgendoli in un senso di ambivalenza, che sfuma tanto i contorni e l'unità delle identità contrapposte, quanto la distribuzione gerarchica dei ruoli del soggetto e dell'oggetto. Il sentimento del contrario, dunque, sarebbe un procedimento decostruttivo e autoreferenziale del testo.

<sup>23</sup> Il protagonista rifiuta «la luce elettrica», perché lo «accecherebbe» (*EIV* p. 200); preferisce la sua lampa (in quanto troppa luce crea l'apparenza di contrasti troppo netti rispetto all'ombra, e quindi l'illusione dei contrari ontologici, cfr. A 114 e 115), anzi, la luna: «Si dovrebbe poter comandare alla luna un bel raggio decorativo... Giova, a noi, giova, la luna» (*EIV* p. 201). Lungi dal ricorrere a uno scontato stereotipo letterario per indicare un momento «privilegiato» ed «epifanico» (affine agli esempi pirandelliani della contemplazione della luna da parte dei personaggi, citati e giudicati in questo modo da R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1977 [1972], pp. 167-8 e 173-4), il testo applica uno schema descrittivo volto a decostruire la pretesa all'«autentico» e al «genuino», riducendo la presunta purezza incontaminata della scena a espediente scenografico, a decoro teatrale, all'indizio dell'innocenza perduta da parte dell'uomo moderno che *si vede* nell'atto di contemplarla, e a cui non resta che la possibilità di inscenare volutamente, da artista, i valori di cui ha bisogno: «Noi artisti! Noi occultatori della naturalità! Noi bramosi della luna e di Dio!» (*GS* 59). Tutto ritornerà, ma «non ci sarà [...] mai niente di nuovo, [...] e così pure [...] questo lume di luna» (*GS* 341), ma noi non lo vedremo più come un «originale», bensì come un «raggio decorativo» artificialmente replicabile che illumina le quinte dello spettacolo della vita.

Forse gli uomini e i tempi non divergono gli uni dagli altri tanto profondamente, quanto per il diverso grado di conoscenza che essi hanno delle loro pene (GS 48).

Se si fosse reinserito nella propria contemporaneità, non sarebbe ridiventato che un'altra copia di qualche forma - come pazzo, di sé come copia triviale del proprio antenato (cfr. *SU* 6, p. 50) ribellatosi invano contro le forme, come fantasma del suo padre sconfitto, il cui solo vantaggio era stata la sua incosapevolezza della propria condizione di fantasma del proprio padre, di sé come giovane deluso che arriva al banchetto sparcchiato della vita con una fame da lupo (cfr. *EIV* p. 213):

Gli ospiti che vengono a tavola per ultimi devono avere a ragione gli ultimi posti: e voi volete avere i primi? Ma allora almeno fate ciò che è più alto e più grande; forse allora vi si farà veramente posto, anche se verrete per ultimi (*SU* 6, p. 55).

Sarebbe stato costretto a scegliere: o la sua fame dell'autentico lo avrebbe lasciato digiuno, o la rassegnazione alla fallacia gli avrebbe provocato un'indigestione insostenibile:

L'arte di praticare gli uomini si fonda essenzialmente sull'abilità (che presuppone un lungo esercizio) di accettare e di prendere un pasto in cui non si ha alcuna fiducia, quanto al modo in cui è cucinato. Posto che ci si metta a tavola con una fame da lupi, tutto va per il meglio [...]; ma questa fame da lupi, non la si ha, quando ce n'è bisogno! Ah, quanto son duri a digerire i nostri simili! [...] PAZIENZA (GS 364).

Ormai, Enrico che si vede nell'atto di recitare conosce tanto la diagnosi del malanno storico non solo suo, quanto la cura dell'inscenamento parodico; l'inscenamento del dottor Dionisio, invece, è dal suo ideatore preso sul serio; costui, meccanicista (cfr. *GS* 373) e «realista» incapace d'ebbrezza (cfr. *GS* 58), dalla «faccia svergognata e rubiconda da satiro» (*EIV* p. 139) che ricorda «il pagliaccio sfrontato e il satiro della scienza» (*ADL* 26), è della razza di tutti i medici dell'anima, predicatori della morale e teologi, che «cercano tutti di persuadere gli uomini a sentirsi molto male e alla necessità di una terapia dura, conclusiva, radicale» (GS 326). Ma Enrico non ha bisogno della cura perché sa di essere malato,<sup>24</sup> mentre i contemporanei non sanno

<sup>24</sup> Secondo M. Heidegger, *Tragedy, Satyr-Play and Telling Silence in Nietzsche's Thought of Eternal Recurrence*, traduzione a cura di D. Farrell Krell, in *Why Nietzsche Now?*, cit., pp. 25-39, dopo un isolamento temporaneo (cfr. p. 31), la malattia va accettata come necessaria dall'oltrouomo nietzscheano (cfr. p. 36). Tuttavia, se il protagonista pirandelliano acquista il dominio sulla propria pazzia come metonimia inversa della condizione generale, trasformata nell'atto estetico della volontà che si assume la responsabilità del passato che ritorna per padroneggiarlo, non riesce a superarne il disgusto al punto da rendersi immune dal *ressentiment*. Con tutta la «buona volontà di apparenza» (GS 107) che gli permette di riposarsi dal peso di sé stesso «da una distanza di artisti» e di «rallegrarsi della [sua] follia» (*ibid.*), la sua distanza da questa non gli concede un effettivo «oltrepassamento ironico della stessa contrapposizione sussiegosa tra vero e falso» (G. Vattimo, cit., p. 139). Infatti, al delitto lo spinge proprio la negazione della sua pazzia da parte di Belcredi (cfr. *EIV* p. 218-9).

della propria malattia, e non comprendono che l'attualità, come la storia, è una costruzione illusoria degli stereotipi verbali: «sarà cosí domani della nostra vita d'oggi» (*EIV* p. 167). Tanto vale imporle sin d'ora la propria volontà falsificatrice, fabbricando contromondi artistici e storiografici, controstorie che affermino il trionfo dell'autocreazione sull'asservimento al fantasma paterno: è questo il senso del presunto documento revisionistico dettato dallo Pseudo-Enrico «come vero», proponendosi come alternativa sperimentale che dia la parola e che privilegi i «vinti» contro i potenti (cfr. *EIV* p. 204).

Ma il nobile contromondo dell'arte sussiste solo a un patto:

Un perfetto e completo artista è staccato per l'eternità dal 'reale', dall'effettuale; d'altra parte è comprensibile come possa sentirsi stanco, talvolta fino alla disperazione, di questa eterna 'irrealtà' e fallacia del suo più intimo essere e che quindi compia il tentativo di sconfinare una qualche volta proprio in quello che gli è massimamente interdetto, nel reale, il tentativo di *essere* reale. Con quale risultato? È facilmente intuibile... (*GM* III 4).

Non appena avrà varcato la soglia della realtà, l'artista verrà riassorbito dal risentimento che lo renderà doppio intercambiabile del suo avversario. Si comprometterà con l'odio e con la violenza, con lo stesso pazzo desiderio del suo nemico di trovarsi sul serio al posto dell'Altro: ne resterà per sempre incarcerato nella sua dimora consapevolmente illusoria.

Guardaroba dei costumi storici, luogo di reclusione aperto all'evasione, sanatorio dell'Europa malata, penitenziario delle colpe altrui, teatro speculare dei fantasmi di originali paterni sostituiti da simulacri filiali, l'eterotopia di Goslar - simulacro pluridimensionale - si carica di un'altra alterità: quella della scena dell'eterno ritorno, in cui la mente postmoderna rivisiterà il proprio, imponendo la volontà di «crearsi [consapevolmente] il proprio inganno» al posto dell'innocenza irrecuperabile, nel regno della sua originalità postuma.

## HETEROTOPIJA GOSLARA: PIRANDELLOV HENRIK IV, NESUVREMENI ČOVJEK

Fikcionalno boravište Pirandellova "velikog Zakrabuljenika" – "naših dana, u "osamljenu umbrijskom ljetnikovcu" udešenome kao carski dvor u Goslaru iz XI. stoljeća – funkcionira prema načelima kojima Michel Foucault određuje strukturu heterotopija, zbiljskih prostora koji se razlikuju od svih ostalih mjesta u kulturi kojoj pripadaju, a koji ih istodobno sve sažimlju, prikazujući ih, osporavajući ih i izokrećući, a obiluju i suprisutnim heterokronijskim valencijama. Prizorište *Henrika IV.* nije heterotopija samo zbog svojega općenitog svojstva kazališne pozornice, nego i utoliko što je autotematizirana pozornica: naime, osim što je poprištem protagonistove duševne i društvene isključenosti, kao kazalište u kojemu se odigrava njegovo ludilo odnosno njegova gluma preobražava se, već prema povijesnoj zgodi koja se prikazuje, u mnogo različitih mjesta. Nalazi se svagdje i nigdje, u svakome vremenu i izvan

povijesti, na stvarnu mjestu "naših dana" i u imaginarnu prostoru koji potkopava samu zamisao o suvremenosti. Među povijesnim, fiktivnim i intertekstualnim lokacijama što mu u Pirandellovoj tragediji od prilike do prilike posuđuju identitet, u Pirandellovoj heterotopiji-heterokroniji znatna se spekulativna važnost može pripisati sugestijama udaljenih mjesta, tvrđava, labirinata, dvoraca i pustinja koji su od reda "antiteatralni", a u kakve, u okviru projekta koji treba da preispita položaj modernoga čovjeka u povijesti, Nietzsche poziva svojega otmjenog i nesuvremenog čovjeka da se povuče, kako bi izveo složen pokus s poviješću na samome sebi. Otvarajući se prema metahistoriografskim i autokontemplativnim prostorima što ih je zacrtao njemački pjesnik-filozof, heterotopija Goslar navodi na mogućnost da se Pirandellova tragedija pročita ne samo kao dramska transpozicija Nietzscheovih dijagnoza o bolesti modernoga doba, nego i kao vidovnjački prilog talijanskoga autora raspravi o izgledima za "zdravlje" kulture XX. stoljeća.