

Josip Kulundžić e la contestazione del pirandellismo

Morana Čale Knežević

Facoltà di Lettere, Zagreb

Josip Kulundžić (1899-1970), autore drammatico croato esordito come espressionista, gode nella storiografia letteraria croata della reputazione di uno dei primi e più accorti conoscitori del teatro pirandelliano, grazie ai suoi due saggi polemici sull'Agrigentino e a due drammi, da Kulundžić stesso definiti come reazione a Pirandello. Nel presente saggio si ridimensiona la natura dell'atteggiamento iconoclastico dello scrittore croato nei confronti del modello italiano, in base all'esame dell'intero arco della sua produzione drammatica e saggistica. Ne risulta che l'opera pirandelliana esercitò un fascino più profondo e più comprensivo di quanto l'Autore croato non fosse pronto ad ammettere. Tuttavia, il suo reimpiego dei motivi e tematiche pirandelliani si esplica nell'elaborazione di un ideogramma essenzialmente conservatore, diametralmente opposto a quello del maestro e riposante sulla glorificazione della logica deduttiva, della paradossale supremazia della "verità" reale su quella finzionale e teatrale, della fede in monocentrici ideali etici ed estetici, che si identificano ora alla religione ed ora al "progresso" marxistico, ora all'istinto materno ed ora all'opportunità politica del momento.

L'aspirazione alla modernità è stata estesa da Paul de Man alla letteratura di tutti i periodi storici (1975: 296), in quanto contrassegnata dalla duplicità inestinguibile della scrittura, rampolla ad un tempo del passato paterno e del volere perennemente sedizioso di negare il proprio passato per ricominciare daccapo. Anche chi non dovesse approvare tale tesi sul carattere metastorico della tensione creativa verso il nuovo, dovrà comunque riconoscerne l'esercizio in ogni sforzo di apprezzamento critico, a prescindere dalla diversità delle rispettive premesse di ordine metodologico ed epistemologico. È forse proprio alla ricordata costante valutativa, che trascende l'ambito della critica letteraria croata, da assegnare il merito dei giudizi lusinghieri di cui è stato sempre premiato il lavoro saggistico e letterario di Josip Kulundžić. Una gran parte dell'interesse portato dal pubblico e dalla critica all'attività dell'Autore drammatico, infatti, risulta dal suo atteggiamento di sfida assunto nei confronti dell'opera e dei principi di poetica di Luigi

Pirandello, la cui opera di contestazione riguardo ai canoni tradizionali del teatro borghese si annovera proverbialmente fra le più responsabili della corrosione subita dalla cosiddetta quarta parete e dalle concezioni mimetiche della verosimiglianza artistica, e soprattutto quella relativa alla costruzione della *dramatis persona* integrale e psicologicamente convincente. Contestando il contestatore, Kulundžić si procurò gli attributi di uno "dei nostri autori drammatici più singolari e di maggior rilievo dopo la prima guerra mondiale", dotato di un "cospicuo potenziale creativo", nonché di una "illimitata freschezza spirituale" che lo stimolava a "volere e potere protendersi verso mete sempre più ardue" (Jelčić 1965: 75-76), di oppositore "di convenzioni socialmente dominanti", sospettoso verso "tutte le autorità", inteso a "distruggere a sorpresa le abitudini e le convenzioni teatrali indiscutibili" (Matković 1981: 163), lasciando indovinare che il coraggio del drammaturgo Kulundžić fosse più innovatore e più modernista dello stesso modernismo europeo. E questo non fu il solo vantaggio che Kulundžić trasse dai suoi famosi interventi polemici contro Pirandello, del 1926 e del 1928: non solo acquistò, agli occhi della storia della letteratura croata, la reputazione di anticonformista acerrimo al quadrato, ma si fregiò anche di quella dell'autore della "prima presentazione seria dell'arte pirandelliana" (Čale 1968: 252); inoltre, proprio attaccando la tecnica costruttiva di Pirandello, si assicurò il pretesto che gli avrebbe permesso di attingere senza scrupoli, da allora in poi, i propri motivi al teatro (e al teatro nel teatro) dell'Autore italiano.

A rivolgere lo sguardo cronologicamente indietro, verso l'esordio drammatico di Kulundžić, ci avvedremo che lo scrittore, attentissimo alle tendenze d'attualità della letteratura e del teatro d'Europa, e in particolar modo al clima creatosi intorno all'espressionismo tedesco¹ e alla drammaturgia del grottesco, Kulundžić aveva precocemente intrapreso a seguire, ben prima di farci riferimenti espliciti, l'attività dell'Autore drammatico italiano, e perfino a penetrarne con perspicacia i motivi e le metafore cruciali della sua poetica. Tuttavia, i primi indizi che sono la spia della frequentazione dell'opera pirandelliana s'innestano su un gruppo di elementi considerevolmente più numerosi, che contrastano nettamente con la poetica dell'Autore italiano, e costituiscono pertanto un precedente della futura polemica. Il rapporto agonistico verso un proprio precursore contemporaneo non rappresenta un procedimento intertestuale d'eccezione nella storia letteraria, e non comporta in quanto tale un giudizio valutativo apriormente sfavorevole, tranne che il critico non decidesse di farsi pio paladino dell'integrità originale del senso testuale, scelta che, trattandosi dell'opera di Pirandello, violerebbe la natura stessa di quest'ultima; anzi, la sola arditezza della sua "mislettura" colloca Kulundžić nelle file degli scrittori autoconsapevoli, detti anche "forti" da Harold Bloom, per la loro spiccata capacità di entrare nello spazio intertestuale facendone piazza pulita per sé stessi e conquistando in tal modo il proprio campo d'azione. Ma pur sempre, come sarebbe inadeguato misurare la portata dell'opera di Kulundžić esclusi-

¹ Cfr. ad es. Senker 1989: 341; Petlevski 1995: 96.

vamente da un punto di vista che ci imponesse soggezione e ammirazione nei riguardi dell'autorità pirandelliana, si rivelerebbe ugualmente inefficace anche un tentativo di velare di una presunta imparzialità estetica e ideologica l'angolo della visione presente di ambedue i contestatori di modelli intertestuali. Quand'anche si fosse disposti a scomporre la nozione di uno "sviluppo" storico-letteraria, o addirittura ad abolirla completamente, l'onere del passato e la sottomissione ai grandi metadiscorsi - oppure le regole in base alle quali si svolge l'analisi di qualsiasi testo e le circostanze in cui questa viene attuata - non omettono di colorare l'attitudine critica di un'inclinazione o di una repulsione verso un determinato ideologema letterario. Il primo traguardo dello studio comparato di contatti letterari resta sempre quello di stabilire e provare, mediante l'esame dei riferimenti precisi alle presenze sintagmatiche, l'esistenza di un legame intertestuale, fatto di cui, in questo caso specifico, ci avverte lo stesso autore. Ma se la ricerca si prefiggerà anche il compito di indagare sulle modalità del funzionamento di tale legame paratestualmente corroborato, sarà necessario tanto distinguere i rispettivi stadi della trasformazione delle componenti di un assetto mentale, o ideologema, nell'altro, quanto sondare la distanza che lo separa dal nostro stesso punto di vista critico.

L'esordio drammaturgico di Kulundžić, intitolato *Ponoć (Mezzanotte)*, può offrire un buon campione dello sfruttamento, operato dallo scrittore croato, dei tipici motivi pirandelliani, ma a prezzo del ricorso a procedimenti e soluzioni diametralmente opposti a quelli di Pirandello. Dall'impostazione drammatica del testo traspare, al parere degli interpreti croati, l'intento espressionistico di sottoporre il meccanismo della situazione drammatica propria del naturalismo a un'elaborazione polemico-caricaturale (cfr. Petlevski 1995), sebbene il dramma riuscisse più gradito alla critica nelle singole parti (specie quelle contraddistinte dalla "stilizzazione grottesca" dell'impasse naturalistica dei personaggi piccolo-borghesi, cfr. Petlevski, *ivi*), e poco o affatto come un tutto in mezzo al quale prenda risalto la trovata simbolistica dell'intervento di un arbitro morale, super-personaggio onnisciente e proveniente dal piano ontologico superiore.²

² L'apparizione del Giovine della Soffitta eseguito con la tecnica del *deus ex machina* rende indecisa la valutazione di Hečimović (1976: 470): anche se il finale gli sembra una "vibrante visione utopistica", l'attore che la regge gli fa l'impressione di un "pallido simbolo visionario" e di una mera "soluzione occasionale". Un'oscillazione affine si riscontra anche nel giudizio di Jelčić (1965: 77-78): il Giovine, come Coscienza incarnata, "riconduce vigorosamente il dramma alla linea della sua logica intrinseca" come un "vero prodotto della letteratura espressionistica", ma laddove quel personaggio diventa effettivamente operante, nel terzo atto, Jelčić registra una "caduta sensibile" del dramma, tale da renderlo "sdoppiato dal punto di vista espressivo" e "disuguale come composizione". Anche S. Petlevski (1995: 96) ritiene che quell'elemento centrale dello scioglimento sia "un mero interludio onirico" in mezzo all'incubo naturalistico in cui sono immersi i personaggi, interludio finalizzato a un mal riuscito "tentativo di farli tornare a coscienza per mezzo di un intervento dall'alto". Poiché i critici di Kulundžić, dunque, sono sfiduciosi riguardo all'allegoria simbolistica dello scrittore, non è chiaro in che cosa si siano distaccati dall'opinione di Slavko Batušić, che nella *Mezzanotte* di Kulundžić non trovava nessuna traccia di

La comunità espressionisticamente esasperata della *Mezzanotte*, composta di persone drammatiche naturalistiche, ridotte ai loro istinti bestiali, potrebbe infatti, malgrado il ritmo forsennato e la realizzazione sfuggente, continuare a perseguire i rispettivi impulsi infinitamente e senza intrinseci disturbi drammaturgici, istigata dal proprio codice morale ancorato al soddisfacimento di infimi bisogni, se a impedirglielo non calasse nel bel mezzo delle loro passioni abiette l'arbitro, il quale - appropriandosi del ruolo del mandante - classificate le persone drammatiche in colpevoli e vittime, allestirà l'eterna lotta tra il bene e il male. Inimmaginabile in Pirandello,³ l'arbitro supremo agisce quale emissario di Dio ossia del Padre defunto, ed è insieme, per i futuri arbitri di Kulundžić, la matrice di una famiglia attanziale da tempo destinata all'estinzione nell'ambito della letteratura europea. La stessa idea del diritto discriminatorio di sentenziare sulla colpevolezza o meno delle persone drammatiche, sottintende una binaria opzione etica tra le rispettive categorie ontologicamente fondate di vero/falso, identità autentica/travestimento, valori privilegiati/miraggi del peccato. Però, Kulundžić introduce nel suo conflitto moralistico anche motivi pirandelliani, previamente rimaneggiati nella direzione di una simbologia d'autore: lo specchio, la vista, la trasformazione in qualcun altro, il vestito come metafora del mutamento, il problema della somiglianza al padre o alla madre, la responsabilità individuale e l'immagine sociale, la follia e l'illusione, si caricano nella *Mezzanotte* di valori metaforici affatto diversi. Lo stato tetico dell'azione, cioè quello che prelude all'intervento del mandante-arbitro, e quindi al conflitto centrale, viene presentato come caos della lussuria e "illusione del peccato" (Kulundžić 1921: 35), e il rapporto intrattenuto con esso da parte degli attori che vi si trovano coinvolti, come cecità implicita, vale a dire l'incapacità della retta visione, come Rajko avrà capito dopo: "Ma come ho fatto a non avvedermi, fino al giorno di oggi, della parte che ho nella colpa?" (1921: 42). Prima che l'Arbitro mostrasse loro lo specchio della verità, nell'"illusione" vivranno tutti eccetto la serva Katica, la vittima - è l'unica ad

espressionismo, bensì definiva il dramma come una "messa in equilibrio dell'azione naturalistica con la fantastica del simbolismo" (cit. secondo Hečimović 1976: 468).

³ Sin dal 1899, ne *L'azione parlata*, Pirandello enuncia la sua concezione del personaggio drammatico che avversa la riproduzione naturalistica, ma sarà pure ugualmente distante dal tipo promosso dall'espressionismo: "E nessuno pensa, o vuol pensare, che [...] l'arte è la vita e non un ragionamento; che partire da un'idea astratta o suggerita da un fatto o da una considerazione più o meno filosofica, e poi dedurne, mediante il freddo ragionamento e lo studio, le immagini che le possano servir da simbolo, è la morte stessa dell'arte. Non il dramma fa le persone; ma queste, il dramma. E prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma; che in ogni germe già freme l'essere vivente" (Pirandello 1960: 982). Più tardi, nella *Prefazione* (1925) ai *Sei personaggi*, Pirandello confermerà di odiare "l'arte simbolica, [...] [l'] allegoria [...] [il] simbolismo allegorico" (1977: 13). Kulundžić, invece, nel suo articolo di cui si parlerà in seguito, si dichiara contrario al naturalismo, ma a favore proprio dell'idea, così ripugnante a Pirandello (cfr. Kulundžić 1933: 117).

apparire, didascalicamente, "dagli occhi aperti" (41). Il punto focale del metaforismo ottico dello sdoppiamento personale in Pirandello, lo specchio,⁴ subisce così in Kulundžić una scissione disgiuntiva. Da un canto, a Lenka, madre immatura e manipolata, lo specchio restituisce l'impressione apparente che, con la toletta di Mila addosso, sia diventata un'altra persona, risucchiandola, travestita, sempre più addentro nel caos della lussuria: "Ehi, avessi visto *me*, com'ero *io* in una *simile* toletta: un'altra donna, te lo dico io" (16). Il travestimento altera la personalità, ed è perfino in grado di provocare l'assunzione della personalità altrui, ma si tratta di mero inganno di superficie; a conti fatti, Lenka sarà pur sempre innocente, e Mila colpevole. D'altro canto, il mistico Giovine dalla soffitta porge a Rajko, figlio di Lenka, uno specchio diverso, crudele (41), lo specchio della coscienza, portandolo alla trattoria detta "Inferno"⁵ e raccontandogli la "storia del ritratto del re",⁶ la "trappola" *en abyme* in cui non tarderanno a riconoscersi i veri volti dei peccatori e delle loro vittime; di fronte a tale specchio autentico, anche Rajko, ma in senso inverso, dirà: "... sono diventato anch'io un altro uomo" (42). Lo specchio di Lenka, dunque, è falso, perché la identifica apparentemente con l'assassina Mila, mentre lo specchio del Giovine e di Rajko rimanda l'immagine della più genuina verità, atta a scoprire la causa oscura del caos peccaminoso: l'assassinio del padre. Lenka e Mila⁷ non sono capaci di scorgere la verità nello specchio, poiché manca loro la garanzia dell'Autorità Paterna, e tale difetto viene messo in evidenza dal loro fratello Marko: "Avete rinunciato tutte e due a qualsiasi diritto di eredi" (17); "È così, allora, in una casa in cui non c'è padre?" (21). Il Giovine è investito della verità, dal momento che a Rajko sembra subito il Fantasma del Padre d'Amle-

⁴ I personaggi pirandelliani conoscitivamente privilegiati vedono sé stessi nella loro immagine speculare non più come persona unica e univoca, ma come un'altra persona, decostruendo in tal modo la loro idea della verità. Al motivo pirandelliano continuamente presente Kulundžić ben presto attribuiva, dunque, una grande importanza, quasi prima che lo stesso Agrigentino lo sviluppasse nelle sue opere drammatiche più famose.

⁵ Il Giovine: "Sei già stato all'Inferno? Là, dove intorno a mezzanotte le coscienze ubriache si mettono a ululare il loro dolore inconsapevole. Là, dove si scagliano i bicchieri per dimenticare, dove si spande sangue, per illudere il peccato. È là che bisogna che ci vediamo con te stasera, perché io ti regali uno - specchio..." (Kulundžić 1921: 35).

⁶ "Essa sarà lo specchio del vero colpevole" (Kulundžić 1921: 53). L'inserimento di una narrazione leggendaria o fiabesca nel testo drammatico (digressione che, invece di dotarla della dinamicità propria del "dramma nel dramma", rallenta piuttosto l'andamento dell'azione conferendole un tono declamatorio) Kulundžić avrebbe potuto impararlo da un altro modello italiano, Gabriele D'Annunzio: nelle sue *Città morta* e *Gioconda*, uno dei personaggi, con l'avvertimento esplicito che si tratta di un racconto o di una fiaba, evoca verbalmente un mitico "specchio della verità" della vicenda principale (cfr. D'Annunzio 1942: 178 e 320).

⁷ Mila (va fino alla specchiera e si guarda allo specchio): "Ahi, come sono ridotta? Orribile! Devo dormire ancora" (1921: 54). Il Claudio al femminile, Mila, contrariamente alle eroine pirandelliane davanti allo specchio, allontana da sé l'autoconoscenza.

to/Rajko: "Questa voce... mi ricorda il padre" (34). Dato che il Giovine sovranaturale arriva per insegnare a Rajko l'arte di essere "l'uomo distinto" (74) ponendogli a modello il suo proprio Padre, l'esito di tale stramba mescolanza di pretese shakespeariane e nietzschiane, che prende lo spunto dalla problematica pirandelliana della "somi-glianza al padre", non solo si oppone in modo radicale all'ispirazione di Pirandello e al suo senso fondamentale di scomposizione del meccanismo servilmente riproduttivo delle immagini ereditate, cioè delle forme contrarie alla vita, bensì sovverte paradossalmente il progetto espressionistico-modernistico dello stesso Kulundžić: tutta la sua presunta innovatività si pretende a riaffermare il passato, la sfida apparente lanciata allo stato di cose in corso si consuma nello sforzo di denunciarlo indicandone la cruda causalità come conseguenza diretta del tradimento del Padre. Nello specchio della penitenza, l'irrefutabile autorità paterna smaschera il peccato originale che generò lo sfacelo del mondo, di cui la maggior responsabilità viene attribuita alle donne "in una casa dove non c'è padre" (21),⁸ mentre si ammette come giusta l'opinione collettiva

⁸ La donna della *Mezzanotte* ha le dimensioni del suo vestiario-etichetta (Rajko a Mila: "...tu, abominevole abito da sera", 51) e il profilo morale della propria blasfemia contro il sacro paterno ("Ehi, alzati, ti battezziamo il figlio, ah ah ah, (porta una bottiglia di vino): Eccoti l'acqua santa", 43); si può redimere soltanto strappandosi di dosso l'inganno esteriore della sua femminilità (Lenka "si strappa l'abito di dosso", 57), riconoscendo di essere una "madre sguadrina" (68), confessandosi e chiedendo perdono (69). Non è il mio proposito principale denunciare la misoginia di Kulundžić, perché il suo contributo a questo tema consacrato sin dall'antichità non rappresenta un esempio troppo interessante. Il sessismo è comunque in Kulundžić uno dei campi in cui lo scrittore manifesta con maggior chiarezza il suo antimodernismo di fondo. Infatti, uno dei nodi tematici della problematica letteraria e filosofica del modernismo, e pertanto di Pirandello, è il vitalismo, resistenza aporetica del movimento vitale allo schematismo concettuale. I personaggi vitalistici di Pirandello - non esclusivamente femminili - sono votati al fallimento, ma godono delle simpatie morali dell'Autore; fanno eccezione soltanto quelli che pietrificano la loro fede fanatica del vitalismo formandone un nuovo schema micidiale. Kulundžić non si lascia sfuggire tale particolarità dell'opera pirandelliana, sicché giustifica il traviamiento di Lenka con queste parole: "(appassionatamente): Volevo frizzare come uno spumante, tutta, volare in alto, in alto, volevo". Ma il suo volere non è che una disubbidienza insensata alla serietà e al rigore della deduttiva mente paterna raffigurata nel paradigma trinitario (marito/padre, figlio, fratello) e merita di esser punita: "Ed ecco - ora? Ohi, me, stupida oca, come ho fatto a credere che io, una povera donna del terzo piano, potessi fare questo! Ma io sono fatta per soffrire, quando non soffro, sono ridicola e strana a me stessa. [...] Ahimè, madre mia, come farò a guardare in faccia a mio figlio. Che cosa dirò a mio fratello. (sussulta). Mila, Mila. Sei tu che mi hai rovinata. Tu... Oh, perché non ho dato retta ad Alojz. Oooh! Non sarebbe oggi tutto così misero, misero" (44).

⁹ Secondo Kulundžić, sembra che il mondo abbia ragione a dar colpa a Mila per il suicidio del marito, più volte tentato. Mila: "Eppure tutto il paese ha fatto tanto di bocca a me, come a una... Ah, la provincia; la gente cerca argomenti tutto il giorno. L'ho accontentata, ora, per un bel po' e sono andata al diavolo" (61). In radicale contrasto col trattamento della folla come giudice giusto,

della folla di provincia (61)⁹ che legittima il grido della Passione di Rajko: "Padre mio, perché mi hai lasciato?" (42).

Il saldo vincolo causale tra il delitto e la pena, emanato dalla dicotomia metafisica tra il bene e il male, è il garante ideologico dell'esposizione del vero delinquente anche tra i personaggi, allegoricamente tipizzati in maniera prettamente antpirandelliana, dell'espressionistico *Škorpion* (*Scorpione*): benché Kulundžić lo corredasse in pubblico di un motto provocatoriamente modernistica, "la colpa tragica non c'è",¹⁰ la molla motrice di tale esperimento, che vagamente si ispira al grottesco di Jarry, scatta proprio dalla colpevolizzazione, motivata da un cieco amore, della resistenza matriarcale all'ordinamento paterno, riproponendo la responsabilità universale della figura femminile, questa volta riparatasi dietro lo schermo di bigotteria idoltrica e falso sentimentalismo quale univocissima "maschera del male" (1926a: 11). Sebbene col suo *Scorpione* Kulundžić non intenda polemizzare con Pirandello né servirsi direttamente della sua topica, certi motivi, non necessariamente ed esclusivamente derivanti eppure condivisi dall'opera dell'Autore italiano, si fanno notare grazie a una sorta di ideologizzazione negativa che subiscono nell'Autore croato. La "maschera" e la "simulazione" (ivi, 36) non sono prodotti dalla costrizione sociale che impone all'individuo la scelta di un ruolo da rappresentare, in modo da consentirgli sì la sopravvivenza, ma uccidendo insieme la sua vitalità, bensì il mero inganno della perversione morale.¹¹ L'opinione sulla nullità dell'identità umana, in una forma interrogativa di sapore pirandelliano, viene emessa dalla delinquente, e quindi va compresa in senso contrario: "Che cos'è l'uomo? Niente" (43). Il contrasto ideologico ed estetico rispetto a Pirandello, del resto, non si individua nella *Mezzanotte* e nello *Scorpione* unicamente a livello di microesempi motivici, ma perfino sul piano globale della tematica, incentrata sul problema della colpa. Allo scopo di provare per via deduttiva che la verità è accertabile, e l'innocenza distinguibile dal crimine, Kulundžić finge un'effervescenza drammaturgica intorno al presunto processo tormentoso nel corso del quale si rivela lo stato di cose effettivo; ma le mosse dei suoi personaggi portano un saliente marchio etico sin dalla loro prima comparsa - i colpevoli sono, senza alcun dubbio, assassini, libertini, ladri, bugiardi e dissimulatori; questi si mantengono, tuttavia, a mille miglia dalla tragica onta e dall'u-

presente in Kulundžić, in Pirandello la collettività è un seguace cacofonico di dicerie e produttore di immagini fisse che soffoca il diritto individuale al cambiamento e alla contraddizione.

¹⁰ Cfr. Hečimović 1976: 472; Senker 1989: 343.

¹¹ La Nonnina, protagonista negativa, che finge la bontà, accusa perfidamente i suoi prossimi buoni, e cos" accusa anche la brava morta di simulare la morte. Si potrebbe aver l'impressione che la recitazione venga alquanto giustificata dalla capacità del clownesco servo Guma (Gomma) di pareggiare la Nonnina, essendo in grado di "fingere straordinariamente" (1926: 3); ma nella sua fase istrionica, il Gomma si fa cieco arnese della malvagità della Nonnina, finché non abbandona la recitazione e si carica del ruolo di arbitro serio.

¹² Cfr. Nietzsche 1980: 219.

miliazione che consegue dal "gesto compromettente dell'uomo mite"¹² congelato in un "momento eterno", dall'atto vergognoso sventuratamente fissato, per cui gli individui comuni di Pirandello - come il Padre dei *Sei personaggi*, o Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi*, o il funzionario dabbene che ha rubato nell'*Umorismo* (Pirandello 1939: 166) - vengono tenuti "agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto" (Pirandello 1977: 62) dal verdetto corale della comunità. Se tutto l'interesse di Pirandello si rivolge alla questione della colpa come forma condensata dello stereotipo in cui viene ingiustamente compressa la stratiformità della vita, Kulundžić, dal canto suo, vorrebbe rimuovere tutte le sfumature e ogni gradazione; se Pirandello vede l'uomo come una molteplicità inconciliabile delle anime,¹³ Kulundžić riconosce solamente l'anima morale come midollo duraturo dell'identità umana; e finalmente, all'opposto dell'abborrimento pirandelliano della deduzione logica,¹⁴ Kulundžić assomma regolarmente i casi particolari delle persone drammatiche sotto l'egida di un ideale universale, deducendone le rispettive indicazioni di valore. Seguendo le ulteriori configurazioni di quest'ultimo nel successivo lavoro di Kulundžić, ci accorgeremo che il suo primario appoggio etico-cristiano non era che una delle maschere d'occasione dell'Autore, e le sue maschere future ci consentiranno di rigettare come spropositato il giudizio di Marijan Matković, secondo il quale Kulundžić sarebbe "lungi dall'essere uno scrittore politico" (Matković 1981: 165).

Dopo la breve escursione nell'area del relativismo morale dei *Pazienti del giovane Kirilov* (1924), che si riconnettono al *Doctor's Dilemma* di Shaw (1911), ma anche al

¹³ "L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perché non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita" (Pirandello 1939: 173).

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 169.

¹⁵ Poiché si tratta di un tema frequente del modernismo, non è possibile stabilire con certezza quanto Shaw e quanto Pirandello ci sia nel testo ricordato, ma mi permetto di sostenere che *I pazienti del giovane Kirilov* costituiscano il punto del maggior distacco di Kulundžić rispetto al culto dei valori etici assoluti: il piacere e la felicità umana, le peculiarità e perfino le contraddizioni della vita particolare, sovvertono qui le categorie aprioristiche di salute, di etica medica e le forme di comportamento socialmente ammissibili. Naturalmente, non vi mancano sbandamenti dettati dai pregiudizi dello scrittore relativi all'origine, la causalità e la stabilità dei tratti dell'identità personale, così che l'Autore fa dire alla signora dai costumi liberi: "Ma Lei crede che il denaro per il pane sia lo scopo di vita di una prostituta, e che il fato avverso faccia una prostituta? Io conosco quelle donne: so che quella è una vocazione, e mica un mestiere. Š...Ć Tutto quello che si va raccontando sulla miseria, sono tante balie dei moralisti. Solo il senso del piacere rende una donna prostituta" (1924: 100). È quasi superfluo far notare che in Pirandello non ci sono personaggi, e tanto meno prostitute, dotati di proprietà innate.

più datato atto unico di Pirandello, *Il dovere del medico* (1910),¹⁵ Kulundžić azzarda un primo articolo cautamente polemico, intitolato *Il mistero della personalità. Un nuovo teatro a base di Pirandello?* (1925/26), dedicato alla drammaturgia "sterile" e "disperatamente intricata" dello "sbalorditore della massa" italiano. Non essendosi ancora formato un'opinione sicura sull'"incompreso" drammaturgo italiano, affiancato per il momento al preferito Bernard Shaw, Kulundžić fa partire la sua analisi comparativa delle opere dei due "celebri maestri" dalla questione della chiarezza e dell'accessibilità ricettiva. Dopo aver perspicacemente focalizzato come punto di divario tra le loro rispettive concezioni drammaturgiche la diversità tra le loro idee della personalità umana, in quanto tratto determinante del rapporto col reale, cercando di argomentarlo con teorie psicologiche da autodidatta, la maggiore comprensibilità, e implicitamente anche la superiorità estetica del dramma di Shaw sulla "metafisica 'nebulosa'" di Pirandello viene spiegata da Kulundžić secondo il criterio della stabilità di idee: le persone di Shaw sono vettori di "complessi di idee", mentre in quelle pirandelliane la personalità può variare "senza logica né giustificazione". È assolutamente ingiustificato, al parere di Kulundžić, eludere la risposta alla domanda fondamentale, per esempio, dell'*Enrico IV*: "quale è la personalità autentica" del personaggio? Pur non sentendosi ancora pronto a emettere una definitiva sentenza estetica, le premesse ideologiche della futura contestazione si delineano ormai come esigenze aprioristiche di solidità, di genuinità, di non-ambiguità e soprattutto della verificabilità della finzione drammatica con gli strumenti della logica deduttiva, sottintendendo che il testo d'arte non abbia il diritto di prescindere dalle regole generali su cui riposerebbe l'ordinamento della realtà. La mancata continuazione della discussione annunciata dall'autore del saggio fa pensare che lo stesso Kulundžić abbia avvertito che il suo ricorso ad argomenti tratti dal reale (psicologico e logico) come metodologia analitica con cui avvicinare testo drammatico lo conduceva in una via senza uscita; la meta che si era prestabilito avrebbe dovuto raggiungerla con altri mezzi. Pertanto, nel 1928, munito di una crescente fiducia in sé, prendendosi a modello il genio contestatore di grandezze letterarie di Shaw, invece di riprendere l'infecunda decostruzione del dramma pirandelliano con argomenti imprestati dalla realtà, Kulundžić farà ricorso a varie autorità letterarie e filosofiche: nel suo articolo *Contro Pirandello*, Kulundžić si avventura in una resa dei conti con il "paradosso scontato sulla relatività della personalità" promosso, secondo lui, da Pirandello, e contravvenente alle definizioni della personalità consapevolmente integrale formulate da Leibnitz e da Herbart, violante con ciò stesso l'"essenza" dell'arte drammatica. Il suo proprio pezzo *Misterioso Kamič* viene, da un lato, definito da Kulundžić come il suo rifiuto "della maniera meccanico-tecnica di Pirandello" destinata a sboccare nell'indeterminatezza drammatica, e dall'altro, ricondotto, con scarsa modestia, alla gloriosa tradizione shakespeariana e calderoniana degli autoidentici individui drammatici, dove "ciascun personaggio resta alla fine 'Uno e Identico a sé stesso', e non 'Qualcun Altro'". Dei suoi propri paradossi, dunque, Kulundžić si rende conto solo in parte: avendo intuito che non è il momento giusto, dal punto di vista storico-letterario, di negare l'autonomia dell'arte, la quale andava combattuta con le sue stesse armi, e per di

più sfruttando la modernissima retorica iconoclastica, l'Autore drammatico e critico croato si mantiene fautore conseguentemente conservatore dei valori durevoli del passato.

Il fatto di aver coronato l'articolo ricordato con la conclusione che il suo testo drammatico bastava a "confutare la 'teoria' del pirandellismo, che in fondo non è una vera e propria teoria", non impedì a Kulundžić di riprodurre nel suo saggio *Carne ed ossa in scena* del 1933, qualificato dalla critica come esemplare antologico del pensiero teorico dell'Autore, tale da permettere, ad esempio, a Boris Senker di rintracciarvi un'anticipazione dell'analisi strutturalistica della situazione drammatica (cfr. Senker 1988: 342), proprio l'argomentazione e la terminologia pirandelliana, impiegandola - ai fini della sua reazione alle richieste neonaturalistiche tese a risuscitare un teatro *tranche de vie*, reazione che in un certo modo contraddiceva quanto aveva asserito nel *Mistero della personalità* - per porre un confine tra l'arte drammatica e la vita, e tra le autonome "leggi della forma" di quella e la logica che governa l'"illusione della vita". Nelle sezioni in cui spiega come il dramma, in quanto "composizione organizzata", quale "tutto", "forma organizzata artisticamente e idealmente" (Kulundžić 1933: 118), non debba "copiare" la contingenza della vita, bensì offrire una visione integrale dei "principi" della vita" (116), Kulundžić prende in prestito e traduce proprio le categorie estetiche di Pirandello. In vari saggi in cui esamina il rapporto tra la realtà come disordine che si manifesta come ordine apparente, e l'arte come ordine che consente la presa di coscienza dell'assetto del reale, Pirandello non abolisce il nesso tra le due aree separate, ma interpreta il passaggio dall'una all'altra come un procedimento artistico che libera, semplifica, astrae, concentra, raggruppa e combina gli elementi del movimento vitale,¹⁶ trasfondendo i dati del reale in un'opera che non rappresenta il caos in modo caotico, ma creando al contrario "quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano" (Pirandello 1939: 239) secondo determinate regole superiori e in base a una logica propria, talvolta opposta a quella del buon senso, una logica descritta anche come "una vera necessità in misteriosa organica correlazione con tutta la vita dell'opera" (1977: 24). I concetti del prodotto d'arte come "organismo", "tutto organico", vita sistematizzata e ristrutturata (cfr. ad es. Pirandello 1939: 257) ricompaiono nella seguente formulazione pregnante di Kulundžić: "Il dramma non è un album di fotografie, ma una composizione organizzata. Nella nozione di qualunque composizione è contenuta la nozione della *trasfigurazione* degli elementi della vita a favore di un tutto. Il piano architettonico di tale tutto soggiace alle leggi della forma" (Kulundžić 1933: 118). Nella parte finale del saggio, anzi, Kulundžić spiega come la sua concezione anti-"meccanico-copistica" si metta in atto nella strutturazione dell'azione drammatica, ricorrendo alla tesi esposta in almeno due saggi di Pirandello, *L'azione parlata* (1899) e *Illustratori, attori e traduttori* (1908): nella vita,

¹⁶ Cfr. ad es. *L'azione parlata* (1899); *L'umorismo* (1908); *Illustratori, attori e traduttori* (1908); *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1911); *Teatro e letteratura* (1918).

infatti, la gente agisce, mentre nel testo o pezzo teatrale d'arte l'azione si tramuta in parola, in espressione divenuta tutt'uno con l'azione; mentre l'agire vitale, legato alle circostanze immediate, annebbia il senso dei suoi rapporti con tutti gli altri atti umani, la parola artistica è l'unica a rendere evidente tale trama profonda di dipendenze (per Pirandello si tratta della "totalità dell'essere", 1960: 984, e per Kulundžić del "percorso dell'idea", 1933: 119).¹⁷ Ciononostante, la breccia che si apre nella coerenza del saggio programmatico di Kulundžić sarà più evidente se si paragona il contenuto implicato del suo concetto dei "principi" della vita", relativo al fine vero del rappresentare artistico, con l'aspirazione equivalente della poetica di Pirandello. Infatti, secondo Kulundžić, non ha senso asserire che un'opera sia "scritta 'con maestria dal punto di vista del teatro', ma [...] non 'correttamente dal punto di vista della vita'" (118), in conformità con la convinzione di Pirandello che nega qualsiasi carattere estetico al travasamento della realtà contraddittoria e illusoria nell'opera. Ma mentre Pirandello sconsiglia all'arte di dipingere il caos, la contraddizione e l'apparenza della logica causale nell'intento di farle smascherare la loro caoticità e contraddittorietà, e perciò la loro natura non-strutturata e pluridirezionale, Kulundžić pianifica in anticipo la direzione del "movimento vitale" nell'arte: "Quando si tratta di giudicare i valori che sono prodotto dello spirito umano, l'esigenza di progresso sta al di sopra di ogni discussione, quale assioma" (113). Il valore indiscutibile, dunque, non è più la morale cristiana, ma l'imperativo materialistico, sociale e di classe. Ma qualunque nome o contenuto gli assegni, Kulundžić è sicuro che esso esiste al di là del mondo reale e al di là di quello finzionale, essendo un'idea, e nel saggio *Carne ed ossa sulla scena* non tralascia di ribadirlo una decina di volte.¹⁸ L'apparato e la nomenclatura sono pirandelliani; ma la fervente perorazione a profitto dell'Idea contrasta totalmente con l'opinione che ne aveva l'Autore italiano: Kulundžić si schiera dalla parte di coloro che non capiscono "che partire da un'idea astratta o suggerita da un fatto o da una considerazione più o

¹⁷ Si può affermare quasi con certezza che tutti i testi estetico-teorici di Pirandello sono stati letti da Kulundžić dopo il 1926. La sua "nuova" concezione dell'azione drammatica contrasta con le sue sottili sfumature dall'esigenza di azione scenica, confusamente espressa nell'articolo *Azione!* (1926: 306-7).

¹⁸ Per es., la resa dell'autore drammatico viene valutata a seconda di "quanto persuasivamente sia riuscito a esporre un'idea" (1933: 116); costruendo un personaggio, l'artista, "in nome della sua idea umana, deve proiettare in esso" quella idea "anche se nella vita non l'ha 'conosciuta'" (ivi, 117). Che l'idea sia, nell'ideologema di Kulundžić, una terza istanza, superiore sia alla vita che all'arte e contenente un'essenza trascendentale - e non, come in Pirandello, solo una tra le illusioni della stessa vita - e che l'arte sia soltanto una delle ancille (e l'ultima citata) dell'Idea, si vede bene dalla seguente reinterpretazione della tesi pirandelliana sulla non trasparenza della vita: "Se la vita stessa [...] scoprisse chiaramente quelle idee in base alle quali la vita, senza intervento di alcuno, evolverà fino a raggiungere la sua forma perfetta, allora non ci sarebbe bisogno di nessuna lotta politico-economica, nessuna elaborazione di dottrine, nessuna propagazione di idee: la politica, la sociologia e l'arte perderebbero i loro significati" (ivi).

meno filosofica, e poi dedurre, mediante il freddo ragionamento e lo studio, le immagini che le possano servir da simbolo, è la morte stessa dell'arte" (Pirandello 1960: 982). Sarebbe senz'altro ingiusto biasimare Kulundžić di non nutrire verso la deduzione e verso gli universali la stessa repulsione di Pirandello, invece di accomodare la sua visione del mondo e dell'estetica con l'asse di un valore stabile; ma il paradosso del sistema di valori promosso da Kulundžić consiste nel desiderio insistente dello scrittore di proclamare incontrovertibile e duratura proprio la categoria che nei suoi stessi lavori subisce una metamorfosi dopo l'altra, presentandosi ora come Verbo di Dio ed ora come lotta di classe, ora come escatologia cristiana ora come quella darwinistico-marxista, ora come "distinzione" nietzschiana ed ora come giustizia sociale.

Ma torniamo ai testi drammatici di Kulundžić che fanno dichiaratamente richiamo a Pirandello, *Gabrijelovo lice (Il volto di Gabriele)*, definito dal suo autore come reazione all'*Enrico IV* pirandelliano e pertanto invitante esplicitamente a una lettura intertestuale dei motivi cruciali della doppia identità, dell'amnesia, della pazzia e della recitazione di una parte altrui, e il *Misteriozni Kamić (Il misterioso Kamić)*. Il problema della retta identificazione di persona - ed è così che si potrebbero riassumere gli intrecci sia del *Kamić* che del *Volto di Gabriele* - non esiste, in fondo, nell'*Enrico IV*. L'unico testo pirandelliano redatto fino allora che lo tematizzi espressamente è *Così è (se vi pare)* (1917). Tuttavia, riducendo l'intera drammaturgia pirandelliana nota fino a quel punto al ricordato "mistero della personalità", Kulundžić tenta di tradurre l'"idea" dell'*Enrico IV* nella domanda: è possibile che (in un dramma o nella vita, indifferentemente) non sia possibile stabilire chi sia pazzo, e chi finga di esser pazzo? Nel *Volto di Gabriele*, i fenomeni quali l'amnesia, la finta pazzia e la recitazione non si concentrano in una, ma si distribuiscono fra tre personaggi, da Kulundžić manovrati in modo più o meno virtuoso. La densità dei costanti motivi pirandelliani in questo testo¹⁹ conferma che la loro apparizione nella *Mezzanotte* non era casuale, e sebbene anche qui siano messi al servizio di un ideologema opposto a quello originale, bisogna riconoscere che Kulundžić ha padroneggiato le possibilità combinatorie del loro repertorio al punto da potere, in questo pezzo quanto nel successivo, anticipare il testo pirandelliano di *Come tu mi vuoi* (1930) occupandosi, prima del suo modello italiano, del tema della personalità resa demente e iriconoscibile per l'effetto della prima guerra mondiale. In concorrenza con la persona che si cerca, Gabriele - che porta una maschera materiale e rifugge dalla sua immagine speculare volendo cancellare il suo passato, il suo volto e la sua identità a causa di innocui malintesi col padre - il truffatore Urban si sforza di ottenere l'identità del Gabriele mascherato; Urban ha già rubato l'identità al proprio fratello, pure di nome Gabriele, il quale, a sua volta, rivendica la restituzione di sé stesso, cioè

¹⁹ Per esempio, la rinuncia alla propria identità, l'alterazione della persona fino all'iriconoscibilità, l'ambigua ricorsività del passato, la molteplicità del vero, la maschera al posto del volto, l'immagine al posto dello specchio, il peso della somiglianza al padre/alla madre, l'amnesia simulata ecc.

del suo nome come garanzia del suo io. Un po' i malintesi, un po' gli inganni deliberati, oscurano la verità non soltanto su chi sia Gabriele, ma anche su quale dei tre Gabrieli sia pazzo. I successi d'arbitramento vengono condivisi dalle ragioni del cuore e dal "metodo del quadro al posto dello specchio", espediente "scientifico" del Dottore, imprestato direttamente dall'*Enrico IV*, dove ha già dimostrato la sua ironica inefficienza non soltanto sotto il profilo terapeutico, ma perfino sotto quello diagnostico.²⁰ Non succede a Kulundžić per la prima volta di restar gabbato da un particolare pirandelliano ambivalente. La sua meticolosa applicazione della terapia inventata dal dottor Dionisio produce un effetto prodigiosamente retroattivo della cura, superando le migliori aspettative - nessuno dei tre pazienti è mai stato pazzo. Nel contempo, s'intende, si rivela chi è il vero Gabriele: la proposta di Urban a Irina di accettarlo come nuovo Gabriele e ricostruirlo a proprio volere (motivo ricorrente in Pirandello, dalla moglie di Mattia Pascal trasformata nel nuovo matrimonio, a Stefano Giogli e alla signora Morli, costretti ad adeguarsi alle rispettive immagini che ne coltivano gli sposi) viene ripudiata con sdegno, perché riposante su una menzogna, e la soluzione di tutti i problemi provocati dallo scorrere del tempo, dal cambiamento, dall'oblio e dall'impossibilità di (auto)ricoscimento, si riassume nell'istruzione impartita a Gabriele (che rinunciava alla sua identità solo perché il suo volto è stato alterato da un'operazione chirurgica e non somiglia più a quello di sua madre): "Tu devi vederti". Un semplice sguardo all'immagine che non gli somiglia più apre l'incredibile possibilità di ripristinare la continuità e l'identità non auto-contraddittorie: i chirurghi, per miracolo, hanno creato il volto nuovo di Gabriele sull'immagine di suo padre da giovane, risalente all'epoca prima della sua caduta morale. L'immagine paterna del passato genuino e inalterato viene così ristabilita, e la fidanzata può fondersi con essa in un'unità inscindibile, esaudendo il proprio desiderio esclusivo di abolire tutte le differenze o sfumature spirituali o di qualsiasi altro genere: "Amare solo quello che conosco [...] soltanto se qualunque cosa

²⁰ Infatti, il dottor Dionisio Genoni di Pirandello vorrebbe far guarire con questo metodo (cioè soppiantando con persone vive in costume il quadro che, com'è convinto il buon dottore, il paziente scambia per il proprio specchio) la pazzia di Enrico, senza esser capace nemmeno di definire la natura della sua "malattia" (cioè di accorgersi che Enrico è consapevole della differenza empirica tra sé stesso, l'immagine e il personaggio storico che questa rappresenta, né pertanto di penetrare le ragioni per cui Enrico, malgrado la memoria riacquistata, non può tornare nella sua "identità" moderna). Nondimeno, *Il volto di Gabriele* si ispira notevolmente anche al *Sogno di un mattino di primavera* dannunziano, atto unico di gusto simbolistico-preraffaellita dalle pretese shakespeariane, dove pure compare un Dottore che sembra non aver altre preoccupazioni se non quella di restituire la salute mentale, ossia l'identità primaria, a una personalità scissa, con l'aiuto del mistico ristoro ad opera di un terzo essere dotato di giovinezza e primavera, in grado di svegliare dalla demenza e rinnovare miracolosamente la freschezza vitale, grazie al suo dono sovranaturale. Sebbene in Kulundžić non sia presente la malinconia decadentistica del *Sogno*, dagli inserti lirici dai motivi floreali-amorosi di cui è intriso il dialogo tra la fidanzata e Gabriele traspare il patetico simbolismo metamorfico-vegetale di D'Annunzio.

mi facesse riconoscere in lui colui che ho servito, una volta per sempre, con tutti i voleri della mia vita, con cui ho uguagliato una volta per sempre tutti i miei desideri". Il cambiamento si addice ai bugiardi e i furfanti come Urban, è una scusa per gli incoerenti che si fanno sopraffare dal mutamento; i veri valori sono profondamente intangibili, e se il loro aspetto superficiale viene talvolta alterato, da qualche parte conservano pur sempre il sigillo segreto dell'Origine - la somiglianza al Padre. La verità viene modificata solo da chi vuole storcerla al proprio vantaggio, sicché il Dottore dirà al dissimulatore Urban: "La vostra verità migliore è quella di cui avete bisogno per la vita", alludendo ovviamente ai rispettivi paragrafi dell'*Umorismo* pirandelliano, oppure al personaggio di Ersilia, di *Vestire gli ignudi*, la quale ritocca la propria storia in modo che le permetta di difendere quel minimo di vita socialmente dignitosa. Ma siccome la verità distorta è qualitativamente graduabile, il Dottore finisce per preferire quella verità "che è la più utile per la maggioranza". Eppure, perfino quella verità maggiormente favorevole (Urban, sano di mente, che potrebbe sostituire il pazzo Gabriele agli occhi della famiglia), che il Dottore cerca di mandare ad effetto, perde ogni giustificazione di fronte all'originale genuino ed unico, autenticamente riprodotto: il vero Gabriele, con un viso nuovo e bello, e dall'anima intatta, miracolosamente - cioè oleograficamente - avvera la velleità mitica di Irina di vedersi restituito il fidanzato come raccordo del volto di una persona e dell'anima di un'altra, e quindi di ridurre la molteplicità delle verità a un'unica Verità: "Oh, quante verità!... Io non voglio la verità! Datemi Gabriele col volto di quel primo e con l'anima di quest'altro. *Questo* è il mio Gabriele..." (1928b).

Quali che fossero le sue dichiarazioni e i suoi intenti, col suo *Misterioso Kamić* Kulundžić non solo non ha escogitato nessuna prova inedita contro Pirandello, ma ha fatto regredire lo schema ternario dei doppi indistinti in uno binario, destinato a conseguire, con la tranquillizzante soluzione di tutti i dubbi, esiti ugualmente triviali. Il secondo motivo portante del *Kamić*, la madre che riconosce intuitivamente il figlio, rovescia i casi delle madri pirandelliane che si rifiutano di riconoscere i propri figli, ne *L'altro figlio* (1923) e ne *La vita che ti diedi* (1924).²¹ L'illusione della doppiezza deve essere risolvibile, ci ha fatto capire l'Autore, e per una ragione semplicissima: per Kulundžić, l'ambiguità e la maschera non derivano dalla natura contraddittoria e inconoscibile dell'esistenza umana, dalla lingua e dalle abitudini semiotiche, bensì

²¹ A differenza delle madri istintualmente affidabili di Kulundžić, nelle madri ricordate di Pirandello si attua un divario fra l'immagine che hanno dei propri figli e la consanguineità di fatto. Così la protagonista dell'atto unico *L'altro figlio* nega di aver dato la vita all'uomo che vuole prendersi cura di lei, solo perché lo ha concepito in modo violento, mentre si ostina a idealizzare i figli legittimi che l'hanno abbandonata; la protagonista del dramma *La vita che ti diedi* rifiuta di ammettere che suo figlio è morto, perché l'uomo che lei ha visto morire non corrispondeva all'idea che si era fatta del figlio. La certezza riguardo all'identità filiale può essere posseduta soltanto da una madre fiabesca - come più tardi, nel 1934, succederà nella *Favola del figlio cambiato*.

devono avere una causa unica e definibile - o si tratta di un equivoco e di un'incapacità momentanea di chiarirlo (l'amnesia di Kamić), o di un imbroglio calcolato, motivato dall'interesse o dagli scrupoli (il sosia di Kamić, il delinquente Brujac). Le donne come esseri erotici sono i fattori che assecondano l'inganno: sia alla moglie di Kamić che a quella di Brujac fanno più comodo i mariti falsi, così che quelle non contribuiscono alla soluzione dell'enigma. Pertanto, l'Autore introduce di nuovo un arbitro in ben tre varianti attoriali: la madre di Kamić dispone di un criterio di valore superiore, che è la sua maternità, il che non soltanto la rende capace di riconoscere correttamente il figlio, ma anche di leggere nei pensieri della nuora, che è, davanti a lei, "tutta nuda" (Kulundžić 1928c: 10); il deputato Šević interviene con la sua idea salutare di far arrestare ambedue i Kamić; ma il più memorabile è il fatto che per la prima, ma non per l'ultima volta nell'opera di Kulundžić la sentenza finale spetta a un terzo arbitro, funzionario della polizia, rappresentante dell'ordine sotto ogni aspetto, in modo che in tale posizione attanziale di rilievo, quasi scandalosamente, i pilastri della fede di Kulundžić nella verità trascendentale comincia a coincidere col potere.

Dopo gli anni trenta, e in seguito all'intervallo ventennale in cui non pubblicò pezzi per il teatro, Kulundžić appartiene anche a un'altra cultura e un'altra storia della letteratura nazionale, quella serba; ma il taglio temporale e culturale non ci distorrà dal proposito di considerare la sua produzione complessiva come sistema drammaturgico ed ideologico, arginando i possibili pregiudizi nazionali.

Al cosiddetto "problema della personalità, giustamente indicato come perno antropologico della poetica pirandelliana, Kulundžić non tornerà più in modo esplicito. Nondimeno, alcuni testi redatti negli anni cinquanta provano che Kulundžić non perde mai d'occhio l'opera dell'Autore drammatico italiano, quasi mettendo in ridicolo i propri tentativi di negargli qualunque primato. Già nel suo saggio *Contro Pirandello*, discutendo sul nocciolo della "pirandellomania" sull'esempio dell'*Enrico IV*, lo scrittore croato avvertiva i contemporanei di non giudicare tutto il teatro di Pirandello attenendosi solo ai *Sei personaggi*, essendo quel testo dell'Agrigentino un'eccezione piuttosto che una norma.²² Tuttavia, si direbbe che quell'eccezione, inserita nel contesto della trilogia pirandelliana del "teatro nel teatro" insieme col preesistente *Ciascuno a suo modo* (1924) e il posteriore *Stasera si recita a soggetto* (1930), e l'apparizione di altri pezzi metateatrali, quali *Trovarsi* (1932) e *I giganti della montagna* (1936), abbiano costretto l'Autore croato, ormai residente a Belgrado, di riflettere a lungo

²² È innegabile la portata di tale osservazione. Kulundžić rimprovera giustamente agli emuli e agli interpreti di Pirandello le loro limitatezze e superficialità. Di particolare pertinenza risulta tutt'oggi il distacco di Kulundžić dalle generalizzazioni critiche delle tesi tilgheriane sull'adeguamento di Pirandello alle categorie di movimento e forma elaborate da Simmel: "E il tentativo di applicare il principio di opposizione tra realtà e illusione, tra 'movimento' e 'atteggiamento' a tutte le altre numerosissime opere pirandelliane, finisce di solito in un teorizzare assai confuso su come un personaggio spezzi col 'movimento' - una 'forma irrigidita'..." (1928a: 154).

prima di rispondere al suo avversario intertestuale. Nella cospicua schiera delle opere drammatiche pubblicate e inedite stese da Kulundžić dopo la seconda guerra mondiale, durante il periodo belgradese della sua vita e in lingua serba, si discerne un gruppo di testi che si potrebbe designare come la "trilogia del teatro nel teatro" di Kulundžić: *Krik života (Il grido della vita)*, scritto intorno al 1950, *Treći čin (Il terzo atto)* del 1952 e *Čovek je dobar (L'uomo è buono)* del 1953. Le omologie strutturali dei tre drammi ci consentirebbero di esaminarne le rispettive caratteristiche concernenti le basilari questioni metaestetiche - in primo luogo, il rapporto tra la realtà e l'arte e il programma del formare artistico - come indicatori essenziali dell'ideologema di Kulundžić.

Ricalcando l'esempio dei *Sei personaggi* e del *Ciascuno a suo modo*, tutte e tre le recite intercalate attingono la loro materia alla vita delle persone "reali". Nel *Grido della vita*, è vero, si tratta di un testo nato indipendentemente dagli avvenimenti della vita, che si compenetreranno con l'esecuzione del testo, ma vi si asserisce a varie riprese che qualcuno degli attori ha influito sulla decisione della direzione teatrale facendolo mettere in scena per le sue analogie con la vicenda reale, e allo scopo di piegare lo spettacolo alla soluzione di alcuni dubbi e all'accompagnamento delle agnizioni pertinenti alle relazioni private tra le persone drammatiche del primo livello. Dato che non vi si riscontra nessuna denuncia dell'Autore che colpisse tali motivi e utilizzazioni dell'evento teatrale come estranei all'arte - contrariamente ai due testi pirandelliani, in cui la confusione tra il destino personale e l'azione fittizia o si degrada a spettacolo di cattivo gusto, rappresentazione falsa, o blocca completamente tutte le condizioni necessarie all'esecuzione della recita²³ - si è portati a concludere che Kulundžić ha dimenticato, o ha capito erroneamente, i principi antimimetici da lui stesso sostenuti nello scritto *Carne ed ossa sulla scena*. Infatti, nella sua trilogia metateatrale l'intreccio non si sforza davvero di imitare verosimilmente la vita, ma espone i suoi personaggi a una

²³ Così il caos della vita dei Sei personaggi cerca invano di farsi trasfondere nello spettacolo della compagnia teatrale; come spiega Pirandello nella *Prefazione*, è secondario il fatto che la loro vita sia fittizia, e non reale ("Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale", 1977: 12) - essa rimane pur sempre una vita non strutturata, caotica, che non può diventare arte su nessuno dei piani finzionali (vale a dire, né su quello suo di secondo grado, né su quello terzo, dello spettacolo intercalato), ed è per questo che l'"autore" lo ammette esclusivamente quale materia metafinzionale. - Lo spettacolo *en abyme* del *Ciascuno a suo modo* potrebbe mantenersi integrale, se il pubblico fosse capace di seguirlo prescindendo dalle persone reali al cui destino il pezzo si è ispirato; ma l'intrusione di queste e il loro tentativo di giustificarsi con le loro ragioni particolari contamina la "combinazione degli elementi della vita" "selezionati" e ne riversa il corso indietro, verso la deriva della vita. Siccome gli interessati hanno preso lo spettacolo troppo sul serio, come se fosse uno specchio che riverberasse proprio la loro immagine, loro si lasciano andare all'illusione che il teatro ha influito sull'esito (casualmente) lieto delle vicende della vita; ma lo spettacolo stesso si interrompe prima dell'atto finale, perché della sua serietà teatrale, dopo che il suo dominio esclusivo era stato violato dalla serietà della vita, non è rimasto che il mero riflesso della vita, dunque - nulla.

situazione da laboratorio, soggetta a incursioni metalettiche; contemporaneamente, però, le vicende intercalate non osservano affatto tale regola, in quanto la loro finzione si presta completamente a una strumentalizzazione al servizio dell'ideale favorito di Kulundžić - la rivelazione del vero genuino nella vita. Lo spettacolo interposto dal titolo "Il grido della vita" nel *Grido della vita* non riesce a farsi eseguire fino alla fine, proprio come quello pirandelliano di *Ciascuno a suo modo*, e per un motivo simile - uno spettatore ha confuso la vicenda della messa in scena con le disgrazie della sua vita; ma tale insuccesso del teatro viene interpretato in Kulundžić come vittoria di un "dramma che non sarà mai scritto" - del "grido della vita vera" (1981: 249) che, anche questa volta, grazie all'agnizione dei tratti paterni/materni nei figli, ripristina la continuità e l'identità mitiche.²⁴ Nel *Terzo atto*, il testo del dramma non adopera la vita reale del suo autore e di sua moglie soltanto come propria materia, bensì è teso a rappresentarne la verità in maniera talmente conforme, che lo scrittore, per captarla nel modo più esaustivo, si decide a riscrivere l'atto finale, facendo differire la prima fino al raggiungimento della congruenza perfetta tra la realtà e la finzione (1952: 253, 260); il differimento, di conseguenza, non è una punizione per la mescolanza di due livelli ontologici diversi, ma invece una conferma legittima del carattere fondamentale del dramma - costituisce, proprio come la coscienza cristiana della *Mezzanotte*, lo "specchio" in cui ognuno può vedere "il proprio vero volto" (251), offrendogli insieme l'opportunità di correggersi, se avrà provato repulsione per la propria natura autentica. Ne *L'uomo è buono* si tratta pure dell'esigenza di sottoporre la vita reale apparentemente contraddittoria dell'attrice Slavenka, in cui non è certo "se c'è una verità giusta e unica" (1953a: 7), a un "giudizio: in base agli alti ideali del genere umano, in base alla

²⁴ Ne *Il grido della vita*, l'Attore famoso spiega nel modo seguente perché tra lui e la Giovane attrice non si sia realizzata una relazione incestuosa: "Quando ti ho vista, io ti ho amata - come donna. Ma preso da un sospetto e da una sofferenza, travolto da un dubbio che mi offendeva, da uno strano dolore e da una tenerezza sbigottita. [...] Era uno sforzo tormentato di vedere in te una persona che è passata, una persona che si è smarrita. E tuttavia, io ho lanciato un grido a te quando ti allontanasti da me, io ti ho chiamata. Era il grido del sangue" (1981: 245-246). L'ideale della genitura e la somiglianza ai genitori è anche qui il garante del vero, contrariamente a quanto accade in Pirandello: nei *Sei personaggi* l'incesto viene impedito per caso, e si è già detto delle difficoltà che investono le agnizioni tra madri e figli. Ne *La signora Morli, una e due*, troviamo l'esempio di un padre che riconosce come proprio figlio una persona sbagliata (1993: 687), e dopo che l'equivoco si è chiarito, il figlio gli resta estraneo lo stesso: "E perché, se Aldo era lui (indica Decio) gli dava del tu e, sapendo che sono io, mi da del lei?" Dimenticando di non aver riconosciuto il figlio rettamente, Ferrante esprime un'opinione arbitraria sulla somiglianza tra sé e il figlio già nel corso della scena successiva: "Mi sa che quel giovanotto debba tener molto da suo padre" (ivi, 688). Questo particolare, che indica quanto sia vuota di senso la somiglianza tra il genitore e il figlio - il modello e la copia - costituisce una variante moderata dell'atteggiamento pirandelliano nei confronti del tema; sono di gran lunga più numerosi gli esempi che presentano tale somiglianza come un onere periglioso, come una forma aprioristica che imbriglia la vita dell'individuo (cfr. ad es. *L'esclusa* o *Enrico IV*).

giustizia, alla libertà, all'umanità" (8). Perciò anche le scene rappresentate che s'intagliano nella vicenda del primo grado, non sono in fondo i brani del futuro spettacolo da ricavare dal testo drammatico, bensì le reminiscenze frammentarie della vita "reale" dotati di una loro verità "genuina", come modelli atti a legittimare la validità del proprio clone teatrale. "I drammaturghi dicono: il dramma è il conflitto di verità relative; la verità assoluta vince alla fine dell'azione. È qui l'essenza del dramma" (ivi), dirà il regista Ivo di Kulundžić, facendo tornare il suo Autore sui suoi passi, alle militanti posizioni filomimetiche dei saggi antipirandellistici.

La feticcizzazione dell'autentico in Kulundžić si spinge fino a fargli reinterpretare il motivo del capovolgimento della vicenda della vita sotto l'impatto della finzione, preso da Pirandello, erigendolo a prova di una nuova autenticità - questa volta dell'autenticità dell'arte, la cui irruzione nella realtà dimostra la sua mistica chiaroveggenza, e tale facoltà soprannaturale dell'arte le deriva, naturalmente, da una sua facoltà ben più importante, quella della visione diretta delle bellezze durevoli, intramontabili.²⁵ Così nel *Terzo atto* l'opposizione tra lo stato reale momentaneamente disponibile da un lato e le sue raffigurazioni artistiche dall'altro - come il pezzo teatrale di Zlatarević e il ritratto espressionisticamente stilizzato della moglie di Zlatarević dipinto dal pittore Srđan, che viene paragonato con la situazione identica in cui la vita "plagiò" un ritratto di Oskar Kokoschka - si interpreta come capacità soprannaturale dell'opera d'arte di prevedere il futuro sviluppo degli eventi (cfr. 1952: 58; 63-64; 252), in complicità evidente con la forza trascendentale che dirige provvidenzialmente il procedere misterioso dell'artista. Ma come mai è possibile che, per esempio, un'opera drammatica comunichi direttamente con gli ideali, se per scriverla l'autore ricava la materia dalla propria vita fotograficamente riprodotta (cfr. 1952: 58), e vedendola messa in scena, non solo non ha obiezioni riguardo alla sua conformità con le sue impressioni intime (all'opposto del calvario dei Sei personaggi), bensì ne risulta contentissimo proprio perché lo spettacolo è "quasi identico" alla realtà? È per questo che il Regista del pezzo di Zlatarević colma l'autore di elogi in cui sarebbe vano cercare un'ombra d'ironia: "Lei ha semplicemente trasportato la vita nel suo pezzo. Non l'ha quasi ricomposta. Non ha fatto che riversarla nello stampo della forma drammatica. Ed è qui la forza del suo pezzo" (ivi). Per Kulundžić, pare, hanno perso ogni significato le sue stesse parole del 1933: "Quello che avviene in un dramma mai è avvenuto nella vita allo stesso modo; e viceversa, mai quello che avviene nella vita può essere trasferito in un dramma". Tale massima - ripresa, beninteso, senza convinzione da Pirandello - venne a suo tempo corroborata dallo stesso Autore con l'argomento della differenza che corre tra la tridimensionalità dell'agire vitale e la natura specifica dell'espressione linguistica che lo evoca, ma mai lo sostituisce né lo ripete. Ora la calpesta spregiudicatamente: il

²⁵ La mistificazione della verità artistica come "profezia" ricollega Kulundžić a D'Annunzio, nella cui *Città morta*, insieme con l'abolizione dell'"errore del tempo", si annulla pure il taglio ontologico tra le tragedie greche e la vicenda delle persone drammatiche.

suo palcoscenico metateatrale si fa l'ufficio di un'istruttoria volta a scovare la verità sulla vita, e non la verità dell'arte; anzi, lo stesso costruito metateatrale, come contrafatto pseudomodernistico, riveste di un relativismo esteriore gli assoluti ontologici. Perché l'opera deve enunciare il vero stato delle cose del mondo, invece di smarrirsi tra le farneticazioni incerte di una finzione metateatrale? "Il pubblico si aspetta la verità. Esso vuole la verità, è per questo che è venuto a teatro" (1981: 225). Come deve essere l'opera per potersi considerare vera, e quale è il contenuto della verità, o in altre parole, di che cosa consiste, per Kulundžić, la verità d'arte, e di che cosa quella di vita?

Un'opera sarebbe veritiera se prova la coincidenza tra la realtà e la finzione che produce; la sola qualità che le occorra per diventare un simile *speculum mundi* sarebbe un'intenzione sincera. In *L'uomo è buono*, l'autore del pezzo inserito sulla vita di Slavenka ha preso parte personalmente alle vicende di questa, e se nella realtà era egoista e parziale, "l'importante è che adesso parli sinceramente di quello che sentiva allora" (1953a: 8). La mancanza della sincerità, vale a dire del mimetismo assoluto, che si avvertirebbe nel dramma moderno, è il cruciale punto di contesa tra Kulundžić e il teatro moderno - di cui, pare, una trentina d'anni dopo l'*Enrico IV*, Kulundžić continua a ritenere responsabile Pirandello, a giudicare da quanto risulta dall'alterco tra la Giovane attrice e la Madre ne *Il grido della vita*. Secondo la giovane attrice, "quello che prima si definiva talento, oggi è teatralità, patetismo, esasperazione, isteria". La Madre le ribadisce con rancore: "E quello che si definisce talento oggi, è freddo, informe e volgare. Non ci sono più sentimenti, e non ci sono più caratteri. Tutta la gente è uniforme. Dobbiamo far la parte di tipi malati, per farci distinguere gli uni dagli altri. Oggi il teatro è morboso - soltanto i pazzi sono personaggi di teatro" (1981: 230).

Per quanto riguarda la veridicità vitale che l'opera deve immortalare, ecco alcune garanzie trascendentali che, in seguito alla religione, alla coscienza di classe, all'istinto materno e alle razionalità scientifico-medica e poliziesca, compaiono nella trilogia pseudometateatrale con la funzione attanziale di arbitro, abolendo qualsiasi bisogno di attore equivalente: l'amicizia, l'amore, il matrimonio, l'onestà in amore e, insomma, il richiamo del sangue (in grado di prevenire, ad esempio, l'incesto ne *Il grido della vita*, 1981: 246); i valori imperituri della bontà e del coraggio, la missione rivelatrice della verità impartita dalla sorte, la bellezza eterna dello spirito (1952: 50, 68, 252),²⁶ "gli alti ideali del genere umano, della giustizia, della libertà, dell'umanità", poi la morale, la coscienza e ancora il matrimonio come trasformatore del pernicioso erotismo femminile in maternità, di nuovo la bontà e infine, le cose sacre del popolo: la madre e la patria (cfr. 1953a: 8, 16, 84, 108). Tali sono i volti non contraddittori e autoidentici della verità assoluta che dividono deduttivamente i singoli casi umani secondo la dicotomia dell'accettabile e dell'inaccettabile. Ogni rimaneggiamento o tentativo di alterare il valore intatto, sorgivo, immutabile pendono dalla parte negativa della bilancia estetico-

²⁶ Tutti gli ideali citati del *Terzo atto* sono più affini allo spirito di D'Annunzio che a quello di Pirandello.

etica. Che Kulundžić operi esclusivamente con tali entità imposte dall'alto ed eterne, corredate delle rispettive etichette, ci si renderà conto più agevolmente controllando se anche la sua opera sia tanto imparziale di fronte agli stereotipi nazionali, quanto disinibito dai pregiudizi del genere deve cercare di essere il suo critico. Ne *Il volto di Gabriele*, dove la culminazione della veridicità collima con l'agnizione dei tratti paterni nel figlio, e dunque con la risuscitazione dell'originale mitico, il supremo valore della medesimezza si descrive come "sangue slavo" e "anima slava": "Volevo mio figlio Slavo e uomo!". Ne *L'uomo è buono*, un ufficiale della Gestapo invita la protagonista a cercare di comprenderlo come persona particolare, ma lei gli risponde dignitosa e coraggiosa nella sua deduttività: "Io non La conosco. Io conosco i tedeschi. Nemmeno uno in particolare. Solo tutti i tedeschi" (1953a: 53). Nell'ultimo testo che prenderemo in esame in questa sede, *La gente senza vista*, si menziona Ema, una donna mistico-sanguinaria di origine italiano-messicana (1953b: 59), e l'esempio degli ebrei che vengono da tutto il mondo a stabilirsi in Israele servono per provare l'impareggiabile valore dell'origine, e perfino del suolo nativo (44). Lo stesso meccanismo disgiuntivo dell'io rispetto all'altro, applicato da Kulundžić per classificare le differenze nazionali e razziali, si riattiva sul piano delle opposizioni di genere: l'identità di ogni donna s'incolla o all'immagine di squaldrina, o a quella di madre. Un'eventuale coesistenza delle due proprietà contrastanti in una stessa persona, se appare, non è, un'altra volta, che un errore, un abbagliamento momentaneo che precede la rivelazione - voluta dalla universale drittura etica, dalla fondamentale "bontà" e dalla "fede nell'uomo" come valore trascendentale, il cui lato negativo viene spiegato ora come una maschera che si può togliere - rivelazione in cui la "maschera" dell'alterità viene rimossa per far posto alla predominazione dell'ideale della donna che si vota all'abnegazione e, possibilmente, alla produzione di copie identiche all'originale paterno. Ne *Il grido della vita*, l'Attrice-Madre viene sconfitta dall'invecchiamento, ma trova conforto nell'oasi della materni vendicandosi dell'abbandono grazie alla fortunata circostanza che ha voluto far sua figlia "alla sua immagine, secondo la sua simiglianza" (1981: 236). Il marito-autore drammatico del *Terzo atto* vede due esseri diversi in Mila, sua moglie, ma perché questa potesse conservare l'amore del marito, lui - in maniera simile a quella dei mariti e gli amanti pirandelliani de *La signora Morli, una e due*, del *Come prima, meglio di prima* o del *Trovarsi*, e tuttavia, al contrario di loro, col pieno acconsentimento morale da parte del suo Autore - pretende che Mila rinunci a uno dei due (1952: 50). Per realizzare un rapporto affettivo con la figlia, Slavenka de *L'uomo è buono* è forzata a ripudiare il proprio essere sensuale e passionale, diventando solo madre. Ma un luogo del "dramma sulla vita di Slavenka" veniamo a conoscenza delle ragioni per cui la sua abdicazione ai diritti dei sensi andrà comunque incontro alla sua natura "genuina" di anima femminile pura ed innocente, come se le facesse togliere la maschera della carnalità e le mostrasse la sua essenza etica sopita. Pari alle eroine pirandelliane, Slava obbediva alle aspettative del suo ambiente e "recitava la parte di donna lasciva" (1953a: 17), ma il teatro le ha rivelato che "viveva la sua vita autentica solo in scena, mentre nella vita non faceva che recitare". Eppure, non è la sua molteplicità l'assenza della

costrizione a scegliersi una identità stabile - come capi, a scapito della sua vita privata e dei ruoli fissi che vi ricopriva, l'attrice pirandelliana Donata Genzi del *Trovarsi* - a rendere la vita scenica più "autentica" e più libera di quella reale, bensì questa diventa tale in seguito alla semplice riduzione del repertorio complessivo di Slavenka alla sola Ofelia: "In scena, io ero veramente Ofelia. Quella era la mia vera vita" (ivi).²⁷ Un po' più avanti, la protagonista evoca la situazione metateatrale che è per molti versi uguale alla posizione in cui, recitando una scena d'amore davanti agli occhi gelosi del suo amante, si trovò Donata Genzi di Pirandello. "C'erano dei momenti durante lo spettacolo in cui sentivo che sarei venuta meno in mezzo alla scena, sul più bello del pezzo. Sentivo in quegli istanti la mia mascella torcersi, tagliarmi il respiro, come se mi fossi sgonfiata di colpo, mi sentivo intorpidire, tutta fredda e rigida, qualcosa di mio fuori di me recitava le mie battute, ed io... io vedevo, oppressa da uno spavento irrigidito, vedevo dietro le quinte (si volta improvvisamente, scorge Ivo e getta un grido)... vedevo i tuoi occhi sgranati e voluttuosi... e quando il sipario era calato, mi si annebbiò la vista ed io stramazza..." (1953a: 19).²⁸ Ma l'imbarazzo di Slavenka non è provocato, come quello di Donata, dalla paura che la sua persona d'attrice non si confonda con quella privata, e che tale confusione non le distrugga ambedue - resa impossibile l'arte dal servile mimetismo dell'immedesimazione, e degradata la vita dall'esibizione in pubblico; Slavenka sviene come una vergine melodrammaticamente perseguitata, sentendosi spinta a sacrificare la sua purezza autentica alla sua carriera che dipende tutta dalla libidine maschile.

Il pubblico, a detta di Kulundžić, vorrebbe la verità univoca: per soddisfarlo, Kulundžić profonde retorica quanta ne basta per far sparire tutti gli ombreggiamenti intorno alle sue figure. La trilogia esaminata presenta, dunque, Kulundžić non più come antipirandellista, ma come pseudopirandellista, contraffattore del metateatro pirandelliano, poiché il procedimento di autotematizzazione drammatica si trasforma nelle sue

²⁷ Per le coincidenze complessive tra *Enrico IV* e *Amleto*, una sorta di figura corrispondente a Ofelia può essere individuata in Frida, figlia di Matilde, che accetta di esibirsi nella scena "terapeutica" nella parte della replica del ritratto di sua madre - cioè di travestire la propria persona (viva e) autentica con un'identità (non viva) altrui. Frida fa risaltare le caratteristiche di Ofelia che suggeriscono l'idea dell'inautenticità proprio della più autentica purezza ed innocenza, della purezza come strumento ideale della simulazione e della manipolazione mitizzante. Per Kulundžić, inversamente, "Ofelia" rappresenta un'unità del senso drammaturgico-ideologica non scomponibile.

²⁸ Donata è assalita in scena da una sofferenza simile perché la presenza dell'amante e la sensazione che lui nella sua recita riconosca il suo privato le fanno provare orrore di "vedersi recitare": "Ero perduta, caduta, mi sentivo tirare giù, giù, dal pubblico che mi mancava - quel silenzio - quel vuoto - sudavo sangue - il martirio! Il martirio!" (Pirandello 1993a: 1071); Donata vedeva un abisso, sentiva "vergogna", "orrore", "afflizione" (ivi, 1072) - ma i suoi tormenti sono il frutto della confusione tra la vita e l'arte, che Donata riesce a superare riconquistando l'integrità d'attrice e l'integrità di donna proprio separando le due zone.

mani in una negazione moralistica del teatro in quanto tale, quantunque gli riconosca una vaga funzione conoscitiva, quella di riflesso. Ne *Il grido della vita*, infatti, la lieta soluzione degli errori e degli scambi metalettici sarà salutata dal Padre col seguente invito: "A casa, e basta col teatro!" (1981: 249). È forse anche un indizio dei motivi per cui, dopo la "trilogia", Kulundžić non nutre altre ambizioni metateatrali: del teatro e della recitazione lo scrittore ha già espresso la sua condanna paradossale. Ma come si sarà già notato, il senso uniforme che Kulundžić si ostina tanto a ribadire, finisce di regola per contraddire il proprio Autore: Kulundžić nega il teatro, ma non se ne astiene; critica Pirandello, ma non si sazia mai dei suoi motivi.

Senza prendere in considerazione per esteso tutta la produzione drammatica dell'Autore che varia i già menzionati motivi pirandellistici (come i testi intitolati *Sudbine/Destini* e *Tamna belega/Il contrassegno scuro*), mi soffermerò brevemente su *La gente senza vista* (1953), pezzo elogiato dalla critica per il suo impegno sulla realtà contemporanea,²⁹ nel quale la metaforica ottica, riscontrabile in quasi tutti gli autori venuti a proficuo contatto con l'Agrigentino, viene abusivamente ampliata fino alle dimensioni di un simbolismo oftalmologico-patologico. "Aprire gli occhi" e "vedersi" vuol dire per i personaggi pirandelliani spogliarsi per un attimo dei propri ruoli incrostatati, significanti che nella routine del quotidiano si fanno facilmente passare per puri equivalenti delle persone reali che li indossano, e in quest'atto, osservando le goffaggini degli altri, affrontare la goffaggine della propria e di tutte le altre immagini pubbliche in confronto con la nozione ideale di come il mondo e l'uomo dovrebbero essere. "Guardare" in Pirandello significa non fingersi ciechi di fronte alla contraddizione e al mutamento che rende difforni di continuo le nostre costruzioni deduttive, ma nel contempo fa l'esistenza umana più varia e più irriducibile all'uno; significa vedere sé nella diversità dell'altro, osare paragonarsi con l'altro. Per i personaggi di Kulundžić - Jerko, reduce del mondo benestante del capitalismo, e sua moglie Vanda, che durante la sua assenza ha ceduto alle false promesse di un furfante reazionario - la cecità, simulata o diagnosticamente accertata, consegue dal desiderio, ovviamente nocivo, di confrontare la realtà del proprio ambiente con l'alterità ingannevole dell'Occidente capitalistico, o di spezzare, ahimè, l'uniforme grigiore ideologico con un po' d'indulgenza ai variopinti doni di Pandora dall'estero. Tutta quell'opulenza è una semplice illusione, un fantasma che scompare quando l'uomo comincia a "guardare in faccia la verità" (1953b: 64) e a comprendere il valore sublime della propria casa, della propria patria, del sistema politico e addirittura dello stato (43-44), perché - quale che esso sia, è suo, e se all'uomo non mancherà il coraggio di purificarsi del sudiciume dell'alterità, di non essere "sporco come gli altri" (78-9), e perfino di denunciare alla polizia, che è buona, cara e giusta, sé stesso e i propri peccati, se realizzerà cioè la "parificazione dell'uomo all'uomo" (44), non avrà più bisogno dello stato, ma sarà pronto a varcare la soglia

²⁹ Secondo Jelčić, ad esempio, il dramma appartiene al gruppo dei testi di Kulundžić in cui "la motivazione [...] è più reale, più legata alle esperienze della vita, più vera" (1965: 82).

dell'impero dell'Uno. Sulla verità voluta dal pubblico sentenzierà un'altra reincarnazione dell'arbitro, un funzionario della polizia segreta, il solo capace di penetrare e dominare: "A noi piace saper tutto sulla gente. Per poter valutarla" (76). È impossibile non ricordare qui le figure germinali dei cambiamenti metamorfici attraverso i quali è passato l'impartitore di lodi agli apologeti del regime - il Giovine della Soffitta e il suo specchio onnisciente. Il pubblico vuole la verità: se non riesce a dargliela, Kulundžić copre il nudo della figura paterna con le maschere di Pirandello.

BIBLIOGRAFIA

- BEGOVIĆ, Milan (1943) "Josip Kulundžić: 'Ponoć'". In: *Kritike i prikazi*, a cura di Marko Fotez. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, pp. 68-71.
- BLOOM, Harold (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- CORSINOVI, Graziella (1979) *Pirandello e l'espressionismo. Analogie culturali e anticipazioni espressive nella prima narrativa*. Genova: Tilgher.
- ČALE, Frano (1968) *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1942², I^a ed. 1939.). *Tragedie sogni e misteri*. Vol. I. Verona: Mondadori.
- HEĆIMOVIĆ, Branko (1976) "Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića". In: *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje, pp. 456-498.
- JELČIĆ, Dubravko (1965) "Josip Kulundžić". In: Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić. *Dramska djela*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, vol. 106, a cura di Dubravko Jelčić. Zagreb: Matica hrvatska/Zora.
- KAYSER, Wolfgang (1960) *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Rowohlt/Gerhard Stalling Verlag.
- KULUNDŽIĆ, Josip (1921) *Ponoć. Tri čina groteske iz trećega kata*. Zagreb: Z. e V. Vasić.
- (1924) "Pacijenti mladoga Kirilova". *Vijenac*, vol. III, n. 4, pp. 99-102.
- (1925) "Tajna personalnosti. Novi teater na osnovu Pirandella?". *Hrvatska pozornica*, 32, pp. 550-552.
- (1926a) *Škorpion. Grotteska u tri čina*. Zagreb: Vijenac.
- (1926b) "Akcije! Akcije!". *Vijenac*, vol. VI., pp. 306-307.
- (1928a) "Protiv Pirandella". *Hrvatska revija*, 1-2, pp. 153-156.
- (1928b) "Gabrijelovo lice. Komedija u tri čina". *Savremenik*, XXI, n. 1, 2, 3 e 4, pp. 17-29, 59-66, 119-125, 157-168; autografo n. 2053, Archivio dell'Istituto di teatrologia dell'Accademia Croata, Zagabria.
- (1928c) *Misteriozni Kamić. Dramatizacija novinskog reporta*. Zagreb: Vijenac.
- (1933) "Krv i meso na pozornici". *Srpski književni glasnik*, vol. 39, pp. 113-119.
- (1952) "Treći čin. Kamerna igra u dva dela". *Književnost*, VII, 1-2, pp. 46-72, e 3, pp. 247-263.

- (1953a) *Čovek je dobar. Drama u tri čina*. Beograd: Prosveta.
- (1953b) *Ljudi bez vida. Drama u tri čina*. Beograd: Narodna knjiga.
- (1957) *Tamna belega*. Autografo (Istituto di teatrologia di Zagabria).
- (1981) "Krik života. Komad u dva dela". *Rad HAZU*, vol. 17, pp. 219-249.
- MAN, Paul de (1975) *Problemi moderne kritike*. Traduzione in serbo a c. di G. B. Todorović e B. Jelić. Beograd: Nolit.
- MATKOVIĆ, Marijan (1981) "Zapis uz dvije drame Josipa Kulundžića". *Rad HAZU*, vol. 17, pp. 163-168.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980) *S one strane dobra i zla. Uvod u jednu filozofiju budućnosti*. Traduzione in serbo a c. di B. Zec, Beograd: Grafos.
- PETLEVSKI, Sibila (1995) "Napomene o poetici hrvatskoga dramskog ekspresionizma". *Republika*, 3-4, pp. 90-103.
- PIRANDELLO, Luigi (1939) *Saggi*. Milano: Mondadori.
- (1960) *Saggi, poesie e scritti vari*. Milano: Mondadori.
- (1977) *Sei personaggi in cerca d'autore/Enrico IV*. Milano: Mondadori.
- (1993) *La signora Morli, una e due*. In: *Maschere nude*. Roma: Newton Compton, pp. 684-726.
- (1993a) *Trovarsi*. In: *Maschere nude*. Roma: Newton Compton, pp. 1036-1075.
- SENKER, Boris (1989) *Hrvatska drama 20. stoljeća*. Vol. I. Split: Logos.
- STEINER, George (1982⁶, I^a ed. 1961). *The Death of Tragedy*. Trowbridge/Mellesham: Redwood Burn Limited/Pegasus Bookbinding.

JOSIP KULUNDŽIĆ I OSPORAVANJE PIRANDELIZMA

Ugled jednoga od prvih i najboljih poznavatelja Pirandellova teatra u hrvatskoj književnoj historiografiji Josip Kulundžić (1899-1970) uživa zahvaljujući dvama polemičkim člancima o talijanskome dramatičaru i dvjema dramama što ih je sam autor odredio kao reakciju na Pirandella. Na temelju uvida u ukupni Kulundžićev dramski i esejistički rad, u ovome se članku drukčije tumači priroda ikonoklastičkoga piščeva stava prema talijanskome uzoru. Ishod istraživanja pokazuje da je Pirandello na Kulundžića djelovao u mnogo većem opsegu negoli je hrvatski autor bio spreman priznati. Međutim, Pirandellovu tematsku i motivsku građu Kulundžić prerađuje i ugrađuje u izrazito konzervativan, Pirandellu oprečan ideologem, koji počiva na veličanju deduktivne logike, prevlasti "zbiljske" istine nad fikcionalnom, odnosno kazališnom, te vjere u monocentrične etičko-estetske ideale, koji se naizmjenično poistovjećuju s kršćanskim moralom, s marksističkim "napretkom", s majčinskim nagonom, pa čak i s trenutnom političkom vlašću.