

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA"



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA DI ITALIANISTICA
XXII CICLO

*Poesia 'ai margini'. Luigi Pirandello
e le «cupe gigantesche necessità»*

Relatore
Prof. ssa Florinda Nardi

Dottoranda
Dott.ssa Raffaella Anna Di Maria

Coordinatore
Prof. Andrea Gareffi

Anno Accademico 2008/2009

Indice

Introduzione	p. 5
I Introduzione alla poesia di Luigi Pirandello	
I.1 Dalle prime prove poetiche a <i>Mal giocondo</i>	p. 12
I.2 Il soggiorno tedesco: <i>Pasqua di Gea</i> e <i>Elegie renane</i>	p. 34
I.3 La “sfida al <i>Labirinto</i> ”	p. 47
I.4 Verso la poesia pirandelliana: da <i>Zampogna</i> a <i>Fuori di chiave</i>	p. 50
II La poesia e <i>L'umorismo</i>	
II.1 Il “demonietto” della riflessione	p. 63
II.2 Ritratti umoristici	p. 74
II.3 La maschera nella poesia pirandelliana	p. 94
II.4 Sentirsi vivere e lasciarsi vivere nei versi	p. 125
II.5 Amore e disillusione	p. 136
III La poesia e i miti	
III.1 Le “cupe gigantesche necessità” di Silvia Roncella in <i>Suo marito</i>	p. 146
III.2 <i>La nuova colonia</i> e <i>Lazzaro</i> : due miti ‘al femminile’	p. 157
III.3 <i>I giganti della montagna</i> e la verità del teatro attraverso la poesia	p. 171
Conclusioni	p. 191
Bibliografia	p. 196

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI
DELLE OPERE DI LUIGI PIRANDELLO

SPS	<i>Saggi, Poesie e Scritti varii</i> , a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.
AM	« <i>Amicizia mia</i> ». <i>Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886-1887)</i> , a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Roma, Bulzoni, 1980.
EFG	<i>Epistolario familiare giovanile (1886-1889)</i> , a cura di Elio Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986.
PLB	<i>Lettere da Bonn, 1889-1891</i> , introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1984.
PLF	<i>Lettere della formazione (1891-1898) con appendice di lettere sparse (1899-1919)</i> , a cura di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.
PLM	<i>Lettere a Marta Abba (1925-1936)</i> , a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.
MN	<i>Maschere nude</i> , a cura di Alessandro d'Amico con premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2007.
NA	<i>Novelle per un anno</i> , a cura di Mario Costanzo con premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1985-1990.
TR	<i>Tutti i romanzi</i> , a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973.

Ogni volta che una diversa forma letteraria
 si affaccia nel mondo letterario,
 viene accolta con profonda diffidenza.
Mancano i termini di confronto e molti si voltano
a guardare in dietro per trovare modelli e somiglianze.
 I più originali hanno la vita più difficile,
finché la ristretta cerchia dei più pronti a intenderlo
 non si impone alla grande massa.
E non è sempre una battaglia facile
 e una vittoria sicura.

Luigi Pirandello,
«L'ora», 5-6 ottobre, 1933.

Al fu L. P.

Introduzione

Il Convegno Internazionale del 1980, organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento sulla poesia di Pirandello, ha rappresentato un momento decisivo nell'ambito di una rivalutazione generale della poesia pirandelliana soprattutto perché ha offerto la possibilità di stabilizzare un approccio critico-interpretativo ai testi poetici dell'autore. In seguito, grazie alla pubblicazione dei carteggi privati e di interi volumi contenenti appunti, taccuini, interviste e saggi, si è riusciti ad avere un quadro quanto più ampio possibile del pensiero poetico pirandelliano e a indagare in maniera nuova i testi sradicandoli dal giudizio della maggior parte della critica precedente, che li considerava semplice esercizio di mimesi verso la poesia romantica dell'Ottocento, agganciandoli, invece, alle esperienze del moderno rilette attraverso il filtro della poetica umoristica che funge da polo di attrazione tematica diluita in tutta la produzione artistica dell'Autore.

Il dato più volte messo in luce dai maggiori critici è il senso di circolarità percepibile dallo studio dell'*opera omnia*, in quanto Pirandello pare essere un autore che riscrive spesso se stesso e che tende a riusare i personaggi nati nel suo immaginario fantastico. A tal proposito Giovanni Macchia in *Pirandello o la stanza della tortura* parla di un vero e proprio *bricolage*,¹ Lucio Lugnani in *L'infanzia felice e altri saggi su Luigi Pirandello*, rintraccia nel lavoro dell'Agrigentino un'opera di decontestualizzazione e successiva ricontestualizzazione² ed infine Jean-Michel Gardair in *Pirandello e il suo doppio* definisce l'opera dell'Autore come una sfilata di specchi attraverso cui

¹ GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 28.

² LUCIO LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, p. 14.

più si legge Pirandello e più ci si rende conto che si ritrovano gli stessi personaggi e, a volte, si rileggono anche le stesse frasi.³

Tutti giudizi dati in chiave retrospettiva, tutti giudizi che partono soprattutto dalle ‘grandi opere’ e che a volte fanno solo brevi cenni alla poesia che è, invece, primissima produzione letteraria e, benché arte ingenua, preannuncia elementi umoristici che troveranno completa esposizione nel fondamentale saggio del 1908.

Questo lavoro, postulando come importante punto di partenza la produzione poetica pirandelliana, vuole offrire una lettura diacronica della tecnica di riscrittura utilizzata dall’autore e, inoltre, indagare come da questo principio poetico, poi abbiano preso vita, non solo personaggi e immagini della sua opera successiva, ma anche gli elementi costitutivi della sua poetica in quanto:

– a volerla considerare a sé – la poesia di Pirandello ha un’importanza secondaria: non è che lo spicchio esiguo di un mondo. Ma se si va ad essa come alle origini di una personalità, quasi alle sorgenti di un poderoso fiume, non si potrà che riconoscerne il particolare significato [...] non mi sembra privo di interesse rilevare come in Pirandello lirico sia già un raggio della sua luce futura; come in quel volto lontano, ancora ai primi contorni, sia già qualche contrassegno della fisionomia completa e definitiva di oggi.⁴

Per un’adeguata lettura, non audace e neanche distruttiva, delle prime prove poetiche di Pirandello sembra utile cogliere l’interessante suggerimento offerto da Renato Barilli.⁵ Il critico, infatti, che pur sembra voler trattare l’argomento a cominciare da una *conditio sine qua non*, introduce il lettore alla poesia dell’Agrigentino solo dopo aver premesso due postulati. In primo luogo sottolinea la presenza *in nuce* nelle liriche giovanili del mondo, dell’immaginario e degli elementi tipici del ‘pirandellismo’ e, in secondo luogo, intravede nella

³ JEAN-MICHEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977, p. 49.

⁴ GUGLIELMO LO CURZIO, *La poesia di Luigi Pirandello*, Palermo, Trimarchi, 1935, pp. 7-8.

⁵ RENATO BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.

scarsa cura formale e stilistica delle liriche un plusvalore e una caratteristica che è determinante anche nell'opera successiva dell'Autore, ossia il maggiore interesse che Pirandello riserva ai significati piuttosto che ai significanti, considerati solo come tramite utile a far giungere messaggi informativi e spesso performativi.

Questa seconda precisazione pare acuta e determinante per la rivalutazione della poesia di Pirandello, non già perché si voglia annoverare lo scrittore nella sfera dei poeti di fine Ottocento inizi Novecento, ma per dare maggiore forza all'elemento della circolarità dell'opera dello stesso.

Concorde a tale giudizio è la considerazione di Filippo Puglisi che vede la poesia:

nuda come la vita, e di essa quel che vale non è più la forma, ma il messaggio, quel messaggio ch'essa, non diversamente dalla filosofia, in gara con questa, lancia lontano, squarciando dall'anima le nubi della credulità, del cieco abbandono e illuminandola d'una luce a scaglie, che lungi dall'avere, come quella d'una volta, il potere di collarla beata col rilevare della realtà solo la superficie, i contorni, ha il potere di metterla in moto e di agitarla col penetrare del reale gli intimi recessi, l'essenza più riposta e a volte più cruda, più sinuosa.⁶

Pirandello poeta si sente ristretto e costretto in modelli che non gli sono congeniali, che la storia e la retorica hanno cristallizzato in generi e forme, e così inventa una non-forma e un non-genere per la poesia, un "verso libero" che diventerà anche elemento fondante ed imprescindibile della poesia novecentesca. Come, infatti, evidenzia anche Francesco Nicolosi la poesia di Pirandello subirà un'evoluzione che dalla completa adesione a modelli diventerà poesia di

sorprendente modernità di forme contrassegnata dalla scomparsa delle complesse strutture strofiche e culminante nella sorprendente modernità di liriche che [...] ci mostrano un Pirandello pervenuto ormai al verso libero, obbediente solo al ritmo interno del canto: segno di una vocazione poetica

⁶ FILIPPO PUGLISI, *Pirandello e la sua opera innovatrice*, Bonanno, Catania, 1970, p. 64.

non episodica, ma autentica e attuata lungo l'intero arco della sua storia d'artista.⁷

Maggiore interesse, inoltre, può essere riconosciuto alla poesia pirandelliana se si considera che il genere poetico non è solo lo strumento attraverso cui Pirandello informa del proprio mondo interiore e della propria poetica, ma diventa anche uno strumento con cui l'autore stabilizza alcuni punti focali dell'umorismo, non solo quando nel 1912 raccoglie le liriche di *Fuori di chiave* quando è già un noto letterato, la maggior parte delle quali, come si vedrà, umoristiche, ma anche quando torna alla poesia negli ultimi anni della sua vita.

Nella prima parte di questo lavoro verranno presentate le raccolte poetiche di Pirandello pubblicate in volumi o su giornali e riviste attraverso un approccio ermeneutico sostenuto dalle parole dello stesso autore, presenti nei carteggi di quegli anni o attraverso un'analisi intratestuale per meglio contestualizzare i temi delle raccolte e descriverle cronologicamente; successivamente si analizzeranno le liriche ponendole a confronto con la poetica dell'*Umorismo* mettendo in evidenza tutti quei componimenti che contengono tematiche quali: la dissociazione dell'io, la differenza tra il sentirsi vivere e il lasciarsi vivere, la perplessità e la riflessione; infine si cercherà di giustificare il ritorno dell'autore alla poesia accostando il primo Pirandello poeta all'ultimo Pirandello poeta drammatico con un confronto tra le poesie giovanili e *La nuova colonia*, il *Lazzaro* e *I giganti della montagna* del maturo Pirandello, per offrire una riprova dell'importanza che la poesia ha rappresentato per l'autore nel corso di tutta la sua produzione artistica.

Pertanto il lavoro darà maggiore risalto alle liriche che evidenziano il passaggio da un'arte ingenua ad un'arte più consapevole e matura, considerando per questo tre momenti fondamentali della scrittura pirandelliana. Un primo

⁷ FRANCESCO NICOLOSI, «*Mal giocondo*» in *Pirandello poeta*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Atti del Convegno Internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 109.

momento costituito soprattutto dalla poesia, un secondo momento che vede la scrittura della propria poetica rintracciabile nelle pagine del saggio critico *L'umorismo* in rapporto sempre alle liriche e, infine, con un salto temporale, l'ultimo Pirandello. Non mancheranno, però, come elementi funzionali e determinanti per la ricerca, i rinvii ai romanzi, alle novelle e, anche se in minima parte, al teatro. Tale scelta è stata effettuata sia per l'economia della trattazione che, diversamente, si sarebbe ridotta ad un'analisi degli elementi lirici nell'opera dell'Autore e sia, soprattutto, per giustificare il ritorno di Pirandello alla poesia con le ultime sue opere:

A venti anni, come a sessanta, questo scrittore schiva le eleganze a vuoto, i falsi scintillii, le musiche vane e adescanti, le ostentate bravure di ordine esteriore: ha una salda e rara coscienza dell'arte, delle esigenze intime, segrete, quasi misteriose, di un'opera di bellezza.⁸

Il titolo del lavoro non a caso ha voluto problematizzare il concetto della marginalità dell'opera poetica di Pirandello che può essere intesa come elemento relativo rispetto a qualcosa che ha più valore, e in questo caso si rientrerebbe nella sfera della critica che vede l'opera poetica dell'Agrigentino come qualcosa di inferiore rispetto alla produzione successiva. Ma parlare di margini significa, però, anche vedere qualcosa in cui è racchiuso qualcos'altro e in questo senso si rivaluta la poesia di Pirandello intravedendo in essa qualcosa che circonda, racchiude l'intera opera e, spesso, la alimenta. Partendo, infatti, da *Mal giocondo*, prima raccolta poetica e arrivando ai *Giganti della montagna*, che non a caso è il mito della poesia, si vuole offrire un sostegno a tutte quelle posizioni critiche che hanno trovato nella marginalità della poesia pirandelliana un plusvalore:

La vigorosa, mossa e lucida testimonianza della ideologia esistenziale e poetica di Luigi Pirandello, matrice della straordinaria storia del suo

⁸ GUGLIELMO LO CURZIO, *Op. cit.*, p. 119.

personaggio, è tutta nella vasta opera, a cominciare dalle prime liriche fino all'ultimo mito che, vedi caso, è appunto quello della poesia. In questo senso non riesce facile capire come si possa con disinvoltura separare e distinguere da quella più matura ed esperta la sua attività giovanile, cacciandola dalla storia dello scrittore per relegarla in una specie di nebulosa preistoria caratterizzata da ingegnoso diletterismo e da goffo e scolastico lirismo, per niente produttiva ai fini dell'attività letteraria successiva.⁹

L'analisi si propone proprio di mettere in risalto la circolarità dell'opera pirandelliana e il riuso di temi cari alla vita e all'arte dell'Agrigentino, a partire però dalla poesia, attraverso proposte critiche e rinvii intratestuali sorretti da documenti, lettere, taccuini, articoli e interventi, per dare un contributo critico utile a legittimare nuovamente la poesia di un grande autore del Novecento che tanto successo ebbe come novelliere, romanziere e drammaturgo.

⁹ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1950, p. 203.

Capitolo I

Introduzione alla poesia di Luigi Pirandello

L'Ippocrita

*Vedi negli occhi suoi bontà mal fida –
E nel labbro talor furfante riso –
Pallido e scarno è sempre nel suo viso
– Conscienza grida*

*Spesso passeggia con gli amici e sente
quel che sentir gli giova – e l'Innocenza
Leggi nel far ripieno di parvenza
– Che il vero mente*

*Ei cerca sempre simularsi in parte
Con quello a cui la sua viltà confida
Ei nulla crede – Alla speranza affida
– La sorte e l'arte*

I.1 Dalle prime prove poetiche a *Mal giocondo*

Come informa Francesco Bonanni,¹⁰ i primi e maggiori critici di Pirandello come poeta furono i suoi familiari che, pur avendo tutte le poesie pronte per essere stampate già nel 1941, ritennero poco consono far pubblicare, a soli cinque anni dalla morte del grande autore, un'opera 'minore' rispetto alle novelle, ai romanzi e alle

¹⁰ FRANCESCO BONANNI, *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli, Morano, 1966, p. 9.

opere drammatiche attraverso cui Pirandello aveva ricevuto ampi consensi e riconoscimenti a livello mondiale. Inoltre, lo stesso autore si era ripromesso di rivedere la propria produzione poetica dopo aver definitivamente sistemato la raccolta di *Novelle per un anno*.

Secondo Pietro Milone,¹¹ però, il vero artefice fu il figlio Stefano che voleva far rientrare le poesie in un volume antologico separato da tutti gli altri scritti inediti del padre raccolti in seguito, realizzando così una volontà dell'autore stesso che, alla vigilia della morte, scriveva al figlio:

Ora vorrei, Stenù mio, che tu mi facessi il piacere di raccogliermi dal cassetto della scrivania tutti i miei versi perduti, e me li mandassi: *Mal giocondo*, *Pasqua di Gea*, *Zampogna*, *Fuori di chiave*, *Elegie renane*, e tutti gli altri, manoscritti e stampati sui giornali. Mi bisognano.¹²

Ad ogni modo, grazie al volume dal titolo *Saggi, Poesie e Scritti vari*, pubblicato nel 1960 da Mondadori e curato da Manlio Lo Vecchio-Musti, emerge un quadro complessivo dell'autore che risulta utile ad indagare Pirandello come saggista ed anche come poeta, in quanto vengono presentate non solo le liriche che lo stesso autore ordinò in raccolte, ma anche tutte quelle pubblicate su riviste e giornali. Nello specifico la sezione poetica presentata dal curatore conta cinque raccolte poetiche, tre poemetti e una settantina di poesie varie.

La primissima poesia di Luigi Pirandello, *L'Ippocrita*, non compresa nel volume di Lo Vecchio-Musti, viene pubblicata nel 1882 su un giornale, «il Pensiero», di cui Pirandello è il direttore:

Vedi negli occhi suoi bontà mal fida –
E nel labbro talor furfante riso –
Pallido e scarno è sempre nel suo viso

¹¹ PIETRO MILONE, *Il poeta morto e l'anima del mondo. Nota a due poesie sparse di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», Rivista Internazionale di studi e documenti, 3, 2009, pp. 99-105, nota 3.

¹² Cfr. DIEGO FABBRI, *Luigi Pirandello poeta drammatico* in Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, Venezia, 2-5 ottobre 1961, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 49.

– Conscienza grida

Spesso passeggia con gli amici e sente
quel che sentir gli giova – e l’Innocenza
Leggi nel far ripieno di parvenza

– Che il vero mente

Ei cerca sempre simularsi in parte
Con quello a cui la sua viltà confida
Ei nulla crede – Alla speranza affida

– La sorte e l’arte

I versi conclusivi delle tre quartine esprimono già tutta l’arte pirandelliana e sono leggibili come tre versi staccati dall’intera lirica capaci di descrivere sia un singolarissimo aspetto della figura del sacerdote tanto cara, ad esempio, al Pirandello novelliere, sia la poetica pirandelliana:

Conscienza grida
Che il vero mente
La sorte e l’arte

L’ossimoro presente al secondo verso, vero/mente, rappresenta già ora una chiave d’accesso definitiva al mondo pirandelliano in quanto il sottile gioco tra la verità e la menzogna, e la stretta zona franca che si viene a costituire tra questi due limiti, è il mondo dell’arte che nel terzo verso viene a identificarsi con l’elemento del caso, della sorte che, con una non troppo ardita lettura, può essere ricondotto alla vita stessa. E così il secondo e il terzo verso si trovano indissolubilmente legati in una struttura chiasmica che unisce la verità all’arte e la finzione alla vita intesa come sorte.

Tutti questi elementi presenti nella prima poesia di Pirandello costituiscono una vera e propria dichiarazione di poetica, più o meno conscia, poiché già qui sono presenti gli elementi costitutivi e fondativi dell’intera produzione dell’autore in quanto la ricerca della verità e dell’autenticità sarà proprio caratteristica determinante di tutta l’arte pirandelliana.

Prime note e Nuovi versi, cui la critica di solito definisce come prime attestazioni della poesia pirandelliana, in realtà, sullo stesso giornale sopra menzionato, appaiono nel numero successivo e saranno inglobate nella prima raccolta poetica dal titolo *Mal giocondo*.¹³

Luigi Pirandello, dunque, inizia a scrivere poesie nel 1882, all'età di quindici anni, e per dieci anni non crede di poter scrivere in prosa narrativa, fino a quando uno stimolo molto forte non lo induce a provarsi in questa scrittura:

Fino a tutto il 1892 non mi pareva possibile che io potessi scrivere altrimenti, che in versi. Devo a Luigi Capuana la spinta a provarmi nell'arte narrativa in prosa (e dico arte narrativa in prosa, perché fino a poco tempo fa avevo nel cassetto il manoscritto di una lunga narrazione in versi, un poema su l'arcidiavolo *Belfagor*, composto anch'esso prima che partissi per la Germania, e anch'esso umoristico).¹⁴

Le prime poesie di Pirandello mostrano uno stretto legame con la tradizione poetica italiana; tale adesione alla tradizione è volta, da un lato, al riconoscimento di moduli espressivi e tematici da assurgere come modelli poetici, e dall'altro, non riconoscendosi appieno in essi, produce un profondo scoramento nello scrittore dato dalla vanità degli stessi tentativi:

Peppino mio,
i miei *canti del secolo* sono quattordici, compreso il *preludio*. Non sono prosa e non sono versi: questo mi tormenta. Sono poesia, è vero, e poesia originale fors'anco, ma la forma... Mi è venuto più d'una volta di ridurli in versi, ma è stata fatica perduta. Non sarebbe meglio spogliarli di ogni veste metrica e trascriverli tutti in forma di prosa? Così come sono, non vorrei pubblicarli, perché sono sicuro, che non essendo fermati in una forma decisiva, ma vacillante tra un germe e l'altro, non potranno essere duraturi. Dammi sul riguardo un tuo parere, dammi un consiglio. Io sento in me la forza e la voluttà, la volontà e l'ebbrezza della distruzione. Vorrei dire far quello che nessuno ha mai detto e fatto: le forme vecchie mi spiacciono tutte,

¹³ GIOVANNI R. BUSSINO, *Alle fonti di Pirandello*, Firenze, Tipografia ABC, 1979, pp. 37 e sgg.

¹⁴ SPS, *Pagine Autobiografiche*, pp. 1286-1287. La breve autobiografia apparsa nelle colonne del periodico romano «Le lettere» (numero del 15 ottobre del 1924) per il direttore Filippo Súrigo venne integralmente ripubblicata nello stesso periodico (Serie VII, n. I, 28 febbraio 1938), come omaggio all'autore dopo la sua morte.

e il mio pensiero per svolgersi ed esplicarsi ha bisogno di nuove forme, svincolate da ogni legge, e che lo rendano tutto con chiarezza ed efficacia.¹⁵

Lo sforzo e il bisogno di Pirandello di trovare una forma poetica congeniale alle proprie necessità artistiche ha rappresentato per molta critica un campo fertile su cui dibattere e, al contempo, ha permesso, talvolta con risultati sommari e non verificabili, a quella stessa critica di definire i lavori lirici del giovane come ‘non poesia’. Lo studio di Giovanni Cappello sulla metrica delle poesie di Pirandello è un buon punto di partenza per evidenziare, invece, quanto la sperimentazione stilistico-formale delle prime prove poetiche di Pirandello rilevi una sorprendente e scrupolosa attenzione del poeta rispetto ai problemi metrici e di versificazione dell’epoca:

È stupefacente, in quanto il periodo in cui più intensa fu l’attività di Pirandello poeta corrisponde ad un intenso lavoro metrico, che va dal recupero della metrica barbara carducciana all’inchiesta di Lucini sul verso libero, passando attraverso il filone futurista. Il fatto che il nostro autore abbia operato in questo contesto di evoluzione, di sperimentazione metrica, avrebbe dovuto suggerire un approfondimento di questo aspetto dell’attività pirandelliana.¹⁶

A partire dal 1889, anno in cui apparve una recensione anonima a *Mal giocondo* sulla «Nuova Antologia»: «sono motivi vecchi malamente spolverati per la centesima volta, imitazioni e rimembranze di questo o di quel poeta»,¹⁷ e arrivando a Romano Luperini¹⁸ che vede nelle liriche del giovane una forte dedizione alla retorica, dettata dal provincialismo dell’autore che scrive poesie imitando i poeti dell’Ottocento, la questione della forma dei versi pirandelliani ha

¹⁵ AM, p. 88. La lettera è del 1886 e i *Canti del secolo* si riferiscono ad alcune liriche che confluiranno nella prima raccolta poetica in versi dal titolo *Mal giocondo* di cui si parlerà in seguito.

¹⁶ GIOVANNI CAPPELLO, *Tradizione, rinnovamento e «mistificazione» (per uno studio metrico della produzione pirandelliana)* in *Pirandello poeta*, p. 212.

¹⁷ S.A., *Mal giocondo*, in «Nuova Antologia», III serie, vol. XXIV, 16 dicembre 1889, pp. 769-771.

¹⁸ ROMANO LUPERINI, *Pirandello*, Bari-Roma, Laterza, 1999, da p. 17 a p. 31.

assillato molti critici, eppure nella seguente lirica il giovanissimo autore pare svelare l'arcano:

Mi ronzano intorno a le orecchie,
nel tedio, con suono confuso,
sí come uno sciame di pecchie,
le vecchie
parole sconciate da l'uso.

Ahi fiore non sboccia, o stuol nero
di pecchie, a quest'algido sole:
nel fosco cervello più un fiero
pensiero
non nasce, o sconciate parole.

Gli amor de la terra ed i vani
piaceri, le glorie ed i mali,
pagani cristiani nostrani
estranei
poeti (e son morti immortali)

han detto già tutto; ed i loro
pensieri, voi pigre, involuto,
avete, aggirandovi a coro
sonoro,
sí come le mosche uno sputo.

E nulla più a dire or ci resta.
Anch'essa, la noja, ha trovato,
o tu che m'introni la testa,
molesta
legione, un poeta annojato.

È vecchio, o vecchissime, il mondo.
Sol una è la storia in eterno:
Mutatis mutandis, in fondo
è tondo
pur sempre, e non ha che un sol perno.

E movemi a riso codesto
continuo ronzar che voi fate,
qual vago per futil pretesto
ridesto

grugnito di bimbe imbronciate.¹⁹

All'interno della poesia, oltre che una chiara nota polemica nei confronti dei poeti a lui contemporanei implacabili sostenitori e divulgatori di quelle "vecchie parole sconciate da l'uso", Pirandello mostra anche un particolare ed originale uso di termini distanti dall'abituale repertorio poetico del suo tempo. La noia, condizione che verrà abbondantemente descritta dalle poetiche novecentesche, e che esprime in questa lirica tutta la sospensione e l'inettitudine di un poeta conscio di non voler utilizzare termini consueti è, nello stesso tempo, emblema della necessità di uno spirito di adoperare una nuova terminologia appartenente alla lingua viva più che alla lingua poetica. Mentre, infatti, Pirandello condanna le "vecchie parole sconciate da l'uso" adopera, per descrivere tale insofferenza, la 'noja' che si fa parola poetica, antiaccademica ma carica di significato.

Inoltre, il poeta rispetto a quelle "vecchie parole" pare trovare come soluzione ultima il riso che gli permette, in realtà, di descrivere il proprio dissenso attraverso un distacco umoristico che bene si coglie nell'ultima strofa in cui l'autore ammette la propria distanza dai poeti contemporanei. Pirandello, infatti, esprime, attraverso questi versi, la propria consapevolezza di poter offrire una poesia nuova ma controcorrente rispetto alle forme consuete in quanto per l'incipiente poeta quelle parole che ronzano nel "suo fosco cervello" non riescono a far nascere nessun "fiero pensiero". A tal proposito Francesco Nicolosi afferma:

Appare dunque chiaro, sin da questo momento, l'orientamento linguistico di Pirandello, nemico della tradizione accademica, sostenitore di una lingua viva, antiretorica, lontana dal logoro e trito uso letterario.²⁰

¹⁹ SPS, *Mal giocondo*, *Allegre*, XI, pp. 468-469. Lo stesso tema viene affrontato anche nella lirica precedente, Ivi, *Allegre*, X, p. 468.

²⁰ FRANCESCO NICOLOSI, «*Mal giocondo*» in *Pirandello poeta*, cit., p. 101.

Il disprezzo verso una tradizione accademica e retorica si incontra anche nella lirica *Primavera dei Terrazzi* presente in *Fuori di chiave* in cui viene descritta con toni leggeri la vicina di casa come il più bel fiore che si affaccia al terrazzo:

[...] A quel giardino,
giro giro, che calci di gran cuore
darei! parmi ogni vaso un cervellino
di moderno romantico poeta
che levi dal suo fango un inno fino
tra il cessin le pillacole e la creta
per dir che più non ama e più non spera
alla stagion che tutto il mondo allietta. [...]²¹

Riuscire a svincolarsi da una forma che segna le regole per poter ‘fare poesia’ è, per il giovane poeta, l’unica soluzione per rendere giustizia alla pulsione lirica che sente viva nel proprio animo. Infatti, l’originalità della poesia di Pirandello è rintracciabile, non solo nei temi trattati, ma anche nella forma che l’autore propone per le sue liriche.

Renata Marsili Antonetti²² informa che risale al 1884 un *Canzoniere* scritto da un giovanissimo Pirandello dal titolo *Conchiglie ed Alghe* composto di quattro sezioni: *Mare, Terra, Fuoco e Cielo*. Singolare appare una lirica della sezione *Terra* che possiede una originale struttura grafica:

Fior di sepolcreto
(nota morente)

Io ti dirò il perché fiore vivace
che divori abbracciandoti in pace
la gelida testa d’Amleto,

²¹ SPS, *Fuori di chiave, Primavera dei Terrazzi*, p. 651. Come informa Manlio Lo Vecchio-Musti *Primavera dei Terrazzi* è riprodotta con varianti da *Mal giocondo, Allegre*, XIII, pp. 470-472; fu ripubblicata nella forma attuale e con il titolo *Primavera dei terrazzi* nella «Riviera Ligure», aprile 1909.

²² RENATA MARSILI ANTONETTI (a cura di), *Luigi Pirandello intimo: lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi editore, 1998.

ti fecondi nel segreto,
sì che ogni fior t'addita
fresco irto, già forte:
tu, fior, per lei
della morte
la vita
sei.²³

La lirica oltre che, come detto, avere una particolare struttura, contiene anche interessanti spunti che verranno riutilizzati dallo scrittore. Si pensi, ad esempio, alla figura di Amleto che, come verrà dimostrato, oltre ad avere una forte valenza simbolica tanto da essere riadoperata in altre liriche, sarà anche utilizzata nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* per descrivere il moderno eroe della moderna tragedia umana, emblema dell'uomo novecentesco afflitto continuamente dal dubbio e dalla perplessità.

È innegabile, dunque, che temi e forme rendano il *modus versificandi* di Pirandello del tutto nuovo e pare singolare il fatto che nell'opera teatrale, *Quando si è qualcuno*, scritta a vent'anni di distanza, tra il settembre e l'ottobre del 1932, Pirandello esalti il protagonista della vicenda in quanto "originalissimo" poeta che riesce ad ottenere l'approvazione del pubblico contro i poeti che lo hanno preceduto.

L'opera ha come protagonista la fama di un celebre scrittore ormai alla soglia del tramonto. La tragedia di questo artista risiede nello scontro tra l'immagine che la sua famiglia, i suoi amici e il suo pubblico si sono fatti di lui e la sua continua aspirazione ad evadere da quella forma per essere qualcun altro. Venendo a contatto con una giovanissima ragazza sente vibrare le corde di una nuova, seconda giovinezza e così compone un'opera nuovissima, con temi rivoluzionari diventando l'idolo dei giovani che si riconoscono nel "nuovo" poeta. Catartico si rivela il momento in cui si scopre che il nuovo poeta non è che il vecchio e superato maestro.

²³ Ivi, p. 46.

Prima dell'epilogo finale, però, il critico Scelzi, nel momento in cui legge la nuova opera, rintraccia il merito del giovane poeta Délago, questo il nome fittizio dato all'autore dell'opera nuova', proprio nel nuovo "modo" di poetare che rappresenta un superamento effettivo delle forme consuete:

trovo in lui un innegabile superamento di quanto è stato fatto finora. Basta guardare soltanto il suo «modo» – non scherziamo! «Modo», dico, nel senso musicale della parola. Questo suo «modo» – e dunque tutta la sua lirica – è nuovo: ritmo d'un respiro nuovo (eh, perché vita che pulsa dentro altrimenti!) e fa ormai avvertire il vostro, come un respiro a vuoto, incoerente. Avrà sentito anche lei che questa è davvero altra vita?²⁴

Risulta evidente dal brano riportato una comunanza tra il giovane poeta descritto e le aspettative infrante che, invece, accolgono il giovane Pirandello nel momento in cui inizia a scrivere poesie. Anche lui giovanissimo, infatti, crede di poter poetare ma non vuole e, soprattutto, non riesce a farlo attraverso i canali consueti e così sperimenta un nuovo "modo" di far poesia, ma l'indifferenza o le stroncature sono il risultato di quelle prime sperimentazioni.

La depressione di Pirandello per la scarsa riuscita delle sue liriche si acuisce maggiormente negli anni del suo soggiorno romano, quando da Palermo si trasferisce a Roma per continuare i suoi studi all'università 'La Sapienza' perché la città tanto bramata lo paralizza e lo rende insoddisfatto e disilluso:

Non mai come ora ho sentito il pungente bisogno delle aperte e verdi solitudini, in cui la vita immensa trionfa tranquillamente, e gli alberi e gli uomini crescono forti, sotto l'immediata protezione della Natura. Oh la pace dei campi! oh il quieto vivere, scevro di vane aspirazioni, di sogni inattuabili, di desideri quanto più superbi. Qui, dove io affogo, è il mondo piccino, dove il fittizio predomina e strozza il naturale, dove tutto è legge, costume, uso, menzogna e ipocrisia, il mondo della canaglia onesta e dei galantuomini ladri. Io andrei con una scure in mano a rovinar quest'ultime rovine d'un età gloriosa, che il tempo e gli uomini oltraggiano con la viltà d'oggi, che lungamente avrà un domani; andrei a

²⁴ MN, *Quando si è qualcuno*, IV, p. 654.

rovinarle, perché mi fan più male a vederle ancora in piedi, che non mi facciano meraviglia e stupore. Questa Terza Roma, è purtroppo Bisantina.²⁵

La nostalgia per la sua terra e la rabbia per il mondo fittizio che vive nella città eterna lo portano, sempre all'interno della stessa lettera del 27 novembre del 1887, a disprezzare anche la sua condizione di poeta. Parlando del cugino Rocco in una lettera destinata alla madre asserisce:

Non gli fate elogi del mio preteso valore poetico, non valgo un corno ed ho bruciato tutte le mie carte, ditegli perciò che non mi chieda mai più un verso da sentire: non fo versi. Mi dà ai nervi questo presentarmi come poetino da salotto, e voglio che un mio libro e non una persona dica agli altri quello che sono, se pur sono qualche cosa [...] Io non so chi mi abbia accannato dietro fin qui la tiscuzza forma di poeta. È una jattura, per Giove Statore! Che io mi sappia, io non ho cocomeri in corpo, e quindi dolori che piacciono alle donne.²⁶

È presente, in quest'ultima battuta, ancora una volta, una chiara dichiarazione polemica nei confronti dei poeti e del modo di concepire la poesia a lui contemporanei tanto che ammette di bruciare continuamente i propri scritti poetici in quanto non degni di rappresentare i propri sentimenti poiché realizzati in una forma che costituisce solamente una frustrante omologazione ai poetini "da salotto". Non solo, dunque, rifiuta che i suoi versi vengano considerati nient'altro che vecchie parole, ma anche che le proprie poesie possano servire a chiuderlo in una forma in cui non si riconosce. Inoltre, Pirandello esprime più volte anche in versi il tema della voglia di dare fuoco alle proprie composizioni:

Bruciai le vecchie carte. Or via, l'alacre
a me lotta, e il tumulto de le cose

²⁵ EFG, p. 20.

²⁶ Ivi, p. 21. Lo stesso sconcerto viene descritto anche nella lettera del 25 marzo 1887 destinata alla sorella Lina: «Vedi un poco fino a qual punto mi son io ridotto: ho bruciato tutte le mie carte, la forza della mia giovinezza. Nulla ora mi rimane, tranne un rimpianto vago che spesso sul labbro mi si muta in sogghigno, e una immensa voluttà di dir male di tutto e di tutti [...] Non ne parliamo altro: tant'è, ormai son rassegnato. Non farò più nulla. Che vale sciuparsi e logorarsi la mente, popolarsi di spine la vita intera, quando non si ha più ideali se non borghesi, o quelli di vivere come meglio si può quietamente?», Ivi, p. 14.

perpetuo. A me l'odio e l'amore, e l'acre
morso dei forti affetti, e le focose
audacie, e le frementi ansie. Dal petto
pieno di sdegno strappo le gravose
cure, che m'han sí fieramente stretto:
Naufragare or voglio nel vorace
mare inquieto de l'umano affetto.
Solo cosí, se dentro il cuor si tace,
me ne gli altri obliando e in quel febrile
continuo agitazione senza pace,

la viltà umana non avrò più a vile.²⁷

La lirica è molto importante in quanto in essa si coglie la volontà del poeta di ottenere quell'umano affetto che, però, può essere raggiunto solo attraverso il silenzio del proprio cuore e una immersione, un naufragio, scevro di ogni volontà, nelle vicende degli uomini. È come se Pirandello ammettesse a se stesso che l'arte della scrittura lo possiede ma è come se iniziasse, allo stesso tempo, a realizzare che con quella poetica non riesce ad essere accettato da una società che non si sente rappresentata dalla poesia.

Il suo modo di fare poesia, di sentire i propri sentimenti non lo soddisfano ma, nonostante tale consapevolezza, Pirandello non rinuncia a scrivere in versi anche perché, a solo un mese di distanza, avverte una sensazione di soffocamento dovuto alla vita cittadina e si lascia andare ad ipotizzare un ideale di vita che, purtroppo o fortunatamente, non riuscirà mai a realizzare:

Oh, se avessi tanto da poter vivere modestamente in un angolo di terra,
piantando cavoli, procreando figli sani e scrivendo anche nell'ore d'ozio dei
versi. Dei versi, e perché no? innocentissimi e timorati di Dio.²⁸

Sono versi, però, che non riesce a scrivere in modo sereno. Pur essendo uno sfogo dell'anima, il 2 febbraio del 1890 asserisce:

²⁷ SPS, *Mal giocondo, Triste*, I, p. 492.

²⁸ EFG, p. 31.

Di tempo in tempo ho però dei risorgimenti; tutto il mio essere si riscuote e allora scrivo. Scrivo dei versi, ahimè! senza pensare che tempo e uomini non ne vogliono più. Ma io giuro che in quei momenti scrivo per me solo, per me esclusivamente, per un bisogno innato, perché non ne posso fare a meno; e che se poi mi decido a farli pubblicare, io sono un grande imbecille, una persona non meno volgare di tutte quelle che io disprezzo e derido. Dovrei buttarli alle fiamme appena caduto l'estro, e spesso lo faccio [...]; ma talvolta l'uomo volgare con tutte le sue folli vanità la vince, ed è così che io mi trovo ad annebbiare tra i *centomila uomini* della nuova Italia.²⁹

Ancora una volta torna il tono polemico verso i poeti coevi attraverso cui diventa sempre più forte e chiara l'immagine di un giovanissimo Pirandello che, pur scrivendo solo in versi, avverte insoddisfazione in quanto sente di creare qualcosa di nuovo che, però, la società, fatta di tempo e uomini che non vogliono versi, tenta di incasellare nella poesia del periodo da cui il giovane è distante e in cui, comunque, non si riconosce. Infatti, nella lettera successiva Pirandello esplicita in questa maniera il proprio tormento dovuto al fatto di essere inserito e, soprattutto, omologato tra i «centomila poetucoli che occupano il fondaccio della modernissima letteratura»:

Se le mie aspirazioni, Calogero mio, si restringessero tutte a poter comporre dei versi che non andassero perduti o confusi con quelli dei centomila poetucoli che popolano il fondaccio della modernissima letteratura, credi pure, fratello mio, che io non avrei ragione di esser triste, alcuna ragione; sarei anzi presto soddisfatto. Ma ahimè! le mie aspirazioni non sono queste che tu credi, e io forse sono un gran pazzo a nutrirme delle maggiori! [...] Lasciamole andare tra queste nebbie del Nord, come tanti uccellacci di passo, le mie aspirazioni e le mie poesie [...] Così potessi anche non scrivere più un verso in vita mia! che tiranna è la Natura!...³⁰

Il tormento che l'arte provoca al giovane, e soprattutto l'arte poetica che coltiva in questi anni, non risiede solo nel fatto che dando forma ai propri versi rientra nel casellario dei poeti contemporanei, ma è inquadrabile anche nella difficoltà più oggettiva di non riuscire a coltivare quell'arte completamente e in

²⁹ RENATA MARSILI ANTONETTI, *Op. cit.*, p. 93.

³⁰ Ivi, p. 94.

modo assoluto in quanto impossibilitato a farlo soprattutto per ragioni economiche perché quell'arte è un'arte che 'non paga'. Proprio a partire dal 1890, infatti, il giovane Pirandello inizia ad avvertire una forte disillusione verso la sua arte che continua a coltivare ma che non gli permette di raccogliere i frutti tanto bramati:

Bisogna che io cominci a pensar seriamente ai casi della mia vita, una volta che io sento anche che comincio a invecchiare troppo presto. I sogni più o meno poetici vanno via, e io mi trovo dinanzi a questa realtà: tra due mesi comincerò a insegnare all'Università di Bonn.³¹

Nonostante questo, non riesce a liberarsene anche perché l'Arte ormai lo possiede completamente tanto che essa rappresenta per l'autore una "naturale necessità", "un bisogno organico":

Ma io son forse, anzi senza forse, un essere strano, e voi mi dovete compatire. Io soffro talvolta per delle cose che l'universale stimerebbe pazzie. Mentre la critica italiana trova per me concorde e benevolo giudizio, io soggiaccio crudelmente a lunghe crisi di tormentoso sconforto, e do alle fiamme il frutto, che altri loda, e io dispregio, dell'opera mia. Io non cerco la fama, miei Cari, io non mi curo del giudizio, sia buono o malevolo, che gli uomini possono fare sulla mia persona o sull'opera mia. Io scrivo per naturale necessità, per bisogno organico – perché non potrei farne a meno [...] La vanità non ci entra che per piccolissima parte, ad opera finita; ed è sempre lei quella che mi fa commettere la sciocchezza di pubblicare ciò che io solo sono in grado di sentire, perché è viva parte di me, è me stesso, la mia vita non vissuta, ma trasfusa in un fantasma che mi sostituisce in un mondo ideale. Ah miei cari, è bene una follia, questa che chiamiamo Arte, una follia! E io son suo, tutto suo, per sempre suo! Perdonatemi e compatitemi.³²

La stessa Arte che lo consuma e lo rende infelice è, però, anche ciò che riesce a dargli conforto in quanto gli offre un'ultima forte illusione rispetto alla vita che ormai non lo inganna più:

³¹ PLB, p. 95.

³² Ivi, p. 101.

È così triste lo spettacolo di questa vita che io vivo [...] Il fuoco della mia anima è spento, Annetta mia, e la Vestale è morta, la dolce Vestale che ne aveva la cura. Or torni col nuovo Aprile a rifiorire la terra; mi echeggi pure intorno il plauso della gente: il freddo e l'inverno non van più via dal mio cuore [...] Felice chi ha una vanità; io ho solo pensieri. [...] I due libri, che ho per le mani, di glottologia e di critica estetica-storica vanno avanti con molta alacrità. Qualche notte, di tanto in tanto, vinto dall'estro, scrivo qualche Elegia boreale, e questa è l'unica mia consolazione. Sia mille volte benedetta quest'ultima illusione che mi rimane, l'Arte, Annetta mia! Solo pensando a Lei mi sento vivo, e son lieto di consacrare a Lei la momentanea fiamma d'ogni mio risorgimento.³³

La lettera è, inoltre, interessante non solo perché con essa l'autore, ancora una volta, informa dell'importanza del ruolo dell'arte nella sua vita, ma pare importante soprattutto perché Pirandello ammette che durante alcune notti si lascia possedere dall'arte e si lascia andare all'estro creativo attraverso proprio la poesia. Nei momenti di risorgimento, rispetto al buio della vita, Pirandello trova ristoro nella poesia, unica arte attraverso cui all'epoca riesce ad esprimere la propria creatività. L'Arte, dunque, di cui Pirandello parla, almeno nelle prime lettere della formazione, è la poesia, come viene anche confermato dalla successiva missiva per i genitori, in cui viene anche espresso tutto il rammarico di non poterla coltivare appieno:

Io non amo e non posso amare questo lavoro a cui sarò condannato, io dovrò lottar sempre, fino alla morte, contro l'anima mia, contro la mia coscienza, contro la mia natura. Al giorno d'oggi, miei cari, non si possono fare due mestieri. O buon poeta o buon filologo – il Foerster me l'ha detto, e io vedo e so com'egli lavora. Bisogna scegliere, dunque. Ove io volessi seguire ad esercitare i due mestieri riuscirei mediocre poeta e mediocrissimo filologo. E bene, come il primo non vorrò esser mai, e come il secondo non troverei certo al dì d'oggi una cattedra per la mia asinità.³⁴

Lo stesso concetto viene ribadito ad un mese di distanza e sembra quasi che lo scrittore prenda una decisione drammatica sul da farsi, ossia decida di rinunciare al tormento procuratogli dall'arte per conformarsi alla vita 'normale'

³³ Ivi, p. 103.

³⁴ Ivi, p. 114.

ed iniziare così a vivere serenamente in pace con se stesso svolgendo il lavoro da “dottore” e reprimendo ogni pulsione artistica e creativa:

Ormai non mi sento più poeta – ormai faccio il dottore [...] la mia parte di lodi l’ho avuta e ora non ne parliamo altro. Sarà tanto di guadagnato e per me e per voi: per me, dico, perché questo dell’arte era veramente un troppo penoso tormento e una fatica inutile, di cui un bel giorno mi sarei poi pentito – per voi, anche, ché d’ora innanzi mi saprete sempre in pace con me stesso e con la vita.³⁵

Eppure, nonostante la scelta di coltivare un mestiere scientifico e metodico, il dissidio interiore continua ad affliggere l’animo del giovane. Pirandello, infatti, pur consapevole delle proprie pulsioni artistiche, non riesce ad accettare che queste non vengano accettate dalla società in cui vive e stima fortunati tutti coloro i quali non sono afflitti dal suo stesso male. Il tema del mancato riconoscimento da parte della società è, infatti, quasi onnipresente nelle lettere di questo periodo:

Che aridità desolata in questo campo della glottologia, [...] Roba da divenir stolidi o matti. Ma pure è un mestier come un altro – un’arma qualunque per ammazzare il tempo, buona per chi da natura non ne ebbe un’altra migliore. Io forse la ebbi [...] non per ammazzare, ma per vincere il tempo e restar nella memoria altrui – ma con quest’arma [...] la società moderna non lascia più combattere, e tiene in conto di Don Chisciotte che la possiede e la snuda in pazzia. [...] Io, nei miei sogni di pazzo ragazzaccio, con quest’arma in mano m’ero fatto tante illusioni; ora invece il meglio che mi resti da fare, è che uccida con la stessa arma questi sogni e queste illusioni, che per quanto gli cacci non vogliono andar via.³⁶

L’arte poetica, inoltre, continua a fargli compagnia anche quando inizia a provarsi nella scrittura narrativa. Come detto, Pirandello considera la possibilità di scrivere in prosa solo nel 1892 quando inizia a dedicarsi seriamente alla stesura del suo primo romanzo *L’Esclusa*. Ma ad accompagnare la scrittura narrativa vi è sempre la poesia: «Mi son messo al romanzo *Marta Ajala*, che

³⁵ Ivi, p. 118.

³⁶ Ivi, p. 176.

andrà a stampa il prossimo settembre. Ho tentato qualche lirichetta, che non oso rileggere ancora, e che però non vi trascrivo».³⁷ E non solo, a volte le lettere assumono un acutissimo tono lirico ed esprimono la spontaneità della vena poetica dell'autore, come ad esempio avviene nella seguente in cui Pirandello descrive un uragano: «La nebbia sale densa dal fianco del monte, e il bosco che lo circonda cupo, par che bruci e lento. Adesso tutta la vetta è cinta dalla nebbia e non si vede più nulla. Esiste ancora il mondo?».³⁸

Con il passare degli anni, l'esigenza del poeta Pirandello di essere riconosciuto e accettato dalla società diventa sempre più una riflessione che aggiunge malessere nel suo animo e, all'interno della lettera del 25 marzo del 1893, viene espressa questa insoddisfazione con una lirica:

Ah dal turbin rapito d'un evento
grandioso, chi sa quale inaccessa
vetta raggiungerei! Ne l'indefessa
lotta con le miserie del momento,
come ogn'impeto piega, ogni amor cessa!

I turbini di guerra udrò rullare?
Vedrò il popolo armato e le mie porte
l'inno de le battaglie agile e forte,
con voci fiere, in tumulto, invocare?
Oh andar con esso a la gloria, o a la morte!

Metterai capo in me mille latenti
forze, in un sol momento creatore?
Udrò gridarmi: "Del nostro dolore
sii tu l'eletto, poiché già tu senti
battere tutti i cuori entro il tuo cuore"?³⁹

³⁷ PLF, p. 139.

³⁸ Ivi, p. 140. L'uragano descritto in questa lettera, verrà ricordato anche da Pio Spezi, *Di che tempi di che lontananze*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1933, p. 496, attraverso la descrizione dell'immagine di Pirandello che, sotto la pioggia battente, grida con forza la famosa citazione shakespeariana di Otello: «e non ha più fulmini il cielo?».

³⁹ Ivi, p. 237. Non è la prima volta che Pirandello esprime in una poesia la volontà di farsi portavoce della società attraverso la partecipazione sociale alla sofferenza umana verso cui spesso si sente l'eletto per cantarla. Già l'ultima lirica della raccolta *Mal giocondo* dal titolo *Solitaria*, infatti, esprime tale intento dell'autore.

I versi esprimono tutta la voglia che Pirandello avrebbe di realizzare la propria missione di poeta cantando e tramandando i dolori della società, interpretandoli e svelandoli. Tale missione viene, infatti, bene descritta nella seconda strofa attraverso una similitudine bellica che vede il poeta combattere al fianco del proprio popolo per «andar con esso a la gloria, o a la morte!». È questa l'illusione che Pirandello segue continuamente, essere cioè l'eletto per poter cantare il dramma umano ma tale illusione inseguita dal poeta viene, in realtà, più volte distrutta dalla società stessa.

Pirandello, infatti, vive il rapporto con la società, così come molti altri aspetti della sua vita, in modo contrastivo perché, se da un lato desidererebbe avere con essa un rapporto di complicità tale da consentirgli di rappresentare, attraverso la poesia, il dramma umano, dall'altro avverte l'ostilità che la società, invece, mostra nell'accettare i suoi versi. All'interno del *Taccuino di Bonn* viene proprio ribadito questo tormento: «Che cosa oggi può importare alla gente della poesia, che anela a vivere nell'avvenire, oggi, che la gente non ha neppur tempo di vivere il presente, tanto la vita s'è fatta varia e diversa?». ⁴⁰

Luigi Pirandello nasce, dunque, poeta come viene testimoniato dal più accreditato biografo pirandelliano Gaspere Giudice,⁴¹ e si forma leggendo le poesie dei poeti dell'Ottocento romantico.⁴² L'attività poetica di Pirandello, come si vedrà all'interno del lavoro, considerando di volta in volta le differenti posizioni critiche, sembra per questo essere pura attività di mimesi colorata da forte entusiasmo e contaminata da diverse ispirazioni. In realtà, nella ricerca spasmodica di un modello cui ispirarsi, come testimoniano le lettere riportate, si può cogliere tutta l'irrequietezza di uno scrittore giovane e originalissimo che sente di non trovare il canale attraverso cui esprimere il moto convulso del proprio sentimento poetico.

⁴⁰ SPS, *Taccuino di Bonn*, p. 1235.

⁴¹ GASPARE GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

⁴² Cfr. GIORGIO SANTANGELO, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana* in *Pirandello poeta*, cit., pp. 23-40.

Mal giocondo è la prima raccolta di liriche di Pirandello, pubblicata nel 1889 dalla Libreria Internazionale L. Pedone Lauriel con un po' di rammarico da parte dello scrittore dovuto ai molteplici errori di stampa, come testimonia la seguente lettera per la sorella Lina:

Non so se poi tu abbia già ricevuto il mio «Mal giocondo» che ti spedii da Roma. È un libro che non posso più vedermi dinanzi agli occhi per molti errori di stampa che me lo deturpano. A p. 52, per esempio, verso V mi han stampato un *sonoro* invece di *mordace* – un sonoro poco sonoro, come vedi, appunto perché mi guasta la rima con *pace*. Come si possa scambiare una parola con un'altra non giungo a comprenderlo: Bisogna proprio dire, che in quel momento il proto, componendo i caratteri, poetava lui. A p. 117 verso II mi han fatto dire *profumi* invece di *profumo*. A p. 191, verso I, e a p. 192, verso IV, mi ha stampato *Celio* invece di *Elio* ribattezzando un ponte col nome d'un quartiere dell'antica Roma. A p. 202, poi, verso III mi han fatto fare a dirittura un verso zoppo, volendo rendere l'o che avevo troncato a Costantino.⁴³

Nonostante l'insoddisfazione dell'autore, però, la raccolta viene recensita da Giuseppe Saverio Gargàno il 20 ottobre del 1889 con un articolo dal titolo *Per un nuovo poeta* sulla «Vita Nuova»: ⁴⁴ «Vi è un lungo articolo che si occupa del mio libro. D'altri giornali non ne ho finora ricevuti. Ma questo è abbastanza soddisfacente. A me intanto non soddisfa più per nulla il libro mio». ⁴⁵

Sin da questa prima raccolta il giovane poeta esprime una continua ricerca di un modello, motivo per cui la critica ha spesso relegato la poesia dell'Agrigentino a opera minore. Non a caso si incontrano nei versi della

⁴³ PLB, p. 43. In una lettera successiva, Pirandello ribadisce le sue perplessità sulla stampa del volume di liriche e aggiunge: «Non mi dia notizia delle sorti del mio libro in Girgenti – esso è così pieno di errori di stampa, che non posso più sentirlo a nominare. [...] ho pregato tutti gli amici miei di non farmi più parola di lui. Se avessi tanto danaro da riacquistarne tutte le copie per intero, lo farei ben volentieri. Bisogna proprio dire che Enrico Sicardi [amico del giovane Pirandello] è nato per me sotto maligna stella. Le prime pagine del libro corrette da me non hanno un errore di stampa; quand'io son venuto a Porto Empedocle ed ha cominciato a corregger lui le bozze di stampa, se n'è lasciato dietro a diecine a diecine!», Ivi, pp. 45-46.

⁴⁴ GIUSEPPE SAVERIO GARGÀNO, *Per un nuovo poeta*, in «Vita Nuova», (Firenze), 20 ottobre 1889, pp. 5-6. La stessa raccolta verrà a distanza di pochi mesi stroncata sulla «Nuova Antologia», S. A., *Mal giocondo*, in «Nuova Antologia», III serie, vol. XXIV, 16 dicembre 1889, pp. 769-771 e successivamente rivalutata da GIUSEPPE PIPITONE FEDERICO, *Scampoli bibliografici*, in «Vita letteraria» (Palermo), dicembre 1889.

⁴⁵ PLB, p. 52.

raccolta continui rinvii a Dante, Petrarca, Leopardi,⁴⁶ Carducci,⁴⁷ Graf,⁴⁸ Pascoli⁴⁹ e d'Annunzio,⁵⁰ e ancora echi di Stecchetti, di Giusti, del Magnifico e di Poliziano,⁵¹ e di altri facilmente riscontrabili.

⁴⁶ Cfr. MANLIO LO VECCHIO MUSTI, *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino, Paravia, 1939, pp. 8-9 e pp. 22-47; ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 33 che in nota 8 afferma: «sul leopardismo pirandelliano converrà una volta fare un puntuale discorso: per definire una indubitabile congenialità, che deriva da una analogia evidente di situazioni storiche e di crisi intellettuali». Per il rinvio alle *Operette*, invece, si consideri ENRICO MARIA FUSCO, *Storia dei generi letterari. La lirica*, II, Milano, Vallardi, 1950, p. 444.

⁴⁷ Cfr. RENATO BARILLI, *Op. cit.*, che sostiene il superamento all'interno delle prime liriche di Pirandello del modello carducciano contro Attilio Momigliano, Luigi Russo e Aurelio Navarra. Ad ogni modo, nei primi componimenti è innegabile la presenza di slanci vitalistici che richiamano alla memoria i toni delle *Odi Barbare* di Carducci e che è anche sempre latente un acuto pessimismo dettato dalla disillusione che riecheggia invece la poesia leopardiana. Momenti di luce e di ombra che diventano, però, funzionali alla poesia pirandelliana per esprimere l'ambivalenza e la duplicità, il risvolto della medaglia e il contrario, elementi tutti che sfociano in un chiaro umorismo. Si consideri, inoltre, che proprio nel 1889, a ridosso della pubblicazione di *Mal giocondo*, viene pubblicata la III edizione delle *Odi Barbare* di Carducci. Sulla contestualizzazione storico-cronologica della pubblicazione delle raccolte poetiche di Pirandello rispetto al fermento della poesia italiana nel dominio prima del carduccianesimo, del dannunzianesimo e del pascoliano, e poi anche del futurismo e del crepuscolarismo si veda VITTORIO ZAMBON, *Pirandello poeta in versi* in Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, cit., pp. 623-634.

⁴⁸ Per le influenze grafiane sulla prima esperienza poetica di Pirandello si veda LUIGI BÀCCOLO, *Luigi Pirandello*, Genova, Degli Orfini, 1938, pp. 29-38; MARCO BONI, *La formazione letteraria di Luigi Pirandello*, in «Convivium», 3, 1948, pp. 321-350.

⁴⁹ Cfr. ENRICO MARIA FUSCO, *Giovanni Pascoli e i crepuscolari* in *Storia dei generi letterari. La lirica*, II, cit., pp. 444-445; GRAZIELLA CORSINOVI, *Il paradigma Pascoli: critica, imitazione, superamento* in EADEM, *Pirandello: tradizione e trasgressione. Studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Genova, Tilgher, 1983, da p. 33 a p. 97; L. RINO CAPUTO, *Il "cannocchiale rivoltato" e la "poesia all'incontrario" ovvero Pirandello e Pascoli* in *Il piccolo Padreterno*, Roma, Euroma, 1996, pp. 101-136.

⁵⁰ Sull'influenza dannunziana, acuta pare la riflessione di RENATO BARILLI, che rispetto ad alcuni slanci panici rilevati soprattutto all'interno della sezione *Intermezzo Lieto* di *Mal giocondo* così si esprime: «È [...] una fase quasi paradannunziana, corroborata dall'assunzione di un «tu» interlocutore, se non fosse che in Pirandello anche il motivo panico è svolto con metodo, con profondità discorsiva, senza quei brividi di piacere squisito o di raffinatezza vaga e sfuggente che costituiscono il nocciolo della poetica decadente in cui l'altro si colloca per intero», *Op. cit.*, p. 316.

⁵¹ Per ritessere le fila dei diversi interventi critici al riguardo si considerino gli studi di Luigi Russo, Ferdinando Pasini, F. Montanari, Marco Boni, Luigi Baccolo, Guglielmo Lo Curzio, Arcangelo Leone De Castris, Franz Rauhut, Leonardo Sciascia, Carlo Salinari che riconoscono nella poesia del primo Pirandello solo uno studio di maniera, a differenza delle interpretazioni critiche di ENZO LAURETTA: «Ora, tanta messe di modelli adottati a base dell'iniziale attività poetica dice con chiarezza che il giovane Pirandello possedeva una conoscenza sia pure scolastica del panorama letterario del suo tempo; né tale conoscenza può essere liquidata come semplice scolasticismo», *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., p. 204; o anche di Filippo Puglisi che inquadra Pirandello come iniziatore della poesia moderna in

Il titolo però è tutto pirandelliano. L'ossimoro infatti dei due termini, il male appunto e la giocondità, mette in rilievo proprio lo stato d'animo del giovane scrittore che, tra il 1882 e il 1888, ha già un animo inquieto, in contrasto proprio tra il piacere e la giocondità della vita in generale, e il male, la sofferenza proprio del vivere, o meglio del "sentirsi vivere".⁵² Pirandello, infatti, sin da giovanissimo, possiede già quel tormento che sarà ispirazione costante e continua per tutta la sua produzione successiva, inoltre, all'interno delle primissime poesie è già possibile leggere quel «travaglio plasmatore di una nuova rappresentazione della vita e di una nuova determinazione dell'uomo nei confronti della realtà e delle sue apparenze».⁵³

L'ossimoro del titolo viene ripreso nelle liriche dalla formula "dolce inganno" che muta l'aggettivo attraverso un *climax* discendente che enfatizza il sopraggiungere della crisi dell'autore. L'inganno diventa infatti prima "mite", poi "strano" ed infine "strazievole". Tale *topos* viene anche definito "insano desiderio", "inganno dei sensi", "dolce follia" e "sogno vano". Il dolce inganno cui il poeta agrigentino fa riferimento è l'Amore, caratterizzante quasi tutte le cinque sezioni della raccolta, ma anche la vita che "pur trista innamora".

Mal giocondo possiede una struttura simmetrica molto evidente: le liriche a *l'Eletta* e *Solitaria* incorniciano le cinque sezioni *Romanzi*, *Allegre*, *Intermezzo*, *Lieto*, *Momentanee* e *Triste*. L'intera raccolta è anche testimonianza versificata del cambiamento di vita del giovane Pirandello che da Agrigento si trasferisce

cui il messaggio supera l'immagine. Utile, infine, appare lo spoglio bibliografico sui diversi interventi critici effettuato da SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello poeta nella storia della critica* in *Pirandello poeta*, cit., pp. 275-321.

⁵² Per quanto riguarda i binomi ossimorici presenti nelle prime prove poetiche pirandelliane si rimanda a RENATO BARILLI che li fa confluire tutti nella più ampia endiadi di *Eros* e *Thanatos* inquadrata «in termini freudiani» come «dispositivo pulsionale ambivalente, cioè il male giocondo, una sorgente di energia psichica che vale subito a distinguere i versi pirandelliani da tutta la produzione *fin-de-siècle*, da cui pure imita, con scolastica diligenza, talune vesti esteriori di lessico e di metrica», *Op. cit.*, p. 311.

⁵³ La citazione è ripresa dal discorso tenuto da Giuseppe Schirò Junior ad Atene il giorno delle celebrazioni del gemellaggio tra il Syllagos del Parnassos e l'Accademia dell'Arcadia pubblicato su due riviste greche nel 1976 e ripubblicato in appendice alle lettere per Giuseppe Schirò con il titolo *Pirandello alla ricerca di se stesso. Una meteora greca nella sua giovinezza*, in AM, p. 113.

prima a Palermo e poi a Roma. Tale passaggio e crescita viene descritta nei versi, da un lato, a livello formale e stilistico attraverso una sprovvincializzazione delle liriche e una tensione sempre maggiore verso la ricerca di una propria identità poetica e, dall'altro, a livello tematico, attraverso una sempre crescente disillusione rispetto alla realtà.⁵⁴

L'ultima sezione, *Triste*, evidenzia, infatti, soprattutto a livello tematico, il passaggio di Pirandello da Palermo alla Roma umbertina e tutta la delusione delle aspettative del giovane di riuscire a ricredersi sui valori morali della gente che, dopo l'esperienza vissuta in Sicilia leggibile tra le pagine de *I vecchi e i giovani*, in realtà lo tradisce nuovamente. Speranzoso, infatti, di poter ottenere una rivalsa, il giovane si era recato a Roma, 'paese dei sogni', città che, però, lo delude perché piena di "fango" affarismo e corruzione.

L'elaborazione formale di questo "dolce inganno" ricorda, come detto, alcune modalità specifiche della tradizione cui Pirandello attingeva; non a caso si è spesso parlato di vano formalismo e pedissequa riproposizione dei modelli tradizionali.

In realtà, se le prime liriche di Pirandello vengono analizzate da un diverso punto di vista, possono essere considerate spie utili per rintracciare *in nuce* la poetica pirandelliana.

Nelle lettere che Pirandello scrive a Giovanni Schirò, suo caro amico, lo stesso autore ammette che per non pensare troppo alle cose e, soprattutto, per non riflettere troppo sulle cose, ha bisogno di innamorarsi (o di ripensare alle sensazioni dell'innamoramento) e, per evitare di concentrarsi troppo su ciò che scrive sposta la sua attenzione verso le letture di altri autori: «Io cerco rimediarvi dimenticandomi nei pensieri altrui. E leggo e studio».⁵⁵

In base a questa dichiarazione dunque si può comprendere quanto l'emozione amorosa, che ispira "l'emozione feconda" per la creazione artistica,

⁵⁴ Cfr. ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Op. cit.*, in particolare pp. 29-41.

⁵⁵ AM, p. 64.

per Pirandello possa risultare elemento fondante utile per evitare eventuali riflessioni sulla sua vita e, nel contempo, si comprende bene anche il motivo per cui il giovane utilizzi così tanti elementi che richiamano le esperienze letterarie a lui precedenti. Il pensiero d'amore e la lettura diventano così momenti che sfrutta per occupare la mente e per fuggire il reale e la crisi di ogni certezza che sta per sopraffare il sensibilissimo animo del giovane.

Testimonianza diretta della crisi che spesso lo assale viene fornita, ancora una volta, da una lettera che risale al 1886 indirizzata alla sorella Lina, in cui viene descritto uno stato d'animo che accompagnerà Pirandello per molto tempo:

Quando tu riesci a non avere più un ideale, perché osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazioni mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine che non trovi, e l'occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così.⁵⁶

Il giovane Pirandello troverà un momento di sollievo, rispetto alla crisi che spesso lo assale, solo con l'allontanamento da Roma e con la permanenza in Germania.

I.2 Il soggiorno tedesco: *Pasqua di Gea* e *Elegie renane*

Nello stesso 1889, infatti, Pirandello si trasferisce a Bonn per completare i suoi studi universitari, subito dopo esser incorso in una disputa con il professore Onorato Occioni, rettore dell'Università romana 'La Sapienza', cui si aggiunge anche un'amara delusione verso la città tanto bramata, Roma, che si rivela piena

⁵⁶ La lettera si legge in CLAUDIO VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, p. 16.

di affarismo e corruzione, leggibile, come detto, nei versi di *Triste*. Anche a Bonn continua a scrivere poesie che possiedono, però, un tono completamente diverso dalle precedenti e che riflettono i nuovi luoghi con cui entra in contatto, la malinconia per la sua terra e, al contempo, una forte pulsione alla vita dettata dal ritorno di una salvifica illusione amorosa:

Bonn rappresenta per Pirandello un periodo importante di fervente attività: studia, fa amicizia, è disteso, ama; un periodo d'intensa maturazione, se è vero che il dopo Bonn è fondamentalmente diverso. Dopo Pirandello si sposerà, avrà dei figli, scriverà altre poesie, ma passerà soprattutto alla narrativa e poi al teatro: perciò quella di Bonn non è una pausa [...] ma una solida piattaforma di preparazione per aver chiara una linea di comportamento nuova assieme ad una maggiore attenzione nel guardare se stesso, la società, la letteratura.⁵⁷

Il giovane, infatti, a Bonn si innamora di Jenny Shulz-Lander e molte delle liriche fanno riferimento alla ragazza incontrata casualmente ad una festa di Carnevale:

Ieri sera intanto, per divagarmi, mi son recato a Beethoven halle, dove si inaugurava il carnevale con un gran ballo in maschera. Ho indossato anch'io un dominò e – inorridite – ho anch'io ballato, o per dir meglio saltato, o meglio ancora, pestato i piedi al prossimo mascherato. Fui a dirittura *forzato* a farlo da una mascherina azzurra da un cappellaccio di paglia *spropositato* – che mi si attaccò al braccio e non mi lasciò più per tutta la sera. A mezzanotte, ora in cui è costume di *tôt* via le maschere, fui meravigliatissimo di riconoscere nella mia diabolica incognita, una delle bellezze più luminose, che io mi abbia mai visto. Oggi, seguendo l'uso, mi son recato a farle visita in casa, per domandare come l'avesse lasciato il pazzo uragano di ieri sera. Ella ha nome Jenny Lander, ha 20 anni, ed è figlia di un distinto ufficiale di guarnigione a Bonn. Io non so descrivere che cosa sia un ballo carnevalesco in Germania, e che cosa diventino le donne in tale occasione. Tutto fino al bacio è permesso, senza pregiudizi di sorta.⁵⁸

⁵⁷ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., p. 220.

⁵⁸ PLB, pp. 82-83. In una lettera datata 25 marzo 1890, Pirandello dirà invece di aver conosciuto la ragazza per strada: «mi pregò (come s'usa in Germania) che la volessi accompagnare fino a casa», Ivi, p. 106.

È importante mettere in rilievo la figura di Jenny perché gran parte delle liriche scritte durante il soggiorno tedesco sono rivolte alla ragazza, come testimonia la dedica in apertura di *Pasqua di Gea*:

Meine liebe, süsse Freundin,

Bevor ich Rom verlassen habe, begrüßte ich noch in meinem letzten Gesange die Venus des Frühling's. Die schöne Göttin besuchte mich und brachte mir viele frische Rosen. Ich schlief und träumte vielleicht von Liebe; in neckiseher Art weckte mich die Göttin und lachte laut über das plumpe Erwachen eines Sterblichen. Als sie mich, nachdem ich viele schöne Wunder geseh'n verliess, wandte sie sich in der Ferne noch einmal nach mir um, und rief mir Zu: «Besinge mir das Erwachen der Erde! »

... Cantami la sacra

Pasqua di Gea.

Nun gut! in dieses wunderschöne Rheinland gekommen, fürchte ich von neuen auf den durch die Liebkosungen der Aprillüfte vom winterlichen Schläfe erwachenden Flächen irrend, ein Ungestüm neuen Lebens vom Herzen zum Gehirn steigen und mich trunken machen. Und vom Herzen und vom Gehirn, wie die Blumen von der Erde, brachen Gefühle und Gedanken hervor, und in jedem Gefühle, jedem Gedanken ein Gedicht. Nicht anders, glaube ich, fühlten auch die seligen Poeten der Provence, die zuerst die tiefen nächtlichen Schatten des Mittelalter's abschüttelten und zur Liebe und Freude der Natur erwachten. Zur rechten Zeit dachte ich an den Befehl der Göttin, und der natürlichen Macht nachgebend, weshalb ja auch die Blumen duften und Vögel singen, begann ich dieses Gedicht des Frühling's.

Meine süsse Freundin, keinem Andern, wie Dir, könnte ich es widmen. Nimm es hin in Erinnerung dieser unvergesslichen Stunden, in Erinnerung eines italienischen Dichter's, der, wo er auch sein Mag, immer Heimweh fühlen wird nach diesem schönen Land. An Deinem Lobe nur wird er sich freuen können, und auch kein anderes suchen und wünschen.

Bonn am Rhein, 1820.⁵⁹

⁵⁹ SPS, *Pasqua di Gea*, p. 505: «Mia cara, dolce amata, prima di lasciare Roma, diedi il benvenuto nel mio ultimo canto alla Venere della Primavera. La bella dea mi venne a trovare e mi portò tante fresche rose. Mi addormentai e forse sognai l'Amore; la dea mi svegliò in modo beffardo e rise forte del mio goffo risveglio di mortale. Dopo aver fatto sparire tante meraviglie, ella in lontananza si trasformò ancora una volta e mi gridò: «Cantami la sacra Pasqua di Gea!»

A Roma, infatti, la dea si reca nella stanza del poeta chiedendogli di cantare la sacra Pasqua di Gea e l'episodio viene raccontato da Pirandello in versi nella VII lirica della sezione *Romanzi* di *Mal giocondo*:

Co 'l primo raggio del mattin d'aprile
ne la mia stanza irruppe Primavera,
dea giovinetta, e a piene man profuse
dal pieno grembo

rose d'ogni color, su 'l letto mio,
rose dischiuse al bacio de l'aurora,
rose stillanti ancor notturna brina,
rose su rose.

Sogno d'amor tra le sue dolci spire
me rattenea, di quell'arrivo ignaro;
ma ciò vedendo Primavera, i labri
schiusi a un sorriso,

con un gambo di fior la fronte lieta
e il collo diéssi a vellicarmi, lieve:
allor balzai, da lo stupor compreso
del sogno ancora.⁶⁰

Le prime quattro quartine rimembrano le dolci sensazioni che avvolgono il poeta immerso nella soavità della visione a cui dolcemente reagisce con un lieve sorriso.

Ebbene! Giunto in questa meravigliosa Renania, errando per la pianura risvegliata dal sonno invernale dalle carezze della brezza di Aprile, sentii un impeto di nuova vita salire dal cuore alla mente, fino a rendermi ubriaco. E dal cuore alla mente, come i fiori dalla terra, fece sgorgare sentimenti e pensieri, e in ogni sentimento, in ogni pensiero, una poesia. Credo che nient'altro che questo sentirono anche i beati poeti della Provenza, i quali per primi si liberarono dalle oscure ombre notturne del Medioevo e si risvegliarono all'amore e alla gioia della natura. Al momento giusto mi ricordai dell'ordine della dea e, cedendo alla forza della natura, per la quale anche i fiori profumano e gli uccelli cantano, incominciai questa poesia della Primavera.

Mia dolce amata, a nessuno altro che a Te potrei dedicarla. Accettala in ricordo di queste ore indimenticabili, in ricordo di un poeta italiano che, ovunque possa trovarsi, sentirà la nostalgia di questa bellissima terra. Egli si rallegrerà soltanto del Tuo elogio e nessun altro cercherà e desidererà. Bonn am Rhein, 1820». Cfr. FRANCESCO BONANNI, *Op. cit.*, p. 54 e sgg.

⁶⁰ SPS, *Mal giocondo*, *Romanzi*, VII, pp. 447-448.

Rise ella forte un riso schietto al goffo
destarsi d'un mortale. Inebriato
de le innumeri rose su 'l mio letto,
io travedea.

Ma tra le belle man lattee la testa
con dolce atto mi prese, e su me china
la bocca mi baciò d'un fresco bacio,
dicendo: Sorgi!

E quindi uscì. La vidi in una gloria
di luce errar pe i piani, e novo vidi
miracolo gentile: sotto i fini
suoi piè la terra

rifiorir di color vivi, diversi,
e l'aura al suo respir puro allargarsi,
e gir mill'api intorno a lei succhiando
i fior novelli.

Poi da lungi vèr me si volse ancora:
Chiara nel ciel vibrò (tacquer gli uccelli)
sua voce e disse: «Cantami la sacra
pasqua di Gea».

Al “sorriso” del poeta la dea risponde con un “riso schietto” di fronte alla sua goffaggine e singolare pare il fatto che la “giovinetta” dea che va a trovarlo a casa sua e gli chiede di ‘cantare’, rinvia direttamente alla servetta sveltissima descritta all’interno della Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d’autore*, inserita vent’anni dopo la stesura dall’opera:

È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre al mestiere. Si chiama Fantasia. Un po’ dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra, e nessuno credere che faccia sempre e tutto sul serio a un modo solo. Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta e scappa via. Oggi qua; domani là. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati

nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare.⁶¹

La somiglianza della descrizione delle due figure, frutto della fantasia dell'autore e muse ispiratrici della sua arte, può far riflettere sul cambiamento artistico e creativo di Pirandello. Sembra evidente che le figure femminili aiutino a dar vita alle sue cerature/creazioni artistiche, ma se la dea che quando è ancora ragazzo ispira Pirandello a cantare la stagione degli amori e le proprie emozioni, la servetta sveltissima dei *Sei personaggi*, invece, gli offre la possibilità di descrivere i drammi umani portandogli in casa «la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze». Interessante a questo punto appare il fatto che molto spesso nelle poesie Pirandello esprima, già allora, proprio questa missione di farsi interprete delle passioni umane e descriva anche la voglia di naufragare «nel vorace mare inquieto de l'umano affetto»,⁶² come, ad esempio, viene cantato nella lirica conclusiva di *Mal giocondo* in cui l'autore si dichiara pronto a raccogliere in un bel vaso cinerario «i pensieri e gli affetti e gli odî e il pianto» degli uomini:

Eterno immenso e vario
comporre un canto solo, e tutta in quello
chiuder l'anima, come in uno snello
bel vaso cinerario:
questo vorrei; ma de l'umane genti
raccogliè pria, perché il perenne canto
tragga voce da loro e vivi accenti,
i pensieri e gli affetti e gli odî e il pianto.
Questo. Ed a te, profonda notte, in vano
su noi pregata senza dipartita,
dire co 'l poderoso canto umano
la vanità de l'essere infinita.⁶³

⁶¹ MN, *Sei personaggi in cerca d'autore*, II, p. 653.

⁶² SPS, *Mal giocondo*, *Triste*, I, p. 492.

⁶³ Ivi, *Solitaria*, p. 502.

Il passaggio da una ispirazione intima propria dell'arte poetica ad una consapevolezza diversa, forse più matura e disillusa, ma sicuramente pirandelliana, può essere descritto attraverso questo cambiamento di prospettiva. Se, infatti, si considera il tono, si nota che da una richiesta di cantare un inno alla vita, si passa alla imposizione di una servetta sveltissima che gli porta in casa persone di cui cantare le sventure. Negli anni della poesia, dunque, l'ispirazione è a cantare la vita in piena libertà, senza schemi e imposizioni; negli anni futuri, invece, proprio per la disponibilità, cantata e preannunciata nelle liriche, di dedicarsi agli uomini e farsi portavoce dei loro drammi, Pirandello inizia a sentirsi incastrato in quella forma dalla quale cercherà di liberarsi quando, come si vedrà nel terzo capitolo di questo lavoro, nell'ultimo periodo della sua vita scriverà i tre miti.

Ad ogni modo la dea Primavera verrà abbondantemente cantata nella raccolta poetica, soddisfacendo così la volontà della dea stessa, divinità di resurrezione e di vita. Il titolo della raccolta, *Pasqua di Gea*, pone a confronto un termine del linguaggio cattolico-cristiano, la Pasqua appunto, e un termine pagano ma, nonostante il titolo contrastivo e, nell'ottica pirandelliana, ossimorico, la raccolta non ha, a detta dello stesso autore, una chiara impronta umoristica in quanto Pirandello definisce le venti liriche «un poemetto primaverile in lasse rimate di settenari, per nulla umoristico».⁶⁴ All'interno dei carteggi spesso si incontra un degno supporto alla lettura delle liriche in quanto alcune lettere sembrano essere vere e proprie depositarie del senso delle poesie in cui l'autore stesso offre il giusto commento, quasi una metaermeneusi alle stesse:

Io ho già scritto all'Editore Galli di Milano per la *Pasqua di Gea* [...] L'idea che informa il lavoro è ampia e profonda: il risorgimento della terra, che riscatta dall'inverno, e il risorgimento della vita moderna liberata dalla scienza; questo secondo concetto traspare sempre dal primo. Ma il pregio maggiore è nella varia espressione che questa idea ha trovato nel poema, or seria or grave or gioconda or lietamente folle or anche mistica or passionata.

⁶⁴ SPS, *Pagine autobiografiche*, p. 1286.

Io non son mai rimasto così contento di me stesso, anzi non so comprendere com'abbia fatto a scrivere certi canti. Pure ancora al meglio non vedo fine; e non c'è che fare, è forza bene che in questa insaziabile, irrefrenabile aspirazione logori e distrugga l'anima mia e il mio corpo. Nacqui per morir così: [...] la via è dolorosa d'acutissime spine ma più nobile via non si può dare.⁶⁵

All'interno della raccolta, dunque, a livello tematico, viene espresso un continuo contrasto tra la positività del mondo pagano rispetto al modello cristiano adoperato per evidenziare proprio quello che per Pirandello dovrebbe essere il risorgimento della vita moderna svincolata dalla scienza. In questo senso, infatti, cantare la resurrezione della terra, ossia la Primavera, diventa metafora di inno alla vita e a godere di essa senza alcuna restrizione di carattere religioso o scientifico. Lo stesso Pirandello ad un suo caro amico, qualche anno prima, esprimeva la propria insofferenza verso la realtà attraverso il rammarico di non poter essere un figlio della "forte età pagana" in cui attraverso il godimento si poteva realizzare anche un ideale di vita scevro dal logorìo del ragionamento, a differenza della realtà cui Pirandello è condannato a dover vivere e di cui si dichiara, invece, "verme ragionevole":

Vorrei essere intanto un credente nel panteismo antico, figlio della forte età pagana; e vorrei poter dimenticarmi nella vita delle cose che mi vivono intorno e con esse confondermi; tanto per non sentire cosciente [sic] della viltà del tutto, la viltà di essere vile, io, uomo, re coi coglioni e verme ragionevole. Io pagherei tre anni della mia vita, che per altro sarà brevissima, pur di non aver più alcuna passione, la quale negandomi la pace, mi spinge alla derisione e all'odio di tutto e specialmente di me stesso. Gran mercè, nascer fungo, e maggiore se velenoso!⁶⁶

Alle riflessioni presenti nella lettera viene data veste poetica con una lirica di *Mal giocondo*, in cui si coglie un più forte tono aggressivo rispetto alle passioni/vanità che l'uomo è costretto a vivere:

⁶⁵ PLB, p.166.

⁶⁶ La lettera scritta da Villa Caos il 27 agosto 1887 si può leggere in GIOVANNI R. BUSSINO, *Op. cit.*, p. 21.

Godi, o mia carne, fino a che perdura
de gli anni il giovanil baldo vigore;
vivi senza legami, e sol procura
che il rider troppo non ci spezzi il cuore.
Viltà, la passione. Età matura
non a lento ne strugga, in reo torpore;
dieci anni ancora, e ci trarrem la cura
di vivere senz'odio e senza amore.

Oltraggia il tempo; e i vecchi odio, che senza
una speranza, in tedio, egri, per via
trascinano la propria decadenza;
noi, morti ai godimenti, avrem riposo,
e ti darò a la terra, o carne mia,
perché rinasca in fungo velenoso.⁶⁷

Oltre che per il cambiamento tematico presente nelle liriche di *Pasqua di Gea*, l'importanza di questa seconda raccolta è rintracciabile anche nel fatto che con essa Pirandello inizia a discostarsi dalla tradizione cui, almeno nelle prime liriche di *Mal giocondo*, si era dimostrato fedele continuatore, per iniziare a provarsi in una singolarissima versificazione, sviluppando particolari e delicate tematiche che riprenderà anche nelle opere successive: «amatissimi miei [...] godetevela bene, codesta bella primavera dei nostri campi, anche un po' per me, miei cari; io, [...] voglio cantar di lei, dico della primavera, in rime affatto nuove».⁶⁸

Versi nuovi, però, che stentano a prender vita non già per colpa del loro autore, quanto per la negligenza degli editori:

Ho anche scritto a un editor di Milano per la pubblicazione della *Pasqua di Gea* che dovrebbe veder la luce con la primavera. Spero che mi si risponda favorevolmente; lo desidero almeno. Se non mi vien fatto di annodar la proposta non ne parlerò più. Questo mendicar la stampa agli editori, mi mortifica e mi rivolta.⁶⁹

⁶⁷ SPS, *Mal giocondo*, *Triste*, III, p. 493.

⁶⁸ PLB, p. 111.

⁶⁹ Ivi, p. 156.

E la rabbia per la mancanza di un editore si acuisce perché Pirandello sente di aver scritto la migliore delle cose da lui composte fino a quel momento:

Vi dò un esempio: io so quanto parecchie persone [...] pregiano i miei versi, io ho coscienza d'aver composto, in un felice momento, un libro, come pochi, assai pochi di simili se ne possano pensare e scrivere – parlo della *Pasqua di Gea* – orbene, miei Cari, che direte voi quando saprete che non riesco a trovare un editore? [...] La *Pasqua* non è più in mio potere; l'ha Enrico Sicardi a Palermo, ma oggi stesso scriverò che mi si ritorni indietro, e appena avutala la butterò al fuoco; così mi torrò la tentazione di riscrivere a qualche altro ebreo d'editore, e di subire l'umiliazione d'un nuovo rifiuto.⁷⁰

Nonostante le travagliate vicende per la pubblicazione, l'autore riceve, a distanza di pochi giorni, una risposta dall'Editore: «Ho finalmente ricevuto la risposta dall'editore Galli per la *Pasqua di Gea*. Io, se debbo dirvi la verità, mi aspettava molto di più».⁷¹

I temi della raccolta esprimono liricamente l'immediatezza delle sensazioni provate dal giovane. Si assiste ad un recupero del sentimento del vivere dettato dall'amore per Jenny e dal distacco dalla “Terza Roma”, sensazioni descritte attraverso idilliache suggestioni. Il Risorgimento della Terra è spesso cantato

⁷⁰ Ivi, p. 162.

⁷¹ Ivi, p. 170. Si riporta di seguito la lettera dell'editore Galli raccolta nello stesso epistolario: «Le diremo che siamo – conforme al di Lei desiderio – disposti a pubblicare il manoscritto medesimo in una nitida ed elegante edizione, tale da rispondere in tutto alle esigenze dell'autore meno facile ad accontentarsi e alla reputazione ormai affermata della n/s Casa Editrice. *Pasqua di Gea* che – trattandosi di versi – esige maggiori cure di composizione e di edizione che per un libro di prose, non potrà pubblicarsi in modo assolutamente rispondente alla natura del libro stesso, che mediante una spesa di lire trecento che Ella dovrebbe versarci (duecento in anticipazione, le rimanenti appena pubblicato il volume). È inteso – come Ella scrive – che la n/s Casa Editrice vi apporrà la sua ditta e si incaricherà di tutte le pratiche necessarie alla diffusione e vendita del volume, in modo che la permanenza dell'autore all'estero non abbia a danneggiare in nulla, né a scemare l'esito letterario e commerciale che l'opera è destinata ad avere», *Ibidem*.

La risposta di Pirandello alla lettera è severa: «“Mi chiedete del denaro in anticipazione, ma io potrei anche mandarvi fra giorni le trecento lire”. Però hanno la faccia come il muro, costoro. E mi hanno risposto: “Già che lei è tanto gentile d'essere disposto ad anticipare l'intera somma di £ 300 ci siamo permessi di stendere il contrattino qui unito in questi termini”. Non potete immaginare la mia ira, in leggere queste parole. Oh aveva bene ragione il Guerrazzi nel ritenere i preti e gli stampatori la gente peggiore del mondo», Ivi, p. 173. Il 2 febbraio, a distanza dunque di pochi giorni, spedisce ai Galli la somma intera per la pubblicazione del tanto amato poemetto.

ricalcando gli stilemi tipici dei canti carnascialeschi di Lorenzo de' Medici che Pirandello utilizza per nascondere un forte senso di caducità riscontrabile anche nello scarto di sensazioni tra i versi di inno alla vita e all'amore e le informazioni del proprio stato d'animo descritto alla sorella nelle lettere di quel periodo. È, inoltre, innegabile la presenza di immagini di morte anche laddove primeggia l'esaltazione alla vita, immagini che evidenziano, come nota Arcangelo Leone De Castris, «il già sperimentato senso del caduco, del labile e del provvisorio».⁷²

Nella descrizione, infatti, dei temi di *Pasqua di Gea*, anche Enzo Lauretta sottolinea come la luminosità della terra che rinasce a Primavera nasconda in realtà toni di caducità e tristezza. Motivi di luce, dunque, descritti attraverso moduli espressivi e formali duecenteschi che si contrappongono ai temi lugubri attraverso il finto invito a godere dei piaceri della vita di sapore rinascimentale.

Inoltre, a conferma della scarsa riuscita dell'intento del poeta, e cioè di dedicarsi alla vita e ai piaceri che questa offre, vi è la lirica che chiude la raccolta in cui l'autore dichiara di aver ormai definitivamente perso l'estro di Primavera dove le immagini della morte tornano prepotenti accompagnando “i fiori”, “i mesi gaj” mentre “scende fredda la sera” dopo un inesorabile tramonto:

A l'aura del tramonto
incendiata e chiusa,
con vol leggiro e pronto
la lodola, com'usa,
trillando a piena gola,
si leva in alto, e chiama
per la campagna sola
le socie, a mutar loco.
[...]
Trema ne l'aria un lieve
canto lontano, e arcana
spande mestizia intorno:
placido muore il giorno,
e il canto pio riceve,
che ognor più s'allontana.
C'è in lui, pare, una pena

⁷² ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Op. cit.*, p. 41, nota 14.

troppo grave a soffrire;
[...]
Seguiam la passeggiata
voce che chiama. I fiori
qui muojon tutti or mai;
son morti i mesi gaj,
scende fredda la sera,
ed anche tu mi muori,
estro di primavera.⁷³

A Bonn Pirandello lavora anche alla traduzione delle *Elegie romane* del Goethe: «Non scrivo a lungo perché ho ancora da tradurre l'ultima delle 20 Elegie Romane del Goethe, e l'Editore, il Loescher, che pubblicherà questa mia traduzione splendidamente illustrata dal Fleres, aspetta già da tempo».⁷⁴

E anche per far pubblicare le *Elegie romane*, Pirandello incontrerà delle difficoltà in quanto l'editore Loescher morirà poco prima della pubblicazione, trovandosi così costretto ad inviare tutto il materiale all'editore romano Malcotti.

Intanto, ispirato proprio dal lavoro di traduzione, scrive le sue *Elegie renane* in cui vengono presentate in distici le impressioni del soggiorno tedesco e, ancora una volta, la rinascita della terra:

libro assai triste, ma che stimo di molto superiore a tutto ciò, che io abbia scritto finora, specialmente rispetto alla forma. Le elegie non sono in tutto che quindici, ma io non so andare più innanzi a comporne delle altre, piacendomi sopra modo indugiare su queste poche e lavorarvi intorno, come un orafo antico, per dar loro più lume e più leggiadria.⁷⁵

È importante sottolineare questa dichiarazione in quanto lo stesso Pirandello ammette che le *Elegie*, soprattutto per quel che riguarda la forma, sono molto superiori rispetto a tutte le altre cose da lui create. Finalmente pare

⁷³ SPS, *Pasqua di Gea*, XXII, pp. 532-533.

⁷⁴ PLF, p. 89. Risulterebbe, stando alla lettera riportata, errata la tesi secondo cui Pirandello tradusse le *Elegie romane* del Goethe durante il soggiorno a Bonn, come, invece, asserisce NARDELLI FEDERICO VITTORE, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Verona, Mondadori, 1932, p. 100.

⁷⁵ PLB, p. 60.

che il poeta riesca, con un accorto *labor limae*, a riscattare la propria poesia attraverso uno studio che, grazie anche al lavoro di traduzione sulle *Elegie romane* del Goethe, non pare troppo ostico al giovane.

A livello tematico il motivo che serpeggia quasi in tutte le *Elegie* è la nostalgia per i suoi cari e per la Sicilia descritta con toni romantici ispirati dalla visione di un paesaggio poco luminoso, coperto di nebbia e neve:

Chiudo tutti i miei dolori nelle Elegie Boreali, libro, che quando sarà stampato, cioè quando lo stimerò degno di andare in stampa, credo, Annetta mia, ti piacerà molto di più che il Mal giocondo. Sarà, non mi faccio inganni, un libro per poche anime elette soltanto, che sanno intendere l'arcano dolore della vita. Un breve libro, dedicato a un'Ombra.⁷⁶

Pirandello inizia a lavorare alle *Elegie* non appena arriva a Bonn, ma queste verranno, però, pubblicate solo nel 1895:

Babbo mio, ti annunzio che tra non molto saranno pubblicate le mie *Elegie della Città* [...] Le *Elegie* sono in numero di venticinque, e credo io, desteranno qualche rumore a cagione di qualche umoristica digressione che tocca qua e là note persone e note cose.⁷⁷

Ma, almeno per la pubblicazione delle *Elegie romane*, le vicende si rivelano più complicate del previsto:

Intanto m'è venuta fallita la pubblicazione delle *Elegie romane* del Goethe da me tradotte. L'editore ha accettato di pubblicarle ma non mi vuol dare neppure un soldo, dicendo che le spese di stampa ammontano già di per sé sole a una cifra rilevante!⁷⁸

E ancora:

Fra giorni vi spedirò le mie *Elegie Renane* raccolte in volumetto dall'Unione Cooperativa editrice di Roma. Intanto il Giusti di Livorno appresta le *Elegie*

⁷⁶ Ivi, p. 66.

⁷⁷ EFG, p. 34.

⁷⁸ PLF, p. 212.

Romane del Goethe da me tradotte e illustrate dal Fleres. Vi manderò anche queste, appena uscite alla luce.⁷⁹

La stampa delle *Elegie* tradotte da Pirandello mette in risalto il faticoso lavoro del traduttore tanto che Tommaso Gnoli il 26 aprile del 1906 sulla «Rassegna Settimanale Universale» scriverà:

la fedeltà, l'esattezza fino allo scrupolo formano uno dei pregi dell'opera. [...] Noi italiani ci sentiamo grati al Pirandello che, oltre aver fatto opera d'arte pregevole, ha reso un grande servizio a quanti italiani amano e studiano questo genio della poesia moderna.⁸⁰

L'animo tormentato di Pirandello dopo aver trovato un momentaneo ristoro negli anni di Bonn, torna a sprofondare in un malessere e in una solitudine di nuovo romana che lo conducono ad «una disperazione intellettuale che finirà col fissare in termini assoluti durante tutta la sua storia».⁸¹

I.3 La «sfida al *Labirinto*»⁸²

Luigi Pirandello, però, è ancora convinto di poter scrivere solo in versi, o che comunque, quella sia la sua strada e, tra la composizione della sua *Pasqua* e delle sue *Elegie* e la terza raccolta poetica pubblicata nel 1901, *Zampogna*, ne scrive un'altra che non verrà mai pubblicata e di cui ci informano soprattutto le lettere di quegli anni: «Vi trascrivo [...] una delle tante poesie composte lassù a

⁷⁹ Ivi, p. 247.

⁸⁰ TOMMASO GNOLI, *Nuova versione delle «Elegie romane»*, in «Rassegna Settimanale Universale» (Roma), 26 aprile 1896.

⁸¹ ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Op. cit.*, p. 53.

⁸² L'immagine, come noto, è ripresa dal saggio di ITALO CALVINO, *La sfida al Labirinto*, in «Il Menabò» (Torino), V, luglio 1962.

Monte Cavo. È senza titolo, ma fa parte d'un libro del *Labirinto* che ha per motto *Tarlo antico. Eccovela*». ⁸³

Infatti Pirandello torna a Roma nel 1892 dopo che il 21 marzo del 1891 si laurea con una tesi in Filologia Romanza sulla parlata di Girgenti dal titolo *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti* (Suoni e sviluppo di suono della parlata di Girgenti). Trascorre, però, un periodo a Monte Cavo dove si dedica alla stesura de *L'Esclusa*, suo primo romanzo e, come testimonia la successiva lettera, mentre scrive il romanzo continua a comporre poesie che sarebbero dovute rientrare in una raccolta, dal titolo *Il Labirinto* appunto, per cui Pirandello riesce anche a trovare un editore:

Sto per pubblicare nella Biblioteca del Fanfulla *Il Labirinto*. Così mi leverò dinanzi questo libro di tristi versi! Già mi sento suonar nell'anima altre voci, indistinte ancora, forse ancora un po' discordi. Ma vorrei finalmente stare un'ora in pace con me stesso, se no!... [...] Avrei da prendere in affitto una vigna fuori Porta del Popolo [...] Mi sollecita moltissimo l'idea del poeta-contadino. La penna e la zappa! E zapperei! Certo, in salute, starei benissimo. E così solo potrei stamparmi tutte le mie pazzie. ⁸⁴

Dunque, il *Labirinto* è un libro di versi tristi che il poeta non vede l'ora di pubblicare per dare spazio ad "altre voci" discordi dell'anima. Pian piano, dunque, si inizia a delineare una maturazione poetica che troverà completa 'discorde' realizzazione nei versi di *Fuori di chiave*.

Il *Labirinto*, però, non perverrà mai alle stampe, anche se sarebbe stato interessante poterlo avere in quanto già solo il titolo fa presagire la volontà dell'autore di mettere in versi una propria personalissima condizione, come si evince dalla seguente lettera inviata ad Antonietta:

⁸³ PLF, p. 147. Il 20 settembre del 1893, infatti, Pirandello ritorna a Roma dopo aver trascorso un periodo a Monte Cavo. Providenti informa che la lirica, molto lunga, verrà pubblicata nella «Psiche» di Palermo, del 16 gennaio 1898 con il titolo *Esame* e l'indicazione *Labirinto, libro I, La notte insonne* e successivamente insieme ad altre con lo stesso titolo complessivo, nella «Nuova Antologia» del 1 settembre 1906, Ivi, p. 147, nota 2.

⁸⁴ Ivi, pp. 152-153.

Io immaginavo la vita come un immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile: nessuna via di esso m'invitava ad andare per un verso anzi che per un altro: tutte le vie mi parevan brutte o inamabili. A che scopo andare? e dove andare? L'errore è in noi, nella nostra mente, e il male è nella vita, un male privo di senso – io mi dicevo. Noi non sapremo mai nulla, noi non avremo mai della vita una nozione precisa, ma un sentimento soltanto, quindi mutabile e vario, triste o lieto a seconda della fortuna. Nulla di assoluto, dunque.⁸⁵

Il labirinto, dunque, in questa fase rappresenta una sorta di 'lanternino' oltre il quale si sviluppa il mistero impenetrabile della vita. Non esiste, infatti, nella vita una via unica utile a perseguire un obiettivo, ma solo delle possibilità non assolute ma mutabili e varie e, per riuscire a trovare la giusta via, è indispensabile la fortuna, la sorte più che la volontà del singolo.

Il labirinto, inoltre, ha in sé una connotazione lugubre e buia tanto che per essere illuminato ha bisogno di un ideale o di un obiettivo che il giovane Pirandello ammette di non possedere all'infuori dell'arte che, però, molto spesso la società si impegna ad oscurare:

[...] Io non trovavo in questo labirinto una via d'uscita. Né nulla veramente potevo trovarci perché nulla vi mettevo, né un desiderio, né un affetto qualsiasi: tutto m'era indifferente, tutto mi pareva vano e inutile – ero come uno spettatore annojato e smanioso, a cui era di peso il rimanere, e pur non sapeva decidersi ad andarsene; ero come un espulso dal fiume, che consideri della riva la corrente più la voglia di lasciarsi oltre portare. Il mio intensissimo amore per l'Arte era l'unico scoglio a cui, in tanto naufragio, s'aggrappava disperatamente l'anima mia: ma la vita moderna [...] ha poco men che sommerso quest'unico scoglio [...] Ora il sole è per me nato! Ora il mio sole sei tu, e tu sei la mia pace e il mio scopo: ora esco dal labirinto e vedo altrimenti la vita.⁸⁶

Grazie ad Antonietta, almeno inizialmente, dunque, Pirandello "sfida" il labirinto ed esce dal suo tormento ed ancora una volta il sentimento amoroso, la fiamma d'amore, riesce a risollevare l'animo dello scrittore facendogli assaporare una nuova energia vitale.

⁸⁵ Ivi, p. 158.

⁸⁶ Ivi, pp. 158-159.

La pubblicazione del *Labirinto* è, inoltre, un obiettivo che Pirandello porta avanti già mentre cerca di far pubblicare le traduzioni delle *Elegie romane* del Goethe:

Spero di potermi rifare del di più speso nel viaggio disastroso con alcune pubblicazioni cioè [...] il manoscritto delle *Elegie romane* del Goethe da me tradotte e illustrate dal Fleres all'editore Giusti di Livorno, il quale pare, dico pare, che abbia accettato di pubblicarle – finalmente, dopo tre anni, che mi dormivano sotto la polvere, sullo scrittojo!

Tutto ciò, s'intende, all'infuori delle duecento lire che m'attendo dal *Labirinto* [...].⁸⁷

Il *Labirinto* troverà persino un editore «Ho venduto per £ 200 il *Labirinto* all'editore Voghera; ma chissà quando me le darà»⁸⁸ scriverà Pirandello, ma purtroppo non arriverà mai alle stampe.

I.4 Verso la poesia pirandelliana: da *Zampogna* a *Fuori di chiave*

Meno documentata e commentata dallo stesso autore è la “raccolta di rime agresti”⁸⁹ *Zampogna*, pubblicata nel 1901 dalla «Società editrice Dante Alighieri» di Roma. Ad aprire la raccolta è un poemetto dal titolo *Padron Dio* che Pirandello definisce, come già era stato per *Pasqua di Gea*, la cosa in versi a cui tiene di più,⁹⁰ seguono venti liriche tutte titolate ed in esse si legge una maggiore crescita del poeta e, al contempo, un interesse sempre maggiore verso le tendenze poetiche a lui contemporanee.

⁸⁷ Ivi, p. 209.

⁸⁸ Ivi, p. 199.

⁸⁹ Così viene definita la raccolta dallo stesso autore all'interno della breve autobiografia presente in SPS, *Pagine Autobiografiche*, p. 1287.

⁹⁰ *Ibidem*.

La contemplazione per il paesaggio e la natura continuano ad essere temi costanti delle liriche pirandelliane, ma lo spettacolo che la natura gli offre viene descritto panicamente attraverso toni e motivi nuovi che la critica ha spesso accostato alla poesia pascoliana, ma che evidenziano soprattutto un momento di contatto tra l'autore e le tendenze artistiche italiane dell'epoca. Gli elementi pascoliani, infatti, sono evidenti ma non manca l'originalità di alcuni versi che fa presagire una maturazione e una consapevolezza quasi completa della poesia di Pirandello che troverà massima espressione nell'ultima raccolta del 1912 *Fuori di chiave*.

Enzo Lauretta, infatti, pur ammettendo un contatto con la precedente raccolta di chiaro impianto panico-georgico, evidenzia quanto in *Zampogna* sia forte anche la volontà da parte dell'autore di descrivere il paesaggio natìo guardato con occhi innamorati dopo essere rientrato dal lungo esilio renano. Ad enfatizzare queste sensazioni vi è, secondo il critico, il trittico della raccolta dal titolo *Ritorno* in cui Pirandello descrive la sua terra attraverso la rimembranza di odori, colori e sensazioni di intensa nostalgia.⁹¹

Si assiste quasi ad una dimensione mitica, onirica di rimembranza, come testimonia anche il titolo che richiama alla mente lo strumento adoperato dai pastori teocritei, anche se la Sicilia a quell'epoca, come sottolinea Giovanni Macchia, assisteva in realtà alla trasformazione dei suoi pastori in veri e propri briganti.

Ancora una volta, dunque, a partire dalle liriche, inizia a delinearsi un altro tema importante dell'opera pirandelliana, ossia il contrasto tra l'*Urbe* e la terra natìa che esprime la più acuta opposizione tra la vita insulsa vissuta in città e quella autentica della campagna e, nello specifico, della sua Sicilia, contrasto che diventerà negli anni la manifestazione di due società differenti che realizzano lo scenario entro cui i personaggi pirandelliani vivono i loro drammi. Nelle

⁹¹ Cfr. ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., pp. 226-227.

liriche, però, il contrasto viene sfruttato da Pirandello solo per esaltare i benefici della vita in campagna dove molto spesso il pensiero del giovane si rifugia ancora per trovare ristoro e per purificarsi, come svela nella seguente lirica, *Panico*, in cui lo stupore del silenzio della natura lo rende attonito e lo coinvolge, anche se il poeta non riesce a lasciarsi andare perché, come dichiara nell'ultima strofa, non si sente ancora degno:

Pe 'l remoto viale di campagna
tra fitte macchie, in sul cader del giorno:
io solo. È tal silenzio tutto intorno
che a un ragno sentirei tesser la ragna.
[...]
L'anima quasi al limitar dei sensi
scende ansiosa, ma alcun lieve moto
non coglie, alcun rumore, e come un vuoto
mi s'apre dentro. Penetra fra i densi

rami del sol l'ultimo raggio intanto
e accende in alto lumi d'oro strani
nella macchia dei bigi ippocastani
che un tempio sembra ed opera d'incanto.

Di questa intimità con la natura
solitaria, del tutto inconsueta,
l'anima mia divien tanto inquieta,
quanto sarebbe forse per paura.

De' suoi sacri silenzi ancor non degno
dunque son io. Ma di notturne brine
tanto mi bagnerò che, puro alfine,
ella accoglier mi possa in questo regno.⁹²

Solo con le novelle e i romanzi Pirandello diventerà critico anche rispetto alla sua Sicilia, guardando oltre la natura selvaggia e salvifica, e sottolineando proprio l'arretratezza di quella società considerata anche da Macchia come ambiente che fungerà da contraltare alla Roma umbertina:

⁹² SPS, *Zampogna*, *Panico*, p. 599.

La società siciliana fu per Pirandello un condensato, entro specchi deformanti, della società umana: un luogo di prove, di esperimenti e di visioni. In quello specchio curvo, ove le immagini apparivano lancinate in un'espressione non di rado grottesca, e in cui s'operava implicitamente la critica e il superamento del verismo, si rifletteva l'arretratezza di una società, vincolata ai pregiudizi e alle superstizioni [...] una terra bollente e arida, di vulcani, di zolfo e di polvere, ove le colonne dei templi greci guardano impassibili [...] i disastri del caos, le fatiche degli uomini, i delitti della miseria, del sangue, delle spoliazioni, delle ruberie; una terra ove gli antichi pastori di teocrito sono divenuti i briganti.⁹³

Ad aprire la raccolta vi è, però, il poemetto *Padron Dio* che narra le vicende di un esattore del Signore che trascorre le proprie giornate a chiedere la questua ai ricchi signori facendosi portatore della parola di Dio. Un giorno, mosso dall'idea che ogni inquilino della terra ne possa possedere un palmo per il sostentamento, decide di elemosinare, oltre al consueto tozzo di pane, anche una mantella di frumento. Così, dopo aver ripulito dalle erbacce un pezzo di terra abbandonato, semina il grano ottenuto con la questua. Il grano cresce inaspettatamente per la gioia di Giudè, questo il nome del protagonista, che un giorno, però, colto da febbre improvvisa si ritrova steso in un letto d'ospedale. Il poemetto si chiude con il vecchio che, dopo la malattia, si reca a vedere il proprio grano cresciuto ma che ormai appartiene ad un altro uomo. La stessa vicenda viene narrata con lo stesso titolo da Pirandello nella novella *Padron Dio* apparsa su «Rassegna settimanale universale» nel 1898 e ripubblicata nel 1937 da Mondadori nel gruppo di novelle *Una giornata*.

Giudè rappresenta la figura molto cara a Pirandello dell'esattore del Signore presente in molte sue novelle ma, come evidenzia Enzo Lauretta, in questo poemetto in più si può leggere un «confuso populismo istintivo e amaro»⁹⁴ in quanto se da una parte viene esaltata questa embrionale forma di comunismo, dall'altra, con la conclusione negativa del racconto, si coglie tutta l'amarezza e la disillusione dell'intento del vecchio.

⁹³ GIOVANNI MACCHIA, Introduzione a TR, p. XLI.

⁹⁴ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., p. 227.

Le liriche di *Zampogna* vengono scritte da Pirandello in un momento molto delicato, quando cioè il giovane torna a Roma dopo l'esperienza tedesca.

Il 17 aprile del 1891, infatti, Pirandello lascia Bonn con estrema amarezza, non per aver abbandonato la Germania, ma per aver ripreso contatto con la realtà italiana:

Non vi dico nemmeno, che vivere (e posso dir vivere?) qui in Italia, tra la gelata indifferenza che assidera i miei amori e tarpa le ali al mio sogno già stanco, è per me un ineffabile, continuo strazio. Fuori, almeno, nei giorni tristi, annerbiati, potrei ancora sentirmi dentro, che l'amo, questa patria che non può darmi nulla, questa patria ove altre nebbie non sono, che quelle stagnate nell'anima dei suoi abitanti. Del sole ne farei anche a meno; avrei quello dell'Arte, che non è men fulgido. E pel freddo c'è la stufa, e per la malinconia non avrei almeno dattorno una Natura che come qui m'irride coi suoi splendori.⁹⁵

Nonostante il clima di furore artistico percepito a Roma, l'autore elabora una reazione decisamente amara verso l'Italia che si acuisce anche perché dalla Germania iniziano ad arrivargli richieste che lo riempiono di orgoglio e soddisfazione:

Tra le tante amarezze di questi giorni, ho avuto la soddisfazione morale di vedermi chiesto per lettera il permesso, dal poeta Federico Wichmann, di tradurre in tedesco la mia *Pasqua di Gea* ancor quasi non resa di pubblica ragione in Italia.⁹⁶

Ad accentuare il malessere del giovane autore è, senza ombra di dubbio, e con giudizio unanime della critica, il rapporto che inizia ad intrattenere a partire dal 1892 con i Portulano.

Ad ogni modo, in *Zampogna* possono rintracciarsi i primi originali esperimenti della poesia pirandelliana in quanto si è in presenza di uno stile frammentato, pieno di segni interpuntivi e di immagini nuove, uno stile quasi

⁹⁵ EFG, p. 37.

⁹⁶ Ivi, p. 42

compiutamente “discorde” che, invece, diventerà tale a tutti gli effetti in *Fuori di chiave* vera e propria arte «che nasce dalla impossibilità melodica».⁹⁷

Zampogna viene recensita favorevolmente da Cecco d’Ascoli in «Minerva» e da Alfredo Giannini in «La Sardegna letteraria», ma stroncata da Domenico Oliva sulla «Nuova Antologia» per l’ingenuità dello stile e la facilità del verso.⁹⁸

Dopo questa raccolta, Pirandello si cimenta nella scrittura di quattro poemetti raccolti nella sezione dal titolo *Poemetti* da Manlio Lo-Vecchio Musti.⁹⁹

Nel 1894 Pirandello pubblica *Pier Gudrò* con l’editore Voghera in cinque canti in cui vengono narrate le vicende di Pier Gudrò che pare anticipare la figura di Mauro Mortara descritta in seguito nell’«amarissimo e popoloso romanzo, ov’è racchiuso il dramma della mia generazione»¹⁰⁰ *I vecchi e i giovani* del 1909, in quanto il protagonista esalta i propri meriti nell’essere riuscito, con la guerra, a rendere grande Roma ponendosi in modo critico verso la nuova generazione che realizza nient’altro che una triste età molle, in netta contrapposizione con il passato risorgimentale da lui vissuto. Tema riproposto, come nota Ferdinando Caioli, all’interno della lirica *Bravi vecchietti* scritta nel 1901:¹⁰¹

Sí, v’ajutò la Francia.
Saldaste voi de’ gravi
debiti il conto e, mancia,
Nizza e Savoja. – Bravi,
vecchietti, bravi...

⁹⁷ Il critico usa tale definizione per descrivere il dolore umano presente nei romanzi pirandelliani ma che bene si presta anche a descrivere l’arte poetica dell’Agrigentino. ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Op. cit.*, p. 45, nota 22.

⁹⁸ CECCO D’ASCOLI, *Fra libri vecchi e nuovi: Luigi Pirandello, Zampogna*, in «Minerva» (Roma), 15 febbraio 1902; ALFREDO GIANNINI, *Poeti nuovi. Luigi Pirandello*, in «La Sardegna Letteraria» (Sassari), 1 maggio 1902, pp. 51-53; DOMENICO OLIVA, *Recenti versi italiani*, in «Nuova Antologia» (Roma), 1 marzo 1902, p. 56.

⁹⁹ I quattro poemetti possono leggersi integralmente in SPS, *Poemetti*, pp. 686-774.

¹⁰⁰ È questa la definizione che Pirandello utilizza per definire il proprio romanzo nella lettera autobiografica apparsa nel 1924 su «Le lettere», ora in SPS, *Pagine Autobiografiche*, p. 1288.

¹⁰¹ FERDINANDO CAIOLI, *L’avventura di Pirandello*, Nicolò Giannotta Editore, Catania, 1969, pp. 58-59.

Ma, oh! – vi disse poi –
badiam: le Sante Chiavi
sian rispettate! – E voi,
obbedienti...– Bravi,
vecchietti, bravi...

E quell'Eroe sventato
che a la Città degli avi
correa, fu al piè bollato
da voi, prudenti...– Bravi,
vecchietti, bravi...

Scavi or la talpa nera
Roma soppiatta, scavi
la talpa prigioniera...
Voi, tolleranza! – Bravi,
vecchietti, bravi...

E a chi province e figli
vi tien tuttora schiavi,
gl'imperiali artigli
leccate, umili...– Bravi,
vecchietti, bravi...

Abbiate il nostro encomio:
siate modesti e savî.
Che bel gerontocomio
vi edificaste! – Bravi,
vecchietti, bravi...¹⁰²

Tra il 1890 e il 1892 pubblica la seconda stesura del *Belfagor*, in otto canti.¹⁰³ Il poemetto, il cui titolo rinvia direttamente all'opera machiavelliana, rappresenta una chiara anticipazione della grandezza narrativa di Pirandello che, pur rimanendo fedele alla scrittura in versi, offre una prima importante prova narrativa umoristica così definita dall'autore:

¹⁰² SPS, *Poesie varie*, *Bravi vecchietti*, pp. 823-824.

¹⁰³ Cfr. Ivi, p. 690-701 in cui si legge uno dei frammenti più completi in quanto il poema non riuscì a vedere la luce della stampa nonostante i molteplici tentativi dell'autore. Al riguardo si confronti Ferdinando Pasini, *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, La Vedetta d'Italia, 1927, p. 33.

Peccato! Non ne rimase traccia: fui inesorabile con me stesso, fui spietato davanti al mio rogo. Qualche volta mi si fece l'accusa che io m'improvvisassi «umorista» negli anni che passai in Germania. Ebbene il poema a cui ora mi riferisco fu scritto prima della mia partenza per la Germania: ed era un poema umorista.¹⁰⁴

La narrazione, per gran parte dialogica, pone a confronto le differenti posizioni, dell'arcidiavolo Belfagor e degli uomini, sul tema del matrimonio descritto da Pirandello come prigione che intrappola l'uomo quando, sfortunatamente, incappa in una donna poco mansueta. Il riferimento, come detto, è all'opera di Macchiavelli ma da cui, come lo stesso autore dichiara in un'intervista a Filippo Súrigo ad un certo punto se ne distacca. Se, infatti, l'opera machiavelliana si chiude con il ritorno di Belfagor negli Inferi, preferiti di gran lunga al matrimonio, il poema pirandelliano si chiude con "un'osservazione speciale e gustosissima" che esprime tutto il carattere umoristico insito nell'opera:

Va bene, Belfagor nei suoi anni di matrimonio sulla terra a Firenze ha sofferto terribilmente a cagione della sua ineffabile moglie Monna Onesta. Ma crede egli, forse, d'aver veramente capito, con questo, il nostro strazio?! Eh, no. Belfagor era "diavolo": ma noi eravamo "uomini". Il diavolo è abituato ai tormenti. La sua forza di resistenza ai mali e al dolore è assai maggiore: egli si è trasformato esteriormente in uomo prendendo il nome di Rodrigo de Castiglia ma l'anima, lo spirito sono rimasti di "diavolo". Per comprendere, perciò, le nostre sofferenze, a causa delle nostre mogli, bisogna guardare alla nostra essenza di uomini veri, non provati agli strazi infernali... Di modo che se Belfagor che era un demonio e cioè era assai più resistente di noi ha così terribilmente sofferto, immaginarsi qual è il nostro dolore nella convivenza con le mogli nostre, qual è la nostra disperazione essendo carne e spiriti di poveri uomini!...

Sarebbe stato interessante poter avere completa anche questa primissima opera narrativa di Pirandello, poiché, ancora una volta, si sarebbe potuto

¹⁰⁴ IVAN PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino 2002, p. 192. L'episodio viene raccontato anche in PLF: «Ho bruciato tutte le mie carte [...]. Non ti parlo di Belfagor, che essendo nel suo elemento, siccome demonio, vi stava contento», p. 14.

¹⁰⁵ IVAN PUPO, *Op. cit.*, pp. 192-193.

rintracciare un elemento costitutivo della poetica pirandelliana, ossia la trappola familiare, tema focale di molte novelle, romanzi ed opere drammatiche future.

Dal 1895 la produzione poetica diventa più esigua in quanto Pirandello inizia ad occuparsi con maggiore costanza e impegno alla polemica letteraria attraverso articoli e recensioni raccolti su riviste e giornali quali: «Ariel», «Roma di Roma», «Rassegna settimanale universale», «La Critica», «La Domenica italiana» e «Marzocco». Comunque, all'interno delle lettere destinate ai suoi familiari, l'autore tenderà sempre a sottolineare un'attenzione particolare verso la sua poesia. Ad esempio, in una lettera del 3 marzo del 1898, si legge:

Jeri ho letto in un libro di Jean Dornis intitolato *La poésie italienne contemporaine*, pubblicato a Parigi, alcune pagine su le mie poesie con molte lodi, e la traduzione della X della *Pasqua di Gea*, che il traduttore intitola *La petite Vieille blanche*.¹⁰⁶

Nel 1906 Pirandello pubblica altri due poemetti: *Laòmachè* uscito parzialmente nella «Rivista di Roma» il 25 febbraio del 1906 e in poemetto in «Noi e il Mondo» il 1 giugno del 1916, e ancora successivamente nella «Fiera letteraria» il 22 aprile del 1928; e *Scamandro* apparso nella «Rivista di Roma» in due puntate tra il 25 giugno e il 10 luglio 1906, stampato in volumetto nel 1909 dalla Tipografia «Roma» di E. Armani e W. Stein e successivamente riproposto nel 1929 sulla «Nuova Antologia».¹⁰⁷ Il tono dei due poemetti realizza un'ambizione precedente e cioè quella di immergersi nella gloriosa età pagana in quanto i due lavori, di chiaro impianto mitologico, inseriscono nel mito classico personaggi frutto della fantasia dell'autore realizzando così la volontà del giovane di naufragare nella sanità pagana che offre ristoro e che più volte era stata cantata già in *Mal giocondo*.

¹⁰⁶ PLF, p. 344. Il testo cui Pirandello fa riferimento nella missiva è JEAN DORNIS, *La poésie italienne contemporaine*, Ollendorff, Paris, 1898 (IV ed. 1900), pp. 111-112.

¹⁰⁷ *Scamandro* venne, inoltre, rappresentato a Firenze nel 1928 nel Teatro dell'Accademia dei Fidenti con musiche di scena del maestro Fernando Liuzzi a cura del "Gruppo Accademico".

In questi poemetti è possibile leggere la prova, del tutto sperimentale, di un primissimo Pirandello che, nonostante l'ingenuità artistica, mette insieme la forma letteraria del poemetto, la versificazione e, con *Scamandro*, anche la rappresentazione teatrale che troverà maggiore eco, anche se inizialmente negativo, nel 1932 con *La favola del figlio cambiato*. Ancora una volta si vede come, all'interno delle premesse liriche, Pirandello già offre un assaggio di quella che sarà la grandezza riscontrata con voce unanime nelle sue opere successive.

Nel 1912, dunque, Pirandello torna alla poesia pubblicando la sua quinta ed ultima raccolta di liriche dal titolo *Fuori di chiave* che racchiude versi spiccatamente umoristici, organizzati in dieci sezioni in cui l'autore stabilizza la poetica dell'umorismo e al contempo la dissonanza e la perplessità che attanagliano l'uomo novecentesco. All'interno dell'epistolario pirandelliano sono pochi i rinvii a queste liriche ma nel saggio critico *L'umorismo* del 1908 è presente un evidente richiamo al sintagma adoperato per il titolo della raccolta:

Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir *no*; e tra il *sì* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso per tutta la vita, d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.¹⁰⁸

Le poesie di *Fuori di chiave* contengono il risultato più convincente ed originale di tutta la produzione lirica pirandelliana in quanto in esse si coglie un totale distacco dai modelli cui in precedenza Pirandello aveva attinto, ed arriva a rappresentare quasi un manifesto lirico della poetica dell'umorismo. *Fuori di chiave* viene definita dall'autore, sempre nella lettera autobiografica in

¹⁰⁸ SPS, *L'umorismo*, p. 138.

precedenza menzionata, una raccolta di “rime ironiche” in cui è presente oltre che un’originalità a livello tematico, anche una originalità nella struttura e nella versificazione, elementi utili a sostenere il buon esito umoristico così come afferma anche Graziella Corsinovi che, riprendendo il precedente studio di Ferdinando Pasini, conclude:

le particolari strutture sintattiche, le movenze stilistico-melodiche che spostano il ritmo del verso nella direzione di una musicalità prosastica, razionalizzante, l’impasto linguistico realizzato attraverso una voluta commistione di lessico aulico-lirico e realistico-parlato, ravvicinati per conseguire esiti di dissonanza attraverso la contiguità di elementi totalmente contrastanti, sono i fattori essenziali di quell’intonazione “sliricata”, antiletteraria, della poesia pirandelliana, difficile da apprezzare quanto da valutare, forse nella sua reale portata innovativa.¹⁰⁹

La poesia di *Fuori di chiave* è, dunque, una nuova poesia in cui Pirandello pare, finalmente, aver trovato il giusto canale attraverso cui esprimere la propria vena poetica e non solo attraverso la forma ‘sliricata’ e frammentaria che adopera, ma anche grazie alle tematiche pirandelliana che serpeggiano in quasi tutte le liriche. Si rintracciano, infatti, nei versi tutti gli elementi del ‘pirandellismo’ quali la dissonanza e la perplessità, la scissione dell’io, la differenza tra il lasciarsi vivere e il sentirsi vivere, ma preannuncia anche tematiche care ai futuri poeti novecenteschi, riscattando così il mal giocondo delle prime esperienze:

Con la sua poesia – con *Fuori di chiave*, soprattutto – Pirandello anticipa, in certo senso, le reazioni dei crepuscolari e dei vociani, la semplicità sentimentale e l’ironismo umano di un Gozzano, che «ha convertito in poesia la prosa, la realtà borghese e gretta dell’esistenza»; precede, o accompagna,

¹⁰⁹ GRAZIELLA CORSINOVI, *Op. cit.*, p. 90. Le stesse considerazioni vengono condivise anche da SIMONA COSTA: «L’angolazione più interessante da cui guardare questi versi è quella stilistica: la volontà di adeguare ritmi ed espressioni all’intento ironico e demitizzante induce a spezzare programmaticamente la musicalità del verso in recise cadenze prosastiche, in inserti lessicali quotidiani», *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 34.

l'umorismo lirico di un Palazzeschi: che è quanto dire, prelude a quel profondo distacco che dal dionisiaco classicismo dannunziano e dal raffinato parnassianismo pascoliano doveva operare la guerra.¹¹⁰

¹¹⁰ GUGLIELMO LO CURZIO, *Op. cit.*, p.120. Proprio a Guglielmo Lo Curzio il 3 novembre del 1935 Pirandello scrive: «Caro Lo Curzio, il Suo libro arrivò in casa che io ero fuori, in viaggio e lo ebbi soltanto poco prima di ripartire per gli Stati Uniti, senza il tempo di poterlo sfogliare. Ora, finalmente, ho potuto leggerlo; e La ringrazio cordialmente del piacere che m'ha dato occupandosi con tanta preparazione e con tanto acume critico della mia poesia, di solito trascurata dai miei giudici [...] e un po' anche da me. Ma forse ora da tutti i volumi che Lei ha esaminato finirò col trarre un libro, raccogliendovi tutte le poesie che mi pajono degne d'esser conservate. Mi abbia, caro Lo Curzio, con un cordiale saluto Suo Luigi Pirandello». La lettera si legge in SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello poeta nella storia della critica* in *Pirandello poeta*, cit., p. 271, nota 7.

Capitolo II

La Poesia e L'umorismo

*A canto al vecchio stanco,
il bimbo corre franco;
quegli trascina il piede,
questi sgambetta e ride;
l'uno a guardar si volta
la via di già percorsa,
ma innanzi a sé non vede
di vaghi fior coperta
la fredda fossa, e cade;
l'altro la salta presto
e segue la sua corsa.
Oh a dire, è pazza cosa,
umana sorte, questo
correr nostro a certa
insidia, e senza posa!*

II.1 Il “demonietto” della riflessione

Luigi Pirandello pubblica la sua prima raccolta di poesie nel 1889 e l'ultima nel 1912; le due raccolte poetiche sembrano, però, incorniciare un momento fondamentale all'interno della produzione artistica dell'autore. Nel 1908, infatti, viene pubblicato *L'umorismo* saggio critico in cui Pirandello definisce la sua originalissima poetica anticipata nelle liriche di *Mal giocondo* e stabilizzata in quelle di *Fuori di chiave*.

Proprio nella seconda parte del saggio, Pirandello pone spontaneità e ingenuità come elementi fondamentali per la creazione dell'opera d'arte e sottolinea, rispondendo tra le righe anche agli attacchi mossi dalla critica di

Benedetto Croce,¹¹¹ che essa non può essere il risultato di una riflessione cosciente. Da qui, dunque, parte per delineare e descrivere la particolare attività della riflessione nell'arte umoristica:

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della «ingenuità» o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira in fatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario.¹¹²

Ed è proprio la primissima produzione artistica, ossia quella poetica racchiusa nelle liriche di *Mal giocondo*, momento fondamentale d'analisi poiché ingloba quanto di più ingenuo e spontaneo poteva esprimere Pirandello nella sua opera, non solo perché giovanissimo inizia a scrivere queste poesie, ma anche perché è ancora ignaro di tutte le teorizzazioni critiche sull'arte in generale, e su quella umoristica in particolare, che avrebbe in seguito sviluppato in tutte le opere successive.

D'altronde nella lettera autobiografica apparsa sulle colonne del periodico romano «Le lettere» per il direttore Filippo Súrigo, citata precedentemente, si legge:

Il mio primo libro fu una raccolta in versi, *Mal giocondo*, pubblicata prima della mia partenza per la Germania. Lo noto, perché han voluto dire che il mio umorismo è provenuto dal mio soggiorno in Germania; e non è vero: in quella prima raccolta di versi più della metà sono del più schietto umorismo, ed allora io non sapevo neppure che cosa fosse l'umorismo.¹¹³

Francesco Bonanni,¹¹⁴ però, nota che lo studio su *L'Umorismo e gli umoristi* di Enrico Nencioni, che tanto spazio occupa nella prima parte del saggio

¹¹¹ Si fa, però, qui riferimento all'edizione del saggio *L'umorismo* del 1920 che contiene una risposta di Pirandello alle accuse di Benedetto Croce che, partendo dalla convinzione dell'arte come intuizione, non riusciva a comprendere la tesi pirandelliana di un'arte accompagnata da riflessione.

¹¹² SPS, *L'umorismo*, p. 134

¹¹³ SPS, *Pagine Autobiografiche*, p. 1286.

¹¹⁴ FRANCESCO BONANNI, *Op. cit.*, p. 18.

L'umorismo, era stato pubblicato sulle pagine della «Nuova Antologia» proprio negli anni in cui Pirandello componeva le sue prime liriche, esattamente nel 1884. Ad ogni modo la dichiarazione dello stesso autore, presente nella lettera autobiografica sopra riportata, smentisce una influenza indiretta o una conoscenza diretta delle riflessioni critiche sull'argomento a quell'epoca.

La riflessione, dunque, è per Pirandello elemento necessario per l'arte umoristica in quanto essa:

non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da quest'analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge e spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*.¹¹⁵

Più avanti continuerà, apparentemente contraddicendosi, sostenendo che, invece, la riflessione è uno specchio per il sentimento ma

d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica.¹¹⁶

Da qui giunge a definire la caratteristica peculiare dell'opera d'arte, ossia la spontaneità:

La creazione dell'arte è spontanea: non è composizione esteriore, per addizione d'elementi di cui si siano studiati i rapporti: di membra sparse non si compone un corpo vivo, innestando, combinando. Un'opera d'arte, in somma, è, in quanto è «ingenua»; non può essere il risultato della riflessione cosciente.¹¹⁷

¹¹⁵ SPS, *L'umorismo*, cit., p. 127.

¹¹⁶ Ivi, p. 132.

¹¹⁷ Ivi, p. 134.

Anche perché si tratta di «una *attività* intrinseca della riflessione, e non della riflessione come *materia* componente dell'opera d'arte»¹¹⁸ perché se allora così fosse si tratterebbe di critica, come sosteneva Benedetto Croce, ma se intrinseca allora è riflessione ingenua e spontanea che contraddistingue l'opera umoristica.

Ed è proprio questo un elemento decisivo per decifrare meglio, ed attribuire il giusto valore estetico alla prima arte di Pirandello, la poesia, non tanto per il fatto che è un'arte caratterizzata da forte ingenuità, quanto che, proprio nella sua naturalezza e spontaneità, è già “schiettamente” umoristica.

A tal proposito Pirandello passa in rassegna una serie di esempi per meglio far comprendere il riso amaro che scaturisce dal sentimento del contrario e appare incisiva l'analisi che effettua sulla poesia del Giusti ritenuta dall'autore un chiaro esempio di poesia umoristica. Pirandello, inoltre, sottolinea quanto sia importante, per un'opportuna valutazione estetica della stessa poesia, effettuare anche un'accurata analisi psicologica:

Io non posso intenderne la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica.¹¹⁹

L'importanza dell'aspetto psicologico si rivela, dunque, fondamentale per una corretta valutazione estetica dell'opera d'arte e, allo stesso tempo, pare autorizzare ad un'analisi delle liriche pirandelliane attraverso i documenti che attestano il particolarissimo stato d'animo del giovane autore, rintracciabile soprattutto all'interno delle lettere degli anni della formazione. Lo stato d'animo che possiede il giovane Pirandello rappresenta proprio il terreno fertile in cui può germogliare il germe dell'opera umoristica, in quanto egli possiede:

una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con

¹¹⁸ Ivi, p. 136.

¹¹⁹ Ivi, p. 129.

la considerazione su le sorti dell'umana esistenza, sul destino degli uomini, ecc.

Sono tutte sensazioni provate dal giovane Pirandello e che determinano quella particolare disposizione d'animo:

che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità.¹²⁰

Infatti il giovane poeta possiede questa particolare predisposizione tant'è che le liriche di *Mal giocondo* possono definirsi le poesie della crisi, in cui il male viene appunto già definito umoristicamente e pirandellianamente "giocondo". Il malessere del giovane agrigentino nasce da una riflessione sulla vita che "atterra il dolce inganno e l'ideale". Lo conferma proprio una lettera che Pirandello scrive nel 1886 all'amico Schirò: «Il nodo sta qui: che io non so più sognare» scrive, e continua: «Ho preso l'abito di riflettere su tutto, ma è una riflessione sconcertante che atterra il dolce inganno e l'ideale. Se la va di questo passo finirò con l'impazzire».¹²¹

Allo stesso modo, però, procedendo, Pirandello tiene a sottolineare il fatto che non bisogna confondere l'aspetto psicologico con il giudizio etico nella valutazione estetica di un'opera:

Per questo giudizio, ho bisogno innanzi tutto di sapere lo stato d'animo che quella rappresentazione artistica vuol suscitare: lo saprò dall'impressione che ne ho ricevuto. Questo stato d'animo, ogni qual volta mi trovo innanzi a una

¹²⁰ Ivi, pp. 133-134.

¹²¹ AM, cit., p. 64. Altra testimonianza del malessere che accompagna il giovanissimo Pirandello viene fornita in una lettera successiva sempre destinata all'amico Giuseppe: «Giuseppe, ti porto una grande e nuova verità: si diventa vecchi cercando la gioventù. Quando io sto solo in pensieri, mi sembra che sia vissuto a dir poco un secolo, e mi meraviglio quasi che i miei capelli siano ancor biondi e che i miei lombi abbiano ancor forza a bastanza», Ivi, p. 61. La missiva, senza data, potrebbe far riferimento al 26 agosto del 1886 secondo quanto afferma Giuseppe Schirò Jr. nel discorso riportato nel volume, Ivi, da p. 111 a p. 118.

rappresentazione veramente umoristica, è di perplessità: io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa. Ne cerco la ragione. Per trovarla, non ho affatto bisogno di sciogliere l'espressione fantastica in un rapporto etico, di tirare in ballo il valore etico della personalità umana e via dicendo [...] A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce, e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione.¹²²

La particolare attività della riflessione, che porta alla caduta di ogni ideale, dunque, è un elemento che si incontra già a partire dalle prime liriche giovanili di Pirandello. Come accade ad esempio nella III lirica di *Momentanee* in cui la riflessione viene quasi antropomorfizzata, cioè presentata come gigante severo, descritta come elemento puramente involontario che nasce nella mente dell'uomo e diventa un tarlo che non gli permette di vivere serenamente:

Quando le lungo faticate vene
l'ardore giovenil più non riscalda,
e come stanco fior, de gli autunnali
rigidi venti a l'urto, in sen la fede
crolla indifesa, e annebbiansi le care
immagini serene e la focosa
audacia balda in reo sopor si scioglie;
tu allor, gigante severo, t'imponi
a le menti impassibile, e vi spiri
un alito mortal, che tutte prostra
le membra, o Dubbio; e ogni conforto langue.
Bianche colombe, di desio nudrite
e di speranze, il petto doloroso
disertano gl'inganni, a uno a uno
con grido strazievole fuggendo.
E l'anima, che dianzi al volo apria
le vaghe ali vèr l'alto, ora, assalita,
tra le tue strette torcesi e repugna;
ma le sue forze e sé dentro, sí come
novo germoglio paziente, sotto
dura scorza su'l rompere represso,
in lunghissimo spasimo consuma.¹²³

¹²² SPS, *L'umorismo*, pp. 131-132.

¹²³ SPS, *Mal giocondo, Momentanee*, III, pp. 484-485.

In un'altra lirica, invece, la riflessione/dubbio diventa una "crudele dipsa ascosa":

[...]
A chi per sempre sparve
de l'andar suo la meta,
a chi più non s'allieta
di quest'umano inganno,
a gli altri indarno accora;
venga la morte, e sia
senza compianti tratto
fuor de la nostra via.
Quando una volta ha morso,
crudele dipsa ascosa,
il dubbio – e infuso il fiele;
fonte non v'è di grazia,
né dàn limpidi rivi
un salutare sorso,
chè bere alcun non sazia
la sete velenosa.
[...]¹²⁴

Il Dubbio menzionato nelle due liriche, che nella prima prende le sembianze di un gigante severo e nella seconda di una dipsa ascosa, esprime la perplessità che spesso attanaglia l'uomo e che prelude la riflessione raffigurata nell'*Umorismo* come «un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo sú dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno stridente, convulso».¹²⁵ È la stessa riflessione che non permette all'uomo di illudersi, o meglio, di crearsi quelle costruzioni illusorie fatte anche di ideali che aiutano ad affrontare la vita, essendo la riflessione umoristica un elemento che scompone il reale-fittizio degli uomini in quanto: «Questa riflessione s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza

¹²⁴ SPS, *Pasqua di Gea*, III, p. 508.

¹²⁵ IDEM, SPS, *L'umorismo*, pp. 138-139.

della realtà, ogni illusione». ¹²⁶ Dunque, per l'umorista il gioco del reale vede scendere in campo da una parte l'uomo che continuamente si costruisce la propria realtà e dall'altra l'umorista che smonta quella realtà che è costruzione ideale «ma non per riderne solamente [...] in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà». ¹²⁷

Dalle due liriche, dunque, si evince la descrizione della riflessione che spesso attanaglia l'uomo non permettendogli di crearsi alcuna illusione. Immagine che viene ripresa in modo più chiaro ed esplicito in *Fuori di chiave*, nella lirica *Preludio: orchestrale* in apertura di quest'ultima raccolta in cui viene descritta la riflessione che non permette all'uomo una melodica esistenza poiché, insinuandosi continuamente, conduce lo stesso ad accettare una vita sempre in preda di una stridula cacofonia:

Al violin trillante una sua brava
sonatina d'amor, con sentimento,
il contrabbasso già da tempo dava
non so che strano, rauco ammonimento.
Allora io non sapea, che ne la cava
pancia del mastodontico strumento
si fosse ascosa una mia certa dama
molto magra, senz'occhi, che si chiama...
come si chiama?

Pare evidente che in questa prima strofa Pirandello ponga come similitudine della vita un'orchestra di cui vengono presentati subito due strumenti con suono opposto, il violino dal suono acuto e il contrabbasso dal suono grave. Strumenti utilizzati da Pirandello per definire, inoltre, l'atteggiamento dell'uomo fuori di chiave descritto nell'*Umorismo*, ossia di quell'uomo sempre in bilico e perplesso tra il sì e il no che si trova «ad essere a un tempo [proprio] violino e contrabbasso». ¹²⁸ Quest'ultimo, però, produce un

¹²⁶ Ivi, p. 146.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ SPS, *L'umorismo*, cit., p. 138.

rauco ammonimento dovuto al fatto che nella cava pancia si nasconde una magra dama che non possiede occhi. La descrizione della dama conduce direttamente all'immagine della riflessione che sorge spontaneamente e in questo caso con il sorgere della musica. Tale accostamento trova un maggiore riscontro nella successiva strofa:

E invano imperioso, nella destra
la bacchetta ora stringo: quella mala
signora è del concerto la maestra.
Da quel suo novo nascondiglio esala
il suo frigido fiato nell'orchestra:
sale di tono ogni strumento o cala,
le corde si rilassano, gli ottoni
s'arrochiscono o mandan certi suoni...
Dio le perdoni!

La signora diventa addirittura la maestra del concerto, cioè, della vita. È lei, infatti, a non permettere alcuna melodia all'orchestra che, prefiggendosi l'obiettivo di ottenere un buon risultato melodico, viene ostacolata dal continuo insinuarsi della magra dama. Si potrebbe anche intravedere nei versi il poeta come uomo che vorrebbe procedere a vivere sinfonicamente ma la riflessione non glielo permette. La lirica si chiude con la rabbia del poeta, direttore d'orchestra, che non riesce a sconfiggere quella magra signora in quanto presenza 'gigantesca' che ostacola la sinfonia alterando i suoni e cambiando il tempo:

M'arrabbio, grido, spezzo la bacchetta,
balzo in piedi, m'ajuto con la mano.
La sonata è patetica: dian retta
i violini: piano, piano, piano...
Ma che piano! Di là, la maledetta,
sforza il tempo, rovescia l'uragano!
Da *otto nove* a *due quarti*, a *otto sei*...
Vi prego di pigliarvela con Lei,

signori miei.¹²⁹

Enzo Lauro pone, però, la riflessione umoristica descritta nella lirica accanto alla “capricciosa fantasia”: «E così, la capricciosa fantasia, la riflessione umoristica, scompone e scombina la sinfonia orchestrale e manda per aria tutto quello che gli spettatori composti e per bene si preparavano ad ascoltare».¹³⁰

Il critico nota, inoltre, come questa lirica, scritta nel 1907, abbia in sé quella “maturità di pensiero” che Pirandello aveva elaborato attraverso la stesura del *Fu Mattia Pascal* prima e dell’*Umorismo* dopo.

Gli esempi riportati confermano, infatti, che all’interno dell’animo poetico di Pirandello si muove una “dipsa ascosa” che tutto scompone, tanto da non permettere alle liriche di mantenere il tiro poetico dal principio alla fine perché:

all’intuizione [subentra] immediatamente la riflessione, la quale, invece di tenersi in disparte e dare modo all’immagine di dipanarsi tranquilla, di godersi nella sua corposità, [...] l’aggredisce di colpo e la spezza, quando addirittura non la mette da parte.¹³¹

Tale caratteristica se si rivela nelle primissime liriche di *Mal giocondo* ‘spontaneamente’ e ‘ingenuamente’, si stabilizza volutamente all’interno delle liriche di *Fuori di chiave*. Come, infatti, sottolinea Graziella Corsinovi:

Questi modi di chiudere la lirica ci rivelano un altro stilema caratteristicamente pirandelliano: quello delle clausole sentenziose epigrammatiche o bozzettistiche fondate su battute scherzose o paradossali o su scenette dialogate etc., o su riflessioni che rovesciano, inaspettatamente il tono generale della composizione (una sorta di *aprosdóketon*) e contribuiscono come le modalità d’apertura delle poesie, attraverso il ribaltamento umoristico, ad accentuare i caratteri “sliricati” della versificazione pirandelliana.¹³²

¹²⁹ SPS, *Fuori di chiave, Preludio: orchestrale*, p. 619.

¹³⁰ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio “fuori di chiave”*, cit., p. 234.

¹³¹ FILIPPO PUGLISI, *Op. cit.*, p. 61.

¹³² GRAZIELLA CORSINOVI, *Op. cit.*, pp. 80-81.

La riflessione, però, oltre che l'uomo, accompagna anche lo scrittore umorista e, in questo caso, il poeta Pirandello e da ciò è possibile partire per meglio comprendere l'originalità dello stile nelle poesie, anche perché la riflessione che s'insinua nell'opera d'arte umoristica non permette a questa di comporsi secondo le regole che la tradizione storico-retorica richiede:

[La Retorica] Fondata sul pregiudizio della così detta *tradizione*, insegnava ad imitare ciò che non si imita: lo stile, il carattere, la forma. [...] Regolata com'era dalla ragione, vedeva da per tutto categorie e la letteratura come un casellario: per ogni casella, un cartellino. Tante categorie, tanti generi; e ogni genere aveva la sua forma prestabilita: quella e non altra.¹³³

Anche perché per la Retorica:

La coltura [...] non era la preparazione del terreno, la vanga, l'aratro, il sarchio, il concime, perché il germe fecondo, il polline vitale, che un'aura propizia, in un momento felice, doveva far cadere in quel terreno vi mettesse salde radici e vi trovasse abbondante nutrimento e si sviluppasse vigoroso e solido e sorgesse senza stento, alto e possente nel desiderio del sole. No: la coltura, per la Retorica, consisteva nel piantar pali e nel vestirli di frasche. Gli alberi antichi, custoditi nella sua serra, perdevano il loro verde, appassivano; e con le fronde morte, con le foglie ingiallite, coi fiori secchi essa insegnava a parar certi tronchi di idee senza radici nella vita. Per la Retorica prima nasceva il pensiero, poi la forma. [...] Il vestito era la forma. La Retorica [...] era come un guardaroba: il guardaroba dell'eloquenza, dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti [...] custoditi dalla guardiarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci ai pensieri che si presentavano ignudi.¹³⁴

Ma l'arte umoristica, grazie proprio alla riflessione, è un arte che:

per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata

¹³³ SPS, *L'umorismo*, p. 47.

¹³⁴ Ivi, p. 48.

dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato.¹³⁵

Non si può, dunque, asserire che Pirandello non avesse considerato la forma delle proprie poesie anche perché la continua ricerca di un modello cui attenersi evidenzia nient'altro che la ricerca di un abito da far indossare ai suoi sentimenti. Ma l'insoddisfazione del giovane per la creazione poetica, in realtà, non è tanto nel non possedere l'originalità per rinnovare quelle "vecchie parole sconciate da l'uso", quanto nell'inconsapevolezza, almeno per quel che riguarda i versi di *Mal giocondo* di comporre liriche umoristiche che difficilmente avrebbero trovato il giusto abito nel "guardaroba" messo a sua disposizione, perché se gli altri abiti erano 'ben composti' il suo non poteva, già allora, essere tale.

II.2 Ritratti umoristici

Lo scrittore umorista durante la creazione della propria opera, dunque, viene accompagnato dalla riflessione intrinseca che gli permette di creare anche personaggi umoristici che oggettivano e raffigurano quell'arte discorde. Per descrivere don Abbondio, rappresentativo personaggio umoristico, Pirandello nell'*Umorismo* afferma:

Don Abbondio è quel che si trova in luogo di quello che ci sarebbe voluto. Ma il poeta non si sdegna di questa realtà che trova, perché, pur avendo, come abbiamo detto, un ideale altissimo della missione del sacerdote su la terra, ha pure in sé la riflessione che gli suggerisce che quest'ideale non si incarna se non per rarissima eccezione, e però lo obbliga a limitare quell'ideale [...]. Ma questa limitazione dell'ideale che cos'è? è l'effetto appunto della riflessione che, esercitandosi su quest'ideale, ha suggerito al poeta il sentimento del contrario. E don Abbondio è appunto questo sentimento del contrario

¹³⁵ Ivi, p. 49.

oggettivato e vivente; e però non è comico soltanto, ma schiettamente e profondamente umoristico.¹³⁶

L'oggettivazione di tale sentimento è presente sin nelle prime liriche di *Mal giocondo* se si considera, ad esempio, già l'incipit del IX componimento della raccolta dal titolo *Cavalleresca* che fa parte della sezione *Romanzi*:

O messer Ludovico, in su 'l cimiero
d'Orlando, una cornacchia si posò:
«Sii tu la spada, io sarò il tuo pensiero»
disse, e Orlando Margutte diventò.¹³⁷

Nel passo si fa riferimento al valoroso guerriero Orlando che diventa Margutte. Nell'*Umorismo* Pirandello, attraverso la ripresa di un passo dell'opera di Giovanni Cesareo *Storia della letteratura italiana ad uso delle scuole*, definisce il personaggio di Margutte come «il popolo senza fede e senza sentimento, la canaglia abietta e impudente, motteggiatrice ed obliqua, criminosa e spavalda».¹³⁸ Dunque è evidente come Orlando diventi elemento simbolo di quel sentimento del contrario teorizzato nel saggio nel momento in cui Pirandello lo carica delle qualità negative di Margutte che vanno a stridere con i valori cortesi che, invece, stando alla tradizione, contraddistinguono il valoroso guerriero ariostesco. Orlando ha in sé, dunque, non la faccia buona che rappresenta «l'onestà, la giustizia, l'indulgenza, la devozione, l'amorevolezza»¹³⁹ di Morgante, ma assume tutte le qualità negative di Margutte. C'è dunque un dualismo che, pur avendo come materia quella cavalleresca, non è ironia comica, ma già umorismo, perché palesamente espresso il doppio, il contrario, attraverso la presentazione di un solo personaggio, Orlando, che

¹³⁶ Ivi, p. 144.

¹³⁷ SPS, *Mal giocondo*, *Romanzi*, IX, p. 449.

¹³⁸ SPS, *L'umorismo*, p. 72.

¹³⁹ *Ibidem*.

oggettivizza il sentimento del contrario presente nella fantasia del creatore di quella creatura.¹⁴⁰

Se in questo caso, però, Pirandello utilizza il personaggio di Orlando come personaggio umoristico, per le ragioni sopra evidenziate, appare singolare il fatto che all'interno del saggio critico, invece, l'autore abbia adoperato quella stessa figura per descrivere la differenza esistente tra quel personaggio ariostesco e un personaggio umoristico come il Don Quijote di Cervantes. Per mettere in risalto, infatti, la differenza tra l'ironia e l'umorismo, Pirandello scrive:

Allorché Orlando urta anche lui contro la realtà e smarrisce del tutto il senno, getta via le armi, si smaschera, si spoglia d'ogni apparato leggendario, e precipita, uomo nudo, nella realtà. Scoppia la tragedia. Nessuno può ridere del suo aspetto e de' suoi atti; quanto vi può essere di comico in essi è superato dal tragico del suo furore.

Don Quijote è matto anche lui; ma è un matto che non si spoglia; è un matto anzi che si veste, si maschera di quell'apparato leggendario e, così mascherato, muove con la massima serietà verso le sue ridicole avventure.

Quella nudità e questa mascheratura sono i segni più manifesti della loro follia. Quella, nella sua tragicità, ha del comico; questa ha del tragico nella sua comicità. Noi però non ridiamo dei furori di quel nudo; ridiamo delle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui non è del tutto annientato dal comico della sua mascheratura, così come il comico di quella nudità è annientato dal tragico della furibonda passione. Sentiamo in somma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando.¹⁴¹

L'esempio di don Quijote torna anche nella seconda parte del saggio in cui Pirandello cerca di meglio illustrare che cosa intendesse per umorismo e tale esempio è molto rilevante se si pensa che è il mezzo attraverso cui l'autore offre una illustrazione della propria visione dell'umorismo come fenomeno che nasce dal comico, prima ancora di utilizzare il noto esempio della "vecchia signora imbellettata" apparsa nella trattazione solo nella seconda edizione, rivista e ampliata, del 1920:

¹⁴⁰ Cfr. FRANCESCO BONANNI, *Op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁴¹ SPS, *L'umorismo*, p. 98.

[...] la riflessione aveva già destato nel poeta il sentimento del contrario, e frutto di esso è appunto il *Don Quijote*: è questo, sentimento del contrario oggettivato. Il poeta non ha rappresentato la causa del processo [...] ne ha rappresentato soltanto l'effetto, e però il sentimento del contrario spira attraverso la comicità della rappresentazione; questa comicità è frutto del sentimento del contrario generato nel poeta dalla speciale attività della riflessione sul primo sentimento tenuto nascosto.¹⁴²

Tornando alla lirica, dunque, anche Pirandello, nel momento in cui adopera Orlando nella propria poesia, non fa nient'altro che oggettivare il proprio sentimento del contrario attraverso la figura dell'eroe ariostesco che, venendo paragonato a Margutte, non rappresenta la causa di quel fenomeno che ha in sé il comico dell'accostamento, ma esprime direttamente l'effetto, un effetto umoristico. Il sentimento del contrario che si genera scaturisce proprio dalla comicità di quella stessa rappresentazione.

Altro personaggio umoristico descritto in *Mal giocondo* è l'imperatore Domiziano all'interno della lirica *La caccia di Domiziano* in cui la figura dell'imperatore viene attentamente ricostruita.

La Caccia di Domiziano è un componimento presente anche in *Fuori di chiave*, e solo in questa raccolta è inserito in un trittico, incorniciato da una premessa, *Leggendo la Storia*, e da una conclusione, *Tormenti*, cioè in una struttura attraverso la quale Pirandello mette in risalto l'immagine della dissonanza come dimensione novecentesca per mezzo di uno strettissimo legame tra il presente e il passato. *Leggendo la Storia*, per esempio, termina con la seguente quartina:

Dunque, non mi seccar! Parole amare,
serio commento a questa fantocciata

¹⁴² Ivi, p. 130. Per un'esauritiva e puntuale trattazione dell'argomento si rinvia a PAOLA CASELLA, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole, Cadmo, 2002, in particolare da p. 253 a p. 255.

della vita? Va' là. Carta sprecata.
Ridi meglio, narrando, e lascia fare.¹⁴³

La “fantocciata della vita” che esprime l’idea della Storia da non prendere troppo sul serio, contiene l’immagine umoristica, appunto, della vita che va affrontata con il dovuto distacco anche quando è piena di sofferenza; un chiaro elemento contrastivo che conduce direttamente alla lirica *La Caccia di Domiziano* in cui la figura dell’imperatore viene descritta attraverso chiari elementi umoristici.

Il componimento, molto lungo, è anche molto scenico, ospita, infatti, un intervento diretto dell’imperatore e permette di cogliere già elementi della vocazione pirandelliana al dramma:

– «T’abbia in grazia Minerva, imperatore.
La caccia come va?» – Goccia il sudore
pe ‘l divin fronte. Con l’estivo ardore
le mosche ricominciano abondare.

Calvo, le gambe povere, ed acceso
in volto, il divo Imperatore, inteso
alla caccia, piú mosche all’ago ha preso,
e pago esclama: – «Questo è un bel cacciare!

Scocca, stiletto, e infilza quel moscone
discepolo di Paride istrione;
questo che ronza, Acilio Glabrione,
e quello è Orfito; vieta lor l’andare.

O perché vai sí alto, Ceriale,
bel moscone proconsole? Lo strale
mio va piú ratto che non le tue ale,
e ti coglie nel ventre consolare.

Pe ‘l natal celebrato, o Coccejano,
devoto calabron, questo sovrano
pegno ti porge Ottone per mia mano:
meglio era il funeral tuo celebrare.

¹⁴³ SPS, *Fuori di chiave, Leggendo la storia*, p. 679.

Tu con le lance, Sallustio Lucullo,
con queste frecce invece io mi trastullo;
giudica tu, se or io ti colgo a frullo,
a quali s'abbia il maggior vanto a dare.

O mosche nere che svolate in festa,
questo sole divin che mi molesta,
ebbre di luce, vi farà la testa
sul mio marmo fengite esercitare». –

Dice, e su i lunghi labri un tristo riso
torcesi in una smorfia. – «S'io m'avviso,
per uno ch'io mi sia, molti avrò ucciso,
pria ch'abbia effetto il vostro congiurare.» –

E nell'occhio di bue, freddo e severo,
vaga torvo fra tanto un gran pensiero:
nello stile infilzar tutto l'impero,
il moscon matto che un'aquila pare.

O calvo imperator Domiziano,
nepote vostro anch'io, sebben lontano,
infilzo ne l'aguzzo stil che ho in mano
ogni insetto che vienmi a molestare.

Ma nell'accidia, nel tedio mortale
di far bene e finanche di far male,
la mia vita vorrei, mosca senz'ale,
anch'essa, nello stil freddo infilzare.¹⁴⁴

Nei versi delle prime quartine ci si imbatte nella descrizione fisica
dell'imperatore:

¹⁴⁴ Si riporta l'edizione della lirica *La Caccia di Domiziano* inserita nella raccolta *Fuori di chiave*, SPS, pp. 679-681, che riporta alcune modifiche e varianti d'autore rispetto alla prima edizione presente in SPS, *Mal giocondo, Allegre*, III, pp. 459-460. Le varianti presenti in questa seconda proposta lirica vengono giustificate da RENZO LO CASCIO, *Le varianti nella produzione in versi del Pirandello* in Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, da p. 637 a p. 685, p. 643, come fondamentali per le necessità e le novità espressive della raccolta *Fuori di chiave*; si veda, inoltre, LUCA SERIANNI, *La lingua delle poesie in Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale, Agrigento, 1-4 dicembre 1993, Milano, Mursia, 1994, da p. 51 a p. 73, pp. 66-69, che propone le varianti come utili chiavi di lettura per uno studio linguistico dell'opera poetica dell'Agrigentino.

Calvo, le gambe povere, ed acceso
in volto, il divo Imperatore, inteso
alla caccia, più mosche a l'ago ha preso,
e pago esclama: – «Questo, è un bel cacciare!

Descrizione che viene ripresa anche più avanti e che sottolinea sempre la calvizie dell'imperatore ed anche "l'occhio di bue freddo e severo che vaga torvo" attraverso cui viene offerta una bella didascalia espressionistica che permette a Pirandello di 'dar vita' al personaggio.

Il tema costante di quasi tutte le quartine sono le "mosche" che un'ampia tradizione letteraria ha associato alla figura dell'imperatore. Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, nell'ambito del recupero d'interesse per la letteratura latina in generale, e per *l'Eneide* in particolare, si assiste ad una vera e propria riscrittura delle opere latine. Ad esempio Giovan Battista Lalli, dopo la pubblicazione dell'*Eneide travestita*, del 1634, scrive un'opera intitolata *La Moscheide* con sottotitolo *overo Domiziano il moschicida*, un'opera che narra dell'imperatore punto da una mosca mentre sta sognando la donna che ama, Olinda, e che per questo decide di dichiarare guerra alle mosche per 'lesa Maestà', all'interno della quale l'autore si perde addirittura nella quantificazione:

Precipitoso intanto i passi move
Verso le stanze; e quante intorno mira
Mosche volar: – Non vedrete altrove, –
Grida, e co' legni colpi orrendi tira; –
Di man non m'uscirete: e dove e dove
Fuggir credete lo mio sdegno e l'ira? –
Ma quelle al volo son sì destre e ratte,
Che sol in dieci colpi una n'abbatte.¹⁴⁵

Testimonianza, probabilmente aneddotica, ricavata da Svetonio che, nelle *Vite dei dodici Cesari*, così descrive un aspetto singolare dell'imperatore

¹⁴⁵ GIOVAN BATTISTA LALLI, *La Moscheide*, introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1796, p. 8.

romano: «Nec quidquam amplius quam muscas captare ac stilo praeacuto configgere solebat, ut quidam interroganti: – essetne quis intus cum Caesare, – non absurde responsum est a Vibio Crispo: – Ne musca quidam». ¹⁴⁶

L'immagine di Domiziano come uomo che, in solitudine, si diletta nell'infilzare mosche allo stiletto, conduce direttamente all'immagine del protagonista pirandelliano della novella *La carriola* quando, allo stesso modo, distrugge la forma consueta della propria vita e della propria immagine professionale per soddisfare un appagamento momentaneo che gli permette di rompere lo schema consueto e di sentirsi, per pochi minuti, vivo:

Chiudo l'uscio a chiave, per un momento solo; gli occhi mi sfavillano di gioia, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia; corro a lei, alla cagnetta che dorme sul tappeto; piano, con garbo, le prendo le due zampine di dietro e *le faccio fare la carriola*: le faccio muovere cioè otto o dieci passi, non più, con le sole zampette davanti, reggendola per quelle di dietro. ¹⁴⁷

Un gesto estremo e nel contempo liberatorio avvicina i due personaggi che, attraverso una piccola follia quotidiana, riescono ad uscire dalla consueta forma per assaporare una libertà minima, dando libero sfogo ad un'anima schiacciata e oppressa.

Dunque Pirandello effettua una ricostruzione, ovviamente degradata, ma che è sempre fondata sui riferimenti delle fonti. Così come appare evidente il rapporto tra le mosche e l'aquila, che anche Pirandello pone: «ne lo stile infilzar tutto l'impero, il moscon matto, che un'aquila pare» e che può essere ricondotto a quell'aforisma svetoniano dell'«Aquila non capit muscas». Dunque Pirandello, attento studioso della tradizione, adotta il personaggio tramandato dalle fonti e lo rielabora con la propria singolarissima cifra poetica in chiave umoristica.

¹⁴⁶ Ivi, p. XIV.

¹⁴⁷ NA, *La carriola*, vol. III, t. I, p. 561.

Le mosche, e dunque la contraddittorietà del personaggio in questione, sembrano essere punti importanti su cui Pirandello si sofferma in questa lirica. Le ultime quartine, inoltre, chiudono il componimento avvicinando Domiziano a Pirandello attraverso una curiosa comunanza:

O calvo imperator Domiziano,
nepote vostro anch'io, sebben lontano,
infilzo nell'aguzzo stil che ho in mano
ogni insetto che vienmi a molestare.

L'autore salta così tutta una parentesi negativa e si definisce "nipote", non figlio, ma proprio "nepote" della Roma aurea, della Roma imperiale. Per Pirandello è, infatti, questa la Roma 'gloriosa' soprattutto se posta a confronto con un'altra Roma, quella a lui contemporanea che, dopo il trasferimento nella capitale, definirà la "Terza Roma", cioè quella post-unitaria piena di fango, quella dello scandalo della Banca Romana che così definisce nelle lettere del periodo del soggiorno capitolino:

Qui, dove io affogo, è il mondo piccino, dove il fittizio predomina e strozza il naturale, dove tutto è legge, costume, uso, menzogna e ipocrisia, il mondo della canaglia onesta e dei galantuomini ladri. Io andrei con una scure in mano a rovinare quest'ultime rovine d'un età gloriosa, che il tempo e gli uomini oltraggiano con la viltà d'oggi, che lungamente avrà un domani; andrei a rovinarle, perché mi fanno più male in vederle ancora in piedi, che non mi facciano meraviglia e stupore. Questa terza Roma, è purtroppo bisantina.¹⁴⁸

La descrizione della Roma vissuta dall'Agrigentino è la stessa che viene descritta nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* in cui la degradazione della città è rappresentata attraverso una singolare similitudine:

Quando una città ha avuto una vita come quella di Roma, con caratteri così spiccati e particolari, non può diventare una città moderna, cioè una città come

¹⁴⁸ EFG, p. 20. Questa "Terza Roma" verrà più volte descritta nella sezione *Triste* di *Mal giocondo* e in modo più esplicito nel romanzo *I vecchi e i giovani*.

un'altra. Roma giace là, col suo gran cuore frantumato, a le spalle del Campidoglio. Son forse di Roma queste nuove case? Guardi, signor Meis. Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera, che stava in camera sua, si ricorda? Adriana gliela tolse dalla camera, quell'acquasantiera; ma, l'altro giorno, le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita a l'uso che lei per primo, distrattamente ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro un portacenere.¹⁴⁹

Nino Borsellino sottolinea la peculiare caratteristica della città di Roma descritta da Pirandello in questo romanzo perché, prima ancora che essere il palcoscenico su cui si esibiranno i protagonisti degli altri romanzi, guidati da istanze soprattutto morali e politiche, racchiude, nel contrasto tra la frivolezza e il degrado della sua Terza rinascita e la grandezza indiscussa dell'età pagana e dell'età della cattolicità, un buon esempio umoristico.¹⁵⁰

Ma, tornando alla lirica, la parentela con Domiziano è legata curiosamente non solo e non tanto ad un riferimento storico-nazionale, ma indica qualcosa di più profondo, ossia il modo di stare nel mondo e di concepire la vita stessa perché anche la vita individuale, non fa altro che ripetersi e creare persone e personaggi affetti dallo stesso male e dallo stesso disagio esistenziale, anche se a distanza di millenni. A ragione Graziella Corsinovi afferma che:

L'evidente risibilità della storia e della vita sembra concretizzarsi in questa caricaturale figura di imperatore che infilza mosche. Nel suo gesto assurdo, stupido e ripetitivo, sembra rappresentata la vera fatica dell'uomo, il suo inutile affanno, soffocato dal tedio esistenziale, dietro la mosca "senz'ale della vita".¹⁵¹

Una mosca senz'ale è, infatti, una mosca destinata a lasciarsi vivere o addirittura destinata a morire non potendo più in alcun modo poter soddisfare i propri istinti, così come per Pirandello dovrebbe essere la vita, senza forma,

¹⁴⁹ TR, *Il fu Mattia Pascal*, I, p. 445.

¹⁵⁰ NINO BORSELLINO, *La morte di Roma*, in «Rivista di studi pirandelliani», terza serie, VI, 1988, 1, pp. 38-39.

¹⁵¹ GRAZIELLA CORSINOVI, *Op. cit.*, p. 65.

senza obiettivi perché, se ne avesse qualcuno, non potrebbe essere vita ma solo morte. Tale concetto viene, inoltre, ribadito proprio dal protagonista della novella *La trappola* il quale afferma:

Ora la mia tragedia è questa. Dico mia, ma chi sa di quanti! Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte. Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire.¹⁵²

La mosca senz'ale dunque simboleggia la vita 'conosciuta' ossia quello stato attraverso cui risulta poi impossibile continuare a credere all'altra che si credeva conoscere. La conoscenza rappresenta, dunque, nient'altro che la morte tanto che Pirandello chiude la lirica con una quartina in cui primeggiano appunto l'accidia e il tedio e la volontà di chiudere definitivamente con la propria esistenza:

Ma nell'accidia, nel tedio mortale
di far bene e finanche di far male,
la mia vita vorrei, mosca senz'ale,
anch'essa, nello stil freddo infilzare.

Accidia e tedio mortale sono proprio stati d'animo che determinano l'atteggiamento di chi infila le mosche perché posseduto dal *tedium vitae*, elemento profondo che, per esempio, ancora una volta si collega alla tradizione

¹⁵² NA, *La trappola*, vol. I, t. I, p. 777.

letteraria. Il secondo verso di quest'ultima quartina, «di far bene, e finanche di far male», mostra tutta la sequenza, filtrata attraverso il verso di Domiziano «video meliora sed deteriora sequor».

Questa formula, «l'accidia di far bene e finanche di far male» è per Pirandello anche la caratteristica degli agrigentini tanto che nel romanzo *I vecchi e i giovani*, quando menziona la sua città natale, afferma:

L'Akragas dei Greci, l'Agrigentum dei Romani, si erano trasformate nella Kerkent dei Musulmani, e il marchio degli Arabi era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente. Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia». ¹⁵³

La quartina finale offre, inoltre, l'identificazione dei personaggi di Domiziano e di Pirandello, perché entrambi bramano una vita come “mosca senz'ale” che si inserisce bene nel contesto semantico, o meglio storico-semantico, analizzato finora e che si realizza nel verso conclusivo dell'intero componimento: «la mia vita vorrei anch'essa nello stil freddo infilzare». La possibile lettura delle opere di e su Domiziano ha permesso a Pirandello una doppia operazione: da una parte, la ricostruzione della figura dell'imperatore anche attraverso un puntuale ricorso alle fonti con le caratteristiche di cui si è parlato, mosche comprese; dall'altra, la realizzazione di una sua personale modalità di attualizzare quella stessa figura rispetto a problemi che il poeta avverte come propri ed attuali. Basti pensare, infatti, al parallelismo riscontrabile tra l'uomo antico Domiziano e il moderno personaggio de *La carriola* che insieme realizzano uno dei più alti momenti descritti nell'*Umorismo* in cui si può cogliere tutta la condizione dell'uomo moderno:

La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, e un oscillare fra poli opposti [...] Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura

¹⁵³ TR, *I vecchi e i giovani*, II, cit., p. 163.

dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla il fiore del godimento, non tarda ad apparire, vindice dei diritti dell'esperienza, il pensiero del passato, non di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità.¹⁵⁴

La Caccia di Domiziano presente, come detto, sia in *Mal giocondo* sia, con alcune varianti, in *Fuori di chiave*, inoltre, rappresenta uno dei tanti *file rouge* che mette in contatto la prima raccolta poetica con l'ultima, sempre a sottolineare la connessione esistente tra i due lavori che informano e stabilizzano molti elementi della poetica pirandelliana. Inoltre, l'imperatore Domiziano, così come l'avvocato della *Carriola* sono figure già compiutamente umoristiche. Tra questi personaggi e quelli analizzati nel saggio, infatti, si crea un rapporto diretto poiché tutti portatori di quel sentimento del contrario che è elemento fondante della poetica pirandelliana.

Nella lirica IX della sezione *Allegre* Pirandello offre un altro ritratto umoristico:

Una vecchia parente e la figliuola
di quarant'anni a pena,
ricorrendo non so che festiciuola,
m'invitarono a cena.

La vecchia madre è stata al manicomio
tre volte o quattro pazza.
La figliuola ha il furor del matrimonio
e veste da ragazza.

Ma, ahimè, la pesca è andata male. Il pesce
ha fiutato l'insidia:
abbocca altrove. Ella ne gli anni cresce,
e la guasta l'invidia.

Già è rimprosciuttita; il tempo or mai
passa e nemmen la sfiora...

¹⁵⁴ SPS, *L'umorismo*, pp. 150-151.

La zia mi chiede: «Quanti anni le dàì?
non n'ha ventitré ancora».

Oh guarda caso! solo gli anni miei
son cresciuti e gli affanni...
Ero ragazzo, e sí com'ora lei
avea ventitré anni:

Me la ricordo a un vecchio uscier promessa,
tutta smorfie e moine,
brutta così com'è, sempre l'istessa,
con quest'arti assassine...

Dal dí che l'uscio infilò l'usciera, otto
coltri ella in tutto ha ordito,
sempre sperando di schiacciarvi sotto
un povero marito.

Ben vedo al fin, com'è l'Arte al presente
in condizion non lieta,
se a la vecchia mia zia venir può in mente
dar tal figlia a un poeta.

Io vado a farmi monaco: Ho paura!
Troppo buona la cena,
e troppa ti prendesti di me cura,
o quarantenne a pena.¹⁵⁵

Poesia di respiro comico a cui, però, soggiace l'amaro spirito umoristico che Pirandello riserva alle due figure femminili, una madre e una figlia, e alla descrizione dei vani tentativi effettuati dalle due per "accasare" la zitella quarantenne. È questo un altro tema che popolerà le scene di molte delle novelle di Pirandello ma che è comunque già abbondantemente presente nelle prime prove poetiche dell'autore.¹⁵⁶

Altro motivo umoristico, sempre rappresentato da un personaggio, si incontra nella VI lirica della sezione *Triste*:

Vecchia, che segui presso il davanzale

¹⁵⁵ SPS, *Mal giocondo, Allegre*, IX, pp. 466-468.

¹⁵⁶ Cfr. FRANCESCO BONANNI, *Op. cit.*, p. 23.

l'agil volo dei rondini pe 'l cielo,
 ne la perlata luce occidentale,
 qual mai pensiero agli occhi tuoi fa velo?
 Invidi forse la lieta lor sorte,
 or che t'affligge il raro antico pelo?
 Ma impennerà le braccia tue la morte,
 vecchia, tra breve! E il nido appenderai
 de le povere case in su le porte;
 e i tuoi garriti non saran che lai...
 Sur una canna, allora, insidiosa
 io leggerò una piuma, e tu verrai,
 tu vecchia rondinella vanitosa...
 E – Perché, ti dirò, quando per anco
 non eri uccello, ma vecchia grinzosa,
 curva dagli anni, e dal pel rado e bianco,
 ti stavi per de l'ore intere intere
 a la finestra de la casa a fianco?
 A che uccellavi? Al giovin cavaliere
 che per danaro a le vecchie matrone
 fa la corte sgobbando a uno scacchiere?
 E allora tu piangendo, e con ragione,
 mi dirai che era vile il mio sospetto,
 e mi dirai che il mondo è mascalzone;
 però che tu, fedele a un primo affetto,
 amoreggiavi platonicamente
 co 'l vecchio che ti stava dirimpetto...
 Oh come male giudica la gente;
 oh come ha messo pancia la coscienza;
 come più non si vive idealmente;

 come pare che siamo in decadenza!¹⁵⁷

Anche in questo componimento il generale tono comico si spegne nell' "acqua diaccia della riflessione" umoristica che trasforma la derisione di Pirandello nei confronti della vecchia signora, in una considerazione drammatica del suo sostare al davanzale. Sembra quasi di intravedere l'immagine della "vecchia imbellettata" descritta nell'*Umorismo*, esempio che Pirandello aggiunse nell'edizione del 1920, per meglio delineare la sua concezione sul personaggio umoristico e sul graduale passaggio dall'avvertimento del contrario al sentimento del contrario, esempio molto noto ma che vale la pena riportare per evidenziare

¹⁵⁷ SPS, *Mal giocondo, Triste*, VI, pp. 496-497.

le similitudini di queste vecchiette descritte nelle liriche e quella descritta nel saggio critico. Tali ritratti esprimono liricamente, infatti, una sorta di sperimentazione di quel modello che viene appunto bene descritto nelle pagine dell'*Umorismo*:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.¹⁵⁸

La nota vecchia imbellettata e parata di abiti giovanili richiama, infatti, la quarantenne della precedente lirica che «ha il furor del matrimonio e veste da ragazza».

Appare, inoltre, interessante notare come la vena umoristica rispetto alla ben nota immagine della vecchierella sia presente anche laddove lo stesso autore nega di aver scritto versi umoristici. Nella lettera autobiografica, già menzionata per Filippo Sùrico, Pirandello afferma che i versi di *Pasqua di Gea* non sono “per nulla” umoristici. Anche Guglielmo Lo Curzio, di cui lesse il libro Pirandello e lo ringraziò con ammirazione per il lavoro svolto, sostiene tale affermazione dell'Agrigentino:

L'umorismo che abbiamo visto affiorare da alcune poesie di *Mal giocondo* – e che avrà il suo massimo sviluppo lirico in *Fuori di chiave* – non ha quasi

¹⁵⁸ SPS, *L'umorismo*, p.127.

traccia alcuna in *Pasqua di Gea*, dove il dolore, nelle sue nude determinazioni, non si *cambia* e non si armonizza con nessun'altra espressione psicologica.¹⁵⁹

Risulta, però, umoristica l'immagine presente nella X lirica della raccolta. Tale elemento evidenzia, ancora una volta, una caratteristica propria della prima arte poetica di Pirandello, in cui elementi importanti ed imprescindibili per l'umorismo sono proprio la spontaneità e la naturalezza con cui quello stesso fenomeno si realizza.

Il lungo componimento si sviluppa attraverso una serie di domande che fanno riferimento alla bella vita passata della vecchietta la quale, per movimento involontario del capo, pare rispondere sempre di sì:

La vecchierella bianca,
raccolta su 'l murello
de la rural dimora,
non sazia già, ma stanca
di vivere cosí,
pur oggi del novello
sole di maggio è lieta:
guarda, ed ai tanti fiori,
onde il gran piano odora,
ai teneri uccelletti,
che dagli alberi intorno
e dai vicini tetti
le fanno un bel cantare,
movendo la canuta,
tremula testa pare
che dica ognor di sí.¹⁶⁰

Alle immagini di luce e ai momenti felici della vita della vecchietta segue, in conclusione della lirica, la cupa dimensione della vita attuale piena di affanni perché ormai al termine. Lo scarto umoristico si realizza nell'ennesimo involontario annuire della vecchia signora anche rispetto alla domanda

¹⁵⁹ GUGLIELMO LO CURZIO, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁰ SPS, *Pasqua di Gea*, X, p. 517.

conclusiva del poeta il quale, rivolgendosi direttamente alla vecchierella, le chiede se desidera per caso morire in giornata:

– Ricordi i tanti morti,
che in vano or cerchi attorno,
il vecchio tuo, le care
amiche dei begli anni?
Oh come sola or sei,
e quanti mai sconforti,
e quanti ti dà affanni
questo tardo campare!
Ma presto morir dèi:
vuoi tu morir co 'l dì? –
E la vecchietta: – sí!¹⁶¹

La derisione verso la donna che continuamente pare annuire, se con le prime domande può provocare un'iniziale immagine comica, si spegne nella drammaticità dell'ultima domanda effettuata dall'incalzante interlocutore che realizza un effetto umoristico proprio attraverso il passaggio da una iniziale comicità ad una conclusione amara, drammatica, umoristica appunto.

I due temi presenti nella poesia, ossia la caducità del tempo e la brevità della vita, diventano *leitmotiv* all'interno della raccolta *Pasqua di Gea* come avviene nella seguente lirica in cui viene descritto un dottore che si affanna a cercare la verità della vita nelle carte obliando così di vivere:

Che fai? Che pensi? Ha bene
la squilla de la chiesa
contato dodici ore.
Qual mai delira impresa
te, vecchio egro e cadente,
su queste carte gialle,
curve l'ossute spalle,
rannuvolato il ciglio,
vigile ancor ritiene?
Che mai tanto ti tarda
stanotte di scoprire?

¹⁶¹ Ivi, p. 518.

L'arcano de la vita?
[...]
So ben, che vi levate
sempre da lor gemendo
questa parola: «Niente!»
Ma perché mai, Dottore,
riprenderle, il dimani?
Perché voler sapere
ciò che non volle il fato
pei sensi nostri fare,
quando è poi tanto bello,
Dottore, tutto quello
che pure ad essi è dato
di còrre e migliorare,
comprendere e godere?
Ahimè, magro conforto,
questo, per voi, Dottore!
Per voi, che tutto assorto
a studïar la vita,
tra tante carte avete
di vivere obliato!
Giuro, che non vi siete,
Dottor, neppure accorto
com'ella v'è fuggita...
La bestia è così fatta,
Dottor! checché si faccia,
la fugge tuttavia.
Certo è una bestia matta,
anzi di fino dolo:
viene, e non si sa d'onde,
passa qua giù di volo,
scappa, e non lascia traccia.
Cosa è del tutto vana
darle però la caccia:
la maledetta tana
ov'ella ci s'asconde,
noi non saprem giammai
dove diavol sia!

Or dunque, che più stai?
Vecchio, a dormir! La scienza,
la lunga esperienza,
non ti potran servire
per quel che indarno agogni
di penetrar: Dormire,

Dottore, e buoni sogni!¹⁶²

Il Dottore che si affanna a cercare il senso arcano della vita riesce a tirare fuori dalle carte studiate solo “Niente!”. Come a Cristo nella V lirica della stessa raccolta ora al dottore si chiede di dedicarsi alla vita anche perché la giovinezza è una bestia così fatta... “la fugge tuttavia!”. Il senso della vita non può essere spiegato perché la vita è una bestia matta che non può essere compresa dagli uomini e, meno che mai, dalla scienza.

Pirandello esplicita questa idea anche in un *Foglietto Inedito* in cui riprende ancora una volta l’idea della vita come forma fissa e, dunque, come morte:

La vita è l’essere che vuole se stesso. Che si dà una forma. È dunque l’infinito che si finisce. In ogni forma c’è un fine e dunque una fine. In ogni forma è una morte. Dunque l’essere s’uccide in ogni forma, o si nega. Diceva in questo senso Spinoza che ogni affermazione è negazione. Perché l’essere vivesse bisognerebbe che s’uccidesse di continuo ogni forma; ma senza forma l’essere non vive. Ecco l’eterna contraddizione.¹⁶³

La contraddizione pare essere nel voler affermare qualcosa che in realtà è pura illusione. Ogni affermazione, ogni categorizzazione diviene negazione e nella lirica considerata l’immagine del dottore racchiude tutta la polemica nei confronti del positivismo espressa da Pirandello che cerca di spiegare attraverso la scienza un qualcosa che in realtà non è spiegabile perché non ascrivibile in nessuna categoria fissa e immobile essendo la vita solo un flusso continuo per cui è inutile cercare un senso. Quest’ultimo personaggio descritto, inoltre, realizza ciò che Pirandello si era ripromesso di rappresentare, attraverso la raccolta *Pasqua di Gea*, ossia «il risorgimento della vita moderna liberata dalla scienza».

¹⁶² Ivi, pp. 520-522.

¹⁶³ SPS, “*Foglietti inediti*”, pp. 1275-1276.

II.3 La maschera nella poesia pirandelliana

Come visto molto spesso i personaggi pirandelliani presentati nelle liriche, ma che riflettono il ben più vasto mondo dei personaggi presenti in tutte le opere di Pirandello, sono umoristici perché o da soli cercano di rompere la forma in cui si sentono costretti o sono strumenti che il poeta usa per svelare la realtà nuda e cruda rispetto alle illusioni che quelli si creano. Si è finora parlato di forme entro cui l'uomo continuamente si costringe, in realtà Pirandello, come noto, utilizza il termine più specifico di "maschera" per indicare tale volontà, a volte più e a volte meno consapevole, degli uomini. La maschera, infatti, rappresenta un *topos* dell'opera di Pirandello, teorizzato all'interno del saggio *L'umorismo*, ed è l'elemento che lo scrittore umorista tenta di distruggere perché si pone l'obiettivo di infrangere e svelare tutte le finzioni/illusioni che l'uomo continuamente grazie ad essa si crea. Con la maschera si è in presenza, ancora una volta, di un elemento importante di congiunzione tra un primissimo Pirandello poeta e il grande autore Pirandello conosciuto per la grandezza di tutte le sue opere successive in quanto, proprio nella poesia, è leggibile questo fondamentale concetto pirandelliano, come dimostra la seguente lirica dal titolo *La maschera* appunto:

Io non ti prego, o vuoto cranio umano,
che il gran nodo mi voglia distrigar.
Follie d'Amleto! Io sto co 'l Lenau: è vano
de la vita la Morte interrogar.

A che avventarti questa malacia
che in van mi rode, in stolidi perché?
Non vo' sapere a qual mai uom tu sia
appartenuto – ora, appartieni a me.

Tu nulla forse m'avresti insegnato

quando un cervel chiudevi ed un pensier;
ora mi insegna a ridere del fato,
e a vivere la vita – unico ver.

Alla maschera, appartenuta in precedenza a qualcun altro e ora vuota, il poeta chiede di insegnargli a vivere la vita grazie al fatto che ormai quella maschera non possiede più un pensiero e, dunque, può insegnargli persino a ridere del fato, ossia delle situazioni che la vita continuamente offre. La maschera, però, venendo indossata dal poeta durante una notte, assume una nuova forma:

Vogliam noi oggi, amico teschio, un poco
rifarci de le noje aspre del dí?
Io ho pensato di prenderci gioco...
Amico teschio, indovina di chi?

De la luna, di lei...Non ti se' accorto
ch'ella ti fa da un pezzo l'occhiolin?
Anch'ella è morta, come tu sei morto,
e vi potreste intendere un pochin.

Quando sorge dai monti e le gioconde
acque del Reno incande e le città,
co 'l primo raggio suo ti circonfonde,
da la finestra, e a contemplarti sta.

A questo punto il poeta chiede complicità alla maschera indossata per prendersi gioco della luna e, proseguendo, per rappresentare la commedia commedia della vita, immagine che più volte Pirandello presenta già a partire da *Mal giocondo* nel momento in cui le prime illusioni del giovanissimo autore iniziano ad infrangersi. Inoltre, la maschera e la commedia evidenziano quegli elementi pirandelliani che l'autore utilizzerà all'interno del proprio teatro soprattutto quando inizierà a portare in scena il dramma borghese ispirato dall'esperienza vissuta dallo stesso Pirandello nella deludente realtà romana:

Vogliamo la comedia de la vita

rappresentar stasera tutti e tre?
Io tu e la Luna (sarà presto uscita);
la miglior parte la riserbo a te.

Ho comprato una maschera di cera,
che un volto finge di donna gentil,
una parrucca che par chioma vera,
e velo nero d'ordito sottil.

Vedrai bel gioco! Scambio de la Luna,
temo di te non m'abbia a innamorar...
Tu sembrerai un'andalusa bruna
a le carezze del raggio lunar.

E allora dal mio tavolin vicino
un bel canto d'amore io comporrò;
e quindi a te, facendo un grave inchino,
al lume de la Luna il leggerò.

Tu certamente non me 'l loderai,
e allora io ti dirò con molto ardor:
«Bella fanciulla, che lode non dàì,
lodi io non voglio, ma voglio il tuo cor».

Né sí, né no. Ma in questo caso, è noto,
val sí il tacere; ed io cadrò al tuo piè,
e ti dirò...Tu ridi, o teschio vuoto –
che sciocca vita! io rido al par di te. ¹⁶⁴

Con la nuova maschera indossata, il poeta si accinge a prendere in giro la luna scrivendo dei versi d'amore che recita ad un'altra maschera, questa volta di cera, che rappresenta la donna amata.

La maschera equivale, dunque, alle finzioni della vita al punto che essa arriva a rappresentare l'illusione per antonomasia, ossia l'amore. Alla lettura, infatti, di un canto d'amore, la maschera di cera reagirà senza alcuna emozione, senza poter accettare o meno l'amore cantato dal poeta. O meglio, la maschera morta, la luna morta e il teschio vuoto mostrano metaforicamente la nullità del poeta che indossa una maschera per scrivere dei versi, al lume di un'ispirazione che ormai viene meno per una società con una maschera di cera plasmata ad

¹⁶⁴ SPS, *Poesie varie, La Maschera*, p. 777-778.

apprezzare altro. Inoltre, l'ultima strofa evidenzia che l'intento iniziale, e cioè riuscire a ridere del fato, si realizza e, con distacco umoristico, la vita viene definita "sciocca", poiché di questa il poeta ha capito il gioco.

La maschera, dunque, diventa l'emblema della finzione della vita a cui Pirandello reagisce umoristicamente e che gli permette di recitare la vana commedia umana e di affrontarla con la consapevolezza di sapere che quella non è la realtà.

La maschera indossata dal poeta, in un'altra lirica, viene fatta indossare dalla Primavera che proprio con "ben fatta maschera innamora":

Già di ritorno, stagione dei fiori,
stagione degli amori?

Tra gli orrori de l'ultima vernata
mi s'era quasi nozion scordata,
che c'è una primavera ne l'annata,
per dar fiori a la terra e pace ai cuori.

E se non pace, o stagion nova, in fondo,
d'ogni cura ne dà l'oblio giocondo:
Di giovinezza vesti il vecchio mondo,
e con ben fatta maschera innamori.

Sotto ogni fiore in tanto si nasconde
un nudo e freddo teschio, che risponde
co 'l riso de la morte a le gioconde
vanità de la vita e ai nostri amori.

Già, l'ho veduto, quest'inverno, il grullo
Vecchio, sol rido al tuo crudel trastullo,
che sí me 'l conchia, ch'ei paja un fanciullo,
e grinze e rughe imbiaccate di fiori.

Trista sei, ma pur bella. Io t'amo, e rido,
ed il segreto del cuor mio t'affido:
tu nascondilo dentro un vecchio nido
di rondine, o se vuoi, càntalo fuori.

Ma se ne nasce scandalo e vergogna,
ai poeti del secolo rampogna
non mover tu: Gli opprime tanta rognà,

che non è cosa che non gli addolori.

E un'altra volta ti farò lamento
del brutto tempo; e dirò come il vento
gl'inganni tutti ed ogni sentimento
soffiando dentro m'abbia tratto fuori.

Nel vecchio mondo, o non mai vecchia, tu
da sei mil'anni, in tanto ed anche più,
ancor ti piaci di ritornar su
sempre ad un modo, vestita di fiori.

Ma non ti s'è crepata ancor la pelle
sotto le rime a pioggia, a mantelle,
in vario stile, in tutte le favelle?
non ne hai cocciuole in carne e pizzicori?

Oggi i versi han l'umore de l'ortica,
e ridon acre i vati: «Gran nimica,
urlan, la vita!» e il ciel gli benedica...
Che cocomeri in corpo e che dolori!

Saluta Primavera, e va, canzone;
dille il nome dei re vivi, Leone
XIII papa, idest prigioniero,
e quei che han fama, se tu non gl'ignori.¹⁶⁵

Se nella lirica precedente era presente un teschio vuoto che insegnava a ridere della vita, in questa lirica il teschio diventa nudo e freddo, nascosto sotto ogni fiore che offre Primavera che, in molte delle liriche, è in realtà stagione di genuino godimento. La Primavera è, inoltre, il simbolo della stagione dell'amore in cui la terra risorge e i cuori sono lieti di accogliere il sentimento amoroso. Ma proprio laddove la descrizione pare lieta e gioconda, Pirandello inserisce momenti di ombra e di morte. Oltre, infatti, ai freddi teschi celati sotto i fiori, anche la Primavera si fa portatrice di vane illusioni indossando una maschera che serve agli uomini per illudersi con l'amore.

¹⁶⁵ SPS, *Mal giocondo, Allegre*, VI, pp. 463-464.

Sempre in *Mal giocondo*, però, la maschera troppo ingombrante, utile ad affrontare la commedia della vita, viene indossata anche dal giovanissimo poeta che cerca caparbiamente di liberarsene:

– Buona gente, fermatevi un istante
sotto la mia finestra, e udite, udite:
Ho perduto tra voi, come si perde
una berretta o una parrucca, il mio
cervello e de la vita il vero scopo.

In questi versi Pirandello dichiara di aver scoperto l'inganno della vita e, quindi, il vero scopo che essa dovrebbe possedere. Tale affermazione, tradotta in termini pirandelliani, equivale ad ammettere di essere ormai disilluso dalla vita stessa e, quindi, di aver capito il gioco, tanto che i versi successivi esprimono quasi una ribellione alle costrizioni sociali a favore di uno slancio quasi anarchico del giovane che possiede tutto il sapore di libertà:

Ora, a voi: Getto quanto mi rimane
in sen d'affetti: amore, odî, speranze,
desiderî, virtù, vizî, ogni cosa,
e il vile ossequio che prestai per tanto
tempo a le vostre leggi! A voi: Dal viso
la maschera, or compunta or gioviale,
mi strappo – e ve l'avvento: La portai
già troppo; e sol con essa vi baciai...
Raccattatela or voi – vi farà ancora
un benevolo ed ultimo sorriso,
e vi dirà: «Buon dí, cari fratelli;
Dio vi conservi lungamente sani».
Tutto, tutto vi getto, onesta gente;
ma i miei pensieri no – sarebber pioggia
di ciottoli roventi su di voi.
Fango e menzogna costà giù s'impasta,
e novi figli crescono a la patria.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Ivi, *Triste*, VIII, pp. 499-500.

La maschera sociale con cui Pirandello dichiara di aver baciato gli uomini è una maschera “or compunta or gioviale” così come in precedenza la maschera, di fronte alla recitazione dei versi d’amore del poeta non diceva né sì e né no. Importante a questo punto è evidenziare come la maschera esprima la costrizione degli uomini di essere assoggettati continuamente alle situazioni che la vita offre. Inoltre, si può notare che mentre per Pirandello non è un problema ‘spogliarsi’ della maschera e gettarla alla società risulta, invece, difficile poter esprimere le proprie idee perché paragonate a “ciottoli roventi” che non difficilmente riconducono all’immagine del magma incandescente con cui lo stesso autore definisce il flusso della vita che, essendosi ‘raffreddato’ in forme (i pensieri), si trasforma in ciottoli ma che, una volta tolta la maschera, tornano ad essere roventi.

La maschera sociale di cui l’autore si libera viene, invece, indossata dalla gente che, per essere accettata in società, decide di rappresentare un ruolo all’interno di una “retata di drammi originali”:

Ecco la folla. – Chierici e beoni,
giovani e vecchi, femine ed ostieri,
soldati, rivenduglioli, accattoni,
voi nati d’ozio e di lascivia, serî
uomini no, ma pance, lieti amanti,
bottegaj, vetturini, gazzettieri,
voi vagheggini, anzi stoffe ambulanti,
donne vendute da l’inceder franco,
goffe nutrici, e voi dame eleganti,
quale strano spettacolo a lo stanco
di rimirar, non sazio, occhio offerite
cosí male accozzate in largo branco.
Oh viaggio curioso de le vite
sciocche d’innumerabili mortali!
Oh per le vie de le città spedite,

che retata di drammi originali!...¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ivi, *Triste*, I, pp. 492-493. Lo stesso spirito di osservazione rispetto alla gente che gli attraversa la vita si coglie nella lirica *Dal fanale* in SPS, *Fuori di chiave*, pp. 653-655.

Nella lirica torna la definizione della vita come cosa “sciocca”, ossia vana, e viene evidenziato come la società, attraverso le maschere che gli uomini si racconciano per vivere in essa, sia lo scenario in cui si realizza quella retata di drammi che rappresentano la commedia umana da cui Pirandello attingerà per far popolare le scene del suo teatro.

Tale retata viene inserita, spesso, nella descrizione del ritratto di quella “Terza Roma” che non permette a Pirandello di sentirsi figlio dell’imperatore Domiziano, come come dimostra la seguente elegia:

È vero: dell’alto divin Campidoglio alle terga
giace di Roma antica il frantumato cuore,

e la Via Sacra, esausta vena, lo corre,
cercando i trionfali archi tra le ruine.

È vero, e la nativa grossezza teutonica vostra,
qui nella magra arguzia d’assottigliarsi ha modo:

quella che Roma fu (la finsero diva e, sedendo,
spoglie premea co ’l piè di vinte nazioni),

senza neppur le strane leggende dei tempi più bui,
ond’ebbe informe maschera di grandezza,

sorge or ben altra, sopra le antiche rovine pensosa,
e c’è rimasto il papa, e il re ci venne poi.

E noi le vespe siamo, Efraimo Lessing, uscenti
superbe dalla grassa putredine di Roma.

Sì, ma tra voi, ma qui, ma dovunque io mi volga,
sento che tutto ancora pieno di Roma è il mondo.¹⁶⁸

L’elegia offre una presentazione umoristica della città eterna deducibile proprio dal fatto che la stessa indossa una maschera che gli permette di dimostrare una grandezza che ormai non possiede più ma di cui rimane solo un memorabile ricordo. La Via Sacra è, ormai, l’“esausta vena” di Roma e i trionfali

¹⁶⁸ SPS, *Elegie renane*, XI, p. 568.

archi sono ormai “ruine” e, nonostante la grandezza di un tempo sia ormai estinta, il mondo continua ad essere pieno di Roma in nome della città che fu. In questa elegia Pirandello offre una forte descrizione oggettiva di una società in decadenza verso cui esprime una reazione morale. Come sottolinea De Castris, dalle liriche considerate, in cui il poeta esprime l’inconsistenza degli uomini imbellettati per rappresentare la commedia della vita in una inconsistente realtà, è possibile riscontrare quella oggettivazione scenica attraverso proprio la scomposizione che l’arte umoristica effettua. Nonostante il giudizio negativo del critico che intravede una effettiva bruttezza dei versi, è importante notare, però, come lo stesso legga in esse un’occasione importante per svelare un nodo critico sulla prima esperienza narrativa di Pirandello, ossia il rapporto dell’autore con il verismo. De Castris, infatti, nota come senza il supporto di uno studio critico su queste prime prove poetiche e partendo, dunque, da un’analisi critica dell’opera pirandelliana direttamente dalla narrativa, si sia spesso potuto incorrere nell’errore di annoverare la prima narrativa pirandelliana nell’impianto della narrativa verista dell’epoca. Tale può essere l’approccio ma l’atteggiamento critico-polemico nei confronti di quella stessa società, presentata nelle prime esperienze poetiche, non ammette equivoci di sorta. Le liriche, infatti, mostrano come seppur si sia in presenza di una una descrizione oggettiva della società, allo stesso tempo, questa venga trattata umoristicamente attraverso una scomposizione che svela tutte le finzioni della vita e che permette anche di cogliere la descrizione dei diversi tipi umani che popoleranno le scene del teatro pirandelliano.

Infatti, gli uomini descritti molto spesso per vivere in quella società descritta oggettivamente hanno bisogno di travestirsi in modo quasi inconsapevole, di indossare una maschera appunto, perché questa gli permetta la socializzazione realizzabile per Pirandello, però, solo attraverso la menzogna sociale:

La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra più attuabile su le basi d'una comune menzogna, che non su la esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto; sembra, in somma, che la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della veracità, in quanto quella può unire, laddove questa divide; il che non impedisce che, mentre la menzogna è tacitamente scoperta e riconosciuta, si assuma poi a garanzia della sua efficacia associatrice la veracità stessa, facendosi apparire come sincerità l'ipocrisia.¹⁶⁹

Ma Pirandello, poeta prima e narratore in seguito, svela quelle finzioni scomponendo la realtà descritta con approccio oggettivo. Infatti, molto spesso l'autore mostra quegli spaccati di società in cui viene fuori il diverso che, però, è sempre denigrato e escluso.

Tale elemento viene più volte presentato nelle novelle come ad esempio accade in *C'è qualcuno che ride* di cui Romano Luperini scrive:

In questa favola surreale che assume la forma e il ritmo di un incubo, la civiltà si salva solo restando nella propria falsa serietà, vale a dire nell'effettiva incoscienza della propria mascheratura: le convenzioni e le istituzioni della società e della cultura possono resistere solo rifiutando di guardarsi in faccia e di misurarsi col vuoto che nel profondo le tarla e allontanando da sé e reprimendo l'unica minaccia che può turbarle, rappresentata dalle pulsioni profonde dell'inconscio e del vitale.¹⁷⁰

Dunque, la società può arrivare a denigrare l'individuo che rifiuta l'omologazione. Ma la maschera sociale, cui molto spesso i personaggi pirandelliani sono assoggettati, non è nient'altro che la costrizione in una forma, e dunque di una morte che rappresenta la personalità che ognuno sceglie di avere ma sotto la quale si cela una pluralità di anime di cui l'uomo stesso è fatto:

Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo. E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. [...] Le varie tendenze che

¹⁶⁹ SPS, *L'umorismo*, p. 147.

¹⁷⁰ ROMANO LUPERINI, *Op. cit.*, p. 155.

contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sí che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?¹⁷¹

Andando contro le restrizioni sociali che rappresentano per gli uomini la forma utile per vivere in società Pirandello si dichiara contro le convenzioni e, per questo, molto spesso nelle liriche incita gli uomini a godere di tutti i veleni della vita che sembrano miele, anche perché a nulla serve privarsene per rispetto sociale. Così come viene evidenziato nella IV lirica di *Momentanee*:

Ogni attimo che fugge m'ammaestra:
Assiduo indagator d'ignoti beni
sia tu. Ratto che il tempo mi balestra,
uomo o forza non è che piú m'affreni.
Or godi in fin che la tua vita è destra,
e ti pajano miel tutti i veleni
che suggerai, come ape industriosa,
nel giardin de la vita dolorosa.

Ogni ideale è in van s'egli t'impaccia,
e stolto sei se mai d'un ben ti privi
per un rispetto sociale. Straccia
le leggi; tu l'hai scritto, e tu mentivi.¹⁷²

L'idea dell'uomo che è stolto se si priva per rispetto sociale di un bene è un concetto che dopo averlo trattato in versi, ancora una volta, teorizza nell'*Umorismo* asserendo che l'uomo che infrange le regole non fa nient'altro che liberare l'anima istintiva spesso repressa:

Ecco un alto funzionario, che si crede, ed è, poveretto, in verità, un galantuomo. Domina in lui l'anima morale. Ma un bel giorno, l'anima istintiva, che è come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale, e quel galantuomo ruba. Oh, egli stesso,

¹⁷¹ SPS, *L'umorismo*, p. 150.

¹⁷² SPS, *Mal giocondo, Momentanee*, IV, p. 485.

poveretto, egli per il primo, poco dopo, ne prova stupore, piange, domanda a se stesso, disperato: – *Come, come mai ho potuto far questo?* – Ma, signori, ha rubato. E quell'altro là? Uomo dabbene, anzi dabbenissimo: signori, ha ucciso. L'idealità morale costituiva nella personalità di lui un'anima che contrastava con l'anima istintiva e pure in parte con quella affettiva o passionale; costituiva un'anima acquisita che lottava con l'anima ereditaria, la quale, lasciata per un po' libera a se stessa, è riuscita d'improvviso al furto, al delitto.¹⁷³

Ma l'uomo, così facendo, è come se scoprisse una nuova dimensione di sé, una realtà altra, un oltre da cui poi è difficile staccarsi per tornare ad incastrarsi nella forma abituale e momentaneamente abbandonata. Questa sensazione genera il sentimento di perplessità proprio, come si è visto, dell'uomo "fuori di chiave", perplessità teorizzata da Pirandello nel *Fu Mattia Pascal* con la marionetta d'Oreste che se si trovasse, nel momento topico della vendetta nei confronti della madre ad assistere ad uno strappo nel cielo di carta, si trasformerebbe in Amleto, eroe moderno afflitto da perplessità e da dubbi:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci signor Meis.
– La tragedia d'Oreste?
– Già! *D'après Sophocle*, dice il manifesto. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.
– Non saprei, – risposi stringendomi nelle spalle.
– Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo.
– E perché?
– Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.
E se ne andò ciabattando.

¹⁷³ SPS, *L'umorismo*, p. 151.

Dalle vette nuvolose delle sue astrazioni il signor Anselmo lasciava spesso precipitar così, come valanghe, i suoi pensieri. La ragione, il nesso, l'opportunità di essi rimanevano lassù, tra le nuvole, dimodochè difficilmente a chi lo ascoltava riusciva di capirci qualche cosa». ¹⁷⁴

Questo brano del romanzo, che possiede, come è stato più volte rilevato, una connessione strettissima con il saggio critico del 1908, trova una diretta descrizione lirica all'interno della poesia apparsa per la prima volta in «Riviera Ligure» nel maggio del 1907, dal titolo *Richiesta d'un tendone* che esprime in versi proprio questo elemento:

Voglio un tendone e vi dico perché.

M'ero già fatto della terra schiavo;
entrato nell'armento,
per cui la sola verità ch'esista
è l'erba che gli cresce sotto il mento,
da molto tempo il ciel più non guardavo.
Era, non nego, risparmi di vista;
ma ov'ero giunto? a far con gli altri al re,
nell'ora del passeggio, riverenza;
riverenza alle chiese; alla bandiera
d'ogni fanfara, sul far della sera;
ai vivi, ai morti; ed anche a dir fra me
che – se in dote ebbe l'uom la pazienza –
contentar ci dovessimo del poco
che di goder ci è dato;
che obbedire alle leggi dello Stato
debba ognun, sia grand'uomo o sia dappoco;
ero giunto a scoprir belle contrade
in questa Terra e, tronfio, per le strade
di Roma andavo; e, allo splendor di tante
altre città pensando,
di nuovo orgoglio mi gonfiavo, in bando
l'invidia; ed animali e pietre e piante
con amoroso e lungo studio m'ero
a memoria già messi; e, a provar vero
quanto ha di sé
l'uomo ognor detto – microcosmo e re
della natura –, in degni

¹⁷⁴ TR, *Il fu Mattia Pascal*, I, pp. 467-468.

versi pensavo, e a rilevare i segni
del suo poter, gl'ingegni
varii, per cui del mondo alfin l'invitto
mister certo sconfitto
sarà: *dictu quam re
facilius.*

Il cielo rappresenta quasi il mezzo capace di svelare la realtà. Il poeta, infatti, dichiara di desiderare un tendone perché possa con quello nascondere la verità e vivere serenamente schiavo della terra, omologato all'armento degli uomini.

Se le verità, infatti, venissero svelate togliendo il velo/tendone delle illusioni non sarebbe più possibile credere nella vita e si proverebbe vergogna e sgomento rispetto alle proprie idee:

Sciagura volle che alla fin, del cielo
(tenendo all'aria il naso
così per caso)
rivedessi la vòlta. Un fuoco, un gelo
di vergogna e sgomento, all'improvviso,
mi presero per quelle
mie magnifiche idee, calde nel petto.
Ilari in ciel mi parvero le stelle,
e mi sentii deriso;
sentii che la celeste
vòlta non era per le nostre teste
regali incoronate
quel che si dice un ragionevol tetto.
Zitti, zitti, affrettatevi, tirate
un tendone, un tendon, per carità!
Di portarvi rispetto
ho buona volontà;
potrei fors'anche la nostra grandezza
riconoscere ancor, sul serio; ma –
mi ci vuole il tendone,
a giusta altezza,
e che non sia di velo.
*Conditio sine qua
non. Sicut in theatro item in coelo.*¹⁷⁵

¹⁷⁵ SPS, *Fuori di chiave, Richiesta d'un tendone*, pp. 621-622.

La poesia si chiude con la constatazione che la vita è come il teatro, come quel teatro della marionetta d'Oreste in cui non sono ammessi strappi, bisogna credere che la vita che si vive sia reale e non illusione creata per appagamento consapevole.¹⁷⁶

In realtà, però, l'uomo indossa la maschera spesso in modo inconsapevole illudendosi che quella sia l'unica realtà possibile ma questo può rappresentare una tortura per Pirandello in quanto, così facendo, rischia di reprimere l'anima che continuamente e per natura "si muove e si fonde":

E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh, perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso.¹⁷⁷

Tale afflizione pirandelliana viene bene espressa, ad esempio, da Silia, protagonista de *Il giuoco delle parti*, dramma scritto nel 1918 e rappresentato a Roma il 6 dicembre del 1918 dalla Compagnia di Ruggiero Ruggieri che durante un dialogo con il suo amante Guido Venanzi, esclama esasperata:

Non t'è mai avvenuto di scopirti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua stessa immagine ti sembra quella d'un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta, ti guasta tutto, richiamandoti a te, che so, per rialzarti una ciocca di capelli che t'è scivolata sulla fronte?

E ancora:

¹⁷⁶ Il tema dello 'squarcio nel cielo' torna anche nella lirica *Vecchio avviso* in cui viene ricordato uno spettacolo di trombettieri che «parean giganti degli antichi miti» in Germania e, mentre Pirandello assiste all'esibizione guardando il cielo pensa: «Or, or si squarcia!», Ivi, p. 641.

¹⁷⁷ SPS, *L'umorismo*, p. 152.

Questo maledetto specchio, che sono gli occhi degli altri, e i nostri stessi, quando non ci servono per guardare gli altri, ma per vederci, come ci conviene vivere... come dobbiamo vivere... Io non ne posso più!¹⁷⁸

Lo specchio, dunque, può riflettere tanto l'immagine che gli altri vedono lasciandoci di fronte ad esso perplessi e non riconoscibili ed estranei a noi stessi, e tanto può essere la dimensione che vediamo di noi ma che non ci rappresenta, quella forma/maschera che abbiamo deciso di avere all'interno del folle dramma della vita. Lo specchio rappresenta, infatti, il mezzo attraverso cui molto spesso il personaggio pirandelliano cade in una profonda e amara solitudine in quanto può essere anche il mezzo con cui si vede senza essere visto realizzando una conoscenza di sé o che gli altri hanno già percepito, o diversa da quella che gli altri percepiscono. È così, infatti, che Marziano Guglielminetti definisce il peso dello specchio, ad esempio, per Vitangelo Moscarda, personaggio per cui la sofferenza della propria solitudine e la consapevolezza, raggiunta attraverso la propria immagine riflessa allo specchio, arrivano al livello estremo, ossia alla pazzia che è «esito prevedibile nella letteratura del doppio».¹⁷⁹ Infatti, il primo libro di questo romanzo si apre, quasi programmaticamente, con la descrizione del protagonista che si ritrova di fronte alla propria immagine riflessa allo specchio. Il romanzo *Uno, nessuno e centomila*, del 1925, scritto a ridosso della seconda stesura del 1920 dell'*Umorismo*, rivela una stretta connessione tra le due opere, non solo per l'attiguità delle due pubblicazioni, ma anche per le molteplici tematiche umoristiche presentate nel romanzo che sottolineano, ancora una volta e come già era stato per la prima stesura del saggio critico nel 1908 e la stesura del romanzo *Il fu Mattia Pascal* del 1910, l'attiguità tra un Pirandello teorico della propria poetica e un Pirandello pratico.¹⁸⁰

¹⁷⁸ MN, *Il giuoco delle parti*, II, p. 139.

¹⁷⁹ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006, p. 294.

¹⁸⁰ Per la poetica dello specchio di Luigi Pirandello si rimanda a ALFREDO BARBINA, *L'Ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Roma, Bulzoni, 1998, in particolare da p. 221 a p. 234.

Se, però, per Vitangelo Moscarda lo specchio diventa strumento che conduce alla pazzia, per Pirandello arriva ad essere quasi un elemento salvifico come spesso dichiara nelle lettere della formazione:

Devi sapere, Antonietta mia, che ogni tanto io mi bacio allo specchio: quando dico qualche bestialità, per compensarmene, mi bacio; quando sono arrabbiato, per calmarmi, mi bacio; quando mi pare che la bestia uomo trionfi per la sua imbecillità, per congratularmene, mi bacio. È un vizio ormai inveterato [...] è più forte di me.¹⁸¹

Pirandello, dunque, pare che faccia pace col proprio ‘altro io’ riflesso nello specchio e, a tal proposito, Jean-Michel Gardair parla di una prima «esperienza biografica dello sdoppiamento» presente in queste missive che sarà elemento costante nella poetica pirandelliana del doppio, poetica che nasce dall’impossibilità di vivere la vita “prima di rifletterla”.¹⁸²

Il tema dello sdoppiamento della personalità che, come visto, è caratteristica fondamentale della poetica del doppio di Pirandello, è presente anche nell’opera poetica, ed in particolare in una lirica molto lunga dal titolo *Convegno* in cui Pirandello chiama a raccolta tutti i suoi io. Il più felice è quello che ha vissuto a Palermo che aveva “alato il cor di poesia” ma che molto probabilmente non sarà presente perché la differenza è ormai troppa a causa del «cammin che intraprese egli di volo, e la trama ch’ei finse or io rattoppo»:

[...]
Né verun d’essi sa, che più ne sia
di me. Qua vive o là, chiuso ciascuno
nel proprio tempo. Oltre non vede. E uno
si ferma, or ecco, a sera, in una via
di Como [...]

[...]

L’altro, eccolo in Germania, a Bonn sul Reno,

¹⁸¹ PLF, p. 185.

¹⁸² JEAN-MICHEL GARDAIR, *Op. cit.*, p. 57.

sotto un cappello di castoro, enorme:
magro egro smunto: non mangia, non dorme;
studia sul serio (o così crede almeno)
del linguaggio le origini e le forme.

[...]

Oh, chi a Palermo incontrasse per caso
quell'altro me, che della vita mia
la stagione più bella tuttavia
colà si gode, sgombro e ancor non raso
il mento, alato il cor di poesia,

deh, l'induca a venire a me per poco:
or son qui solo; e, nella fredda, oscura
notte, la solitudine paura
quasi mi fa. Seduto accanto al focol
nella prigion di queste quattro mura,

io gli altri me chiamo a convegno. Solo,
fors'egli solo non verrà, ché troppo
son io diverso ora da lui: vo zoppo
pe 'l cammin che intraprese egli di volo,
e la trama ch'ei finse or io rattoppo.¹⁸³

Sulla lirica, infatti, già Lo Curzio, intravedendo un notevole esempio del futuro Pirandello, affermava:

In «Convegno» (un fantastico convegno d'ombre), si ha un esempio tipico, quanto delicato, di quello sdoppiamento, o scomposizione, della personalità che nell'opera del Siciliano ha il suo fulcro nel *Mattia Pascal*, e su cui la critica mondiale s'è sbizzarrita in interpretazioni di tutti i colori.¹⁸⁴

In realtà lo stesso tema è presente in modo più velato anche in una lirica precedente. Nella sezione *Intermezzo lieto* di *Mal giocondo* si leggono i seguenti versi:

Io ti sento, io ti sento tra queste acute spine,
onde giaccio nel mezzo del cammino

¹⁸³ SPS, *Fuori di chiave, Convegno*, pp. 673-675.

¹⁸⁴ GUGLIELMO LO CURZIO, *Op. cit.*, p. 88.

avvinto e straziato, mentre sanguigno incombe
su la terra d'un secolo il tramonto,

spirar d'anime denso, o de la vita nova
gagliardo vento, su la fronte fosca.

Fremono a l'urto i nervi, sí come tese corde
di cetra antica, ed ansio il petto anela,

però che al guardo assiduo indagator diradi
le stanti nebbie a l'orizzonte oscuro,

e di non mai veduti aspetti lo ricrei,
ben che lontani e da un vel bigio afflitti.

[...]

Così il dissidio interno nel tempestato petto
si tace, e tutto lietamente oblio

in un vasto tranquillo non mai provato sogno
da un fresco lume e limpido sorriso,

qual d'autunnale vespro, allor che, bianca iddia,
su le terre e su i mar scende la Pace.¹⁸⁵

La molteplicità d'anime e la percezione di non possedere un unico pensiero trova compimento nell'originale formula del "dissidio interno" cantato nella lirica, tanto che per Gösta Andersson tale concetto arriva a rappresentare un'eco del gusto psicologico che Pirandello svilupperà nelle sue opere successive:

In *Mal giocondo* l'autore per la prima volta adopera questo termine tanto significativo perché prelude come formula ad un complesso di idee che si rifletteranno poi in molte sue opere. Questa formula tanto espressiva esiste quindi già nei primi testi del futuro grande narratore e drammaturgo, acuto indagatore dei segreti della psiche umana. Tale preludio annuncia il tema fondamentale della scissione dell'anima, della molteplicità reale dell'io e del carattere fittivo e contingente della personalità, tema che l'autore man mano svilupperà, cercando poi nelle scuole psicologiche e filosofiche di simile

¹⁸⁵ SPS, *Mal giocondo*, *Intermezzo lieto*, VII, pp. 480-482.

indirizzo un sostegno teorico per le esperienze e per le idee da lui vissute in età giovanile.¹⁸⁶

La dissociazione dell'io, evidentemente espressa attraverso il dissidio interno, si può rintracciare in un'altra missiva scritta da Pirandello in risposta ad una lettera di Antonietta, in cui la donna ammette di non riuscire a rispondere alle lettere che il futuro marito le scrive:

Se il sentimento detta, la mano scrive. Non c'è bisogno di maestri. [...] In me son quasi due persone. Tu già ne conosci una; l'altra, neppur la conosco bene io stesso. Soglio dire, ch'io consto d'un *gran me* e d'un *piccolo me*: questi due signori son quasi sempre in guerra tra di loro; l'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri, il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io son perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra. Io tengo naturalmente moltissimo [...] al mio *gran me*; [...] Quale dei due amerai di più, Antonietta mia? In questo consisterà in gran parte il segreto della nostra felicità.¹⁸⁷

La descrizione del "gran me" e del "piccolo me" presente in questa lettera per Antonietta, inoltre, entra a far parte dell'arte pirandelliana con la stesura della novella *Dialoghi tra il Gran me e il piccolo me*, che si compone di quattro capitoli pubblicati inizialmente su diverse riviste: *Nostra moglie* ne «La Tavola rotonda» il 2 novembre 1895, *L'accordo* in «Il Marzocco» 13 giugno 1897, *La vigilia* in «Ariel» il 25 dicembre 1897 e, infine, *In società* in «Il ventesimo» il 4 febbraio 1906. La novella, infatti, oltre ad offrire notevoli slanci autobiografici, evidenzia proprio la scissione esistente all'interno dell'anima dell'autore che, se da un lato auspica per l'uomo una vita scevra di preoccupazioni ed affliggimenti quotidiani, dall'altro lo presenta come continuamente afflitto dalle molteplici situazioni contingenti. All'interno della novella, inoltre, pare singolare il fatto che, mentre il piccolo me è impegnato ad assolvere ai propri doveri di futuro

¹⁸⁶ GÖSTA ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, cit., p. 51.

¹⁸⁷ PLF, p. 190.

marito e, dunque, completamente assorto nell'organizzazione delle nozze, il gran me inizia a sentirsi solo e inizia a pensare seriamente che la terra dovrebbe essere abitata solo da persone capaci, come il piccolo me, di trarre sostentamento e gioie da essa:

Sì, sì, tu hai ragione, infatti: questa terra è veramente per te, per voi altri... Tu sai trarne il sostentamento; tu vi edifichi le case, e vai trovando di giorno in giorno, con diligenza, più sicuro riparo contro le avversità della natura, e comodi maggiori. Io dovrei essere il raggio di sole, l'aria ristoratrice che entra per le finestre aperte e reca il profumo dei fiori; ma spesso non so esserlo, ho spesso la crudeltà del fanciullo, che con un sasso tappa la buca del formicajo. Spesso la grandezza mia consiste nel sentirmi infinitamente piccolo: ma piccola anche per me la terra, e oltre i monti, oltre i mari cerco per me qualche cosa che per forza ha da esserci, altrimenti non mi spiegherei la forza arcana che mi tiene, e che mi fa sospirar le stelle...¹⁸⁸

In questo brano si evince il contrasto insito nel gran me, parte più rappresentativa dell'anima che, sconfitto, ammette la propria piccolezza e la propria ricerca di un qualcosa che non può essere soddisfatto dalla quotidianità della vita. Tale considerazione lo conduce direttamente a recitare dei versi in cui chiede ristoro e rassicurazione alle stelle che, però, non soddisfano la richiesta, offrendo all'interlocutore nient'altro che un silenzio arcano:

Alla mia solitudine di gelo,
al mio sgomento, al mio lento morire
parla ne le stellate notti il cielo
d'altre arcane vicende da subire
sempre dentro al mistero e in questo anelo.
«E fino a quando?» l'anima sospira.
Infinito silenzio in alto accoglie
la sua dimanda. Pur tremarne mira
le stelle in ciel, quasi animate foglie
d'una selva, ove arcano alito spira.¹⁸⁹

¹⁸⁸ NA, *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me*, vol. III, t. II, pp. 976-977.

¹⁸⁹ Ivi, p. 977.

Ma se nella novella risulta esserci un sarcastico contrasto tra le due posizioni, nella lettera per Antonietta, invece, Pirandello ammette non solo una convivenza pacifica ma addirittura una stima reciproca tra le sue due parti, tanto che molto spesso quando il piccolo me dice qualche stranezza, il gran me, parte cui Pirandello ammette di essere particolarmente legato, bacia l'immagine riflessa allo specchio.

Pirandello da umorista convive con le proprie anime svelando a se stesso, senza illusioni, la verità della vita e cioè riesce in qualche modo ad essere consapevole dei propri limiti e dei limiti delle proprie convinzioni. Questo, però, non accade a tutti gli uomini e Pirandello, come scrittore umorista, si pone l'obiettivo di svelare la verità a tutti coloro che credono di viverla ma che, in realtà, la tengono repressa e nascosta proprio dietro ad una maschera.

Ed è proprio per questo che Pirandello, passando in rassegna tutti gli scrittori umoristi nella prima parte del suo saggio critico, definisce Copernico come uno dei più grandi umoristi della storia perché «smontò non propriamente la macchina dell'universo, ma l'orgogliosa immagine che ce n'eravamo fatta», ed anche perché creatore del cannocchiale, quella "macchinetta infernale" che non mancò di mostrare tutta la piccolezza dell'uomo all'uomo stesso rispetto alla grandezza dell'universo. Umorista, dunque, che svela il reale e di conseguenza tutte le menzogne che gli uomini continuamente si creano. Come nota Pietro Milone, il riferimento che Pirandello inserisce nel saggio a questo proposito, «Si legga quel dialogo del Leopardi che si intitola appunto dal canonico polacco»,¹⁹⁰ fa riferimento a *Il Copernico. Dialogo*, «sopra la nullità del genere umano», una delle operette morali del 1827. Lo studioso, curatore dell' *Umorismo* pubblicato da Garzanti, a tal proposito in nota aggiunge:

La definizione che in esso si legge, della terra come "granellino di sabbia", si ritrova nel cap. II del *Fu Mattia Pascal* (con quella di "invisibile trottolina",

¹⁹⁰ SPS, *L'umorismo*, p. 156.

già presente in *Arte e coscienza d'oggi*; cfr. anche *La trottola*, in «Il Momento» di Torino, 9 giugno 1905).¹⁹¹

In realtà l'immagine della terra come trottola è precedente a tutte le citazioni e i riferimenti del curatore, in quanto già in due liriche presenti nella raccolta *Mal giocondo*, tale definizione viene adoperata in due diversi momenti:

Io non so che bestie sieno
le viventi, o Stelle, in voi;
ma sien pur come si sieno,
non essendo come noi,

questo è certo, che degli esseri
curiosi in voi saranno,
che, sì come noi, de l'essere
la ragione non sapranno.

Voi non siete accese lampade,
né men chiodi da solajo
conficcati in una splendida
lastra concava d'acciajo;

se ben poco me ne torni,
so che siete mostruosi
corpi fissi o perdigiorni
via pei ciel silenziosi,

proprio come, e non v'incomodi
il notturno paragone,
questa sciocca enorme trottola
che ci porta in su 'l groppone.
[...]

Come voi parete agli uomini,
d'oro forse ella a voi pare?
e non fango, o Stelle vigili?
E non fango, o Stelle care?¹⁹²

¹⁹¹ Si veda l'edizione dell'*Umorismo* curata di Pietro Milone con introduzione di Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 2004, pp. 218-219, nota 4.

¹⁹² SPS, *Mal giocondo*, *Allegre*, IV, pp. 460-461.

La terra diventa una “sciocca enorme trottola”, sciocca come la vita in quanto entrambe accomunate da un mistero impenetrabile. Si è, infatti, in presenza di una «figurazione scherzosa e spietata del mistero cosmico»,¹⁹³ come ha giustamente sottolineato De Castris che, dunque, a ragione viene descritto da Pirandello umoristicamente in quanto, essendo il mistero impenetrabile e incomprensibile, deve essere trattato con il giusto distacco poiché non è portatore di alcuna verità.

Anche nella prima parte dell’VIII lunga lirica della sezione *Triste* la terra viene definita “enorme trottola sciocchissima”:

Sono a la mia finestra, al quinto piano,
e guardo giù per via: – C’è molto fango;
oggi non scenderò. – Nubi vaganti,
nubi ideal d’ogni ideale vano,
nubi amor dei poeti e degli amanti,
egli è dunque così che va a finire
l’alta idealità che vi sublima?
Ahimè tutto quel fango, altere nubi,
(colla che i piedi attacca dei mortali
a questa enorme trottola sciocchissima
per gli spazî lanciata a raggirarsi
in eterno) da voi, da voi diviene.¹⁹⁴

In entrambe le liriche, però, oltre alla similitudine della terra come trottola, viene anche messo in evidenza il contrasto tra la terra e gli esseri che la popolano definiti “fango”, e l’immensità del cielo e delle nubi, contrasto che preannuncia una coppia ossimorica con un significato fortemente connotativo in cui è possibile leggere la pesantezza del ragionamento che conduce alla disillusione dell’uomo, rispetto alla leggerezza delle illusioni che lo conducono ad un ‘altrove’ almeno apparentemente salvifico. Lo stesso pensiero Pirandello

¹⁹³ ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁴ SPS, *Triste*, VIII, pp. 499-500. La Terra da trottola diventa «ferrea palla di galeotto» nella lirica *Bolla e palla* in SPS, *Fuori di chiave*, p. 637 e ancora ne *Il Globo* viene definita «palla di cartone» in SPS, *Poesie varie*, p. 786.

lo descrive nella XVI lettera presente nell'epistolario con l'amico Giuseppe Schirò: «Io ho un ideale del bene, il quale per troppo elevarsi fuori del fango, si è campato su le nuvole, sì che io lo guardo e sternuto». ¹⁹⁵

Le nuvole, inoltre, sembrano essere determinanti per la descrizione dell'ideale inseguito dall'autore che molto spesso fa riferimento alla poesia: «Son prosaico, è vero, ma che posso farci io se la poesia dell'amor di patria se n'è tutta ita là su tra le nuvole?». ¹⁹⁶

Le stesse nuvole arrivano ad essere il simbolo della poesia in generale e della sua in particolare. In una lettera destinata al padre Piradello scrive:

Vorrei anch'io ingojare il tuo amaro, ma, vedi, le mie nuvole nessuno le vuol comprare, [...] sentivo oggi uno strano e forte bisogno di parlarti lungamente, così come ho fatto. Volevo dirti tante cose e mi son perduto in frascherie. Non te l'ho detto io che le mie son nuvole e che nessuno le vorrà comprare? Nemmeno tu, ci scommetto. ¹⁹⁷

Il tema dell'acquisto delle nuvole è presente anche nella I lirica di *Allegre* in cui, in un clima ancora imbevuto di neoclassicismo, con un chiaro rinvio al mito classico di Hermes, vengono regalate al poeta dal dio ma si rivelano vacche che non danno latte, ossia poesie che non danno alcuna possibilità di guadagno e soddisfazione:

Chi mai vorrà comprare le mie nuvole?
Da l'Atlantide nembi-adunatore,
m'ebbi in retaggio quante van pe 'l cielo
nuvole in giro.

Sappi, mi disse il dio, ch'esse son vacche
sparse pe i campi liberi de l'aria;
n'abbi custodia e cura: io te ne cedo
l'alto dominio.

Gran mercé, rispos'io, liberal nume:

¹⁹⁵ AM, p. 100.

¹⁹⁶ EFG, p. 14.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 6-7.

ben largo io vedo è il dono. Ma le poppe
di quelle vacche non dàn latte, e in vano
or premo e spremono.

Ereditato in vece avrei più tosto
la tua sagacità fine in rubare
bovi ai pastori, e la facondia e il ratto
alato piede.

Che non mi starei ora, resupino
da mane a sera, afflitto aerimante,
il viaggio a seguir di tante vane
nuvole, vano.

Or sú, chi vuol comprare le mie nuvole?
Io de i doni del dio non fo mercato,
ma a gran derrata vendo e senza usura
l'aerea merce.

Ne consiglio ai filosofi l'acquisto,
al papa, ai re regnanti e decaduti,
agli amanti fedeli, ai sognatori,
ai mille illusi;

ed agli uomini onesti ed ai poeti,
specialmente: Potranno su le nuvole
vivere gli uni onestamente, e gli altri
di poesia.¹⁹⁸

Il poeta consiglia l'acquisto delle nubi a tutti gli illusi ma soprattutto agli uomini onesti e ai poeti perché entrambi potranno realizzare lassù l'ideale di vita in cui credono in quanto sulla terra, piena di fango, non è loro concesso.

Lo stesso tema torna anche nella seguente lirica di *Fuori di chiave* in cui le nubi sono paragonate alle vane speranze umane:

Mi par che dentro al cranio smisurato
del mondo addormentato,
siccome dentro al mio tanti pensieri,
nuvole bianche e nuvoloni neri
errin col triste tedio di chi sa
che il proprio fin giammai non giungerà.

¹⁹⁸ SPS, *Mal giocondo, Allegre*, I, pp. 457-458.

[...]

[...] E come voi, nubi, le umane
speranze appajon vane
prima talor che giungano ad effetto.
Ansio, di giorno in giorno io le rimetto;

[...]

Passano gli anni... Il tempo par che dorma,
e volge, e ne trasforma,
siccome il moto o l'aura voi; ma intanto
son sempre quelle del riso e del pianto
le cagioni; la fune, sempre quella:
in nuovi intrecci, in nuovi nodi attorta.
Smania l'uomo a strigarla, s'arrovella...
Ma poi, del resto, nuvole, che importa?¹⁹⁹

Anche Renato Barilli considera le nuvole come elemento di «vaghezza, leggerezza, nobiltà di sentire» e arriva a vedere in esse l'emblema del «paese dei sogni» che guarisce l'uomo dal male di vivere.²⁰⁰

Per meglio comprendere il significato simbolico e semantico delle nuvole menzionate più volte nelle liriche, risulta utile un passo del romanzo *I vecchi e i giovani* nel momento in cui Pirandello delinea un aspetto di don Cosmo Laurentano attraverso una riflessione sulla sua persona effettuata da donna Sara:

Don Cosmo rimase in quella camera, dove con l'ajuto di donna Sara trasportò tutti i suoi libracci. La povera casiera, sentendo quanto pesava tutta quella erudizione, non riusciva a capacitarsi come mai don Cosmo che se l'era messa in corpo, potesse vivere poi così sulle nuvole.

[...]

« – Uh quanti libri! – esclamò Capitolino entrando – Già lei studia sempre...Romagnoli, Rosmini, Hegel, Kant...

– Poesie! – sospirò don Cosmo, con un gesto vago della mano, socchiudendo gli occhi.

– Come come? Don Cosmo, non capisco. Filosofia vorrà dire.

Chiamatela come volete, – rispose il Laurentano, con un nuovo sospiro. – Da studiare, poco o niente: c'è da godere, sì, della grandezza dell'ingegnaccio

¹⁹⁹ SPS, *Fuori di chiave, Nuvole*, pp. 669-670.

²⁰⁰ RENATO BARILLI, *Op. cit.*, p. 314.

umano, che su un'ipotesi, cioè su una nuvola, fabbrica castelli: tutti questi vari sistemi di filosofia, caro avvocato, che mi paiono... sapete che mi paiono? Chiese, chiesine, chiesacce, di vario stile, campate in aria.

[...]

– Soffiate, rùzzola giù tutto; perché dentro non c'è niente: il vuoto, tanto più opprimente, quanto più alto e solenne l'edifizio.²⁰¹

L'evasione, dunque, verso un altrove fatto di leggerezza e vacuità sembra essere proprio dei poeti che riescono in qualche modo a far librare l'anima. Concetto che Pirandello esprime attraverso le nuvole come portatrici di salvezza umana che attraverso una folata di vento, però, scompaiono drammaticamente.

Importante risulta a tal proposito il fatto che Pirandello nel 1886 si dedichi alla traduzione delle *Nuvole* di Aristofane come informa la seguente lettera del settembre di quell'anno:

Traduco una commedia d'Aristofane – Le Nuvole – Mi riesce alquanto difficile: pure trovo l'ironia e la satira un po' troppo forzate, forse perché non sono di ispirazione, c'è troppo Amito e Melito.²⁰²

Tale informazione permette di comparare l'esercizio di traduzione sull'opera greca alla stesura delle liriche, ed in modo particolare all'uso frequente dell'immagine delle nuvole. Il riferimento alla tradizione classica permette di sostenere, infatti, l'accostamento della poesia alla filosofia in quanto il richiamo alle *Nuvole* di Aristofane diventa chiaro e la divinità, creata dal commediografo, si fa nelle poesie di Pirandello 'correlativo oggettivo' del *phrontistèrion*, ossia del pensatoio socraticamente inteso, quel luogo incontaminato che permette ai pensieri di vivere liberamente.

L'immagine delle nuvole torna spesso nell'opera di Pirandello ma dove forse è meglio definita e delineata è nel IX paragrafo, *Nuvole e vento*, del secondo libro del romanzo *Uno, nessuno e centomila* che vale la pena riportare quasi integralmente:

²⁰¹ TR, *I vecchi e i giovani*, II, pp. 51-52.

²⁰² AM, pp. 64-65.

Ah non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdraiati qua sull'erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare.

Nuvole e vento.

Che avete detto? Ahimè, ahimè. Nuvole? Vento? E non vi sembra già tutto, avvertire e riconoscere che quelle che veleggiano luminose per la sterminata azzurra vacuità sono nuvole? Sa forse d'essere la nuvola? Né sanno di lei l'albero e la pietra, che ignorano anche se stessi; e sono soli.²⁰³

La coppia oppositiva pesantezza/fango e leggerezza/nuvole rinvia direttamente ad un'ulteriore coppia ossimorica tra la grandezza dell'universo e la piccolezza dell'uomo che su di essa abita. Nella lirica *Il Pianeta*, in cui viene ripresa ancora una volta l'immagine della trottola, l'uomo, infatti, si scopre nient'altro che un misero atomo in cielo:

Gira, gira...Nello spazio
tante trottole. Ci scherza
Dio. [...]

[...]
Se sapessi con che fervido
indefesso acuto zelo
ci siam messi noi medesimi
a scoprirci atomi in cielo!²⁰⁴

La lirica continua annoverando, umoristicamente, le belle città della terra ed in particolare Roma, in cui si può trovare «[...] vino e vitto buono;/ buone donne; buoni letti...». Ma ciò che più conta nella vita è sicuramente dare importanza al proprio gioco:

[...] prendere
una cosa pur che sia,
seria o vana, importa poco:

²⁰³ TR, *Uno, nessuno e centomila*, II, p. 774.

²⁰⁴ SPS, *Fuori di chiave, Il Pianeta*, pp. 629-632.

quel che importa è che si dia
importanza al proprio gioco.

Giacché stolto è l'uom che vuole
ragionar le cose arcane,
fabbricando di parole
vane, leggi ancor più vane.

I versi conclusivi ritraggono la Terra come una vettura su cui “si sta scomodi bene” e il tempo il postiglione²⁰⁵ e chiudono la lirica con un'umoristica definizione della vita:

D'aspettar così mi resta,
paziente passeggiare,
ch'abbia fine per me questa
strana gita di piacere.

Anche all'interno della lirica *Depressione* Pirandello sviluppa il tema della piccolezza dell'uomo la cui consapevolezza non fa che acuire lo sconforto nell'animo del poeta:

Atomo umano, enorme è la natura.
L'esser t'investe e ti trascina. Invano
contenerlo vorresti: ei non ti cura,
ei va per le sue vie, atomo umano.
Io più sitir non vo' la sorte oscura
de l'avvenire: come un uragano
nel passato ei rovesciasì e s'oscura,
tutto vorando l'esser nostro vano.

Spengonsi a lento ormai nei polsi bassi,
e nel cervel, cui fanno assedio i dubî,
le fantastiche febbri del desio.

Atomo umano, guarda in ciel le nubi:
estraneo a tutto sei, estraneo passi.

²⁰⁵ Durante il viaggio il poeta asserisce che gli sono andati via gli inganni ed i capelli, elementi che bene realizzano l'idea dell'invecchiamento in quanto nell'VIII lirica di *Pasqua di Gea* il poeta chiedeva: «Ma non mi sieno tolti/ da l'arida vecchiezza/gl'inganni ed i capelli:/ benigna amica, morte/ abbia di me pietà./ Chi muor con gli anni belli/ non ha crudele sorte», p. 514.

Scenda pei sogni miei, scenda l'oblio.²⁰⁶

Da quest'ultima lirica si evince la consapevolezza che l'autore possiede della vanità della propria esistenza e, inoltre, si coglie quanto questo processo scatti nella sua mente nel momento in cui si spengono le «fantastiche febbri del desio» e iniziano ad assediare la mente solo ed esclusivamente i dubbi che non lasciano spazio ad alcuna illusione. Per evitare ciò la vita, dunque, per Pirandello dovrebbe consistere in una continua morte e rinascita attraverso cui l'uomo potrebbe continuamente essere sopraffatto da uno stupore primitivo e sempre nuovo. Dovrebbe, insomma, accadere all'uomo ciò che accade a Vitangelo Moscarda alla fine del romanzo:

E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni. [...] muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.²⁰⁷

L'unica via di salvezza per l'uomo, dunque, pare essere quella di credere nella realtà della propria vita continuando a far bruciare il desiderio nella mente e a cercare di perseguire gli obiettivi. Il tutto per Pirandello è realizzabile solo se si decide di indossare una maschera e con essa prendere parte alla società ed essere accettato da quella che, però, vedrà sempre quell'uomo 'a proprio modo' e mai come lui stesso auspica. Scegliere una maschera equivale a dare una forma alla propria vita che invece dovrebbe non consistere, essere una non-forma, dal momento che ogni forma è morte. Tale dilemma e dissidio pirandelliano, bene espresso nelle pagine dell'*Umorismo*, è un elemento che, come visto, 'prende vita' nella mente e nelle teorizzazioni di un Pirandello ancora giovanissimo, e 'prende forma' attraverso le poesie di quegli anni.

²⁰⁶ SPS, *Poesie varie, Depressione*, p. 779.

²⁰⁷ TR, *Uno, nessuno e centomila*, II, pp. 901-902.

II.4 Sentirsi vivere e lasciarsi vivere nei versi

Pirandello, dunque, afferma che la verità perché scompone, anziché comporre ed unire, diventa la realtà unica in cui l'umorista può credere perché, scomponendo e distruggendo, non fa altro che svelare il reale e infrangere le illusioni che gli uomini continuamente si costruiscono indossando e acconciandosi maschere di ogni genere:

Ciascuno si racconcia la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello, buono, grazioso, generoso, infelice*, ecc. ecc.²⁰⁸

Da questo brano dell'*Umorismo* si nota quanta importanza abbia avuto nelle riflessioni pirandelliane un'ennesima coppia oppositiva, ossia il rapporto contrastivo esistente tra l'uomo e gli altri oggetti della natura teorizzato nella sostanziale differenza esistente tra i due concetti del "sentirsi vivere", che è prerogativa degli uomini e del "lasciarsi vivere", propria degli oggetti della natura.

Il tema della veridicità e autenticità degli oggetti che si lasciano vivere, rispetto agli uomini che continuano nel corso della vita continuamente a cercare di sentirsi vivere, creandosi continuamente ideali e illusioni, è un motivo ancora una volta presente nelle liriche come è, per esempio, per il mare descritto nella seguente lirica dal titolo *Guardando il mare*:

E sei vivo anche tu, come son io:
tu per molto, io per poco, e ne son lieto.

²⁰⁸ SPS, *L'umorismo*, p. 153.

Ma ti vedo e ti penso, io: tu non vedi
e non pensi, beato! Fino ai piedi
vieni con un sommesso fragorío
a stendermi le spume, mansueto.

Come un mercante di merletti... Bravo!
Uno ne stendi, e tosto lo ritrai,
ed ecco un altro, e un altro ancora... Scempio
fai così della tua grandezza, ignavo?
Tenta, prova altri scherzi... non ne sai?
Ma ingójati la terra, per esempio!²⁰⁹

Secondo Enzo Lauro dai versi si può cogliere l'immagine del mare come simbolo dell'infinito, ma pare inevitabile considerare che quell'idea di infinito si viene a creare grazie alla caratteristica peculiare del mare, e cioè la fluidità. Oltre, infatti, alla splendida similitudine del mare come venditore di merletti in questa lirica si evince quanto Pirandello invidi il mare non solo perché possessore della capacità di lasciarsi vivere impraticabile per l'uomo, ma anche perché il mare è libero, non costretto in nessuna forma a differenza di quanto, invece, spesso accade ai personaggi pirandelliani incastrati in forme, o meglio, in "trappole" sociali o familiari.

Nella novella *Un'idea*, ad esempio, il protagonista che si muove per strada cercando di eliminare l'idea che continuamente lo assale, abbracciato dall'evanescenza notturna della città, ad un certo punto si scopre leggero, quasi un'ombra, in quanto quell'idea che spesso lo assale e che è l'elemento che gli permette di avere forma e consistenza, lo abbandona:

È dunque un'idea. Ancora, sempre quella idea ch'egli non riesce in alcun modo a precisare. Appena ne avverte confusamente la presenza, si sente opprimere da quel peso. Appena gli svanisce, ecco: vuoto come un'ombra.²¹⁰

²⁰⁹ SPS, *Fuori di chiave, Guardando il mare*, p. 669. L'immagine della terra inghiottita dal mare verrà sfruttata da Pirandello per la conclusione del mito *La nuova colonia*.

²¹⁰ NA, *Un'idea*, vol. III, t. I, cit., p. 648.

Tornando all'elemento fluido che è caratteristica del mare invidiata dal poeta, pare singolare la chiusura di questa novella in quanto viene esaltata la fluidità del fiume che rappresenta l'unica cosa che ha reale movimento e, dunque, vita:

Guarda il cielo, per non guardare, giù, l'acqua del fiume. L'idea che non riesce a precisare è forse proprio questa. Ma non ne ha il coraggio. Poggia le mani sul parapetto del ponte; se le sente quasi restituire anche qui, dal freddo della pietra, come prima dal tepore di quelle altre mani. E resta lì, di nuovo assorto, opacamente, in quella sua singolare attesa. Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova.²¹¹

Rispetto a questo passo della novella Romano Luperini afferma:

Allo scarto fra io e mondo, all'irriducibilità della natura rispetto all'uomo, che caratterizza la poetica umoristica e allegorica della grande stagione pirandelliana, segue l'indicazione di una fusione primigenia, in cui la frattura si colma e l'unità e l'organicità prevalgono sulla scissione e sulla contraddizione.²¹²

In realtà, proprio il fatto che il protagonista ammetta che l'unica cosa che ha mobilità sia l'acqua enfatizza il distacco esistente tra l'uomo costretto nelle forme e l'acqua che, invece, non rapprendendosi è elemento informe e, dunque, vivo. Idea confermata dallo stesso autore che nella novella *La trappola* scrive: «La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco non la terra che si incrosta e assume forma».²¹³ Dunque, la fusione panica di cui il critico parla non è qui presente proprio perché l'uomo non guarda la natura o il paesaggio che, pur lasciandosi vivere hanno comunque una forma, ma l'acqua che è elemento opposto rispetto all'uomo e agli altri esseri della terra.

²¹¹ Ivi, pp. 652-653.

²¹² RENATO LUPERINI, *Op. cit.*, p. 154.

²¹³ NA, *La trappola*, vol. I, t. I, p. 777.

Nella seguente lirica Pirandello si immagina addirittura immerso nelle acque marine per purificarsi in quanto il mare diventa portatore di sollievo, capace di salvare l'uomo dall'ignavia e dagli ozi della vita terrena, o meglio cittadina, e capace di restituirgli vigore:

Quando ella sola, o mar perfido e bello,
tranquilla siede, e di mille astri viva,
su te la Notte, e in te versa la Luna
il suo bel raggio;

allor l'immensità cerula tua,
da l'ampio lido a l'orizzonte estremo,
correr tutta vogl'io, come veloce
delfino, o Mare.

Infaticato nuotator gagliardo,
correr vogl'io la luminosa via
del lunar raggio su le palpitanti
acque infiammate;

e del cielo e del mar le paurose
profonde immensità su 'l capo e in torno,
nel silenzio, sentir, rotto da i lievi
romor del nuoto.²¹⁴

In questa lirica è, invece, presente il desiderio del giovane di potersi 'mischiare' al mare, a quelle acque "infiammate" attraverso un'intensa unione panica.

Inoltre, proseguendo, la lirica descrive quell'immersione quasi come un abbraccio paterno che accoglie il figlio redento che, attratto dai finti bagliori della città, lo aveva precedentemente abbandonato:

Ora, la Luna attendo, e le mie forze,
sí come antico lottator, preparo:
Io voglio, io voglio in voi tutto, o vaste acque,
purificarmi.

²¹⁴ SPS, *Mal giocondo*, XV, pp. 456-457.

Di tanta ignavia e dei lunghi ozî voglio
purificarmi. Inascoltato padre,
immenso Mar, ridammi tu le fiere
audacie prime;

i miei ritempra tu muscoli rosi
da i mal de la città, dove è menzogna
tutto, e per cui te, Padre, un dí lasciai,
non più contento

del plauso schietto, onde gli adusti tuoi
figli eron larghi al giovinetto, ardito
nuotatore, allorché tutti su 'l lido
raccolti e intenti

me, de gli emuli destri sfidatore,
ne i trionfi seguian, forte acclamando
da lungi, e quindi, innanzi a te plaudente,
m'offrian da bere.²¹⁵

Come il mare, però, anche gli alberi oltre che semplici oggetti della natura diventano testimoni della “vana commedia umana” piena di languore e di menzogne come rappresentazione comica e tragica insieme a cominciare proprio dalle prime liriche:

O superbi dei pubblici giardini
schierati alberi lungo i bei viali,
quasi a scortar gli sciocchi cittadini
e le più sciocche vanità mortali;
quanta pietà, superbi alberi, sento
ora che foschi chiaman gli autunnali
mesi le piogge a flagellarvi e il vento,
di voi, dannati da contraria sorte
a far da malinconico ornamento.
Co 'l pomeriggio le sue ferree porte
apre il giardino, e la comedia vana,
sotto le vostre nude rame torte,
d'una folla, che a voi par certo nana,
torna a svolgersi, piena di languore
e di menzogne – umana, umana, umana!²¹⁶

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ivi*, p. 453.

Se in precedenza, come visto, l'aggettivo "sciocco" veniva adoperato per la vita e per la terra, ora viene usato per definire i cittadini e le vanità in cui gli stessi credono. Rispetto alla sfilata degli sciocchi cittadini, gli alberi sono i testimoni di quella commedia umana costituita da una folla nana rispetto alle dimensioni dell'albero, termine, però, utile ad evidenziare anche la superiorità dell'albero rispetto all'uomo che ha capito il gioco e che si lascia vivere:

Là giù, di tra le nuvole, il rossore
cupo del vespro tinge di sanguigno
le cupole lontane e i tetti: Muore
cosí, senza il sorriso d'un benigno
raggio di sole, un altro giorno ancora.
Io guardo voi, grandi alberi, e un maligno
e tristo accenno parmi a ora a ora
mi facciano per l'aria i vostri rami
torcendosi, e il mio viso si scolora:
Parmi che ognun di voi freddo mi chiami
con la notte a finir, che fosca incombe,
a un tronco appeso: «Or sú, folle, che brami?»

Pace hanno i morti giù, ne le lor tombe!». ²¹⁷

La lirica si chiude con l'immagine dell'albero che direttamente si rivolge al poeta chiedendogli di smettere di sperare in quanto all'uomo è dato avere pace solo con la morte.

Arcangelo Leone De Castris intravede all'interno della lirica, oltre agli elementi grafiani e al tono fortemente leopardiano con una chiusa tutta carducciana, «un incipiente umorismo 'macabro'». ²¹⁸ Dunque l'albero, già in queste prime esperienze poetiche, diventa un elemento della natura che, attraverso un accostamento all'uomo e alle sua vanità, si fa portatore di un forte e chiaro messaggio umoristico. Immedesimandosi con gli alberi il poeta si dichiara sconfitto dalla vita e si lascia così vivere perché non riesce a raggiungere e a soddisfare i propri ideali. Come testimonia anche Enzo Lauro infatti:

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Op. cit.*, p. 32.

A parte il colloquio con gli alberi certamente non originale, circola nella lirica un atteggiamento polemico non privo di bizzarria che mette insieme la vanità e la sciocchezza dell'uomo, la serenità giudiziosa della natura, il pensiero della morte che chiude giustamente ogni vicenda: la commedia umana, la folla dei nani impigliati nella rete delle loro menzogne sono elementi del grande affresco esistenziale che si rivela drammatico, mentre il «maligno e triste accenno» che abbozzano le cime degli alberi [...] è indice anch'esso della disposizione umoristica.²¹⁹

Nella lirica *Attesa* che chiude la raccolta *Zampogna* si assiste, invece, ad una vera e propria immedesimazione del poeta con gli alberi che paiono morti ma sono in realtà solo in attesa che arrivi la loro stagione:

Io sono come l'albero che aspetta
la sua stagione e morto intanto pare.
Vien qualche vispa cincia a dimandare:
– «Albero, ancora? Bada, è tempo: getta!»
Ma alle cince non dà l'albero retta:
muto ed assorto, rimane a sognare.
[...]
Sogna e sogna... Ma già forse è passata
la sua stagione, e ad aspettarla sta
l'albero, invano, o forse non verrà
per lui giammai... Se questa, albero, è stata
l'ultima nostra gelida vernata,
che bei sogni la scure abatterà!²²⁰

Questa stessa immagine degli alberi assorti che si lasciano vivere mentre si trovano ad essere testimoni della nana folla umana piena di languore e menzogna si ritrova nella novella *Alberi cittadini* in cui lo stesso rende esplicita la città di Roma. Il narratore della vicenda mentre, infatti, passeggia per le vie della capitale, guardando gli alberi, pensa «ai tanti e tanti infelici che, attratti dal miraggio della città, hanno abbandonato le loro campagne e son venuti qui a

²¹⁹ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., p. 207.

²²⁰ SPS, *Zampogna, Attesa*, p. 613.

intristirsi, a smarrirsi in un labirinto che non è per loro».²²¹ È evidente il riferimento autobiografico così come viene reso esplicito il rapporto campagna/città attraverso la descrizione di quest'ultima come labirinto in cui è facile smarrirsi. Tale rapporto, presente spesso nell'opera di Pirandello, viene trattato dall'autore anche liricamente come denuncia verso la modernità, come dimostra la seguente lirica, *Luna sul borgo*, della raccolta *Zampogna*:

Lampioncini a petrolio, questa sera
riposo: c'è la luna che dal cielo
rischiara il borgo in vece vostra. Velo
non le faran le nuvole, si spera.

O Luna, tu no 'l sai, ma in fila tante
e tante lune ha ormai quasi ogni strada
della città, che accese in un istante
son tutte; e lí nessuno a te più bada.

Sorridi al borgo e fa' che in van non conti
su te pe' suoi risparmi: nella quiete
del lume tuo, cantano a coro liete
le villanelle in fin che non tramonti.

E a te borgo, che addosso a la montagna
t'arrampichi, sorrida la fortuna,
sol perché, come il lago e la campagna,
ti lasci illuminare dalla luna.²²²

L'opposizione campagna/città si presenta in questa lirica attraverso la luce artificiale dei lampioncini a petrolio che illuminano le strade della città rispetto alla luce naturale della luna che illumina il borgo arroccato sulla montagna.

L'autenticità è, infatti, per Pirandello rintracciabile nella natura e proprio gli oggetti che la popolano offrono, all'interno delle liriche, quegli esempi utili a

²²¹ NA, vol. III, t. II, p. 1038. Il tema della malinconia per il paese lontano, lasciato per inseguire il sogno e l'illusione della città è ricorrente nelle liriche V, XII e XIII di *Mal giocondo* e si ritrova anche nella lirica *Ritorno* della raccolta *Fuori di chiave*, pp. 644-648 e nel meraviglioso componimento *Ai lontani* apparso sulla «Nuova Antologia» il 16 giugno 1993 e raccolto da Manlio Lo Vecchio-Musti nella sezione *Poesie varie*, pp. 787-788.

²²² SPS, *Zampogna*, *Luna sul borgo*, p. 605.

comprendere la differenza tra il “sentirsi vivere” e del “lasciarsi vivere”, descritta all’interno dell’*Umorismo*, nel momento in cui l’autore espone la propria personalissima visione del mondo che, varcando i limiti del semplice stato d’animo che contraddistingue l’umorista, diventa una vera e propria *Weltanschauung*:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d’arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.

Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d’irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Ma anche per quelle più quiete, che si sono adagate in una o in un’altra forma, la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti. E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all’anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell’incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l’abbiamo fatto noi. *Ci vediamo vivere.*²²³

All’interno della XV lirica di *Momentanee* sembra quasi che al giovanissimo Pirandello sia proprio accaduto questo:

²²³ SPS, *L’umorismo*, pp. 151-152. Significativo appare il fatto che nel 1894 Pirandello scriveva una lettera di risposta al padre che gli comunica di non aver ricevuto il permesso del porto d’armi in questi termini: «La condotta individuale non è giusta o ingiusta in virtù di ordini estrinseci, ma in virtù della sua natura intrinseca. Il codice particolare prescritto dalla nostra natura, redatto dalla nostra educazione, non può sottomettersi affatto alle connotazioni del vocabolario della morale assoluta, quando questa implichi obblighi e doveri distruttivi della nostra stessa natura», PLF, p. 227.

Sono, io dico, come un uomo che si sia
lentamente rinvenuto,
dopo un lungo tra memorie dolorose
angosciare, e al fin respira.

Sono come senza meta un viandante
che, da fiero turbin colto,
scampa al vento, che ruggendo l'ha stordito,
sotto un tetto abbandonato.

Non memorie, non dolori. Sono in preda
a un confuso stupor vago,
levemente di lontani dolor conscio,
di lontani desiderî.

E un fantastico stupor di sogni strani
ho negli occhi, e parmi al guardo
una luce fresca e mite alberghi il cielo
oltre i limiti visivi.²²⁴

Come rileva Enzo Lauro, in questa lirica Pirandello riesce a guardarsi dentro, o meglio a vedersi vivere tentando così di comunicare ciò che vede e ciò che sente.²²⁵ Viene, infatti, descritto lo smarrimento dell'anima dovuto al distacco del poeta dalla propria vita, all'allontanamento dai dolori e dalle memorie mentre si dichiara in preda soltanto ad un ricordo vano. La lirica si chiude, però, con tono positivo in cui il giovane si dichiara ancora capace di guardare al di là di ciò che è visibile, ossia ancora speranzoso di vedere le cose nel loro reale essere, vedere appunto la verità intima delle cose oltre l'apparenza, ossia oltre il visibile e il contingente.

La distinzione del lasciarsi vivere, così come fanno gli alberi, bene teorizzata all'interno dell'*Umorismo*: «L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia non sono cose che esso non

²²⁴ SPS, *Mal giocondo, Momentanee*, XV, p. 491.

²²⁵ ENZO LAURO, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., p. 217.

sia»,²²⁶ oltre che essere presente nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, riecheggia alcuni versi della lirica *Esame* del 1910:

Noi non siam come l'albero che vive
e non si sente, a cui la pioggia, il vento,
la terra, il sol, non par che sieno cose

ch'esso non sia, cose amiche o nocive.
Invece all'uom qual realtà s'impose,
nascondo, della vita il sentimento.²²⁷

Dunque per il poeta l'uomo per affrontare degnamente e 'realmente' la vita dovrebbe smettere di illudersi, anche se nella III lirica di *Triste* pare contraddirsi ammettendo di odiare i vecchi perché smettono di farlo in quanto "egri, per via trascinano la propria decadenza".²²⁸ Ma se in questa lirica odia i vecchi proprio perché ormai disillusi, è nella lirica umoristica di *Zampogna, A Gloria*, che, invece, Pirandello esalta la fortuna di morire giovani:

Un morto, e la campana non si lagna:
squilla, argentina, a gloria. Un bimbo, è vero?
entra in quest'alto e bianco cimitero
che ha, sotto, il mare e, dietro, la campagna.

Non ha mangiato il pan che si lavora
oggi su l'aje qui; non ha saputo
quanto sudore costi e quale ajuto
dagli altri, per mangiarne: onde veggo ora

quei che lo sanno e sudano agitare
verso la bara piccola il berretto
in saluto: – O figliuol, sii benedetto!
t'ha voluto il Signore risparmiare. –²²⁹

²²⁶ SPS, *L'umorismo*, p. 155.

²²⁷ SPS, *Poesie varie, Esame*, p. 805. Cfr. Gösta Andersson, *Forme del sentimento in Pirandello poeta*, *Op. cit.*, da p. 59 a p. 68, p. 67.

²²⁸ SPS, *Mal giocondo, Triste*, III, p. 493.

²²⁹ SPS, *Zampogna, A Gloria*, pp. 607-608.

Dalle analisi effettuate risulta evidente quanto, dunque, anche i concetti del “sentirsi vivere” e del “lasciarsi vivere” vengano abbondantemente presentati e stabilizzati da Pirandello a partire dalle liriche, a dimostrazione, ancora una volta, della presenza nelle prime prove poetiche delle profonde riflessioni teorico-critiche ampiamente trattate e sviluppate da Pirandello nell’ *Umorismo*.

II.5 Amore e disillusione

Si è voluta effettuare un’ultima analisi sull’amore pirandellianamente concepito in quanto, oltre ad essere un tema ricorrente nell’*opera omnia*, seppur trattato con diversi significati, trova un presupposto considerevole nelle liriche giovanili come sentimento autenticamente provato dal giovane. Proprio l’amore è per Pirandello un rimedio, o meglio l’illusione per antonomasia, che permette agli uomini di affrontare il “mal triste di vivere”, paese di sogni in senso metaforico, sentimento che stordisce e in cui “c’è da godere”.

Pirandello nel corso della sua giovinezza amò due donne: la cugina Lina e l’amica tedesca Jenny Shultz Lander. Queste due donne fecero scoprire al giovane che l’amore poteva in qualche modo obliare le sofferenze della vita perché riusciva ad impegnare la mente e a liberarla da riflessioni angoscianti. Questo modo di intendere l’amore, come supremo stordimento di sensi, viene descritto da Pirandello anche all’interno del saggio *L’umorismo* nel momento in cui l’autore definisce che cosa egli intende per ironia cavalleresca. Il sentimento amoroso, infatti, ha una forza talmente inebriante che permette persino ai “poveri cavalieri” di lasciarsi andare alle loro pazzie:

Chi li fa andare incontro a questi scherni e a guai anche peggiori? Ma l’amore, signori miei, che se non è proprio proprio una pazzia, tante pur ne fa fare, jeri come oggi, e tante ne farà fare domani e sempre! [...] Fontane, giardini, castelli incantati? Ma sì! Se sono oggi per noi larve inconsistenti,

furono come realtà per le pazzie che l'Amore fece far jeri, là in quel mondo lontano; ridetene, se vi piace; ma pensate che altre fallaci immagini crea oggi e creerà domani con l'eterna magia delle sue illusioni l'Amore, a scherno e a tormento degli uomini.²³⁰

L'amore, dunque, crea immagini fallaci che offrono la possibilità agli uomini di stordirsi illudendosi. Tale sentimento è ben noto al giovanissimo Pirandello che appunto lo definisce come uno strumento attraverso cui riesce a non pensare e a non riflettere troppo sulle cose (come scriveva all'amico Giuseppe Schirò), ma ancora più interessante appare un altro elemento. Pirandello, trattando sempre dell'amore secondo la 'maniera ariostesca', inserisce nel saggio critico un'ottava dell'*Orlando furioso* (XXIV, 1-2) in cui l'amore viene definito «come una gran selva, ove la via/ Conviene a forza, a chi vi va, fallire».²³¹ L'immagine dell'amore come selva che avvinghia attraverso i ramoscelli arguti, oltre che essere un *topos* della nostra letteratura, diventa anche un'immagine che definisce l'amore nella seguente lirica molto lunga e di cui si riportano alcune quartine significative:

[...]

E in torno si guardò: per ogni lato
una gran selva di misteri intensa
eragli sopra, e contendeagli il passo
silenziosa.

Raggio di sol non penetrò già mai
l'immenso intrico di quei rami torti;
non mai furore di rapaci venti
spogliò quel verde;

ma d'ogni parte il guardo ansio escludendo,
senza limiti stava, in contro al cielo:
In lei l'in van per tanta via seguito
fantasma vano

era disparso. Il giovine ostinato

²³⁰ SPS, *L'umorismo*, p. 85.

²³¹ *Ibidem*.

non disperò, non imprecò la sorte:
Dal rovesciato arcion tolta una scure,
mosse a la selva.

[...]

E, scherno atroce, da presso gli splende,
di tra le fronde allargate, sí come
un vivo sole, il fantasma agognato:
Splende e l'irride.

Pria ch'egli il giunga, o sfiorir quell'immensa
dee primavera, che avvinto lo tiene,
o lui le carni tra quegli aspri nodi
lasciare a brani.²³²

Il giovane descritto nei versi si trova improvvisamente circondato da una gran selva a cui inizia a far guerra tagliando i rami intricati alla ricerca del fantasma vano, ossia del suo amore. Dopo tanta fatica quel fantasma gli si palesa, però, con duplice atteggiamento: splendendo e al contempo irridendolo. Al giovane, dunque, non rimane che arrendersi alla forza dell'amore perché sentimento che svanisce solo con lo sfiorire della primavera e a cui per questo risulta vano opporsi.

Ad ogni modo il sentimento amoroso è per Pirandello un mal giocondo, quello stesso che dà nome alla prima raccolta e che tanto si riferisce alla vita "che pur triste innamora" e tanto proprio all'amore.

Nella poesia vengono presentate in forma allegorica le lusinghe d'amore attraverso la rappresentazione di una selva che prende e avvinghia l'eroe. Il rinvio è evidente alle selve incantate di tanta tradizione (ed in particolare all'*Orlando Furioso* di Ariosto e alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso), come *loci amoeni* in cui si realizzano gli incontri amorosi.

Ancora d'amore si parla nel XIII e XIV componimento di *Mal giocondo* ma con un tono cavalleresco più lieve. Sono evidenti le reminiscenze degli studi filologici iniziati da Pirandello a Palermo proseguiti poi a Roma per il secondo

²³² SPS, *Mal giocondo*, *Romanzi*, II, pp. 437-440.

anno di lettere, e terminati a Bonn, il 21 marzo del 1891 con la laurea in filologia romanza.

La XIII lirica possiede un andamento suadente esaltato dall'immagine di un giovane ragazzo che asciuga con i baci le lacrime sul seno della donna amata che pian piano si lascia morire:

[...]
Ma ne la stanza irruppe in quel momento
un giovin fiero. Ella rizzossi, tese
le braccia, e al sen d'un forte abbracciamento,
l'avvinse stretto: «T'ho aspettato un mese!»
E stretto il tenne, e al ciel lieta mostrava
la bianca fronte, ed un sorriso pieno
d'alta beatitudine, e tremava,
poi ch'egli le sue lagrime su 'l seno
purissimo coi baci le asciugava;
ma, cerea, a tanto ardore venia meno,
quasi da i baci suggersi la vita
dolcemente sentisse, illanguidita.²³³
[...]

Il seguente componimento, invece, è di chiara matrice dantesca. La sua donna è infatti “gentile” e rivolge verso di lui “l'occhio stellante del color del cielo” in linea con l'immaginario cortese dell'epoca, tono che, però, si infrange con la chiusa umoristica del componimento nel momento in cui la donna, sicuramente non rispecchiando l'immagine della donna dantesca, invita con gesto malizioso l'uomo in casa sua:

[...] Giunta quasi al piede,
fosse per caso o per divisamento,
mise un piedino in fallo, e insieme diede
un breve acuto grido. Accorsi io ratto,
e per la vita la sostenni in piede:
Ella tremante mi sorrise. Il fatto
fu senz'altro così; ma, lusinghiera,
il fior mi porse, e andando disse: «A patto

²³³ Ivi, *Romanzi*, XIII, p. 455.

che me 'l riportiate questa sera...»²³⁴

L'amore diventa più maturo negli anni del soggiorno tedesco ed assume una connotazione quasi platonica in quanto il non possedere il bene amoroso, la continua ricerca e l'idea del sentimento lo rendono più vivo e all'amore fisico viene preferita l'idea, l'illusione amorosa:

[...]
Larva dei sogni miei,
lucifera fanciulla,
te che il mio tutto sei,
e pur, forse, sei nulla.
«Toglimi!» spesso dice
il labbro tuo, ridendo:
«io t'amo, e mi ti do.»
No, larva; se ti prendo,
non sarò più felice:
crucele è nostra sorte,
ed io per prova il so.
Sconcian le nostre mani
ogni più bella cosa...
Va' innanzi, e senza posa
io dietro a Te verrò.
In questa pena lunga
di giungerti è la vita;
sarà tosto finita,
come, o ben mio, t'avrò.²³⁵

Il poeta, pur ammettendo di essere tentato dalla fanciulla definita appunto "lucifera", ammette nei versi conclusivi che il possedere l'oggetto amoroso toglierebbe consistenza all'amore che sparirebbe prendendo una forma.

La voglia di lasciarsi ingannare dall'amore diventa molto forte al punto che spesso la morte viene preferita alla disillusione. Ma Pirandello quando si reca a Bonn ha una consapevolezza diversa dell'amore, lo conosce, lo riconosce quando inaspettato sopraggiunge e più 'non lo paventa':

²³⁴ Ivi, pp. 455-456.

²³⁵ SPS, *Paqua di Gea*, VI, p. 512.

Sei tu, sei tu, ti sento
 son tuo, trionfa, Amore!
 Schiavi del tuo talento
 toglì or la mente e il cuore.
 Dolce e crudele gioco
 per prova ti conosco,
 e più non ti pavento:
 so quanto tempo dura
 tua pazza signoria,
 e chi te eterno giura
 offende la natura.
 Mescola miele e toscò,
 liquido e sottil foco
 armi la rea mistura;
 poi dammi tutto a bere
 in fin ch'ebbro ne sia:
 per me vorrò vedere
 il fondo del bicchiere.
 Dicanmi pur le Belle
 crudele villania,
 perché sí schietto sono,
 perché mentir non vo':
 io amo ed io perdono,
 io rido perché so.
 De la mia stessa doglia
 rido, e d'ogni altro amante:
 oh in ver, par che si voglia
 con dei sospir le stelle
 spegnere tutte quante!
 Non io, non io son fatto,
 mie Belle, a sí e no;
 l'amore è cosí fatto,
 Amor, che è nato matto.²³⁶

Giurare amore eterno, dunque, equivale ad offendere la pazza signoria dell'amore in quanto, essendo illusione, è destinato a svanire.

Nei confronti di questo sentimento Pirandello sente attrazione e repulsione al contempo perché sconvolto dall'amore provato per la cugina Lina che stava per distoglierlo dall'amore ben più profondo verso l'Arte. Temendo

²³⁶ Ivi, pp. 524-525.

che possa ritornare, infatti, in una delle *Elegie renane* dedicata a Jenny e scritta durante il soggiorno a Bonn si legge:

Qui, nella casa antica, cui cinge l'inverno, da questo
desolato silenzio rinascerà l'amore?

Fate, gravi memorie de' miei morti amori, che un nuovo
pallido fior non nasca tra queste nebbie. Fate

che in questa casa il pianto non semini io dopo. Tiranno
di tutti i sogni miei non sarà mai l'amore.²³⁷

Nonostante il poeta dichiara che mai l'amore sarà tiranno dei suoi sogni, si rivela sempre più difficile per lui rinunciare al sentimento che la giovane amica tedesca continuamente gli offre:

Venisti, e di luce rifulse improvvisa la stanza
ov'io, straniero, solo tra libri vivo.

[...]

Tu sole sei, tu luce sei, tu aria, tu vita,
ove tu sei la vera patria è quella.

Urli di fuori il vento, precipiti un mare dal cielo:
Tu meco sei, pace sincera mia.

Sognai sempre, sdegnando le voglie più vane, gli affetti
d'un'ora vili, gli odi tenaci e l'ire,

ne l'onda d'amore, il sano de l'essere oblio
trovare, e pago, finir la vita in lei.²³⁸

A riempire quindi la vita c'è l'amore che, per la sua forza non riesce a sottostare alle regole della morale comune; quello descritto nelle liriche è un amore libero e vitale, come sottolinea, infatti, Renato Barilli:

²³⁷ SPS, *Elegie renane*, IV, p. 563.

²³⁸ Ivi, p. 574.

L'apertura all'amore cosmico, e all'eros umano in particolare, lo obbliga a impostare [...] una pedagogia della liberazione dagli obblighi sociali, dai tabù in materia sessuale. Si disegna quindi la vastità di un controsistema culturale che ben comprende di dover distruggere l'etica su cui si era costruito il sistema occidentale, cristiano prima e poi borghese, senza soluzione di continuità tra i due momenti.²³⁹

In altri luoghi, infatti, il sentimento viene cantato da Pirandello come un vero e proprio inno alla vita che permette all'uomo piacevoli distrazioni rispetto ad un reale troppo ingombrante. Allo stesso tempo, però, sembra esservi nelle liriche d'amore del giovane autore una forzatura estremizzata dei piaceri che può offrire un sentimento "matto" come l'amore. In realtà la forza vitale del sentimento cantata nelle liriche nasconde un senso cupo che viene da Pirandello reso attraverso il recupero di stilemi rinascimentali. A tal proposito risulta interessante la considerazione che lo stesso Pirandello effettua nella seconda parte dell'*Umorismo*, sul suo scetticismo verso gli inviti insistenti al godimento proprio degli scrittori del Rinascimento:

Confesso di passata ch'io non riesco a veder così giocondo lo spirito del nostro Rinascimento [...]. Diffido degli inviti a godere, specialmente quando son così insistenti e vogliono aver l'aria d'essere spensierati; diffido di chi vuol esser gajo ad ogni costo. Il *Trionfo di Bacco e d'Arianna*? Ma è il *carpe diem* d'Orazio:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem Di dederint...

E può dirsi giocondità quella di chi si stordisce per non pensare? Potrebbe esser, se mai, filosofia di saggi, non giocondità di giovani. E quante cose tristi non dicono i famosi canti carnascialeschi a chi sappia leggerli ben addentro!²⁴⁰

²³⁹ RENATO BARILLI, *Op. cit.*, p. 317.

²⁴⁰ SPS, *L'umorismo*, p. 70.

Molto probabilmente, dunque, Pirandello utilizza per descrivere l'amore elementi che riconducono alla poesia rinascimentale per offrire una lettura umoristica rintracciabile negli esasperati inviti ai godimenti.

Singolare appare, però, il fatto che subito dopo Pirandello scriva:

il Pulci è poeta *popolare*, nel senso che non solleva per nulla dal popolo la materia che tratta, anzi ve la tiene per riderne parodiandola, in una corte borghese come quella di Lorenzo che della parodia, come ho detto, ha il gusto.²⁴¹

Ad ogni modo la descrizione dell'amore nelle liriche pare essere umoristica in quanto Pirandello, attraverso i richiami alla tradizione rinascimentale, offre un'apparente descrizione parodica e gaia della vita e del sentimento amoroso cui, però, sottende una implacabile e dura realtà differente rintracciabile proprio nella continua sollecitazione "degli inviti a godere".

²⁴¹ Ivi, p. 75.

Capitolo III

La poesia e i miti

O notte, o sacra notte,
un ignorato mondo
sei tu per noi mortali,
che, tristi, nel profondo
grembo dei sonni, oblió
breve cerchiamo ai mali,
e requie a nostre lotte.
Religioso or io
son fatto, e uno sgomento
strano da Te mi viene,
da la tua pace immensa,
dal tuo silenzio enorme,
pien di tremanti stelle.
Più nulla in cuor mi sento,
nulla la mente pensa,
e nella meraviglia
di quest'insolit'ora,
l'alma che pur non crede
a nume alcuno – cede
al tuo potere, e adora.

III.1 Le “cupe gigantesche necessità” di Silvia Roncella in *Suo marito*

L'opera di Pirandello è, come noto, una continua riproposizione di temi e motivi continuamente trasposti da un genere all'altro grazie alla quale, come afferma Giovanni Macchia, prende vita anche il personaggio pirandelliano che si scompone attraverso proprio questa continua trasposizione su piani diversi.²⁴²

²⁴² GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., da p. 27 a p. 31.

Questo lavoro si conclude con un ultimo capitolo che vuole indagare quanto anche nella scrittura mitica si possano rintracciare elementi della produzione poetica dell'autore per evidenziare quanto tale tecnica di trasposizione, o meglio di riuso, sia stata adoperata a partire dalle prime prove poetiche. Pirandello, infatti, asserisce che "la vita o si scrive o si vive" e, molto probabilmente l'autore decise di scriverla, ma non per questo bisogna condannare la sua vita scritta alla morte, volendole necessariamente dare una forma chiusa e sistematizzata.

Pirandello, infatti, non scrisse prima novelle, poi romanzi ed, infine, miti, ma la sua officina gli permise di lavorare su idee che continuamente gli balzavano vive nella mente a cui dava vita attraverso differenti scritture. Basti pensare al fatto che il romanzo *Uno, nessuno e centomila* edito nel 1925, ma su cui Pirandello inizia a lavorare sin dal 1909, rappresenta una fonte da cui l'autore estrapolò spesso trame di novelle e non il contrario, ossia che il romanzo consista in continue riprese da quelle, deducibile solo da un puro fatto cronologico e di stampa:

E il procedimento ch'egli seguiva era ben diverso da quello creduto da alcuni critici, fedeli alla data di pubblicazione del romanzo. Non le pagine di *Uno, nessuno e centomila* sono state riprese da novelle già pubblicate. Ma più d'una volta quelle stesse pagine hanno dato lo spunto o hanno offerto la citazione ad alcune novelle e a momenti dei suoi drammi. È assurdo credere, badando soltanto alle date, ch'egli ad esempio riprendesse nel 1925 dai *Sei personaggi*, ormai famosi, pezzi di dialogo per inserirli nel grosso calderone del romanzo. È vero se mai il contrario: che quel manoscritto, nelle continue presenze e assenze dal suo tavolo, avesse cominciato a servirgli come una ricca miniera da sfruttare. In *Uno, nessuno e centomila* si possono ricostruire i frammenti di un grande, interminabile monologo interrotto.²⁴³

Ad ogni modo, un punto di contatto importante tra un, così detto, primo Pirandello poeta e l'ultimo Pirandello autore di drammi con piena coscienza mitica pare essere il romanzo *Suo marito* pubblicato nel 1911 a Firenze dalla

²⁴³ IDEM, Introduzione a TR, p. LI.

Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, nella collezione «Il Romanzo Italiano». L'edizione Quattrini del 1911 è piuttosto rara poichè lo stesso autore, esaurita la prima edizione, ne vietò la ristampa, in quanto la vicenda narrata aveva suscitato il malcontento della scrittrice Grazia Deledda, molto stimata dall'autore, per i probabili richiami alla vita personale di quest'ultima.

Prima della sua morte Pirandello inizia, però, a riscrivere il romanzo, gli cambia titolo, da *Suo Marito* a *Giustino Roncella nato Boggio* ma non riesce a concludere la revisione, riscrivendo solamente i primi quattro capitoli dell'opera.

L'autore, dunque, rimette mani al romanzo negli anni Trenta con l'intento soprattutto stilistico di riscriverlo completamente. Il cambiamento del titolo, da *Suo Marito* a *Giustino Roncella nato Boggio*, rivela la volontà di Pirandello di conferire maggiore importanza al personaggio di Giustino ponendo in rilievo la figura di quest'ultimo, marito della scrittrice Silvia Roncella.

La trama del romanzo si staglia tra i due differenti punti di vista rispetto alla vita e all'arte che i due coniugi possiedono: Silvia è emblema della spontaneità artistica devota allo "spirittello pazzo" dell'arte che spesso la possiede, nonché *alter ego* dello stesso Pirandello; Giustino è convinto, invece, che l'arte possa essere strumento speculativo e di guadagno concreto. Le posizioni dei due protagonisti, attraverso alterne vicende, arrivano alle estreme conseguenze in quanto Silvia cercherà sempre più un rapporto intimo e personalissimo con l'arte, mentre Giustino arriverà ad essere completamente ossessionato dall'attività artistica di Silvia per riuscire ad avere il merito di far fruttare in senso economico le opere della moglie. Il rapporto intimo e personalissimo di Silvia con l'arte viene enfatizzato da Pirandello con una descrizione introspettiva dei pensieri della donna ispirati soprattutto dalla contemplazione del paesaggio naturale. Due di questi momenti, in particolar modo, risultano essere di maggiore intensità: il primo quando Silvia, neopartoriente si reca nel paese del marito a Cargiore e si ritrova ad ammirare lo splendido spettacolo offerto dalla luna; il secondo viene, invece, descritto nelle

pagine conclusive del romanzo poco prima della definitiva separazione dei due in seguito alla morte del figlio neonato.

Tornando a questo romanzo negli anni Trenta, Pirandello rimette mani ad un'opera imbevuta della propria poetica in quanto Silvia Roncella è portavoce sia del modo pirandelliano di concepire l'arte, sia manifestazione artistica di quel "Grande Me" cui Pirandello era profondamente legato. Inoltre Silvia, all'interno del romanzo, scrive ed ottiene un grandissimo successo portando in scena l'opera teatrale *La nuova Colonia* che, nella revisione del romanzo effettuata dall'autore, cambierà titolo in *L'Isola Nuova*, opera che andrà a costituire uno dei drammi della trilogia dei miti di Pirandello insieme a *Lazzaro* e ai *Giganti della montagna*.

Il romanzo, come detto, è costituito per gran parte dalla descrizione dei pensieri della protagonista attraverso cui Pirandello spesso esprime la propria poetica. Nel momento conclusivo del romanzo la scrittrice preannuncia la volontà particolarissima di staccarsi dai drammi borghesi per adempiere a "cupe gigantesche necessità". Vegliando, infatti, il corpicino morto del figlio a Silvia accade qualcosa di insolito mentre assorta contempla lo spettacolo del paesaggio lunare:

Guardò in cielo la luna che pendeva su una di quelle grandi montagne, e nel placido purissimo lume che allargava il cielo, mirò, bevve le poche stelle che vi sgorgavano come polle di più vivida luce; abbassò gli occhi alla terra e rivede le montagne in fondo con le azzurre fronti levate a respirare nel lume, rivede gli alberi attoniti, i prati sonori d'acqua sotto il limpido silenzio della luna; e tutto le parve irreale, e che in quella irrealtà la sua anima si soffondesse divenuta albore e silenzio e rugiada.²⁴⁴

In questa atmosfera mistica Silvia, con l'anima in piena fusione panica con il paesaggio, trova il coraggio di prendere una decisione sul suo futuro artistico:

²⁴⁴ TR, *Suo marito*, I, p. 870.

Fuori di tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini, c'era nella vita delle cose un altro senso che l'uomo non poteva intendere: lo dicevan quegli astri col loro lume, quelle erbe coi loro odori, quelle acque col loro murmure: un arcano senso che sbigottiva. [...] Oltre alle meschine necessità che gli uomini si creavano, ecco altre cupe gigantesche necessità profilarsi entro il fluir fascinoso del tempo, come quelle grandi montagne là, entro l'incanto della verde silentissima alba lunare. In esse ella doveva d'ora innanzi affisarsi, infrontar con esse gli occhi inflessibili della mente, dar voce a tutte le cose inesprese del suo spirito, a quelle che sempre finora le avevano incusso sgomento, e lasciar la fatuità dei miseri casi dell'esistenza quotidiana, la fatuità degli uomini che, senz'accorgersene, vagolano immersi nel vortice immenso della vita.²⁴⁵

Nel passo sopra riportato Silvia/Pirandello pone a confronto le “meschine necessità” con le “cupe gigantesche necessità”. La considerazione, ispirata dalla contemplazione del paesaggio notturno, fa sorgere in Silvia, già addolorata per la perdita del piccolo figlio, la voglia di liberarsi dalle necessità meschine per elevarsi alle cupe gigantesche necessità che da troppo tempo le chiedevano di manifestarsi per dare libero sfogo e voce «a tutte le cose inesprese del suo spirito».

Il passo del romanzo che descrive il particolare stato d'animo della Roncella si chiude con il sopraggiungere del giorno e con la descrizione dell'implacabile ferocia distruttrice del sole che sorge:

Tutta la notte stette lì affacciata alla finestra, finché l'alba frigida non venne a poco a poco a scomporre e a irrigidire gli aspetti prima vaporosi di sogno. E a questo frigido irrigidirsi delle cose toccate dalla luce del giorno, anch'ella sentì la divinità fluida del proprio essere quasi rapprendersi, e avvertì l'urto della realtà cruda, la terribilità bruta e dura della materia, la possente, avida, distruttrice ferocia della natura sotto l'occhio implacabile del sole che sorgeva. Questa terribilità e questa ferocia si riprendevano ora il suo povero bimbo, a rifarlo terra sottoterra.²⁴⁶

La notte, dunque, diventa momento attraverso cui l'essere di Silvia soddisfa lo stato di fluidità che permette la vita contro, invece, la frigida rigidità

²⁴⁵ Ivi, pp. 870-871.

²⁴⁶ Ivi, p. 871.

che si impossessa della donna nel momento in cui torna a sorgere il sole. La terribilità brutta e meschina della materia si impone sulla divina fluidità dell'anima di Silvia che, attraverso l'unione panica con la natura, per una intera notte aveva goduto di quella sensazione vaporosa e di sogno.

Rino Caputo nell'analizzare il passo del romanzo sopra riportato nota come

Nei primi anni Trenta il Pirandello 'mitico' è forse più attento alla poesia delle "cupe gigantesche necessità", nitidamente intravista nel romanzo degli anni Dieci, di quanto non lo sia stato negli anni Venti, nel tempo, cioè, drammaturgico e teatrale, della poesia dell'"esistenza quotidiana", del dramma della forma chiusa, socialmente convenzionalizzata e disperatamente volta alla liberazione illimitata.²⁴⁷

Lo studioso, dunque, intravede nelle parole della Roncella una volontà tutta pirandelliana di evasione dalle forme chiuse in cui l'autore si sentiva costretto negli anni in cui, drammaturgicamente parlando, si occupava dei drammi dell'esistenza quotidiana. Come è vero, però, che Pirandello rimette mani al romanzo negli ultimi anni della sua vita, è anche vero che arriva a rivedere l'opera solo fino all'inizio del quinto capitolo da cui i passi sopra riportati sono comunque esclusi. Ad ogni modo, Rino Caputo, a ragione sente nelle considerazioni di Silvia la volontà di Pirandello di liberarsi di un peso artistico per riuscire a soddisfare le proprie cupe e intime necessità.

L'osservazione viene sostenuta dalle parole dello stesso Pirandello che, in un'intervista rilasciata a Giuseppe Patanè a proposito della *Nuova Colonia* e del *Lazzaro* afferma:

Completamente diverse dalle mie altre concezioni. Ho deciso di uccidere... Pirandello. Voglio 'vivere', ecco tutto. Questi miei nuovi lavori li chiamerò «miti» e non commedie o tragedie.²⁴⁸

²⁴⁷ L. RINO CAPUTO, *La letteratura nel romanzo* in IDEM, *Il piccolo Padreterno*, cit., p. 249.

²⁴⁸ IVAN PUPO (a cura di), *Op. cit.*, p. 392.

Dunque, le cupe gigantesche necessità potrebbero effettivamente far riferimento a quella parte di produzione artistica pirandelliana in cui viene meno il Pirandello fino a quel momento conosciuto e riconosciuto in una data forma.

Che ci sia, dunque, una volontà di cambiamento nella produzione e nelle intenzioni di Pirandello, riscontrabile nelle parole della Roncella, è sicuro e forse è rappresentato proprio dal tentativo di riuscire a soddisfare quelle necessità.

È possibile, però, effettuare un'ulteriore ipotesi sulle intenzioni di Silvia a partire dall'analisi del rapporto luna-sole fortemente simbolico presente nei passi del romanzo, identificando la madre Silvia con la luna e il sole con il padre Giustino che, illuminando la realtà, diventa artefice del distacco della madre dal figlio.

La descrizione panica del paesaggio effettuata da Pirandello, quel paesaggio fonte di ispirazione per Silvia, ha la caratteristica di possedere un'opaca luce lunare che rende tutto sfumato, o meglio "sformato", senza profili delineati o forme rapprese. Molto spesso in questo ritratto paesaggistico notturno i personaggi pirandelliani riescono a condividere panicamente l'inconsistenza delle forme della natura liberandosi dalla propria forma e concedendo libertà allo spirito. Tale descrizione paesaggistica assume notevoli slanci lirici che riconducono direttamente alle prime poesie pirandelliane in cui il giovanissimo autore esprime in versi proprio quel distacco dalla realtà ispirato dalla contemplazione del paesaggio lunare. Ad esempio, in *Mal giocondo* l'autore, in una delle poche liriche titolate, *La pioggia benefica*, arriva a sentirsi addirittura figlio della Madre-Terra ascoltandone il respiro:

La notte è buja, e senza vento. [...]
Un improvviso pàlpito di luce
di tratto in tratto apre il ciel tenebroso,
che dietro lui piú nero si richiude.
Ma nel verde baglior subitamente
i monti in fondo foschi si disegnano
in lungo ondeggiamento, e sú, ne l'alto,
le fluttuanti nuvole piú dense.

E in quest'attimo vivo luminoso
tutto l'insaziato occhio sorprende
la pianura vastissima, beata
sotto la pioggia lungamente attesa,
ne l'atto che in sé, paga, la riceve.
E nulla penso. Ascolto. L'abbandono
voluttuoso, immenso, de la terra
anche me vince, ed è un languir soave.
L'anima mia su i piani si diffonde
de le messi a goder tenere ancora
la fresca, intima ebrezza, avidamente,
mentre il vitale umor da le materne
umide zolle assorbono, assetate.²⁴⁹

E così l'anima riesce a librare nell'aria e quella sensazione di libertà permette al giovane di liberare anche lo spirito attraverso la poesia. La lirica prosegue ponendo il rapporto notte-sole come rapporto oppositivo tra sospensione e realtà, e la notte viene descritta come momento di autenticità in cui l'uomo può trovare ristoro attraverso un rapporto intimo con la natura:

[...] È bujo ancora.
Nero, sotto la fresca ombra, e indeciso
però già il pian si rappresenta al guardo.
Cresce il chiaror de l'alba, e lentamente
cominciano ad imbeversi di lui

le cose: ecco, tra rosei vapori,
là i monti, quasi mostri in sonno accolti,
qua gli alberi più grandi. [...]
[...]
[...] Oh come tutta
molle di pioggia e stanca si riposa
sotto i miei non gravati occhi dal sonno
la Terra madre! [...]
[...]
[...] Il tuo respiro, o Madre,
egli è, se pur di grazie un rendimento
muto e solenne al cielo or non intendi,
grata, innalzar con esso. Or sú, ti desta,
ti desta, o Madre, ed al tuo eterno amante,
al Sol ti volgi, e fervido ei ti baci,

²⁴⁹ SPS, *Mal giocondo, Intermezzo lieto, La pioggia benefica*, VI, da p. 478 a p. 480, p. 479.

dopo questa d'amor notte feconda,
luccicante di stille il verde manto.²⁵⁰

Il rapporto oppositivo si realizza con il sopraggiungere del giorno che, illuminando le cose, riporta inesorabilmente l'uomo a riprendere contatto e forma con la propria realtà. Persino gli elementi della natura, adoperati da Pirandello come capaci di lasciarsi vivere, subiscono una metamorfosi con il sopraggiungere della luce del giorno. A svelarlo nei versi sono, ad esempio, i monti che, baciati dalla luce solare diventano "mostri in sonno accolti" oppure gli alberi che, improvvisamente, con il giorno assumono una differente dimensione, ossia una nuova forma.

Come, dunque, la contemplazione del paesaggio notturno ispira Pirandello a scrivere poesie, allo stesso modo, Silvia durante quella sua contemplazione decide di assolvere alle proprie "cupe gigantesche necessità", ossia alle necessità dello spirito. Singolare appare il fatto che Silvia, già in precedenza aveva vissuto quella situazione, si era ritrovata, infatti, a contemplare quello stesso paesaggio notturno quando, neopartoriente, si era recata a Cargiore. In quella situazione le era accaduto qualcosa di insolito, attraverso un moto involontario dello spirito si era lasciata possedere dall'ispirazione e aveva composto dei versi:

Ah che solennità d'attonito incanto! In qual sogno erano assorti quegli alti
pioppi sorgenti dai prati, che la luna inondava di limpido silenzio? E a Silvia
era parso che quel silenzio si affondasse nel tempo, e aveva pensato a notti
assai remote, vegliate come questa dalla Luna, e tutta quella pace attorno
aveva allora acquistato agli occhi suoi un senso arcano. Da lungi, continuo,
profondo, come un cupo ammonimento, il borboglio del Sangone, ne la
valle.²⁵¹

Il passo del romanzo continua con la descrizione dell'animo di Silvia in tumulto tra la serenità offerta da quella visione e l'invadenza di un demone che puntualmente si introduce nello splendore di quelle sensazioni. Catartico è il

²⁵⁰ Ivi, p. 480.

²⁵¹ TR, *Suo marito*, pp. 723-724.

momento in cui Silvia, ricordando la scritta letta sul campanile durante una passeggiata pomeridiana in paese, OGNUNO A SUO MODO, si lascia possedere dall'ispirazione e scrive versi:

Ecco ecco, così! A SUO MODO. Ma no! ma che! Ella finora non aveva mai scritto un verso non sapeva neppure come si facesse a scriverne... – Come? Oh bella! Ma così, come aveva fatto! Così come cantavano dentro... Non i versi, le cose.
Veramente le cantavano dentro tutte le cose, e tutte le si trasfiguravano, le si rivelavano in nuovi improvvisi aspetti fantastici. Ed ella godeva d'una gioja quasi divina.²⁵²

Silvia, dunque, a Cargiore riesce a liberare le proprie necessità incombenti, gigantesche appunto, liberando lo spirito e scrivendo poesie. Necessità che, però, vengono subito represses da Giustino che, non appena apprende la notizia, così reagisce:

La poesia, adesso!... Scappa fuori la poesia... Ma sì! cominciamo a vivere tra le nuvole, senza più occhi per vedere qua tutte queste spese... Prosa, prosa, questa, da non calcolare... Tante pene, tanto lavoro, tanti denari: ecco il ringraziamento.²⁵³

Silvia è, pertanto, costretta a reprimere la libertà del proprio spirito dando ascolto alle parole del marito.

L'ispirazione poetica di Silvia, dunque, viene repressa dalla forza del marito Giustino che, concentrato sull'aspetto speculativo del lavoro della moglie, non accetta che quest'ultima possa dedicarsi alla poesia vivendo "sulle nuvole". Ancora una volta l'accostamento delle nuvole alla poesia ben esplica l'insensatezza e la vacuità di coltivare un genere che "nessuno vuol comprare" e, però, dà credito sempre maggiore all'idea pirandelliana della poesia come genere intimo e personalissimo e, come si vedrà, come arte più autentica in quanto arte più prossima al pensiero.

²⁵² Ivi, p. 726.

²⁵³ Ivi, p. 753.

Inoltre, la condizione di Silvia è specchio della condizione di frustrazione di Pirandello rispetto alla poesia, mentre Giustino è specchio della società che non ha tempo e voglia di apprezzare la poesia, genere che non paga. Pirandello, infatti, in un'intervista rilasciata proprio nel 1911 anno di pubblicazione del romanzo e a ridosso della pubblicazione delle liriche di *Fuori di chiave* così risponde alla domanda rivoltagli da Rosso di San Secondo rispetto al suo rapporto con la poesia a quell'epoca:

Le dirò in confidenza ch'io sempre ho seguitato a scrivere in versi, ma ho sempre provato un istintivo ritegno a darli in pascolo alla gente che, avendo altri *pascoli*, non si cura di pascolarsene. Del resto lei sa che la letteratura italiana è sempre stato un casellario dove i vari autori sono stati tutti disposti ciascuno con il suo bravo cartellino. Io sul mio porto scritto narratore o, se vuole, novellaro. La gente da me vuole novelle e i versi me li tengo per me. Dopo la pubblicazione di *Zampogna* di cui nessuno volle accorgersi.

E di fronte all'intervistatore che continua incalzando con un'osservazione provocatoria con cui gli chiede se non stimasse di limitare, così facendo, la propria completezza artistica, Pirandello risponde:

Non so se sia una gran perdita ad ogni modo non le pare che sia bene lasciare qualche sorpresa se nel caso qualcuno poi avesse la malinconia di venire a cercare tra le superstiti carte ignorate...²⁵⁴

Attraverso la figura di Silvia Pirandello esprime la concezione della poesia come arte spontanea e ingenua, ma poco 'popolare'. Silvia, dunque, quando è madre è costretta a reprimere il proprio spirito, ma nel momento in cui si trova di fronte al corpo del figlioletto morto afferma che l'unico modo per sopravvivere è abbandonarsi alla manifestazione di quelle "cupe gigantesche necessità" che per troppo tempo aveva tenuto represse.

Silvia scrive poesie immersa nello splendore del paesaggio lunare e proprio la luna, oltre ad essere il simbolo del Femminile, diventa elemento di ispirazione

²⁵⁴ IVAN PUPO, *Op. cit.*, pp. 99-100.

e di immedesimazione per la donna: «nel volto di Silvia [...] pareva si fosse illividito il pallore della luna mirato dalla finestra».²⁵⁵ Silvia, madre, e la luna diventano così un'unica cosa, mentre il sole fa da contraltare a Giustino con cui torna sulla scena rompendo la magia della notte e strappando il figlio alla madre. Le voci così opposte dei due personaggi rappresentano la più acuta opposizione tra spirito e materia, opposizione che caratterizza l'ultima produzione artistica di Pirandello e attraverso cui è possibile leggere i tre miti.

III. 2 *Lazzaro e La nuova colonia*: due miti 'al femminile'

Dunque, mentre Silvia è costretta a sotterrare il figlio, la Spera, nel dramma di Pirandello e non in quello della Roncella, lo salva attraverso un atto di complicità con la Terra stessa che al suo grido inizia a tremare. *La nuova colonia*, dramma panteistico come lo definisce l'autore,²⁵⁶ narra le vicende di un gruppo di galeotti rifiutati dalla società che decide di occupare una nuova isola. Tra di loro vi è solo una donna, la Spera, che, se in precedenza era stata considerata da tutti solo una prostituta, sull'isola riesce pian piano a purificarsi e diviene quasi una regina e la madre di tutti coloro che vi abitano, fino a quando non arrivano sull'isola altri uomini e altre donne. Infatti, l'arrivo di nuovi abitanti destabilizza l'ordine costituito tanto che la Spera torna ad essere considerata da tutti una prostituta al punto che la nuova società cerca anche di toglierle il figlio. Grazie, però, alla complicità della donna con la Terra, la Spera e il suo bambino si salvano mentre il resto della società soccombe.

²⁵⁵ TR, *Suo marito*, I, p. 872.

²⁵⁶ IVAN PUPO, *Op. cit.*, p. 138.

Nella battuta finale della Spera, però, un chiaro elemento non rende giustizia alla vittoria della donna: «Ah Dio, io qua, sola, con te figlio, sulle acque!». ²⁵⁷

Come nel romanzo la perdita del bambino, ossia dell'ingenuità primigenia, era il risultato di uno scontro tra il Femminile (la luna) e il Maschile (sole), così nel dramma lo scontro tra la Terra (il Femminile) e il Mare (il Maschile) permette la salvezza e la sopravvivenza del figlio, ossia del mito: «Vi vorrei cogliere questo fatto: la nascita del mito. La passione umana che urta contro la terra e ne sorge la leggenda...» ²⁵⁸ dichiara Pirandello a Walter Vaccai proprio a proposito della *Nuova colonia*. A questo punto, però, risulta strano il tono lugubre con cui si chiude il mito, in quanto la Spera dichiara il proprio stato di solitudine rispetto a quell'apparente vittoria. Molto probabilmente, infatti, la Spera rispetto a Silvia perde perché non restituisce il figlio alla Madre Terra ma, salvandolo, lo condanna alla vita, a differenza del figlio di Silvia che si salva perché, morendo prematuramente, si sottrae alle sofferenze della vita.

L'idea della morte prematura, come motivo di salvezza, è un tema che Pirandello sviluppa a partire dalle poesie giovanili, come dimostra la seguente lirica in cui viene descritta la fortuna di una giovane ragazza di essere morta e di essersi, per questo, ricongiunta al ventre della madre terra senza aver sofferto la maligna sorte della vita:

Tu morta, e luce ha il sole
ancor per noi, sorrisi
ancora l'avvenire,
profumi e fior la terra...
[...]
In grembo a la gran madre
ora tu puoi dormire,
né più ti desterai.
Le tue membra leggiadre
come tesor novello

²⁵⁷ MN, *La nuova colonia*, III, p. 876.

²⁵⁸ IVAN PUPO, *Op. cit.*, p. 151.

ella serba e rinserra.
[...]
Non gemiti, non pianti:
bella è così la morte.
Chi va più a lungo avanti
esposto è sempre ai danni
d'una maligna sorte.²⁵⁹

Tale motivo è spesso presente nelle liriche giovanili a conferma dell'idea pirandelliana della fortuna di sottrarsi, con la morte prematura, alle illusioni e alle sofferenze che immancabilmente la vita offre agli uomini.

Inoltre, anche l'elemento del Femminile riscontrabile nel mito archetipico della Terra Madre è molto presente nella fase poetica della scrittura pirandelliana e torna, forse con maggiore risonanza, in *Lazzaro* scritto nel 1929, attraverso l'immagine della terra che non rappresenta più il simbolo della morte e neanche viene più inghiottita dal mare, ma arriva ad essere il regno della vita incarnato in Sara contro il regno della morte rappresentato, invece, da Diego, suo marito, che incentra la propria esistenza sui dettami della religione cristiana. In questo caso lo scontro tra i due elementi del Femminile e del Maschile diventa uno scontro di tipo religioso, o meglio uno scontro tra immanenza e trascendenza religiosa. Sara, infatti, può essere vista come la nuova Eva/Gea che, decidendo di vivere con Arcadipane, dopo aver abbandonato il tetto coniugale, gode dei piaceri della vita attraverso il contatto diretto con la terra. A tal proposito Donato Santeramo rileva che:

Facendosi contadina e rinunciando al superfluo, Sara instaura con la terra una relazione che è in antitesi con la visione di Diego preoccupato solo della vita nell'aldilà. [...] Un ritorno alla terra, quello di Sara, primigenio ed essenziale, intimo e senza intermediari, che lei vive in prima persona.²⁶⁰

²⁵⁹ SPS, *Pasqua di Gea*, XX, pp. 529-530.

²⁶⁰ DONATO SANTERAMO, *Luigi Pirandello: la parola, la scena e il mito*, Roma, Neu, 2007, pp. 96-97.

Sara, infatti, attraverso il contatto diretto con la terra diventa un essere primigenio e assume dalla terra anche la fecondità, e così con Arcadipane riesce ad avere due figli oltre a Lucio e Lia avuti con Diego.

Quest'ultimo, invece, pare essere il nuovo Cristo in linea con il mito moderno, che resuscita per mezzo, però, non della fede ma della scienza. L'ago della bilancia è rappresentato da Lucio che si fa portavoce dell'idea pirandelliana della religione. Lucio, infatti, costretto da Diego al Seminario in realtà comprende che il vero Dio è da cercare nella vita e non in un aldilà:

Vedi com'è? Per non finire noi, annulliamo in nome di Dio la vita, e facciamo regnare Dio anche di là (non si sa dove) in un presunto regno della morte, perché ci dia là, un premio o un castigo. Quasi che il bene e il male potessero esser quelli di uno che è parte, mentre Egli solo, che è Tutto, sa ciò che fa e perché lo fa. [...] questo dovrebbe esser per lui, com'è stato per me, il vero risorgere della morte: negarla in Dio, e credere in questa sola Immortalità, non nostra, non per noi, speranza di premio o timore di castigo: credere in questo eterno presente della vita, ch'è Dio e basta.²⁶¹

La riflessione sulla religione, come confronto tra la religione cristiana che Pirandello avvicina al mondo della morte e la religione pagana che, invece, esorta alla vita, trova ampia trattazione già nell'opera poetica e soprattutto nei versi di *Pasqua di Gea*. La lirica che meglio esprime tale contrasto è la seguente in cui il mito cristiano viene adoperato proprio per rivalutare la sanità del mondo pagano:

[...]
Oggi l'altar vermiglio,
che ad esaltar la morte
sorge, e a cruciare i vivi,
vuota come la fede
che si professa in lei,
la fredda chiesa vede;
oggi più smorta pare
codesta immiserita

²⁶¹ MN, *Lazzaro*, IV, p. 215.

turba di semidei,
cui fu virtù negare
quanto ha di ben la vita.
– Odi tu, gramo Figlio
d'un'opprimente Sorte,
per cui tutto è peccato;
Tu, martire legato
a la tua stessa croce,
sangue grondante a rivi;
odi la viva voce
de la risorta Terra
tutta di fior vestita,
la voce de l'amore,
la formidabil voce
de l'universa vita?

In questi primi versi la religione cristiana appare come una forma entro cui bisogna rapprendersi contando su una fede che è “vuota” da professare in chiese “fredde”, aggettivi tutti che riconducono alla dimensione della morte.

La polemica continua con toni più aspri nel momento in cui il poeta afferma che proprio quella religione predica la negazione di ciò che di buono ha la vita. Inoltre, il Cristo viene definito “Figlio d'un'opprimente Sorte” che enfatizza l'oppressione letta dal poeta nella professione della religione cristiana che chiude gli uomini in una forma oltre la quale non è loro concesso di andare.

La lirica prosegue con un'invettiva rivolta al Figlio di quella religione che professa la venuta del regno della morte arrivando a definirlo “mesto profano”:

Pregbi tu ancor, confitto
a quest'infausto segno,
che venga in terra il regno
di chi tu Padre chiami,
il regno de la morte?
E ben, se tu non l'ami
quest'alma terra in fiore,
e agogni di morire;
lasciami, o derelitto,
che da codesto legno
con pietosa mano
io ti deponga ancora.
Oggi la primavera

sola trionfa e impera,
e tutto splende e odora:
Via Tu, mesto profano!
Ove in più copia il piano
d'ogni color produce
fiori gentili, dove
più chiara e fresca luce
dai cieli azzurri piove,
e senza posa mai
vaghi augelletti a coro
cantan con ebbra possa
nei tepidi riposi
ai vespri a l'albe d'oro
la luminosa, ardente
gloria dei mesi gaj;
si scavi oggi una fossa,
che sempre agli a venire
occulta resti e al mondo:
Noi vi vogliam, pietosi,
codesto bello e biondo
figlio de l'Oriente
comporre e seppellire.²⁶²

Dopo la descrizione della Primavera le cui luminose atmosfere vengono realizzate attraverso immagini piene di luce e di vita (i fiori sono gentili, la luce è più fresca e più gaia, “i vaghi augelletti a coro/cantan”, i vespri e l'albe sono d'oro e i mesi gaj), Pirandello chiude la lirica dichiarando di voler seppellire il Figlio di quel Padre che auspica “il regno della morte”.

Singolare pare il fatto che l'atto del seppellimento venga accompagnato a quello della composizione. Proprio, infatti, l'accostamento dei due termini, comporre/seppellire, permette di rintracciare nella lirica la volontà di uccidere quel Figlio, in quanto per Pirandello, come noto, la composizione è un concetto accostabile all'idea della morte, a differenza del principio opposto, ossia la scomposizione che, invece, permette la vita. Si è in presenza del concetto base anche della poetica umoristica pirandelliana che, scomponendo, svela il reale, se

²⁶² SPS, *Pasqua di Gea*, V, pp. 510-512. La fusione del mito cristiano con i miti pagani si incontra nuovamente in *Fuori di chiave* nella lirica *Tormenti* in cui il momento della crocifissione di Gesù Cristo si fonde ai miti classici di Sisifo e Tentalo, pp. 681-682.

componesse, imiterebbe chiudendosi in una forma e, dunque, morendo. Inoltre, “il bello e biondo / figlio de l’Oriente” viene seppellito appunto all’interno della Madre Terra, che se da un lato è emblema di rinascita e di vita, dall’altro viene indicata da Pirandello come simbolo di libertà a godere dell’amore. Nella lirica viene, dunque, ben espressa la volontà dell’autore di eliminare una “forma” di vita cristiana che avverte come repressiva. A tal proposito Renato Barilli avvicina questa volontà di Pirandello di salvare l’uomo dalla forma/morte cristiana, ad un grande filone tematico che a partire da Leopardi, si spinge fino a Nietzsche:

La religione come forma repressiva, non tanto nei confronti del libero pensiero, quanto piuttosto della vita, del sesso, dell’immaginazione. Cristianesimo, potremmo dire in termini freudiani, come mastice tenace per imporre il «principio di realtà» e tutte le privazioni di cui esso è sostenitore.²⁶³

Una dichiarazione del motivo per cui Pirandello non riesce, comunque, a credere alla parola cristiana, nonostante, come sottolinea Santeramo, il percorso della riflessione pirandelliana sulla religione e sulla fede non sia privo di mutamenti,²⁶⁴ si può leggere nella novella *Canta l’epistola*:

La fede si può perdere per centomila ragioni; e, in generale, chi perde la fede, è convinto, almeno nel primo momento, di aver fatto in cambio qualche guadagno; non foss’altro, quello della libertà di fare e dire certe cose che, prima, con la fede non riteneva compatibili. Quando però cagione della perdita non sia la violenza di appetiti terreni, ma sete d’anima che non riesca più a saziarsi nel calice dell’altare e nel fonte dell’acqua benedetta, difficilmente chi perde la fede è convinto d’aver guadagnato in cambio qualche cosa. Tutt’al più, lì per lì, non si lagna della perdita, in quanto riconosce d’aver perduto in fine una cosa che non aveva più per lui alcun valore.²⁶⁵

²⁶³ RENATO BARILLI, *Op. cit.*, p. 322.

²⁶⁴ ENZO LAURETTA (a cura di), *Pirandello e la fede*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2000.

²⁶⁵ NA, *Canta l’epistola*, vol. I, t. I, p. 483.

Dunque, la perdita di fede corrisponde al soddisfacimento della sete dell'anima, un'anima che non riesce a trovare ristoro nella parola cristiana che non permette all'uomo di essere libero di fare o dire certe cose.

Al massimo, ed umoristicamente, si può credere nella religione cristiana solo dopo aver svelato l'inconsistenza di essa per cui l'adesione risulterebbe funzionale solo all'unione e all'omologazione con la collettività piuttosto che a un intimo rapporto di fede. Si consideri, infatti, la lirica di *Fuori di chiave* dal titolo *Credo* che conferma proprio questo tipo di atteggiamento:

Tengo a vantarmi solo d'una cosa,
cioè:
d'aver per tempo appreso che si sente
pure una gioja, ancora a molti ascosa,
nel non chieder perché
di niente
né a Dio nostro signore, né alla sposa
di Dio, madre Natura, né alla gente;
e nel lasciar che i così detti scaltri
non prestin essi fede alla bugia
che altri
dal nostro stesso dimandar sovente
a dir costretto sia.

Se Dio mi vuol far credere ch'Egli è
dovunque
e che
veglia su tutti, e dunque
pure su me;
ch'Egli d'una giustizia è dispensiere
la qual col nostro metro
non si misura né intender ci è dato,
dovrò dargli per questo dispiacere?
gli crederò:
il mondo, bene o male, ha camminato,
almeno un po';

L'adesione alla religione cristiana in questi versi rappresenta una adesione al nulla in quanto il poeta ammette di credervi solo perché nulla gli cambia:

Egli non sa mutar l'antico andare,
povero Vecchio, ed è rimasto indietro.
Ma il mal non lo so fare,
e alle labbra, che chiacchieran da mane
a sera,
che costa, alla fin fine, una preghiera?
Io rimango credente, ei Dio rimane.

Chi d'inventar si piaccia
stranissime avventure
e trovar brami chi fede gli presti,
venga da me, venga e le narri pure:
di stupor, d'ira o di duol, com'ei vuole,
vedrà tosto atteggiarsi la mia faccia,
seguendo le parole
e i gesti.
Poco mi costerà farlo felice.
E non m'importa s'egli poi balordo
mi dice:
so d'esser la rete ed egli il tordo.²⁶⁶

In chiusura della lirica viene evidenziato anche l'atteggiamento del poeta nei confronti degli uomini che per fede credono a tale religione dai quali Pirandello pare distaccarsi poiché non crede a ciò che raccontano e che continuamente si raccontano.

Questo per quanto riguarda la religione cristiana, una religione, appunto, di morte. Il *Lazzaro* è un'opera che nelle intenzioni dell'autore doveva servire proprio a rivalutare la vita rispetto alla morte in un'ottica religiosa. A fornire tale indicazione è lo stesso Pirandello che, in una lettera destinata a Marta Abba, a proposito del *Lazzaro* dichiara: «sarebbe tempo di far udire una voce coraggiosa su la vita e la morte, sul Dio dei vivi e il Dio dei morti (proprio il Fascismo e il Vaticano)». ²⁶⁷ Sara nel *Lazzaro*, come detto, rappresenta la vita e Diego la morte ed originale a questo punto risulta la scelta di Pirandello di far rappresentare il Fascismo da una donna che dovrebbe perdere sul Maschile, in un'ottica fascista e

²⁶⁶ SPS, *Fuori di chiave*, *Credo*, pp. 635-636.

²⁶⁷ PLM, p. 155.

di stampo patriarcale. In realtà, Sara non è solo una donna ma è anche una madre e proprio la madre è, come informa Georges Piroué, nell'opera di Pirandello una costruzione irriducibile in quanto

edifica, inventa, aggiunge di suo. [...] Grazie a lei, tutto potrebbe diventare più elastico e modificarsi: il presente perdere la sua rigidità, il passato diventare meno oppressivo, il futuro meno aleatorio. Essa possiede il dono di trasmettere la vita, di farla progredire. Rappresenta il passaggio, infine possibile, da una situazione ad un'altra, la durata omogenea e fluida che assicura la continuità.²⁶⁸

L'esaltazione alla vita rappresentata nell'opera dalla madre Sara esprime proprio ciò che per Pirandello significava il fascismo, ossia un continuo invito alla "coscienza dell'ora":

[...] bisogna stare in piedi, vigili, pronti ad afferrare l'attimo fuggente. C'è tutta un'etica nuova che muove da questa concezione. Io sempre affermo: quando dico che la verità non esiste sostengo al tempo stesso questa verità: che la vita è di oggi, che essa deve essere spesa in uno sforzo di intelligenza illuminata, pronta a far uscire le grandi passioni, a dare anima e concretezza ai grandi ideali che valgono al momento che li sentiamo urgere al nostro cuore, al nostro spirito. Per questo è grande Mussolini, perché ha fatto sorgere questa coscienza dell'ora, questa passione di vita, perché con lui la verità è in marcia e si compone di elementi propulsivi, immediati, immanenti.²⁶⁹

In tal senso, dunque, si può spiegare la scelta dell'autore di far rappresentare il Dio dei vivi ad una donna e cioè inquadrando nella figura femminile la continuità della vita non passiva ma creativa, la donna offre vita attraverso la vita stessa, non è forma compiuta ma continuo fluire, continuo divenire.

Tornando alla fede che Pirandello cerca di mantenere, interessante appare una lirica successiva a *Credo*, dal titolo *Ritorno*. Il ritorno che il poeta descrive

²⁶⁸ GEORGES PIROUÉ, *Pirandello*, traduzione di Alfonso Zaccaria e introduzione di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio editore, 1975, pp. 141-142.

²⁶⁹ IVAN PUPO, *Op. cit.*, p. 345.

all'interno della lirica è il ritorno da Bonn e nei versi si parla anche di Dio: «che peccato che Dio, dicono, / non esista... Poco importa! Restan l'opere mirabili: arte viva, fede morta».²⁷⁰ Viene evidenziata una fede che è esistita ma che ora non è più possibile che si realizzi.

Il problema della religione, tanto vivo nelle riflessioni dell'autore e tanto analizzato dalla critica trova una risposta nel *Lazzaro*, e più precisamente in una dichiarazione offerta dallo stesso autore:

Nel *Lazzaro* do la risposta più netta al dissidio fondamentale, nel mio teatro, in quanto fatto religioso e sociale. Se all'uomo non libero togliete la forma, in quanto legame spirituale, subito egli ricasca fra le bestie e il primo atto della sua così detta libertà è una fucilata contro un altro uomo, contro l'Adamo nuovo che vive in pace con la sua Eva. Il figlio allora si sacrifica, rientra nell'ordine, indossa ancora la veste sacerdotale per coloro a cui è necessaria. La sua fede razionale conduceva alla rovina e non era che forma essa pure. Cristo è *caritas*, amore. Solo dall'amore che comprende e sa ottenere il giusto mezzo fra ordine e anarchia, fra forma e vita, è risolto il conflitto. Sono anche lieto che nessuna autorità religiosa abbia trovato da condannare. Della mia opera nulla è all'indice. La «Civiltà Cattolica» ne ha parlato a fondo e conviene della sua perfetta ortodossia. Voglio dire che uno degli aspetti della mia opera è questo: perfetta ortodossia in quanto posizione di problemi. E tali problemi non comportano che una soluzione cristiana.²⁷¹

Ecco, dunque, perché sin dalle prime poesie Pirandello si muove tra la religione pagana e quella cristiana, proprio perché alla ricerca dell'amore, un amore libero, non incastrato in una forma cristiana e neanche, però, anarchico. Il confronto/scontro tra le due religioni serve per riuscire a trovare il giusto mezzo tra ordine e caos. Sarà è, però, una nuova Eva che non viene punita per il suo peccato, che si ribella ad un ordine patriarcale e vive liberamente ed è anche la donna che realizza il mito religioso pirandelliano perché ottiene una libertà controllata in nome dell'amore.

²⁷⁰ SPS, *Fuori di chiave, Ritorno*, pp. 644-648.

²⁷¹ IVAN PUPO, *Op. cit.*, p. 527. Si veda sull'argomento anche SERGIO BULLEGAS, *Pirandello e «Lazzaro»: il mito sulla scena*, Torino, Edizioni dell'orso, 1994, cap. 9.

Diverso è l'atteggiamento di Pirandello verso la donna quando, sempre attraverso il mito scrive nel 1906 i due poemetti mitici *Laòmache* e *Scamandro*.

L'elemento Femminile, protagonista indiscusso dei miti *La nuova colonia* e il *Lazzaro*, trova, infatti, un diretto antecedente nelle figure delle protagoniste dei due poemetti del 1906: *Laòmache* e *Calliroe*.

In *Laòmache*, ad esempio, in un'atmosfera lirica si colloca il tema della maternità come conseguenza di uno stupro. L'amazzone *Laòmache* è costretta da *Diana* a cedere ad un *Gàrgaro*. Ma la donna, a differenza delle sue compagne che accettano il rituale senza obiezioni, inizialmente non cede perché crede nel suo valore di guerriera più che in quello di madre:

[...] Son queste le fiere
tue seguaci, del sangue degli uomini avide, queste
le belligeranti che, impubi, la destra mammella
schiaccian sul seno o recidon per esser più abili a trarre
d'arco? E spasimi acuti or dà loro il succo materno
nella compressa poppa urgendo. E guàrdale! otri
gonfie son fatte, né più cingersi or posson l'irsuto
corsaletto di ferree scaglie; e guazza l'immane
ventre sotto il lupigno cuojo che mal lo ricopre,
né riverenza ispira, ché frutto non è già d'amore,
ma sol della loro fecondità bestiale.²⁷²

Ma la nascita del figlio la redime e il poemetto si chiude con una splendida immagine pirandelliana, insolita per l'inaspettato lieto fine, della descrizione di un purissimo amore materno e di sposa:

E la mammella *Laòmache* porse al suo bimbo, godendo
ch'entro al piccolo corpo dal corpo suo grande ora uscito
subito quella entrasse sua tepida vena materna,
sí che il grembo di lei sentisse il pargolo ancora.
Scese quindi furtiva al paese dei *Gàrgari*; chiese
umile, col fardello suo dolce sul seno, del padre,
si prosternò davanti alla tenda ed il pargolo porse
supplice all'uomo e insieme il materno suo cuore di sposa.²⁷³

²⁷² SPS, *Poemetti*, *Laòmache*, p. 723.

Dunque Laòmachè, degna antecedente della Spera (anche quest'ultima vittima di uno stupro) alla fine cede all'uomo e si sottomette. La Spera, invece, riscatta quella condizione rimanendo sola con suo figlio e, in quest'ottica, vincendo sull'uomo.

Anche in Scamandro si assiste alla vittoria dell'uomo sulla donna. Eumene, infatti, nel momento in cui Calliroe deve offrire la propria verginità al fiume Scamandro per adempiere alle nozze con Ascanio, ingannandola, finge di essere la personificazione del dio, possedendo così la ragazza. L'autore offre, infatti, l'immagine di una donna-strumento attraverso cui si realizza un ambiguo gioco di rivalsa tra uomini, immagine antitetica, come visto, rispetto alle eroine mitiche delle ultime opere.

La regressione, apparentemente aleatoria, risulta, invece, interessante se si considera il fatto che Pirandello lavori ad una seconda stesura di questi poemetti proprio negli anni in cui sta lavorando al *Lazzaro* e alla *Nuova colonia*, ossia tra il 1928 e il 1929. Questo potrebbe indicare la volontà da parte dell'autore di proporre, come egli stesso dichiara, la nascita del mito a partire, però, dalla sovversione del mito classico e dalla rivalutazione dell'immagine della donna leggibile, come sottolinea Enzo Lauretta,²⁷⁴ nella pagina conclusiva dell'articolo *Il femminismo* scritto nel 1909 ed esplicativo dell'idea pirandelliana della donna a quel tempo rispetto alle donne presentate nei due miti:

La vita è oggi, si sa, difficilissima. Tutto è caro! Ogni professione, ogni impiego offre guadagni mediocri e insufficienti. Ora le donne, signor mio, han compreso bene, poverine, la ragione per cui diventa loro di giorno in giorno più difficile il trovar marito. Il veder frustrata, intanto, la loro naturale inclinazione (perché come l'uomo desidera la donna, la donna desidera l'uomo, per quanto spesso apertamente non lo possa o non lo voglia dire), il dover soffocare il loro bisogno istintivo, le ha un po'

²⁷³ Ivi, p. 725.

²⁷⁴ ENZO LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, cit., pp. 230-231.

esasperate e le fa un po' farneticare. Ma tutta questa loro rivolta ideale contro i così detti pregiudizii sociali, tutte queste loro prediche fervorose per la così detta emancipazione della donna, che altro sono in fondo se non una sdegnosa mascherata del bisogno fisiologico, che si muove sotto? Le donne vogliono lavorare per trovar marito, signor mio. È un rimedio, questo, suggerito dal loro naturale buon senso. Ma, ahimè, il buon senso, il buon senso è nemico della poesia! E anche questo capiscono le donne: capiscono cioè che una donna, la quale lavori come un uomo, fra uomini, fuori di casa, non è più considerata dalla maggioranza come l'ideale delle mogli, e si ribellano contro questo modo di considerare, che frustra il loro rimedio, e lo chiamano pregiudizio. Ecco il loro torto, in fondo in fondo scusabile però. Supporre che la donna, praticando continuamente con gli uomini alla fine si debba immascolinar troppo; prevedere che la casa, senza più le cure assidue, intelligenti, amorose della donna debba perdere quella poesia intima e cara, che è la maggiore attrattiva del matrimonio per l'uomo; supporre che la donna, cooperando anch'essa col proprio guadagno al mantenimento della casa, non debba aver più per l'uomo quella devozione e quel rispetto, di cui tanto essa si compiace: non sono pregiudizii; sono tristi necessità per cui la composizione ideale del femminismo si scompone e si scioglie nella questione più vasta delle tristissime condizioni economiche e sociali dei giorni nostri. Si scioglie, senza lasciar residui, signor mio, creda pure.²⁷⁵

All'interno del brano l'elemento più interessante risulta essere l'immagine che Pirandello ha della volontà/capacità delle donne di rompere gli schemi imposti dalla società. Viene presentata, infatti, la donna che riesce ad opporsi alle regole sociali decidendo di lavorare pur sapendo di dover, così facendo, rinunciare ad un eventuale matrimonio. Si coglie, pertanto, la convinzione di Pirandello della superiorità della donna rispetto all'uomo in quanto, come detto in precedenza, detentrica di quella capacità di vivere mantenendo una propria fluidità e non rapprendendosi in alcuna forma. Si pensi, infatti, a Silvia che, fondendosi con la Luna, assume quell'aspetto fluido rispetto alla rigidità del giorno e, alla fine del romanzo, si ribella ad un ordine costituito abbandonando il marito; o ancora alla Spera che con la sua forza e con la complicità della Terra salva il figlio e fa soccombere il resto della società; ed infine a Sara che, rompendo le regole della morale comune, abbandona il tetto

²⁷⁵ SPS, *Scritti di argomento vario, Il femminismo*, p. 1071.

coniugale per vivere con Arcadipane in nome dell'amore. Esse, infatti, sono detentrici per natura di quella forza vitale che è in continuo divenire e l'eroina che tra tutte rappresenta meglio l'ideale di rottura delle regole sociali è Ilse, protagonista dell'ultimo mito.

III.3 *I giganti della montagna* e la verità del teatro attraverso la poesia

L'espressione massima della forza dell'elemento Femminile capace di opporsi alle regole sociali raggiunge con Ilse il livello più alto perché la donna, protagonista di quest'ultimo mito, sfida la società volendo portare in scena un'opera poetica che la società non apprezza.

La Contessa Ilse, insieme alla sua compagnia di comici, decide di rappresentare l'opera di un poeta ormai morto e che tanto l'aveva amata. L'opera, *La favola del figlio cambiato*, viene difficilmente apprezzata nei teatri in quanto opera poetica. Ma la Contessa non demorde e, dopo un continuo girovagare per trovare un posto in cui l'opera possa essere apprezzata e rappresentata, giunge insieme alla compagnia alla Villa degli Scalognati in cui vi abita il poeta Cotrone che si offre di aiutare gli attori, i quali però si rifiutano di rappresentare l'opera nella Villa e, sotto consiglio del poeta, decidono di rappresentarla per i Giganti, poderosi uomini abitanti della cima della montagna che credono nella praticità della vita e sono completamente refrattari all'arte.

Alla domanda rivolta a Pirandello da Giuseppe Baffico: «Crede che la Poesia possa con armonie di rime e di metri affermarsi gloriosamente sulle nostre scene, senza nuocere alla verità e alla schiettezza del dramma moderno?», Pirandello risponde: «Sì, recisamente perché la così detta verità e la così detta schiettezza del dramma moderno sono una ben misera cosa di fronte alla verità superiore e alla schiettezza che un'opera di vera poesia potrebbe far sentire a

teatro».²⁷⁶ La schiettezza e la verità, elementi caratteristici dell'arte pirandelliana, sono realizzabili in teatro attraverso la poesia. L'intervista, apparsa su «La Patria» il 12 febbraio del 1905 esprime un'idea di una poesia portatrice di verità, nuovamente ribadita dall'autore in uno dei foglietti pubblicati da Corrado Alvaro il 1° gennaio del 1934 sulla «Nuova Antologia»:

La poesia, più di ogni altra arte forse, attesta la potenza del linguaggio, dell'espressione estetica. La poesia è infatti l'arte più intellettuale, più precisa, più prossima al pensiero.

1° periodo. Le tradizioni leggendarie del popolo – poesia ingenua – di tutti e di nessuno: sviluppi naturali.

2° periodo. Sorge il poeta raccoglitore e ordinatore: la natura si fissa letterariamente: sviluppo storico.

3° periodo. Sorge il poeta che non tien più conto della creazione collettiva e vi sostituisce l'individuale: sviluppo arbitrario o fantastico.²⁷⁷

La categorizzazione e la nomenclatura adoperata in questi appunti da Pirandello si avvicina molto a quella usata nella Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui l'autore illustra la tecnica utilizzata per la creazione/rappresenatzione dei suoi personaggi:

Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura di uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolar vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo.

Ci sono certi scrittori (e non sono pochi) che hanno questo gusto e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica.

Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica.

Io ho la disgrazia di appartenere a questi ultimi.²⁷⁸

²⁷⁶ IVAN PUPO, *Op. cit.*, pp. 94-95.

²⁷⁷ SPS, *Foglietti editi da Corrado Alvaro*, p. 1265.

²⁷⁸ MN, *Sei personaggi in cerca d'autore*, II, pp. 654-655.

Nella poesia, dunque, così come nelle opere in prosa, Pirandello adopera un ordine arbitrario, fantastico ed universale, rispetto ad un ordine storico e ordinato teso a fissare letterariamente la creazione artistica. Ciò che più interessa, però, è la definizione della poesia come “arte più intellettuale, più precisa, più prossima al pensiero” presente nel primo brano riportato, soprattutto se si considera il fatto che l’opera di Pirandello si chiude proprio con la messa in scena della poesia e forse ancora di poesia avrebbero trattato altre sue opere future:

e poi un'altra diavoleria che mi balena...Una donna rossa, di sogno... la felicità... con un poeta, pupazzo di pezza, che ha una moglie pazza... che lo affoga in un pozzo. Staremo a vedere! La mia fantasia non è mai stata tanto fertile. Ma l'anima mia è in un'ansia terribile...come in preda a un vento che non so dove mi debba portare...Al porto della felicità? Ma quella moglie pazza...Forse la mia morte è vicina.²⁷⁹

Già nel 1923 in una lettera di Adriano Tilgher, si poteva leggere una profezia in tal senso: «nel fondo Lei è un lirico! Non mi stupirei se il Suo teatro fosse il passaggio verso una lirica essenziale, e che il ciclo della Sua carriera si chiudesse tornando al principio, cioè alla poesia».²⁸⁰

La poligrafica opera pirandelliana si chiude con la scrittura drammatica e, più precisamente, con un ulivo saraceno alla fine del III atto dei *Giganti della montagna* che, come sottolinea Leonardo Sciascia, rappresentava una soluzione di «significato di catarsi, che definiva e concludeva la sua intera opera, l'intera sua vita».²⁸¹

Sciascia, dunque, pare intravedere nel simbolo dell’ulivo saraceno la soluzione all’intera opera di Pirandello, una sorta di conclusione all’interno dei *Giganti della montagna* che è opera inconclusa e che, molto probabilmente, «se

²⁷⁹ PLM, pp. 337-338.

²⁸⁰ La lettera, scritta dopo la lettura del manoscritto de *La vita che ti diedi*, si legge in Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, cit., pp. 48-49.

²⁸¹ LEONARDO SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 50.

non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione».²⁸²

Il giudizio è molto probabilmente viziato dall'apparente soluzione che lo stesso Pirandello dice di aver trovato per la conclusione dell'opera:

Non posso sapere, e nessuno potrà sapere – scrive suo figlio, Stefano Landi – se all'ultimo, nella fantasia di mio Padre, – che fu occupata da questi fantasmi durante tutta la penultima notte della sua vita, tanto che alla mattina mi disse che aveva dovuto sostenere la terribile fatica di comporre in mente tutto il terzo atto, e che ora, avendo risolto ogni problema, sperava di poter riposare un poco, – in quest'ultimo concepimento, la materia non si fosse atteggiata altrimenti. Io seppi da lui, quella mattina soltanto questo: che aveva trovato un ulivo saraceno. – C'è – mi disse sorridendo – un ulivo saraceno grande, in mezzo alla scena, con cui ho risolto tutto. – E poiché io non comprendevo bene, soggiunse: – Per tirarvi il tendone... – così capii che egli si occupava, forse da qualche giorno, a risolvere questo particolare di fatto. Era molto contento di averlo trovato.²⁸³

In realtà l'ulivo saraceno è un elemento che dà forza alla dimensione circolare dell'intera opera pirandelliana. È, infatti, un ritorno alle origini, un chiaro richiamo alla sua terra, quella terra che contiene quell'ulivo e che accoglierà le sue ceneri dopo la morte. Nino Borsellino, infatti, vede nell'ulivo saraceno

l'albero secolare piantato dagli arabi durante la loro dominazione in Sicilia, è prima di tutto l'immagine di un paesaggio esteriore e interiore di Pirandello: è la sua Sicilia, ma anche il simbolo del ritorno alle origini, a quel lembo di terra in cui lo scrittore era nato e che improvvisamente rivisitava in mezzo alle visioni dell'agonia. Nella *rêverie* del poeta morente quell'ulivo può sembrarci ciò che chiamiamo, rifacendoci alla poetica del Joyce di *Dedalus* così bene illustrata da Stefano Debenedetti, un'*epifania*, vale a dire

²⁸² TR, *I vecchi e i giovani*, II, pp. 509-510.

²⁸³ *I giganti della montagna*, Milano, Mondadori, 1993, p. 265, tratto da una nota introduttiva alla prima messa in scena del 5 giugno 1937 di Renato Simoni in *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. V, pp. 305-307. Si veda, inoltre DONATO SANTERAMO: «L'accento di Pirandello a un ulivo saraceno è sembrato ad alcuni un presagio, dato che le ceneri di Pirandello vennero poi sepolte sotto un ulivo saraceno nella campagna agrigentina», *Op. cit.*, p. 127, nota 106; infine, si consideri lo studio critico sull'ulivo saraceno di ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Roma, Vallecchi, 1982, pp.132-139.

l'improvvisa manifestazione di un contenuto spirituale o affettivo nascosto in un oggetto consueto. In realtà si tratta piuttosto di un'icona, di una figurazione abituale, di un segno per così dire domestico del sistema di immagini pirandelliano, con il quale lo scrittore vuole siglare affettivamente la sua ultima opera e al quale per pudore, con ironico pudore, affida *sorridendo* una funzione pratica.²⁸⁴

Che si tratti di epifania o di icona, si concorda sul fatto che Pirandello, grande autore di fama mondiale, abbia voluto siglare affettivamente un lungo cammino artistico.

L'ulivo, però, oltre che rievocare la sua terra delle origini, è anche un richiamo alla sua arte delle origini: la poesia. Esiste, infatti, una connessione sottile tra *I giganti della montagna* e due liriche della raccolta poetica *Fuori di chiave* in cui è presente proprio la lirica, *A un ulivo*, dedicata a quest'albero secolare:

Quante cose saprai, tu che non cedi
da trecento e più anni, o fosco olivo,
dei venti all'urto, e qui ferrigno in piedi
ti stai su questo solitario clivo...

Ma forse è ver che il vento fuggitivo
nuove ti reca, o che tu gliene chiedi?
Nulla sai, nulla pensi, nulla vedi;
e sei solo per questo ancora vivo.

Che se nel tronco tuo scabro e stravolto
queste piaghe del tempo fosser occhi
e tu fossi nei rami cervelluto,

ripensando che vivere è da sciocchi
e che a morire si profitta molto,
non saresti trecento anni vissuto.²⁸⁵

²⁸⁴ NINO BORSELLINO, *Il mito dell'arte o del messaggio impossibile* in IDEM, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1991, da p. 227 a p. 239, p. 233. Lucio Lugnani, invece, avvicina la soluzione scenica dell'ulivo saraceno per la conclusione dei Giganti ad alcune liriche di *Zampogna* in cui è presente la descrizione dell'ulivo che offre una continuità a «quattro decenni di scrittura letteraria e di personale lessico artistico», LUCIO LUGNANI, *Il vestibolo del labirinto* in IDEM, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, cit., da p. 13 a p. 30, p. 14.

²⁸⁵ SPS, *Fuori di chiave*, *A un ulivo*, p. 660. Pirandello dedica, però, altre liriche all'ulivo che diventa spesso emblema del paesaggio e della sua terra natia. Si vedano in SPS, *Zampogna*, le

L'ulivo diventa simbolo fondamentale per comprendere il rapporto contrastivo esistente tra i due concetti, esaustivamente trattati nell'*Umorismo*, del "lasciarsi vivere" e del "sentirsi vivere". Il poeta, infatti, nella lirica attribuisce la longevità dell'albero alla capacità di lasciarsi vivere, perché, diversamente, se le crepe del tronco fossero stati occhi o se nei rami fosse stato "cervelluto" non avrebbe potuto sopravvivere così a lungo.

Esiste, però, una connessione più stretta tra la poesia di Pirandello e quest'ultima sua opera. Il III Atto dei *Giganti* si apre con il dialogo tra Ilse e il Conte, un dialogo velato da una forte nostalgia per il tempo passato:

«IL CONTE: Ho paura che ci siamo lasciati prendere già da un pezzo noi. Cammina cammina, ci siamo arrivati. Penso quando scendemmo per l'ultima volta la scala del nostro palazzo, ossequiati [...]

ILSE: Se dovessimo pensare a tutto quello che s'è perduto!

IL CONTE: quanti lumi e doppiieri in quella scala di marmo! Eravamo, scendendo, così lieti e fidenti, che a trovar fuori il freddo, la pioggia e tutta quella bruma nera...

ILSE: (*dopo una pausa*) Eppure, credi che in fondo noi abbiamo perduto ben poco, anche se materialmente era tanto. Se la ricchezza c'è servita per comperarci questa povertà, non ci dobbiamo avviliti!». ²⁸⁶

Le parole di Ilse dell'ultima battuta si ritrovano, praticamente identiche, in chiusura della seconda delle liriche considerate, *Tesoro*, che descrive proprio la condizione del poeta:

Ricco jeri, oggi povero. E non so
com'ita se ne sia tanta ricchezza.
Non del tesor perduto è l'amarezza;
ma il non saper come perduto io l'ho.

Nessun piacer, nessuna gioja, aimè,
la cui memoria avrebbe almen potuto

liriche *Dondolio*, p. 608, *Chi resta*, p. 611, *Rifugio*, p. 612-613, *Ritorno*, pp. 611-612. Così come la presenza dell'ulivo saraceno torna spesso in molte novelle e romanzi.

²⁸⁶ MN, *I giganti della montagna*, IV, p. 891.

consolar la miseria e il viver muto,
o dello stato mio dirmi il perché.

Come dunque ridotto mi son qui?
Con la ricchezza mia potea far tanto,
e nulla ho fatto, e son povero intanto...
L'ho sperduta in ispiccioli, così...

Non l'opera che dia lustro a un'età,
né la gioja ch'empir possa una vita.
Dunque tanta ricchezza m'è servita
per comperarmi questa povertà.²⁸⁷

Il poeta descritto nella lirica, come la contessa, per coltivare la propria arte si ritrova nella vita ad esser povero, e nei *Giganti* viene proprio ribadito questo concetto. Oltre, infatti, ad essere il mito dell'Arte, *I giganti della montagna* rappresenta anche il mito della particolare arte poetica tanto cara a Pirandello, infatti, lo stesso autore ci informa all'interno di una lettera destinata a Marta Abba che quest'ultimo mito rappresenta proprio il trionfo della poesia:

“I Giganti della Montagna” sono il trionfo della fantasia! il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno. Vedrai. È il mio autentico capolavoro.²⁸⁸

Ed è il mito della poesia almeno per due motivi in particolare: in primo luogo perché con i *Giganti* si è evidentemente in presenza di un prosimetro in quanto Pirandello nell'opera mette insieme testo drammatico in prosa e poesia: «Cose grandi! prodigiose! ho preso la favola del “Figlio cambiato” e l'ho trasformata magnificamente per servire da dramma: quel dramma che l'eroica Contessa va portando in giro, a prezzo della sua vita»;²⁸⁹ in secondo luogo perché l'intera trama ruota attorno ad una rappresentazione teatrale in versi.

²⁸⁷ SPS, *Fuori di chiave, Tesoro*, pp. 636-637. Il rapporto ricchezza/povertà è, inoltre, un tema presente in molte novelle e presente anche nei romanzi *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*.

²⁸⁸ PLM, p. 493.

²⁸⁹ Ivi, p. 396.

Portavoce della recitazione è Ilse che dà libero sfogo a tutti i momenti poetici all'interno dell'opera ma non si può negare che anche Cotrone adoperi un linguaggio se non versificato, comunque lirico.²⁹⁰

Inoltre i due personaggi si fondono rappresentando le due facce dell'anima del poeta ed in qualche modo il conflitto sull'arte poetica con cui anche il giovanissimo Pirandello dovette scontrarsi. Da una parte, infatti, c'è Ilse, una donna che cerca di abbattere i pregiudizi volendo portare in scena e volendo far accettare dalla società la sua "favola", dall'altra si trova Cotrone che incarna invece l'ideale utopico del poeta, che libera la propria fantasia, senza limiti e restrizioni e nella "favola" vive. Senza dar, infatti, retta alla società Cotrone afferma:

Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! E in prova, vedono? [...] ero cristiano mi son fatto turco [...] niente da vedere con Maometto! Turco per il fallimento della poesia della cristianità.²⁹¹

²⁹⁰ Si considerino i seguenti passi dell'opera: «Questo nero la notte pare lo faccia per le lucciole, che volando – non s'indovina dove – ora qua ora là vi aprono un momento quel loro languido sprazzo verde. [...] Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa», Ivi, p. 874; «Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebollizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? Mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi», Ivi, pp. 878-879; «Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolvere in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici mi ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna», Ivi, p. 883.

²⁹¹ Ivi, p. 868.

La posizione della Villa degli Scalognati simboleggia, anche spazialmente, la necessità/imposizione dell'Arte di porsi ai limiti della società, qui rappresentata dalla dimora dei Giganti che non a caso vivono sulla cima della montagna, spazio peculiare della vita sociativa.

È degna di nota la scelta di Pirandello di collocare proprio dei giganti (esseri che per struttura presentano una mole eccezionale) proprio su una montagna, la cui simbologia è esplicita e risulta utile ad acuire maggiormente a livello simbolico l'influenza che la vita *tout-court* ha avuto sulla sua arte.

L'opera persuasiva del mago è proprio quella di liberare Ilse dai vincoli sociali cui si sente legata, cerca di spronarla a vivere serenamente la sua condizione di portavoce del poeta che sente di aver ucciso:

Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone...».²⁹²

Ma Ilse e il Conte non approvano che la loro opera venga rappresentata nella Villa degli Scalognati e per questo Cotrone gli propone di rappresentarla per i Giganti che sono gli uomini (definiti giganti, infatti, solamente per l'aspetto robusto), pur sapendo che questi non riusciranno ad entrare in un'opera che ha bisogno della 'magia' per essere compresa e rappresentata appieno:

La difficoltà non è dei personaggi principali. Ciò che importa soprattutto è la magia; creare voglio dire, l'attrazione della favola. [...] E come fate a crearla? Vi manca tutto! Un'opera corale... Mi spiego bene adesso, signor Conte, come lei ci abbia rimesso tutto il patrimonio. Leggendola, mi sono

²⁹² Ivi, p. 884.

sentito rapire. È fatta proprio per vivere qua, Contessa, in mezzo a noi che crediamo alla realtà dei fantasmi più che a quella dei corpi.²⁹³

Anche nella Villa, però, ci sono degli uomini. Infatti, nei *Giganti*, le due categorie antitetiche, gli uomini e i giganti, diventano emblema della più acuta opposizione tra poeti e società; una società che ha bisogno di cose tangibili e concrete in cui credere e poeti che necessitano di dare libero sfogo alle loro pulsioni:

Abitanti della Terra non umani, signori miei, spiriti della natura, di tutti i generi, che vivono in mezzo a noi, invisibili, nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco: lo sapevano bene gli antichi: e il popolo l'ha sempre saputo; lo sappiamo bene noi qua, che siamo in gara con loro e spesso li vinciamo, assoggettandoli a dare ai nostri prodigi, col loro concorso, un senso che essi ignorano o di cui non si curano. [...] A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento di ogni nascita necessaria. Al più al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita. Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio.²⁹⁴

Importante risulta quest'ultimo passaggio delle parole di Cotrone perché il mago esplicita qual è la forza della propria magia/poesia: "riuscire a far saltare vivi i personaggi sulla scena". Ecco, dunque, che si realizza ciò che Pirandello aveva teorizzato, ossia la verità del teatro attraverso "un'arte quanto più prossima al pensiero, l'arte più intellettuale e che più di ogni altra attesta la potenza del linguaggio", ossia la poesia.

Considerazione che Pirandello esprime quasi identica in un passo dell'*Umorismo*:

²⁹³ Ivi, pp. 902-903.

²⁹⁴ Ivi, pp. 903-904.

«*Ho lavorato per amore dell'arte*» [...] il tono con cui si ripete questa frase ci spiega la ragione per cui la maggioranza degli uomini, che lavorano per fini di pratica utilità e che non intendono la volontà disinteressata, suol chiamare matti i poeti veri, quelli cioè in cui la rappresentazione si vuole per se stessa senz'altro fine che in se medesima, e tale essi la vogliono, quale essa si vuole.²⁹⁵

Cotrone è, inoltre, il poeta per eccellenza descritto proprio nel saggio critico attraverso le citazioni di De Sanctis e di Cesareo riportate da Pirandello:

La facoltà poetica per eccellenza è la fantasia: ma il poeta non lavora solo con le facoltà estetiche, tutte le facoltà cooperano: il poeta non è solo poeta; mentre la fantasia forma il fantasma, l'intelletto e i sensi non rimangono inerti. Un poeta può avere potente virtù estetica ed essere povero d'immaginazione, commettere errori nel disegno o spropositi storici e geografici: questi difetti non toccano l'essenza della poesia. Ma se un poeta che ha in alto grado queste alte facoltà, che ha un bel disegno ed una perfetta esecuzione meccanica, ha debole fantasia, non saprà render vivente quanto vede: la mancanza di fantasia è la morte del poeta.²⁹⁶

E ancora:

quando una creatura vive nella fantasia d'un poeta, ella si rivelerà intera in qualunque circostanza si trovi. Il poeta non ha da sceglier nulla, perché quella creatura è libera, autonoma, fuori del poeta medesimo e non si può trovare se non in quelle situazioni a cui la sospinge il suo carattere in contrasto coi caratteri circostanti.²⁹⁷

Cotrone, oltre a rappresentare il poeta, rappresenta anche quella particolare attitudine che possiedono i poeti umoristi. Ciò si può, infatti, dedurre dalla descrizione dell'ironia di Ariosto presente nell'*Umorismo*. Per Pirandello l'autore, «non vuole che quel suo mondo sia popolato di larve o di fantocci»²⁹⁸ a

²⁹⁵ SPS, *L'umorismo*, p. 81. Concetto più volte ribadito negli epistolari giovanili.

²⁹⁶ Ivi, p. 78.

²⁹⁷ Ivi, p. 79.

²⁹⁸ Ivi, p. 92.

differenza di ciò che accade a Cotrone. L'ironia ariostesca consiste nel fatto che l'autore

schiva il contrasto e cerca l'accordo tra le ragioni del presente e le condizioni favolose di quel mondo passato: lo ottiene sì, ironicamente [...] è per se stessa ironica quell'intenzione d'accordo; ma l'effetto è che quelle condizioni non si affermano come realtà nella rappresentazione, si sciolgono per dirla col De Sanctis, nell'ironia, la quale, distruggendo il contrasto, non può più drammatizzarsi comicamente, ma resta comica, senza dramma.²⁹⁹

Crediamo alla realtà fantastica di Cotrone, così come iniziano a crederci Ilse e il Conte, perché Cotrone non rompe il contrasto, in quanto il mago non cerca di giustificare la propria realtà rispetto alla realtà dei suoi ospiti, non la spiega ma la mostra. Cotrone è un Cervantes che riesce a dar vita alle sue creature che vivono indipendentemente dal loro autore.

È per tutte queste ragioni che il poeta Cotrone si pone ai margini della società, proprio perché adopera un linguaggio veridico che da questa non può essere apprezzato a differenza di Ilse che, in quanto donna, ha la forza di opporsi ai pregiudizi della società.

Condizione, quella di Cotrone così come quella di Ilse, che Pirandello poeta aveva conosciuto bene e con cui aveva imparato a convivere soprattutto nel periodo in cui si era recato a Bonn per terminare i suoi studi universitari:

filologia romanza [...] è una scienza, che guasta lo stomaco. Guasta lo stomaco e rimpicciolisce il cervello, quando non inaridisce del tutto la vena del pensiero. Ma il secolo è questo, e non c'è che fare: dobbiamo esser tutti uguali, tutti volgo, cioè. Arte, poesia? bagianate! Quando nacque Procopio Scannamosche? anno tale, mese tale, giorno tale, ora tale. Un lunedì d'agosto del 1215, sul pomeriggio, cacò, quindi probabilmente si terse l'ano, altri dice di no, ma non è notizia attendibile, se bene da qualche documento si possa ricavare, che veramente un po' porco Procopio lo fosse... Questi [...] sono i lumi della scienza filologica moderna, del metodo cosiddetto storico. E se voi, poveri Sanci, vi fate animo di avvisare che tutto ciò non importa nulla alla società, poveri voi! vi si dà dell'asino, vi si lapida d'ingiurie [...] come

²⁹⁹ Ivi, p. 96.

questa, per esempio: *Poeti! PO-ETI!* Così, grosso e tondo, come dire: *ladri!* gente immeritevole di rispetto! gente che pensa ancora, vergogna! obbrobrio! orrore!

Lasciateli dire. Ve lo confido io: son tutti matti per degenerazione! matti della peggior specie, perché anche un genio può esser matto, quando pure genio e follia non sia tutt'una cosa, come vorrebbe il Lombroso. Lasciateli dire, miei Cari.³⁰⁰

Tale constatazione non è, però, nient'altro che la realizzazione di un presentimento che il giovane aveva avuto anche due anni prima:

L'arte, miei cari, è aristocratica, e per professarla bisogna esser ricchi, poiché sfortunatamente essa al giorno d'oggi non rende più nulla, altro che la fama e la fame. In appresso, quando dovrò provvedere da per me al sostentamento d'una casa mia, bisogna, miei cari, ch'io rinunci completamente a lei per attendere a quello che può procacciare di che vivere. Niente più arte, ma filologia – la più utile tra le scienze. Sarò forse un buon cacciatore di etimi latini, ma ad aver fama di grande artista bisogna fin da ora rinunciare.³⁰¹

Queste stesse considerazioni si ritrovano nell'ultimo atto dei *Giganti*, come ancora sottolinea Borsellino:

Il rilievo simbolico assegnato al potere nel progetto dell'ultimo atto rivela l'inquietudine dello scrittore, la sua condizione non dichiarata ma sentita e tradita dai simboli, di escluso, di ospite indesiderato in una società che non sa integrare la poesia [...] Perciò converte quell'esclusione in un risarcimento ascetico che si definisce come rinuncia alla società e opzione in favore della natura.³⁰²

La rinuncia per la società a favore della natura, inoltre, è un tema già presente nelle prime liriche di *Mal giocondo* quando la natura era rappresentata soprattutto dal ricordo del paesaggio agrigentino che avvolgeva il giovane

³⁰⁰ PLB, pp. 168-169.

³⁰¹ Ivi, p. 58.

³⁰² NINO BORSELLINO, *Il mito dell'arte o del messaggio impossibile* in IDEM, *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., p. 232.

Pirandello in quegli anni.³⁰³ L'ambiente di quel paesaggio è lo stesso che vivono molti personaggi pirandelliani come ad esempio avviene a Pepè Alletto, protagonista de *Il turno*, che in alcuni momenti adorava estraniarsi dalla «vita gretta, meschina, monotona, di tutti i giorni» ma che comunque rappresentava «la realtà, a cui bisognava adattarsi» e che ricorda la sospensione dell'animo della Roncella considerato in precedenza:

Certe sere, mentre contemplava dal viale solitario, all'uscita del paese, il grandioso spettacolo della campagna sottostante e del mare là in fondo rischiarato dalla luna, si sentiva preso da certi sogni, angosciato da certe malinconie. In quella campagna, una città scomparsa, Agrigento, città fastosa, ricca di marmi, splendida, e molle di ozii sapienti. Ora vi crescevano gli alberi, intorno ai due templi antichi, soli superstiti; e il loro fruscio misterioso si fondeva col borbogliare continuo del mare in distanza e con un tremolio sonoro incessante, che pareva derivasse dal lume blando della luna nella quiete abbandonata, ed era il canto dei grilli, in mezzo al quale sonava di tanto in tanto il *chiù* lamentoso, remoto, d'un assiolo.³⁰⁴

Ancora una volta si incontra la descrizione del paesaggio illuminato dal bagliore lunare, che rinvia direttamente alla poesia ed in particolare a *Intermezzo lieto* in cui la prima lirica descrive la luna immersa in un silenzioso paesaggio:

Naviga lenta pe i silenzi arcani
de la tranquilla notte, e l'ampio ascende
arco sidereo la crescente Luna.

Ne la piena letizia del suo lume

³⁰³ Si consideri la XV lirica della sezione *Romanzi* in cui il Mare diventa l'elemento naturalistico attraverso cui il giovane pensa di potersi purificare di «tanta ignavia e dei lunghi ozi» che la città gli regala, SPS, pp. 456-457.

³⁰⁴ TR, *Il Turno*, I, p. 224. La stessa contemplazione che offre conforto avvolge anche Eleonora protagonista della novella *Scialle nero*: «Seduta su un masso, all'ombra d'un ulivo centenario, guardava tutta la riviera lontana che s'incurvava appena, a lievi lunate, a lievi seni, frastagliandosi sul mare che cangiava secondo lo spirare dei venti; vedeva il sole ora come un disco di fuoco affogarsi lentamente tra le brume muffose sedenti sul mare tutto grigio, a ponente, ora calare in trionfo su le onde infiammate, tra una pompa meravigliosa di nuvole accese; vedeva nell'umido cielo crepuscolare sgorgar liquida e calma la luce di Giove, avvivarsi appena la luna diafana e lieve; beveva con gli occhi la mesta dolcezza della sera imminente, e respirava, beata, sentendosi penetrare fino in fondo all'anima il fresco, la quiete, come un conforto sovrumano», NA, vol. I, t. I, p. 33.

beate il corso per l'immenso cielo
seguono ondate nuvolette lievi.

Ma a tanta de le sfere alta quïete
l'infinita de l'acque sottoposta
distesa con fragor vasto risponde;

come al sognato de le genti umane
divino Eliso, ove ogni affetto è muto,
il perpetuo tumulto de la vita.

In vano il ciel su l'Inquïeto eterno
il suo velo purissimo distende,
e tutto, in largo cerchio, lo ricinge:

Non ei s'acqueta; ma la terra muta,
indocil mostro, senza posa batte
e con perenne lamentanza affligge.

Anima umana, e tal sei tu. Perduta
ne l'infinita immensità dei cieli,
su breve terra, inestimabil parte,

t'agiti e fremiti, e dei tuoi vani amori
pieno e degli odî tuoi vorresti il mondo,
né mai, che in tal ciel, pensi, vanisce

del globo, ove ti stai, l'essere inane,
quasi profumi di maligno fiore
che dolorose al cielo apra le foglie.³⁰⁵

E a svelare l'arcano della descrizione lirica di questi momenti panici, in cui l'io si fonde con la natura e da questa trae giovamento, sono proprio le parole di Cotrone secondo cui l'animo poetico si dà vita e prende forma attraverso «gli spiriti della natura [...] invisibili, che vivono [...] nelle rocce, nei boschi, nell'aria, nell'acqua, nel fuoco»³⁰⁶ che prendono maggiore forza nel paesaggio notturno e si svelano liricamente agli uomini durante la contemplazione. La luna diventa, dunque, rifugio di madre per i suoi figli che popolano la terra, quasi a voler offrire un momento di ristoro a tutti coloro che soffrono una vita meschina

³⁰⁵ SPS, *Mal giocondo, Intermezzo lieto*, I, pp. 472-473.

³⁰⁶ MN, *I giganti della montagna*, IV, p. 903.

e corrotta o, semplicemente, infelice. La più alta conferma dell'immagine della luna legata all'immagine della madre viene offerta da Pirandello attraverso la novella *Ciaulà scopre la luna* in cui: «le immagini collegate alla luna sono particolarmente significative e suggeriscono inequivocabilmente la metafora del parto e della nascita».³⁰⁷

Infatti per Ciaulà che lavora nell'antro della montagna tutte le notti, e da cui esce solo con la luce del giorno, scoprire una notte improvvisamente la luna equivale a scoprire la madre:

Sì, egli sapeva, sapeva che cos'era; ma come tante cose si sanno, a cui non si è dato mai importanza. E che poteva importare a Ciaulà, che in cielo ci fosse la Luna?

Ora, ora soltanto, così sbucato, di notte, dal ventre della terra, egli la scopriva.

Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola là, eccola là, la Luna...C'era la luna! La Luna!

E Ciaulà si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentr'ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.³⁰⁸

L'incontro con la madre diventa quasi mistico e a ragione Gösta Andersson afferma che «L'iniziazione ai segreti della natura forma un motivo lirico che ritorna in molte opere di Pirandello e vi esprime la spontaneità del suo sentire»,³⁰⁹ motivo lirico che, però, ha origine nella poesia.

In realtà tale fusione offre la possibilità ai personaggi che popolano la fantasia pirandelliana di cadere nell'oltre, in quella dimensione cioè in cui viene data la possibilità agli uomini di staccarsi dalla loro forma abituale per riuscire a vedersi e a sentirsi vivere, così come l'autore di quelle creature, per descrivere

³⁰⁷ ANNA MEDA, *Luigi Pirandello. Caos e Cosmos*, in AA. VV., *Il mito nella letteratura italiana, L'età contemporanea*, IV, opera diretta da Pietro Gibellini e curata da Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, da p. 119 a p. 146, p. 137.

³⁰⁸ NA, vol. II, t. I, pp. 463-464.

³⁰⁹ GÖSTA ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, cit., p. 44.

quella fusione mistico-panica, rompe la propria forma di “novellaro”³¹⁰ e si lascia andare a meravigliosi slanci lirici senza, però, conformare il ritmo della prosa con quello del verso perché: «La materia della prosa, non può [...] essere animata da ritmi poetici e piegata alle esigenze di essi, senz’alterarsi e divenir barocca».³¹¹

Con *I giganti della montagna*, mito dell’arte ed in particolare dell’arte poetica, dunque, Pirandello ha voluto mettere in scena l’annosa riflessione sul rapporto arte/vita che, a partire dalle lettere giovanili lo ha accompagnato per tutta la sua carriera.

In una lettera, infatti, datata 31 luglio 1887, inviata all’amico Giuseppe Schirò, che si era innamorato della sorella Lina pur non conoscendola, l’autore così lo consola dopo avergli annunciato il fidanzamento di quella con un altro uomo:

Ho ancora del resto un’altra sorella da darti, e questa, poiché è veramente Dulcinea, l’ameremo insieme. È il legame più d’ogni altro duraturo. Si chiama Arte e mi è parente. Tu amala come l’amo io e saremo cognati. Questa sorella, se non altro, la conosci bene, e anche lei ti conosce e ti ama, mentre l’altra, a dirla un po’ sul serio, né tu la conoscevi, né lei sapeva chi fossi, e che mai volessi. Era del tutto donchisciottesco – confessalo pure – nutrire per lei affetto e speranza [...] Dulcinea per Dulcinea, ama quella soltanto che ti mostra tutto il suo amore dettandoti cose tanto belle e tanto care!³¹²

Il 6 novembre dello stesso anno, in una lettera indirizzata alla madre, viene ripresa l’immagine dell’Arte che, antropomorfizzandosi, infligge croci e delizie al giovane poeta:

Io ho sciaguratamente, come un buon poeta del decimoquarto secolo, un’amante ideale, l’Arte! E l’amo come fosse persona viva, spasimo per lei, la chiamo, la supplico, la sento quando Ella dopo avermi umiliato mi

³¹⁰ IVAN PUPO, *Op. cit.*, p. 753.

³¹¹ SPS, *Prose letterarie, Osservazione sull’evoluzione del verso*, p. 922.

³¹² AM, p. 96.

concede le sue grazie. Questa, se intendi bene, al secol nostro *pratico e positivo*, è una *scia-gu-ra*! Io vedo di giorno in giorno che mi vien meno e si raffredda l'ambiente in cui Ella ama vivere, e ciò mi rende immensamente triste. Per lei, io, avrei caro sacrificar tutto, e prima me stesso! Nessuna cosa io amo tanto quanto questo fantasma lucente, che è una bizzarra sentimentale [...] Io morirò quando Ella mi tradirà. Ed oggi tutto il mondo *pratico e positivo* congiura a strapparmela dalle braccia, ed io per quanto animo abbia di lottare da disperato, non posso molte volte restarmi insensibile a tale spettacolo desolante».³¹³

Un tradimento dall'ultima sua opera effettivamente Pirandello lo aveva ricevuto, non la riuscì a concludere. La gestazione, infatti, dei *Giganti* è molto lunga rispetto ai consueti tempi di realizzazione, ma la mancata conclusione permette di poter tornare alle origini.

Il lavoro ha cercato di offrire una possibilità di continuità tra un così detto primo Pirandello poeta e un ultimo Pirandello poeta drammatico per rendere giustizia ad un grande autore che alla sua poesia ha sempre pensato e che forse, tra le righe di una novella e un brano di un romanzo o una battuta di un attore, lo ha sempre dichiarato.

In conclusione, dunque, si guardi la bella immagine di Luigi Pirandello seduto alla sua scrivania intento a scrivere e lo si pensi per una volta invece che impegnato a descrivere gli altri, ad assolvere alle proprie "cupe gigantesche necessità":

Dalla branda, sospesa tra due rami
d'un denso antico olivo saraceno,
gli ultimi ascolto tenui richiami
degli uccelli e il frinire assiduo duro
dei grilli, tra le stoppie, nel sereno
crepuscolo morente. Or sí or no,
nel lento moto,

³¹³ EFG, pp. 17-18. L'amore per l'arte raggiunge, talvolta, anche livelli estremi, tanto da superare l'amore filiale nei confronti della madre: «Io amo l'Arte soprattutto, e non per la gloria, l'amo più della mia vita, più dei nostri cari adorati, più della mia cara mamma. È lei che mi rende infelice, perché in questo piccolissimo mondo io vorrei poterla amare come un Titano, come un dio, io, verme impotente, in questa molecola astrale». La missiva si legge in RENATA MARSILI ANTONETTI, *Op. cit.*, p. 95.

gli occhi mi punge, tra il fogliame oscuro,
lo sfavillío d'un piccolo remoto
astro ch'io non vedrò
forse mai piú, tra tanti altri perduto.
E mentre mi spauro
alle plaghe pensando ultime, donde
la luce di quel mondo a me proviene,
ecco, una fogliolina me l'asconde;
mi scosto, e un'altra volta lo saluto.³¹⁴

³¹⁴ SPS, *Zampogna, Dondolío*, p. 608.

Conclusioni

La ricognizione critico-ermeneutica effettuata soprattutto attraverso un'analisi intratestuale ed intertestuale dell'opera poetica pirandelliana ha permesso di rilevare alcune importanti considerazioni.

Innanzitutto la constatazione che la struttura delle poesie pirandelliane, valutate spesso come mera riproposizione di modelli ottocenteschi o pedantesco scolasticume, siano in realtà da considerarsi un momento di sperimentazione attraverso cui il giovane poeta oltrepassa la poesia studiata e 'imitata' per giungere, invece, a risultati originalissimi quali, ad esempio, le ultime poesie di *Fuori di chiave* che evidenziano una netta rottura rispetto alla tradizione e rappresentano la realizzazione più completa dell'originale *modus versificandi* dell'Agrigentino.

Per quel che riguarda, invece, il contenuto delle liriche è rilevante che in esse si possano rintracciare elementi costitutivi e fondativi dell'*Umorismo*, non solo nella presenza di continue analisi ossimoriche e contrastive della realtà, ma anche nel fatto che, attraverso proprio le liriche, Pirandello abbia prima 'ingenuamente' informato della propria poetica con *Mal giocondo* che esprime quanto di più ingenuo e spontaneo poteva essere presente nella sua arte a quell'epoca (sia perché inizia a scrivere queste poesie giovanissimo, sia perché ancora ignaro di tutte le teorizzazioni critiche sull'arte in generale e su quella umoristica in particolare); e in seguito abbia stabilizzato molti elementi della sua poetica umoristica tornando alla poesia con la raccolta *Fuori di chiave* pubblicata nel 1912 proprio a ridosso del saggio critico.

Attribuire, infatti, il giusto valore estetico alla prima arte di Pirandello significa riconoscere nella ingenuità e nella spontaneità delle liriche un plusvalore in quanto, proprio nella naturalezza di quelle composizioni, è possibile rintracciare un'arte già "schiettamente" umoristica. A sostegno di

quanto detto si può, ad esempio, considerare il fatto che la raccolta poetica *Pasqua di Gea*, definita dallo stesso autore “un poemetto [...] per nulla umoristico” abbia, in alcune sue note, accenni a elementi che andranno, invece, a convergere nel saggio critico.

Come si è visto lungo tutto il percorso tracciato, la poesia di Luigi Pirandello rappresenta uno spartito da cui si possono estrapolare evidenti raccordi con l’opera maggiore. Tale tesi viene sostenuta, ad esempio, da Guglielmo Lo Curzio che pubblica nel 1935 la prima opera monografica sulla poesia di Pirandello e che rivaluta le liriche come detentrici della poetica pirandelliana:

– a volerla considerare a sé – la poesia di Pirandello ha un’importanza secondaria: non è che lo spicchio esiguo di un mondo. Ma se si va ad essa come alle origini di una personalità, quasi alle sorgenti di un poderoso fiume, non si potrà che riconoscerne il particolare significato [...] non mi sembra privo di interesse rilevare come in Pirandello lirico sia già un raggio della sua luce futura; come in quel volto lontano, ancora ai primi contorni, sia già qualche contrassegno della fisionomia completa e definitiva di oggi.³¹⁵

Tale studio, recensito all’epoca spesso favorevolmente dalla critica, assume rilevanza fondamentale se si considera che Pirandello loda il lavoro ringraziando personalmente lo studioso per l’interesse dimostrato rispetto alle sue poesie e, dunque, condividendone il giudizio critico:

Caro Lo Curzio, il Suo libro arrivò in casa che io ero fuori, in viaggio e lo ebbi soltanto poco prima di ripartire per gli Stati Uniti, senza il tempo di poterlo sfogliare. Ora, finalmente, ho potuto leggerlo; e La ringrazio cordialmente del piacere che m’ha dato occupandosi con tanta preparazione e con tanto acume critico della mia poesia, di solito trascurata dai miei giudici [...] e un po’ anche da me. Ma forse ora da tutti i volumi che Lei ha esaminato finirò col trarre un libro, raccogliendovi tutte le poesie che mi

³¹⁵ GUGLIELMO LO CURZIO, *Op. cit.*, pp. 7-8.

pajono degne d'esser conservate. Mi abbia, caro Lo Curzio, con un cordiale saluto Suo Luigi Pirandello.³¹⁶

E proprio a quella poesia, “di solito trascurata” dai suoi “giudici”, Pirandello sarebbe voluto tornare alla fine della sua carriera rimettendo mani proprio alle raccolte poetiche:

Ora vorrei, Stenù mio, che tu mi facessi il piacere di raccogliermi dal cassetto della scrivania tutti i miei versi perduti, e me li mandassi: *Mal giocondo*, *Pasqua di Gea*, *Zampogna*, *Fuori di chiave*, *Elegie renane*, e tutti gli altri, manoscritti e stampati sui giornali. Mi bisognano.³¹⁷

Inoltre il lavoro ha voluto sottolineare il rapporto che Pirandello poeta ha avuto con la società, una società ‘positiva’ che vive in un secolo “pratico e positivo” che non ha tempo e voglia di leggere le sue poesie e che lo preferisce di gran lunga “novellaro” piuttosto che poeta. Tale rapporto contrastivo è risultato funzionale alla ricerca in quanto, la frustrazione vissuta dall’autore e testimoniata dai vari brani riportati estratti dai carteggi, si trasforma in un malcontento che si ripercuote anche nella sua arte non poetica, trovando massima espressione nei *Giganti della montagna*, e precedentemente espresso attraverso il romanzo *Suo marito* in cui Silvia si trova a vivere proprio quella condizione pirandelliana che, per la donna, si identifica con l’oppressiva figura del marito Giustino.

Infine l’analisi sull’ultima opera di Pirandello ha voluto ricondurre l’ultimo Pirandello poeta drammatico ad un primo Pirandello poeta, enfatizzando proprio la circolarità dell’arte pirandelliana che “non conclude” ma ‘ricomincia’, sottolineando l’idea dell’autore rispetto alla poesia mentre era impegnato nella scrittura mitica e scoprendo che l’arte poetica fosse ancora all’epoca protagonista delle riflessioni artistiche e metodologiche dell’autore, in quanto considerata

³¹⁶ La lettera si legge in SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello poeta nella storia della critica* in *Pirandello poeta*, cit., p. 271, nota 7.

³¹⁷ Cfr. DIEGO FABBRI, *Luigi Pirandello poeta drammatico* in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, cit., p. 49.

un'arte che poteva offrire al teatro "verità" perché "arte quanto più prossima al pensiero" per la sua "potenza del linguaggio, dell'espressione estetica".

La ricerca, pertanto, ha tentato, nel rispetto delle differenti posizioni critiche sull'argomento, di esaltare una scrittura poetica propriamente pirandelliana rintracciabile nelle opere considerate e ha, soprattutto, cercato di rispettare la volontà dell'autore che, proprio attraverso notevoli slanci lirici, ha spesso arricchito momenti topici delle sue opere descrivendo paesaggi e stati d'animo. Non si è, infatti, mai dimenticato durante l'analisi che la poesia di Pirandello lo ha sempre accompagnato stando tra le carte dei suoi lavori e nei suoi cassetti e che ad essa l'autore sarebbe voluto tornare alla fine della sua carriera artistica:

Le dirò in confidenza ch'io sempre ho seguitato a scrivere in versi, ma ho sempre provato un istintivo ritegno a darli in pascolo alla gente che, avendo altri *pascoli*, non si cura di pascolarsene. Del resto lei sa che la letteratura italiana è sempre stato un casellario dove i varii autori sono stati tutti disposti ciascuno con il suo bravo cartellino. Io sul mio porto scritto narratore o, se vuole, novellaro. La gente da me vuole novelle e i versi me li tengo per me. Dopo la pubblicazione di *Zampogna* di cui nessuno volle accorgersi.

[...]

Non so se sia una gran perdita ad ogni modo non le pare che sia bene lasciare qualche sorpresa se nel caso qualcuno poi avesse la malinconia di venire a cercare tra le superstiti carte ignorate...

³¹⁸ IVAN PUPO, *Op. cit.*, pp. 99-100.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI LUIGI PIRANDELLO

Saggi, Poesie e Scritti varii, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960;

«Amicizia mia». *Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886-1887)*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Roma, Bulzoni, 1980;

Epistolario familiare giovanile (1886-1889), a cura di Elio Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986;

Lettere da Bonn, 1889-1891, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1984;

Lettere della formazione (1891-1898) con appendice di lettere sparse (1899-1919), a cura di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1996;

Lettere a Marta Abba (1925-1936), a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995;

Maschere nude, a cura di Alessandro d'Amico con premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2007;

Novelle per un anno, a cura di Mario Costanzo con premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1985-1990;

Tutti i romanzi, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973;

L'umorismo, a cura di Pietro Milone con introduzione di Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 2004;

I giganti della montagna, a cura di Roberto Alonge, Milano, Mondadori, 1993.

EDIZIONI PER LE OPERE POETICHE DI LUIGI PIRANDELLO

Mal giocondo, Palermo, Libreria Internazionale L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen, 1889;

Pasqua di Gea, Milano, Libreria Editrice Galli, 1891;

Belfagor, in «Tavola rotonda», 10 luglio 1892;

Pier Gudrò, Roma, Enrico Voghera, 1894, ed. riv. e ampliata in «La Riviera ligure», luglio, 1906;

Elegie renane (1889-1890), Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1895;

Zampogna, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1901;

Laòmachè, I e II parte in «Rivista di Roma», 25 febbraio 1906, per intero in «Noi e il mondo», 1 giugno 1916;

Scamandro in «Rivista di Roma», 25 giugno e 10 luglio 1906, poi Roma, Tipografia «Roma» di E. Armani e W. Stein, 1909;

Fuori di chiave, Genova, Formiggini, 1912;

Elegie romane (trad. in versi da Goethe), Livorno, Giusti, 1896.

STUDI CRITICI SULLA POESIA

MONOGRAFIE

AA. VV, *Pirandello Poeta*, Atti del Convegno Internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, a cura di Giovanelli Paola Daniela, Firenze, Vallecchi, 1981;

ANDERSSON GÖSTA, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Uppsala-Stockholm, 1966;

BONANNI FRANCESCO, *Pirandello poeta (motivi della poesia pirandelliana)*, Napoli, Morano, 1966;

LO CURZIO GUGLIELMO, *La poesia di Luigi Pirandello*, Trimarchi, Palermo, 1935;

NICOLOSI FRANCESCO, *Luigi Pirandello primo tempo. Dalla poesia alla narrativa*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1978.

SAGGI, ARTICOLI E RECENSIONI

ALVARO CORRADO, *Nascita di personaggi (Carte inedite: 1889-1933)*, in «Nuova Antologia» (Roma), a. LXIX, 1483, 1 gennaio 1934, pp. 4-5;

ARDUINI B. B., *Pirandello poeta*, in «Tempo nostro», 1963;

BATTISTINI FABIO, *Giunte alla bibliografia di Luigi Pirandello*, in «L'osservatore politico letterario» (Milano), dicembre 1975, pp. 43-58;

BIAGIONI LUIGI, *Luigi Pirandello*, in «Die Neuren Sprachen» (Francoforte), 12, 1952, pp. 523-532;

BIONDOLILLO FRANCESCO, *Da Carducci a Pirandello*, in «Tempo nostro» (Roma), IV, agosto-settembre-ottobre 1935, pp. 40-52;

BIONDOLILLO FRANCESCO, *La poesia di Pirandello*, in «L'Osservatore politico letterario» (Milano), a. XIII, n. 10, ottobre 1967, pp. 73-76;

BOCELLI ARNALDO, *In morte di Luigi Pirandello*, in «Nuova Antologia» (Roma), 16 dicembre 1936, pp. 458-459;

BONI MARCO, *La formazione letteraria di Luigi Pirandello*, in «Convivium» (Torino), 3, 1948, pp. 321-350;

BOSCO UMBERTO, *Due capitoli pirandelliani*, in «Il cannocchiale» (Roma), 3-6, 1971, pp. 137-180;

BRILLI UGO, *Mal giocondo*, in «Lettere ed arti» (Bologna), a. II, 8, 8 marzo 1890;

CAMILLERI ANDREA, «Era sordo alla poesia moderna», in «Corriere della Sera» (Milano), 8 gennaio 2007, p. 29;

CAPPELLI CIOFFI MARIA, *Un soffio di poesia dopo tanto sangue! Pirandello poeta*, in «L'Eloquenza» (Roma), a. XLVII, 1-2, gennaio-febbraio 1957, pp. 91-100;

CAPPELLI CIOFFI MARIA, *Pirandello poeta*, in «Eurocultura nuova» (Salerno), a. VIII, 1, febbraio 1979, pp. 8-17;

CAPUANA LUIGI, «Belfagor» di Luigi Pirandello, in «Roma di Roma» (Roma), 26 aprile 1896;

CAPUANA LUIGI, *Profili letterari: Luigi Pirandello*, in «L'Ora» (Palermo), 4-5 agosto 1901;

CAPUANA LUIGI, *Cronache letterarie. Erma bifronte*, in «Gazzetta del Popolo» (Torino), 9 gennaio 1907;

CARBONARO VINCENZO, *Alle fonti del pensiero pirandelliano. Una poesia giovanile del Maestro*, in «Secolo XIX» (Genova), 25 settembre 1941;

COLNAGO FRANCESCO, *Novellieri italiani. Angeli-Pirandello-Albertazzi-Beltramelli-Lipparini*, in «Giornale di Sicilia» (Palermo), 5-6 agosto 1910;

CONTINI ERMANNINO, *È morto Pirandello*, in «Il Messaggero» (Roma), 11 dicembre 1936;

CREMONTE LELIO, *Critica pirandelliana*, in «La Nuova Italia» (Firenze), a. VII, 20 maggio 1936, pp. 142-146;

D'ASCOLI CECCO, *Fra libri vecchi e nuovi: Luigi Pirandello, Zampogna*, in «Minerva» (Roma), 15 febbraio 1902;

DE BELLA NINO, *Pirandello, sofista o poeta?*, in «Secolo d'Italia» (Roma), 26 novembre 1953;

DE BELLA NINO, *Pirandello lirico*, in «Realtà politica» (Roma), 29 novembre 1969;

DI PIETRO ANTONIO, *Saggio su Luigi Pirandello*, in «Vita e pensiero» (Milano), 1941, pp. 9-23;

DORNIS JEAN, *La poésie italienne contemporaine*, Ollendorff, Paris, 1898 (IV ed. 1900), pp. 111-112;

ESPOSITO VITTORIANO, *Ricostruzione del «Labirinto» di Pirandello*, in «Studi e Ricerche» (Catania), a. IV, 1, gennaio-marzo 1968, pp. 557-568;

ESPOSITO VITTORIANO, *Conclusione di un lungo studio critico. Rivendicazione della poesia di Pirandello*, in «Persona» (Roma), a. IX, 4-5, aprile-maggio 1968, pp. 32-34;

ESPOSITO VITTORIANO, *Postille sulla poesia di Pirandello*, in «Vento nuovo» (Firenze), 1970;

ETNA GIACOMO, *Pirandello e il Caos*, in «Il Popolo d'Italia» (Milano), 10 ottobre 1939;

FAELLI EMILIO, *Intervista con Pirandello («pupazzettata» da Ugo Fleres)*, in «Don Chisciotte» (Roma), 1892;

FLERES UGO, *Cronaca d'arte*, in «Critica» (Roma), 18 luglio 1895;

GARGÀNO GIUSEPPE SAVERIO, *Per un nuovo poeta*, in «Vita Nuova», (Firenze), 20 ottobre 1889, pp. 5-6;

GARGÀNO GIUSEPPE SAVERIO, *Versi di Luigi Pirandello [Zampogna], Domenico Tumiati, Romualdo Pàntini*, in «Il Marzocco» (Firenze), 9 giugno 1901, pp. 2-3;

GENTINA LOUIS, *Les poésies de Luigi Pirandello*, in «Revue hebdomadaire» (Parigi), a. XXXIV, vol. XI, 7 novembre 1925, pp. 102-112 ;

GIANNINI ALFREDO, *Poeti nuovi. Luigi Pirandello*, in «La Sardegna Letteraria» (Sassari), 1 maggio 1902, pp. 51-53;

GNOLI TOMMASO, *Nuova versione delle «Elegie romane»*, in «Rassegna Settimanale Universale» (Roma), 26 aprile 1896;

GNOLI TOMMASO, *Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.i.*, in «Leonardo» (Firenze), a. VI, marzo 1935, p. 105;

IVALDI M. G., «*La poesia di Luigi Pirandello*» di Lo Curzio, in «Rassegna» (Roma), XLVI, 1938, p. 42;

LANDI STEFANO, *Le opere che Pirandello non scrisse*, trasmissione radiofonica del 10 dicembre 1938;

LEO ULRICH, *Kunsttheorie und Maskensymbol*, in «DVJS», XI, 1933;

LEONE DE CASTRIS ARCANGELO, *Ragione ideologica e proiezione drammatica del personaggio senza autore*, in «Convivium» (Torino), 2, marzo-aprile 1962, pp. 175-176;

LO CURZIO GUGLIELMO, *Pirandello poeta*, in «Retrosceca» (Palermo), 2, 15 febbraio-15 marzo 1938, pp. 35-36;

LO CURZIO GUGLIELMO, *Poesie di Pirandello*, «Il Mattino» (Napoli), 4 gennaio 1952;

LO VECCHIO MUSTI MANLIO, *Rarità pirandelliane*, in «Rassegna di cultura e vita scolastica» (Roma), a. XIII, 5-6 maggio-giugno 1967;

LUZZANI ANGELO, *Versi comaschi di Pirandello*, in «Martinella» (Milano), luglio-agosto 1955, pp. 470-472;

MACCHIA GIOVANNI, *Quando lo scrittore siciliano usava lo pseudonimo di «Giulian Dorpelli». Pirandello (mascherato) contro Pascoli*, in «Corriere della Sera» (Milano), 17 agosto 1980;

MILANO PAOLO, *Pirandello poeta e critico*, in «Espresso» (Roma), 18 dicembre 1960;

MILONE PIETRO, *Il poeta morto e l'anima del mondo. Nota a due poesie sparse di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», Rivista Internazionale di studi e documenti, 3, 2009, pp. 99-105;

MOMIGLIANO ATTILIO, *Tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi*, in «La Nuova Italia» (Firenze) 20 dicembre 1934, p. 388;

MONTANARI FAUSTO, *I versi di Luigi pirandello*, in «Studium» (Roma), a. LI, 2, febbraio 1955, pp. 89-95;

MULÈ FRANCESCO PAOLO, *Luigi Pirandello poeta*, in «Mondo» (Roma), 17 febbraio 1923;

MURET MAURICE, *Un humoriste italien*, in «Débats», 7 gennaio 1905;

MURET MAURICE, *Humoristes Italiens, MM. Pirandello et Panzini*, in «Revue des revues» (Parigi), vol. 55, 1905, p. 373;

NAVARRA AURELIO, *Pirandello cominciò poeta*, in «La Sicilia» (Catania), 4 dicembre 1948;

NAVARRA AURELIO, *La preparazione di Luigi Pirandello*, in «Siculorum Gymnasium» (Catania), a. III, 1-2 gennaio, gennaio-dicembre 1950, pp. 86-91;

OLIVA DOMENICO, *Recenti versi italiani*, in «Nuova Antologia» (Roma), 1 marzo 1902, p. 56;

PADOVANI CESARE, *Due righe di Pirandello. «Scamandro» di Luigi Pirandello*, in «L'Osservatore politico letterario» (Milano), a. XXI, 10, ottobre 1975;

PAGLIARO ANTONINO, *Il realismo dialettico di Luigi Pirandello*, in «Il Veltro» (Roma), a. XII, febbraio-aprile 1968, p. 7 e pp. 13-16;

PALATURA UGO MARIA, *Un saggio su Pirandello poeta*, in «Il Tempo» (Roma), 15 novembre 1968;

PAPARATTI SANDRO, *Luigi Pirandello poeta*, in «Studi meridionali» (Roma), 3, gennaio-giugno 1970, pp. 134-153;

PETRONIO GIUSEPPE, «*La poesia di Luigi Pirandello*» di Lo Curzio, in «Leonardo» (Firenze), 1936, pp. 304-305;

PIPITONE FEDERICO GIUSEPPE, *Scampoli bibliografici*, in «Vita letteraria» (Palermo), dicembre 1889;

PIPITONE FEDERICO GIUSEPPE, *A proposito di «Mal giocondo»*, in «Psiche» (Palermo), 15 maggio 1890 (poi in *Note di letteratura contemporanea*, Pedone Lauriel, Palermo, 1891, p. 67);

POMILIO MARIO, *La formazione di Pirandello e la ricerca d'una sua espressione poetica attraverso una «riottosa vena poetica»*, in «Realtà del Mezzogiorno» (Napoli), a. XI, 6, giugno 1971;

PROVIDENTI ELIO, *Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello*, in «Belfagor» (Firenze), a. XXIII, 6, 30 novembre 1968, pp. 721-740;

PROVIDENTI ELIO, «*Belfagor*», *poemetto di Luigi Pirandello*, in «Belfagor» (Firenze), a. XXII, 5, 30 settembre 1967, pp. 572-581;

PROVIDENTI ELIO, *Il giovane Pirandello e il poemetto «Belfagor»*, in «L'Osservatore politico letterario» (Milano), a. XXIV, gennaio 1978, pp. 42-70;

PROVIDENTI ELIO, *Sulla datazione del «Pianto di Roma» e di altre poesie di Luigi Pirandello*, in «Nuova Antologia» (Roma), 2253, gennaio-marzo 2010;

PUGLISI FILIPPO, *Sul primo Pirandello recensore e recensito*, in *Pirandello negli anni Sessanta*, Istituto di Studi pirandelliani, Quaderno n. 1, Roma, Crucci, 1973, pp. 121-122 e pp. 140-143;

RADICE RAOUL, *Non basta l'amore per ridar voce al poeta morto*, in «Europeo» (Milano), 22 marzo 1959;

RAMELLA L., *Pirandello poeta*, in «Cultura moderna» (Roma), a. L, 1941, pp. 325-330;

RAVA GINO, *Attualità di Pirandello*, in «Nuova Antologia» (Roma), giugno 1967;

REGGIO ANTONIO, *L'Italie intellectuelle et littéraire au Début du XX siècle*, Paris, 1907, p. 155;

ROSSO DI SAN SECONDO PIER MARIA, *Luigi Pirandello*, in «Nuova Antologia» (Roma), a. LI, 1057, 1 febbraio 1916, pp. 392-393;

RUSSO LUIGI, *Pirandello e la provincia metafisica*, in «Belfagor» (Firenze), 4, 31 luglio 1960, pp. 389-390;

SANTINI EMILIO, «*La poesia di Luigi Pirandello*» di Lo Curzio, in «Rassegna» (Genova), a. XLIII, giugno-agosto 1935, pp. 162-163;

SILVERI ANTONIO, *Pirandello poeta lirico*, in «L'Aquilasette» (L'Aquila), 4 dicembre 1969;

SIMONI RENATO, *Tragedia di Pirandello*, in «Nuova Antologia» (Roma), 1 dicembre 1939, pp. 217-218;

s.a., *Mal giocondo*, in «Nuova Antologia», III serie, vol. XXIV, 16 dicembre 1889, pp. 769-771;

Marginalia. «*Lo Scamandro di Luigi Pirandello*», in «*Il Marzocco*» (Firenze), 23 aprile 1899;

s.a., *Notizie*. *Zampogna di Luigi Pirandello*, in «*Il Marzocco*» (Firenze), 19 maggio 1901;

s.a., *Arte italiana nel mondo*. *L'accademico Luigi Pirandello Premio Nobel 1934 per la letteratura*, in «*Il Resto del Carlino*» (Bologna), 9 novembre 1934;

SAPORI FRANCESCO, *Luigi Pirandello*, in «*Le Lettere*» (Roma), 15 gennaio 1921;

SCIASCIA LEONARDO, *Nota alla poesia «Ritorno»*, in «*Galleria*», a. II, n. 4-6, agosto 1950, pp. 208-211;

SIMONI RENATO, *Scomparsa del creatore della tragedia moderna. Luigi Pirandello*, in «*Corriere della Sera*» (Milano), 11 dicembre 1936;

SÙRICO FILIPPO, «*Belfagor*» di Luigi Pirandello, in «*Le Lettere*» (Roma), 15 febbraio 1923;

SPEZI PIO, *Di che tempi di che lontananze*, «*Nuova Antologia*» (Roma), 16 giugno 1933, p. 496;

TROVATO MARIO, *Tormento e ansia nella poesia del giovane Pirandello*, in «*Italica*» (Firenze), a. XLVIII, 2, summer 1971, pp. 200-214;

VETRO PIETRO, *Un libro su Pirandello poeta*, in «*Giornale di Sicilia*» (Palermo), 3 giugno 1936;

VIVALDI M. G., «*La poesia di Luigi Pirandello*» di G. Lo Curzio, in «*Rassegna*» (Roma), a. XLVI, febbraio-aprile 1938, pp. 42-43;

VILLANI CARLO, *Pirandello poeta*, in «*Convivium*» (Torino), a. X, 3, 1 maggio-30 giugno 1938, p. 263 e p. 268;

VIOLA CESARE GIULIO, *Luigi Pirandello. In ricordo del poeta*, in «*Eloquenza*» (Roma), novembre 1946.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO PER GLI STUDI CRITICI SULL'OPERA
PIRANDELLIANA

AA. VV., *Atti del Congresso Internazionale di Studi pirandelliani*, Venezia, 2-5 ottobre, 1961, Firenze, Le Monnier, 1967;

AA. VV., *Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale di Agrigento, 1-4 dicembre, 1993, Milano, Mursia, 1994;

AA. VV., *Pirandello: poetica e presenza*, Atti del Convegno organizzato dalle Università di Lovanio e Anversa, 13-16 maggio, 1986, Roma, Bulzoni, 1987;

AA. VV., *Il mito nella letteratura italiana*, IV, *L'età contemporanea*, opera diretta da Pietro Gibellini e curata da Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007;

AGUIRRE D'AMICO MARIA LUISA, *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondadori, 1989;

ALESSIO ANTONIO, PERSI HAINES C., SBROCCHI LEONARD G. (a cura di), *L'enigma Pirandello*, Atti del Congresso Internazionale, Ottawa, 24-26 ottobre 1986, Canadian Society for Italian Studies, 1988;

ALONGE ROBERTO, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972;

ALONGE ROBERTO, *Luigi Pirandello*, Bari, Laterza, 1997;

ALONGE ROBERTO, *Madri, baldracche, amanti: la figura femminile nel teatro di Pirandello*, Genova, Costa & Nolan, 1997;

ANDREOLI ANNAMARIA (a cura di), *Taccuino segreto*, Milano, Mondadori, 1997;

ARTIOLI UMBERTO, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989;

BÀCCOLO LUIGI, *Luigi Pirandello*, Genova, Degli Orfini, 1938;

BARBINA ALFREDO, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980;

BARBINA ALFREDO, *L'Ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Roma, Bulzoni, 1998;

- BARILLI RENATO, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986;
- BATTAGLIA SALVATORE, *Lezioni su D'Annunzio e Pirandello*, Napoli, Liguori, 1963;
- BOCELLI ARNALDO, *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1975;
- BORLENGHI ALDO, *Pirandello o dell'ambiguità*, Padova, RADAR, 1968;
- BORSELLINO NINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1991;
- BORSELLINO NINO, *La morte di Roma*, in «Rivista di studi pirandelliani», terza serie, VI, 1988, 1, pp. 38-39;
- BULLEGAS SERGIO, *Pirandello e «Lazzaro»: il mito sulla scena*, Torino, Edizioni dell'orso, 1994;
- BUSSINO GIOVANNI R., *Alle fonti di Pirandello*, Firenze, Tipografia ABC, 1979;
- CAIOLI FERDINANDO, *L'avventura di Pirandello*, Catania, Niccolò Giannotta editore, 1969;
- CALENDOLI GIOVANNI, *Luigi Pirandello*, Roma, La Navicella, 1962;
- CAPUTO L. RINO, *Il piccolo Padreterno*, Roma, Euroma, 1996;
- CASELLA PAOLA, *L'Umore di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole, Cadmo, 2002;
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Pirandello: la soglia del nulla*, Bari, Dedalo, 2003;
- CHAIX-RUY JULES, *Luigi Pirandello, humor et poésie*, Paris, Del Duca, 1967;
- CORSINOVI GRAZIELLA, *Pirandello, tradizione e trasgressione: studi su Pirandello e la letteratura italiana tra '800 e '900*, Genova, Tilgher, 1983;
- COSTA SIMONA, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1978;
- CRIFÒ COSMO, *I volti di Pirandello. Dalle origini a «Il fu Mattia Pascal»*, Palermo, Manfredi, 1977;

CRUPI VINCENZO, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997;

D'AMICO LUIGI FILIPPO, *L'uomo delle contraddizioni: Pirandello visto da vicino*, Palermo, Sellerio, 2007;

DELLA TERZA DANTE, *Tradizione e innovazione: studi su De Sanctis, Croce e Pirandello*, Napoli, Liguori, 1999;

DI PIETRO ANTONIO, *Pirandello*, Milano, 1971;

DONATI CORRADO, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze, La Ginestra, 1986;

DONATI CORRADO, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1993;

DONATI CORRADO, *La solitudine allo specchio. Luigi Pirandello*, Roma, Lucarini Editore, 1980;

ESPOSITO VITTORIANO, *Pirandello poeta lirico*, prefazione di Francesco Biondolillo, Brescia, Magalini, 1968;

FERRONI GIULIO, *La critica psicanalitica e Pirandello*, introduzione a JEAN-MICHAEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977;

FUSCO ENRICO MARIA, *Storia dei generi letterari. La lirica*, II, Milano, Vallardi, 1950;

FUSCO ENRICO MARIA, *Tormento di poeti*, Bologna, Cappelli, 1933;

GALLETTI ALFREDO, *Il Novecento. Origini e caratteri del pessimismo pirandelliano*, Milano, 1935;

GARDAIR JEAN-MICHEL, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977;

GENOT GERARD, *Pirandello*, Paris, Seghers, 1970;

GIACALONE GIUSEPPE, *Pirandello*, Brescia, La Scuola, 1966;

GIACOBBE OLINDO, *Le più belle pagine dei poeti d'oggi*, Carabba, Lanciano, 1922;

GIOANOLA ELIO, *Pirandello e la follia*, Genova, il Melangolo, 1983;

GIUDICE GASPARE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963;

GUASCO CESARE, *Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma, Editoriale Arte e Storia, 1954;

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Pirandello*, Roma, Salerno, 2006;

IACONO CRISTINA ANGELA (a cura di), *Bibliografia pirandelliana, 1936-1996: 60 anni di studi critici in atti di convegni, cataloghi di mostre e raccolte di saggi dedicati al drammaturgo agrigentino*, 2 ed. riv. e corr., Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Dipartimento dei Beni culturali e dell'Educazione permanente;

ILLIANO ANTONIO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Roma, Vallecchi, 1982;

KRYSINSKI WLADIMIR, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli, ESI, 1988;

LALLI GIOVAN BATTISTA, *La Moscheide*, introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1796;

LAURETTA ENZO, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1950;

LAURETTA ENZO, *Pirandello umano e irreligioso*, Milano, Gastaldi, 1954;

LAURETTA ENZO, *Pirandello o la crisi*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1994;

ENZO LAURETTA (a cura di), *Pirandello e la fede*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2000.

LEONE DE CASTRIS ARCANGELO, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1986;

LEONE DE CASTRIS ARCANGELO, *Il Decadentismo italiano, Svevo Pirandello D'Annunzio*, Bari, De Donato, 1974;

LEVI EUGENIO, *Dai nostri poeti viventi. Poesie scelte*, Le Monnier, Firenze, 1896;

LO VECCHIO MUSTI MANLIO, *L'opera di Luigi Pirandello*, Torino, Paravia, 1939;

LUGNANI LUCIO, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986;

LUGNANI LUCIO, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970;

LUPERINI ROMANO, *Pirandello*, Bari- Roma, Laterza, 1999;

LUPERINI ROMANO, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher, 1990;

MACCHIA GIOVANNI, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981;

MARSILI ANTONETTI RENATA (a cura di), *Luigi Pirandello intimo: lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi editore, 1998;

MARSILI ANTONETTI RENATA, *Luigi Pirandello: biografia per immagini*, Testi di Renata Marsili Antonetti e Fabio Pierangeli; immagini a cura di Silvia Nicoletta Tese; con un saggio di Andrea Gareffi e un dialogo di Ugo De Vita con Mario Scaccia, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2001;

MAZZACURATI GIANCARLO, *Pirandello nel romanzo europeo*, Milano, Mondadori, 1981;

MAZZALLI ETTORE, *Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1974;

MICALI SIMONA, *Miti e riti del moderno: Martinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002;

MIGNOSI PIETRO, *Profili e problemi*, Palermo, Trimarchi, 1927;

MIGNOSI PIETRO, *La poesia italiana di questo secolo*, Palermo, Edizioni del Ciclope, 1929, pp. 112-113;

MIGNOSI PIETRO, *Il segreto di Pirandello*, Palermo, La tradizione, 1935;

MONTI SILVANA, *Pirandello*, Palermo, Palombo, 1974;

MORPURGO GIUSEPPE, *Introduzione a Luigi Pirandello. Novelle*, Milano, Mondadori, 1935;

MUNAFÒ GAETANO, *Conoscere Pirandello. Introduzione e guida allo studio dell'opera pirandelliana*, Firenze, Le Monnier, 1974;

NARDELLI FEDERICO VITTORE, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Verona, Mondadori, 1932;

NARDI FLORINDA, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Roma, Vecchierelli editore, 2007;

NAVARRA AURELIO, *Pirandello prima e dopo*, Milano, Quaderni dell'osservatore, 1971;

NICOLOSI FRANCESCO, *Pirandello e l'oltre*, post-fazione di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2003;

ORESTANO FRANCESCO, *Celebrazioni*, Milano, Bocca, 1940, p. 184;

PASINI FERDINANDO, *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, La Vedetta d'Italia, 1927;

PATRIZI GIORGIO, *Pirandello e L'umorismo*, Roma, Lithos, 1997;

PIRANDELLO ANDREA (a cura di), *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Milano, Mondadori, 2005;

PIROUÉ GEORGES, *Pirandello*, traduzione di Alfonso Zaccaria e con introduzione di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio editore, 1975;

PROVIDENTI ELIO, *Archeologie pirandelliane*, Catania, G. Maimone, 1990;

PROVIDENTI ELIO, *Colloqui con Pirandello*, Firenze, Polistampa, 2005;

PUGLISI FILIPPO, *Pirandello e la sua lingua*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 417-422;

PUGLISI FILIPPO, *L'arte di Luigi Pirandello*, Catania, N. Giannotta editore, 1964;

PUGLISI FILIPPO, *Pirandello e la sua opera innovatrice*, Catania, Bonanno, 1970;

PUGLISI FILIPPO, *Problemi di estetica e di critica*, Palermo, Flaccovio, 1972;

PULITATTI PIETRO E BOTTINO EGLE, *Lineamenti sull'arte di Luigi Pirandello*, Catania, Intelisano, 1941;

PUPINO ANGELO RAFFAELE, *Pirandello: maschere e fantasmi*, Roma, Salerno, 2000;

PUPO IVAN, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2002;

PUPO IVAN (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002;

PUPPA PAOLO, *Fantasmi contro giganti: scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1978;

ROMEI GIOVANNA, *La trilogia del teatro nel teatro*, Roma, Teatro di Roma, 1993;

RUSSO LUIGI, *Il noviziato letterario di L. Pirandello*, in *Ritratti e disegni storici*, serie IV, Bari, Laterza, 1953;

SACRIPANTI PAOLO, *Luigi Pirandello*, Catania, N. Giannotta, 1969;

SALINARI CARLO, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960;

SANTERAMO DONATO, *Luigi Pirandello: la parola, la scena e il mito*, Roma, Neu, 2007;

SCIACCA MICHELE FEDERICO, *L'estetismo Kierkegaard Pirandello*, Milano, Marzorati, 1974;

SCIATANICO GIOVANNA, *Il teatro dei miti: Pirandello*, Bari, Palomar, 2005;

SCIANGULA NINO, *Vi racconto Girgenti. Girgenti al tempo di Pirandello (1867-1936): guida letteraria, storica e artistica*, Agrigento, Siculgrafica, 2001;

SCIASCIA LEONARDO, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989;

SCIASCIA LEONARDO, *Pirandello e il pirandellismo*, Palermo, Sciascia editore, 1953;

SCIASCIA LEONARDO, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, 1961;

SICHERA ANTONIO, *Poesie e oltre: tre studi su Foscolo, Pirandello e Montale*, Catania, C.U.E.C.M., 2000;

SIPALA PAOLO MARIO, *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania, Bonanno, 1974;

SORRENTINO ANDREA, *Il frammentarismo nella letteratura italiana del novecento*, Azienda Editoriale Italiana, Roma, 1950;

SPOERRI TEOPHIL, *Präeludium zur Poesie*, Berlino, Furche Verlag, 1929;

VALENTINI ALVARO, *Le ragioni espressive. Schede e proposte su: Foscolo, Manzoni, Pirandello, Montale*, Roma, Bulzoni, 1972;

VENÈ GIANFRANCO, *Pirandello fascista: la coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Venezia, Marsilio, 1981;

VICENTINI CLAUDIO, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970;

VILLA EDOARDO, *Dinamica narrativa di Luigi Pirandello*, Padova, Liviana, 1976;

VIRDIA FERDINANDO, *Invito alla lettura di Pirandello*, Milano, Mursia, 1975;

ZANGRILLI FRANCO, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro, 2001;

ZANGRILLI FRANCO, *Pirandello: la maschera del vecchio Dio*, Padova, Messaggero, 2002;

ZANGRILLI FRANCO, *Pirandello e i classici: da Euripide a Verga*, Fiesole, Cadmo, 1995;

ZAPPULLA MUSCARÀ SARAH, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, Caltanissetta, Sciascia editore, 2008;

ZOJA NELLA, *Luigi Pirandello*, Brescia, Morcelliana, 1948.

