



SAGGI
NEMAPRESS
28

In copertina: *Luigi Pirandello*, foto ritratto

Contributo tecnico - scientifico e collaborazione: Micol Bruni

PIERFRANCO BRUNI

Luigi Pirandello

Il tragico e la follia



EDIZIONI NEMAPRESS

I miei fari
Mio padre
Mia madre
Nella mia vita
Il mio viaggio



Luigi Pirandello alla macchina da scrivere

LA MASCHERA E IL DIO POSSIBILE

Cosa si vive in Luigi Pirandello? Un dio possibile o un dio impossibile? E quale è il suo dio? È interessante e significativa sia dal punto di vista letterario che esistenziale la riflessione che ha posto Nino Borsellino nei suoi “scavati” studi su Pirandello. Con Pirandello si va sempre oltre. Si tocca lo strazio e si tocca l’ironia. Si tocca la caduta e si trova il rinascere. Insomma, l’alba e il tramonto con la sera della vita hanno sempre i loro connotati ora metaforici ora allegorici ora istrioneschi.

La vita è fatta di retaggi che si trasformano in immagini di memorie. Abitano il passaggio, pur vivendo nel caos, del labirinto che ha una forza sciamanica all’interno dell’essere personaggio o personaggi nella vita che è teatralità. La sua manifestazione greco – mediterranea è una “speculazione” più che letteraria direi esistenziale. Ma è la vita che conta nella parola.

È la vita che si fa linguaggio e si fa recita perché porta dentro di sé tutto il vissuto che è destino ma anche alchimia. Un percorso che mi ha permesso di rileggere Pirandello oltre la letteratura stessa e che pone mi ha posto come maschera nuda davanti allo specchio che a volte riflette e a volte diventa muto e assente. È comunque, altro rispetto alla nostalgia.

È un proustiano che dimentica volutamente Proust e viene ad essere recuperato da Camus in quello spirito dello straniero che è rivolto nei confronti della realtà. Infatti, Pirandello producendo immagini diventa il primo scrittore non realista. Domina le immagini che si impadroniscono del personaggio. Il personaggio che medita sul senso del destino ha già superato il realismo e proprio per questo si trova a fare i conti con le solitudini e la propria solitudine. Cerca il personaggio per cercarsi come se filtrasse le sensazioni di una *saudade*.

In Proust la *saudade* giunge con i biscotti della notte e la memoria stessa inventa la *Recherche*. Il ritrovare dopo aver perduto. Ed è come se ci fosse un’altra vita in quell’avventura che è il ricordo.

In Pirandello il tempo si teatralizza nell’ora della madrugada e nascono le maschere e lo specchio, il volto e il teatro del Mattia Pascal.

Si pensi, invece, che in D'Annunzio si recita l'estasi e ogni cosa che tocca diventa estetica della finzione o fuoco o piacere o morte come atto sublime di una recita incompiuta. In Pirandello e D'Annunzio si intrecciano i fantasmi e le ombre, la grazia e la disperazione. Non atteggiamenti ma un infinito che si scollega dall'infinito per smarrirsi nell'assurdo. Viviamo in questa vita nonostante pensiamo o ci illudiamo di essere oltre o altro. E questa è anche la mia vita e non solo è letteratura. Ogni scrittore che si confronta con un altro scrittore o fugge o si immedesima al punto tale di vivere la non distinzione. Sono così impastato di letteratura che non saprei farne a meno.

In tante tristezze è diventata un porto, una luce, il sogno. Pirandello è un porto, dal quale non si parte, ma si giunge ad un tale porto dopo aver troppo naufragato. La vita è un camminare nel viaggio misterioso che si raccoglie nella letteratura. Ed è alchimia. Pur abitando la solitudine l'alchimia è salvezza. Non si vive in uno scenario. Non è lo scenario ad essere al centro del tutto. È il personaggio a creare lo scenario. Io personaggio creo la scena.

Se ci fosse data una parola leggera, invece, staremmo a inventarci le nuvole vaganti e inaffidabili. Lo scrittore è altro dal narratore. Lo scrittore deve testimoniarsi sulla pagina con le proprie emozioni. Raccontare è anche fare cronaca. Cercare le ombre che abitano il proprio esistere è viaggiare costantemente con il pensiero.

Il pensiero è una scrittura che vuole diventare romanzo. Se uno scrittore non si sfida nel proprio vissuto, il suo tempo e il tempo di coloro che vivono in ciò che consideriamo morti, non fa altro che decifrare una cronaca.

Lo scrittore scrive per non narrare, ma per raccontarsi, per porsi al centro di una scena che soltanto lui può inventare. Bisogna scendere nel regno del mito per macerare gli archetipi e ascoltare tutto ciò che porta dentro. Ecco perché le case, la casa, custodiscono il senso e l'orizzonte del proprio essere. Il padre, la madre, l'infanzia, la famiglia, i giorni dei sorrisi. Abitarla, la casa, non come cosa ma come anima. Pirandello fa di Girgenti la sua anima.

Sono convinto ormai che scrivere non è altro che rincorrere i propri morti. Cercare nei fantasmi e nelle ombre un vissuto che dia la forza di essere guerriero per loro e per i figli e per gli amori che vivi e che verranno e per se stessi.

Pirandello, in una fase dolorante della mia vita, mi ha posto davanti ad alcuni interrogativi. Non tanto letterari. Quelli sono già nel mio vissuto di

scrittore. Quanto dal punto di vista dell'esercizio del vivere. Mi ha posto davanti ad una scelta, come il Corrado Alvaro che discute con Pirandello negli scritti di Nino Borsellino. La scelta del viaggiare nella tradizione del proprio essere tra un ritornare alle radici o un abitare le radici senza ritornarci. Ecco perché ho deciso di abitare o meglio riabitare la casa con la feijoa, dopo aver viaggiato tanto e vissuto in città d'Oriente e Occidente, in un paese che è il centro del mio spazio.

La scrittura non è solo un narrare. È un ritrovarsi notte dopo notte con la solitudine che non ti lascia mai solo. È come un rito. O una magia. O una alchimia. Ho bisogno di parlare con i vivi che abitano la morte. Anche questa è scrittura. Ho bisogno di dialogare con il mistero del silenzio oltre le città dell'indefinibile o dell'invisibile. L'invisibile c'è ma è dentro il mistero del proprio cuore. Non esistono i paesi invisibili nello strazio dell'attrazione della visibilità. Uscire dalla realtà, per Pirandello, non significa entrare nell'invisibile. Entrare, invece, nella distrazione che ci permette di catturare il mistero che è nell'alchimia del non dimenticare.

La propria terra una volta abbandonata la ricrei nella scrittura ma non in forma invisibile, bensì con l'immaginario che è nella scrittura. Scrive Nino Borsellino: "Si sentiva un'isola, come la Sicilia da lui abbandonata da giovane e ritrovata nella sua opera...". Ma qui c'è un insegnamento e una testimonianza che si rende voce. La nostra terra ci cammina dentro pur viaggiando altrove. Facciamo in modo di non ritrovarla soltanto da assenti.

Quale dio cercare? Il dio che ci allontani dalla perdizione. Il dio visibile nel gioco tra lo specchio e il volto nella maschera che non dovremmo indossare. Quel dio che è un gigante e che oltre il mare possa abitare anche la montagna. Il dio possibile perché è già dentro di noi.

Così è, il mio Pirandello!

Cerco in Pirandello il dio possibile che mi offre pensieri indimenticabili tra le mie radici, le macerie nell'archeologia di una vita e i miei morti che vivono come presenze tra le voci del mio esistere in un Mediterraneo che è luogo di porti tra le partenze, il viaggio e il ritorno.



Girgenti - Casa natale di Luigi Pirandello

LE MASCHERE E I VOLTI

Le epoche delle lingue costruiscono le epoche della letteratura in un parametro metaforico che può leggersi sia attraverso i segni estetici sia grazie ad una interpretazione che è, puramente, semantica.

In Luigi Pirandello è come se si intrecciassero i linguaggi, che nascono in quel mondo mediterraneo, arabo – islamico, che è la sua Girgenti e si fa, comunque, senso del tragico che diventa estetica della ricerca del personaggio. Il personaggio uomo diventa il personaggio maschera.

La maschera, nel suo mondo greco, è persona. Ma è anche l'incipit della teatralizzazione che si ascolta non soltanto nel teatro definito tale, bensì anche nella sua poesia o, meglio, nella sua espressione di un linguaggio in versi. Il teatro è una religiosa pazienza che vive la persona, che è assorbita dalla maschera, che è impregnata di solitudine.

Credo che in Pirandello tutto sia teatro. Capiamoci. Non mi riferisco al teatro considerato come rappresentazione teatrale tradizionale con un suo scenario e una sua ribalta e un suo pubblico. La teatralità, in Pirandello, è data dal linguaggio che cerca il personaggio e anche dalla funzione del personaggio, che ha bisogno della parola e delle forme per restare maschera fino in fondo.

La “confessione di una maschera”, ben identificata in Yukio Mishima, diventa in Pirandello ciò che Maria Zambrano ha chiamato “confessione come genere letterario”. La confessione di Pirandello è la traducibilità dell'assurdo di Ionesco, ma anche di Empedocle, suo conterraneo, che ha dettato la tragicità del linguaggio nella visione moderna del rapporto tra vita e morte.

Un sistema di idee che viene assunto dalla letteratura tradizionalista che va da Drieu La Rochelle a Robert Brasillach sino a toccare la singolarità di Giuseppe Berto. Il teatro, per non smentire Diego Fabbri, ha sempre una profondità religiosa perché in esso il teatro della vita è il teatro del limite, ovvero della morte anche se, per sottolineare la Zambrano “L'istante immediato lascia intravedere l'aldilà”.

In fondo i *Sei personaggi in cerca d'autore* sono l'interferenza del vuoto nella rappresentatività del reale e dell'assurdo della maschera – persona. Perché la maschera è persona. La cultura greca è cultura dell'impassibile legame

tra la verità, che non corrisponde alla realtà e la menzogna che non corrisponde alla bugia.

Antonio Machado, in alcuni versi, è come se “descrivesse” il destino di Mattia Pascal o di Enrico IV o di Pirandello stesso quando recita: “Si mente più del previsto per mancanza di fantasia: anche la verità si inventa”.

Certo, per Pirandello la fantasia è una verità, ma quella verità pirandelliana non solo resta un “gioco delle parti”, piuttosto si fa impossibile menzogna perché è il sogno che intrappola il senso tragico della vita che si respira nella complicata solitudine dei personaggi.

In Pirandello c'è sempre un essere “nati a metà”. Ovvero, i personaggi tra l'essere maschera e l'essere persona sembrano vivere una favola, un senso tragico nella favola. Si pensi il sonaglio del berretto o *Liola* o alcuni versi di *Mal giocondo*.

Pirandello accoglie i personaggi che si agitano come fantasmi nel suo essere viandante nelle confessioni. Bene ha sottolineato ancora Maria Zambrano nel sostenere: “Aver dato accoglienza ai personaggi della favola dell'eterna favola nella tragedia dell'essere uomini, nient'altro che uomini, cioè essere nati a metà”. Si è sempre dentro il viaggio di *Uno, nessuno e centomila* perché si resta dei viandanti senza dimora. Si può vivere come “giganti della montagna” e non capire che si è tutti dei personaggi mancanti di una presenza o personaggi della mancanza?

In *Si gira* e poi con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915 e poi 1925) si legge: “l'uomo... può sfuggire all'eterno tormento dell'insaziabilità solo a patto che sappia estraniarsi dalla vita, guardandola dal di fuori”. Forse il Pirandello che abbiamo cercato nelle nostre sere di inquietudine era custodito nella verità dell'insaziabile.

Costantemente contemporaneo?

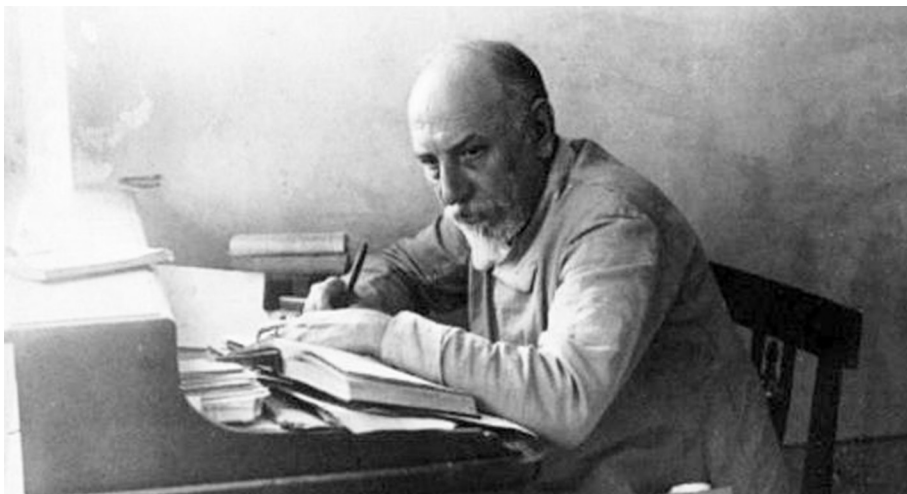
Certamente contemporaneo perché supera la storia e il suo “teatro” si infrange ai piedi della montagna sacra che è il tragico ineluttabile. Mishima ci ha insegnato: “La vita è una danza nel cratere di un vulcano: erutterà, ma non sappiamo quando”. Pirandello non ha forse vissuto su questo palcoscenico?

Tale palcoscenico non è una verità o la verità, non è neppure una finzione o la finzione. È semplicemente la maschera. Non una maschera che costruiamo giorno dopo giorno, ma la maschera che ci è stata consegnata nel momento

in cui siamo nati. Il destino? Chiamiamola “danza” come dice Mishima con il sublime dell’alchimia.

Non tutti riescono a mantenere la danza con un passo tra il silenzio e la solitudine, perché se le maschere ci inseguono è difficile, in questa contemporaneità, smarrita tra le allodole della memoria e l’ambiguità del moderno, poter vivere con dei volti: “... incontrerai tante maschere e pochi volti”... (Luigi Pirandello).

Ci è dato vivere un linguaggio che è furtivo, rubato alle radici, lacerato nel presente, definito nel dolore, eppure anche recitando a soggetto restiamo inevitabilmente dentro la nostra verità. Ed è così che la maschera si confessa e cerca di uscire dallo specchio per mostrarsi con il suo volto anche se “non si sa come” (*Non si sa come*, dramma rappresentato nel 1934 e poi nel 1935).



Luigi Pirandello alla scrivania nel suo studio di Monteluco Spoleto -1924



Appunti

LA FOLLIA E LA MASCHERA

Raccontare di Pirandello significa anche vivere la strategia dell'attrazione della maschera. La recita e il doppio. Lo specchio e il teatro. La follia e la parola. Ma la magia della parola ha bisogno, niccianamente, della profondità della maschera.

Infatti, in Luigi Pirandello, nato a Girgenti (oggi Agrigento) nel 1867 e morto a Roma nel 1936, la follia ha avuto sempre, sin dai suoi primi scritti, e quindi dalle sue poesie dal titolo *Mal giocondo*, una visione ironica in cui la rappresentatività ha giocato intorno a due elementi: la finzione e la maschera oltre qualsiasi forma di verità.

La letteratura è follia altrimenti è leggerezza. Pirandello è oltre il macabro della ideologia della leggerezza che è visuale del relativo. La leggerezza è relativismo perché non conosce il tragico dell'orizzonte di senso. Manlio Sgalambro ci ha insegnato la decodificazione del mondo pessimo in un tempo di debolezze. Pirandello strappa la leggerezza e ci scava come anime perse nei deserti dello specchio.

La follia di Pirandello va considerata in termini letterari come la negazione della realtà che diventa in molte occasioni la non verità perché ciò che conta non è ciò che si è ma ciò che si rappresenta o ciò che si vorrebbe essere. Giocondo è la maschera nel Pirandello del desiderio, della attrazione, del tragico, della discesa agli inferi, come sostiene Maria Zambrano scrivendo, appunto, di Pirandello. Zambrano è una interprete originale del Pirandello della maschera.

È naturale che Pirandello resti un narratore puro anche nelle sue opere teatrali e non c'è nei suoi scritti nessun indagine di tipo psicoanalitico come è stato dimostrato anche da Vittorino Andreoli in suo testo dal titolo *Il matto di carta. La follia nella letteratura* (Rizzoli, 2008). Insiste in Pirandello la teatralità della letteratura grazie alla centralità dei personaggi.

L'incontro scontro tra la finzione e la verità sta proprio nel mettere in scena l'ironia della follia come, un testo di attrazione fondamentale nel rapporto – legame follia – letteratura, nell'*Enrico IV* scritto nel 1921 e rappresentato

per la prima volta dalla compagnia di Iugero Ruggeri il 24 febbraio 1922 al Teatro Manzoni di Milano.

Che cosa si rappresenta? Nel corso di una cavalcata di personaggi tutti in costume, un personaggio di questi cade da cavallo, sbatte la testa e impazzisce. Per anni si crede di essere Enrico IV ovvero l'imperatore Enrico IV. (Un esempio che è solo una testimonianza, quella di Enrico, che va oltre l'oltre).

Ma nello stesso tempo continua a fingersi pazzo anche quando si sveglia e decide di restare pazzo perché si rende conto della invivibilità della vita da una parte e dall'altra ha la consapevolezza che tornare nella verità e quindi, nella realtà è prendere coscienza di una società che storicamente non condivide e resta il personaggio in maschera dell'*Enrico IV* e si comporta come pazzo pur non essendolo.

Nei comportamenti delle persone cosiddette normali subentra il fatto di avere davanti un pazzo che pazzo non è e il gioco diventa ironico ma nello stesso tempo il finto pazzo incastra tutti gli altri personaggi in un inevitabile incrocio di verità e finzioni. Dove sta la verità e in che cosa consiste e qual è la finzione che viene considerata follia?

C'è un dialogo tra Enrico IV e Bertoldo nel quale emerge questo spaccato. Rivolgendosi a Bertoldo Enrico IV sottolinea: "Tu non ridi? Sei ancora offeso? Ma no! Non dicevo mica a te, sai? – Conviene a tutti, capisci? Conviene a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché? Perché non si resiste a sentirli parlare. Che dico io di quelli là che se ne sono andati. Che una è una baldracca, l'altro un sudicio libertino, l'altro un impostore... Non è vero! Nessuno può crederlo! – Ma tutti stanno ad ascoltare, spaventati. Ecco, vorrei sapere perché, se non è vero. – Non si può mica credere a quel che dicono i pazzi! – Eppure, si stanno ad ascoltare così, con gli occhi sbarrati dallo spavento. – Perché? – Dimmi, dimmi tu, perché? Sono calmo, vedi?".

Bertoldo ha la capacità soltanto di dire: "Ma perché...forse, credono che...".

Ed Enrico IV con lo sguardo fisso dice: "No, caro...no, caro...Guardami bene negli occhi... – Non dico che sia vero, stai tranquillo! – Niente è vero! – Ma guardami negli occhi!".

Bertoldo domanda: "Sì, ecco, ebbene?".

Risponde Enrico IV: "Ma lo vedi? Lo vedi? Tu stesso! Lo hai anche tu,

ora, lo spavento negli occhi! – Perché ti sto sembrando pazzo! Ecco la prova! Ecco la prova!”. Interviene Landolfo chiedendo: “Ma che prova?”.

Risponde Enrico IV: “...vi sto sembrando pazzo! – Eppure, perdio, lo sapete! Mi credete; lo avete creduto fino ad ora che sono pazzo! – è vero o no?”.

Si consuma così un intreccio tra il personaggio di Enrico IV che mostra la sua ambiguità ironica facendosi credere pazzo ma osservando e tenendo sotto controllo tutto ciò che è la verità degli altri. Come si conclude?

Con un vero gesto di follia perché il personaggio di Enrico IV, innamoratosi di Matilde di Canossa, ovvero la maschera di Matilde di Canossa, già da tempi antichi, ha l’opportunità di confrontarsi con il suo rivale ovvero con l’uomo che ha sposato Matilde di Canossa e in un gesto improvviso, ma forse ragionato, lo uccide.

Ma quest’atto diventa una vera e propria condanna, ovvero entra nella convenzione, adesso comoda, della pazzia e così il Pirandello della maschera mostra il vero conflitto tra una realtà interna che è quella letteraria e una realtà esterna rappresentata dai personaggi.

La pazzia di Enrico IV allora non viene vissuta come una malattia involontaria, come nel caso della *Coscienza di Zenò* di Italo Svevo, ma alla fine si conclude con un inevitabile approdo in una dimensione che diventa la circostanza del vivibile.

La pazzia come malattia iniziale, ovvero la caduta da cavallo, la finzione della follia, la vendetta, perché di vendetta si tratta nei confronti del rivale e l’indefinito atto, la chiusa che lo condanna alla pazzia come scelta per non affrontare la realtà che è quella della non pazzia ma del dramma.

Questo il percorso fondamentale di questa tragedia nella quale c’è uno sviluppo chiaramente letterario ma la letteratura uscendo dallo specchio e quindi dal riflesso della realtà provata si serve inevitabilmente della maschera.

Enrico resta fino in fondo non uno specchio, ma una perpetua maschera che vive nel proprio di dentro l’incastro del doppio tra il gioco e la perenne follia. Un gioco alchemico che ha gli abissi del vizio assurdo e l’assurdità dell’onorico nella griglia degli archetipi che accompagnano la vita e la parola. Pirandello è la greccità del tragico e tocca il vento dell’ironia. Pirandello, e sono convinto con la sottolineatura di Maria Zambrano, resta, forse, l’unica tragedia della letteratura contemporanea che ha saputo giocare sulla scacchiera dell’ironia.

Sono certo che la nuova
interpretazione per merito di
Luigi Pirandello rivelerà
forse per la prima volta la
bellezza vera di quella
dialogata canzone. Sig.
Di abbraccio.

Gabriele d'Annunzio



Il fu Mattia Pascal, nuova antologia, copertina della prima edizione -1904

LA SOLITUDINE DEL SUBLIME

Pirandello e D'Annunzio: epigrafi del Novecento. Ovvero di un Novecento che si apre al moderno che diventa asse tra la contemporaneità e il classicismo. Comprendere il ruolo di un Ottocento letterario, che diventa dissolvenza, significa attraversare non solo la funzione che ha svolto un movimento come la Scapigliatura, in un intreccio con le culture europee, nel suo focoso modello esistenziale, e il dato letterario dei Crepuscolari, che si slegano con il dibattito futurista a cominciare dal 1905, ma significa, soprattutto, penetrare la funzione, da una parte politica e dall'altra letteraria, di poeti e scrittori come Pascoli e, in particolare, Pirandello e D'Annunzio.

D'Annunzio, nella narrativa tutta, è il Novecento. In poesia è il superamento del tardo Ottocento, che definisce le linee della modernità della lingua del Novecento grazie ad un linguaggio poetico che giungerà all'Ermetismo.

Così Pirandello, con il suo *Mal giocondo*, vive la fine dell'età post romantica all'interno di una dimensione profondamente classica. Il classicismo in Pirandello è il legame tra il luogo vissuto come *nostos* e la nostalgia percepita come distacco.

Nel romanzo Pirandello si cala completamente dentro il moderno dell'ambiguo letterario con il *Mattia Pascal*. C'è da dire, comunque, che il Pirandello che si destruttura, nella forma e nel pensiero, non è quello dell'umorismo. Ma dello sdoppiamento, in cui l'ironia vive il senso del tragico che è quello che si respira in *De Unamuno*.

L'umorismo, per usare una metafora, "para" il vento del comico. Mentre l'ironia è il serpente che trova il suo riparo nella ragnatela dell'assurdo al quale non basta lo specchio. E l'assurdo è ciò che ci proporrà Ionesco nella versione di un esistere tra le solitudini, perché nelle solitudini si assorbono l'immaginario e l'immagine che costituiscono la vera metafisica dell'assenza.

Pirandello è lo scrittore dell'assenza oltre ad essere l'uomo della teatralizzazione dell'escluso che inventa il personaggio per auto inventarsi. Sia l'immagine che l'immaginario diventano soggetti – oggetti della perdita e si rin-

corre l'allegorico senso del tragico di Hoffmann, in quanto l'immagine resiste se si vive e si cattura il vuoto del perduto.

Siamo alla maschera che si confessa, ovvero a ciò che dirà Mishima. Ma Mishima è il tragico nel suicidio. Non è soltanto il tragico e tanto meno l'affermazione del suicidio. Il D'Annunzio che fa trionfare la morte è il Pirandello che fa della morte stessa un mal giocondo. Servendosi dello specchio non usa la causa – effetto dello specchiarsi, in termini wildiani, ma si serve del rovescio dello sguardo.

La metafisica dello sguardo è la rottura dello specchio, ma è anche la ricomposizione dei frammenti di vetro che ricostruiscono i personaggi. L'assenza passa, come un volo, nei labirinti dell'esclusione e si decontestualizza in un paesaggio, anch'esso metafisico, che è quello dell'estraneità.

La destrutturazione dell'impalcatura narrativa o drammaturgica o poetica è, per usare ancora una metafora, la presenza – assenza della donna velata, perché il velo o la trasparenza del velo è l'apparenza. Ma il tragico non conosce apparenza ed ecco allora l'insistenza del gioco tra doppio e sdoppiamento e della visione, che è immagine, smarrita.

Affinché tutto ciò possa compiersi Pirandello mette in mostra il gioco dell'umorismo che però non gli appartiene e diventa così, l'umorismo, semplicemente, un intrattenimento sino a quando lo spazio mentale intreccerà l'infinito con il labirinto.

Questo non significa che Pirandello accetti necessariamente una tramatura di griglie simboliche. Pur odiando l'arte simbolica, come ebbe a scrivere egli stesso, la destrutturazione del reale porta inevitabilmente, e comunque, alla metafora e la metafora si regge sui solchi del simbolo.

Cervantes, che resta un punto di riferimento per Pirandello, ma anche lo stesso Ariosto, è (sono) la "grammatica" della tela dei simboli dipinti nel tempo dell'anima della scrittura. La maschera, in fondo, diventa un archetipo nell'intreccio dei miti del Mediterraneo nel quale Pirandello sempre si addormenta e si sveglia, vi cerca la vita e vi cerca la morte. Vi cerca, come direbbe Maria Zambrano, gli inferi, perché in ogni forma vibra la morte o "ogni forma è la morte".

La morte diventa una condizione nella vita e morte e vita sono le contaminazioni della parola che si fa scrittura. Forse anche per questo l'umorismo

è un riso amaro, appunto, come le confessioni di Mishima che vive la vita condizionandola alla (nella) morte.

In Pirandello, che si vorrebbe distante da D'Annunzio, la morte diventa un trionfo. Tale da scavarla come una metafisica che passa dall'impossibile all'eros e dall'eros al gorgo che diventerà "gorgo muto" nell'impossibile ritorno per Cesare Pavese.

È qui che si consuma il viaggio dell'assenza. Si consuma la ruga drammatica dei solitari. Pirandello dovrà sempre fare i conti con la solitudine. Quando esce da questo cerchio la sua scrittura lacerata il sublime e non ci sono consolazioni.

Ebbe a scrivere proprio Cesare Pavese, in riferimento a *I vecchi e i giovani*, che venendo a mancare "la forma della solitudine" la parola rischia la deformazione esistenziale. Infatti, il 13 gennaio del 1937 Pavese annota sul suo *Mestiere di vivere*: "*I vecchi e i giovani* è un romanzo sbagliato perché farcito di antefatti e spiegazioni sociali e politiche che dovrebbero farne un poema morale di idee in organismo e sviluppo drammatico, si frantuma invece in figure che hanno per legge interiore la solitudine e concludono ognuna – con la logica della solitudine – alla pazzia, all'inebetimento, al suicidio o alla morte senza eroismo... non c'è la forma della solitudine... manca l'epopea del mondo dei solitari".

Concordo con Pavese su questo romanzo, perché la lettura che ne fa Pavese non parte da una astrazione critica o da una metodologia strutturale basata sull'analisi testuale, bensì da una solitudine nella quale individua nello scrittore il lettore di un'anima e nel lettore la scrittura della metafisica della solitudine. Ovvero una confessione come genere letterario (Maria Zambrano).

Il classicismo di Pirandello diventa così la forza dell'impossibile che vive nel rovescio dello specchio, in cui ogni viaggio della scrittura è una scrittura che si regge sulla tentazione dell'esistere tra l'infinito e il finito.

La logica di ogni limite, in letteratura, è non aver limite e non avendo limite viene meno anche la logica. È l'assurdo. Ma Pirandello è il tragico dei personaggi, nella complessità dell'io narrante, nell'assenza e nel perduto, che non diventerà cammino onirico, ma accerchiamento oltre ogni confidenza dell'immaginario.



Marcel L'Herbier, Luigi Pirandello, Ivan Mozzhukhin

LA CULTURA ISLAMICA E LE CONTAMINAZIONI MEDITERRANEE

La commedia e la tragedia, in Pirandello, sono linee trasversali, per usare una metafora, che partono da un orizzonte culturale, che è quello della “recita” greca e occidentale. Pirandello porta nel mondo islamico, ovvero in quello della Sicilia di Girgenti, la teatralizzazione non solo dei personaggi, ma vi porta il senso della tragedia che viene ad essere filtrata dalla dimensione onirica e inquieta della “commedia”.

Il tessuto culturale islamico non conosce il tragico e non conosce la commedia, sia nei suoi aspetti ironici sia nella drammatizzazione letteraria. È una letteratura senza il tragico e, quindi, non ha la visione della commedia.

Pirandello non è soltanto un innovatore sul piano della teatralizzazione e della maschera, oltre il teatro stesso o oltre l'autore. Nella grecoità e nella latinità, il teatro è la rappresentazione della metafora nella maschera e nella fusione tra essere personaggio ed essere uomo.

È un intreccio che coinvolge gli spazi, il tempo dell'agorà e l'inquieta esistenza della classicità, che ha radici anche nel Mediterraneo occidentale. L'Islam non ha neppure la consapevolezza, in quel contesto pirandelliano di Girgenti, del concetto di tragedia e di commedia.

Nella poetica, che poteva leggersi (e può) anche nella filosofia e nella metafisica del linguaggio, sottolineata da Averroè, come proposta di lettura, in una interpretazione tra civiltà occidentale e civiltà orientale, manca, sostanzialmente, il significato di tragedia e di commedia.

Il senso dell'Assoluto raccontato dal *Corano* esula da una dichiarazione sia esistenziale che letteraria della visione dell'inquieto, che può diventare senso disperante. In Pirandello, pur vivendo questa coordinazione tra tragedia e commedia, si assiste, costantemente, al “mal giocondo”, che resta la primaria avvertenza dell'ironia che attraverserà l'orizzonte tragico non solo del personaggio, ma dell'uomo.

D'altronde Borges ci avverte che Averroè si sente smarrito davanti ad una “spiegazione” dei concetti di tragedia e commedia. Pirandello entra, comun-

que, direttamente in uno scenario che è quello della maschera non solo come teatro, bensì come doppio. Realtà che non si trovano nella poesia islamica. Come nell'Islam non si conosce il teatro.

Prima che Pirandello entrasse nella rappresentazione culturale dell'Occidente, che è Oriente nella Sicilia di Girgenti, in un mondo perfettamente arabo – musulmano, la cultura islamica non conosceva neppure la “nozione” di teatro.

Infatti, è in questa contaminazione di idee che Pirandello inventa il teatro. Focalizzando, chiaramente, l'attenzione sul classicismo occidentale, che resta quello greco, introduce nel Mediterraneo islamico la cultura della recita, ovvero del teatro.

Il tessuto letterario islamico penetrerà, anche attraverso Pirandello, il sottosuolo delle memorie. Tra Pirandello e Dostoevski la rappresentazione assume i contorni religiosi.

L'Islam non si pone il problema del filtro teologico. Vive nelle metafore, che non dovrebbero essere definite tali, del contatto diretto con Dio. In Pirandello c'è l'inquieto. Nella cultura musulmana c'è la certezza della verità o la verità che resta sempre certezza. In Dostoevski è rappresentabile la “dimensione” del Paradiso. In Pirandello il tragico è l'inquieto che conduce ad alcuna certezza.

L'altra questione è quella delle “ombre”.

Nell'Islam non c'è l'idea dell'ombra. In Pirandello si vive di ombre e la tragedia del personaggio ha i suoi fantasmi in una spiritualità che può diventare, come in Capuana, “spiritismo” o occultismo.

Pirandello, in fondo, attraversa anche Capuana e in alcuni versi pirandelliani la geografia mediterranea è anima di una spiritualità archeologica di un Mediterraneo metafisico ed etnico.

Il principio della parola in Pirandello, o l'incipit di un linguaggio sdoppiante e unificante, resta la poesia che ha dato voce proprio al “mal giocondo”. Ma la poesia di Pirandello è un linguaggio di etnie che assorbono contaminazioni e “spargono” contaminazioni.

Girgenti diventa, nella sua parola, il luogo delle metamorfosi, in cui il dettato antropologico proviene da un codice mentale che è quello arabo. Pirandello non ha mai smesso di confrontarsi con il linguaggio arabo. È stato

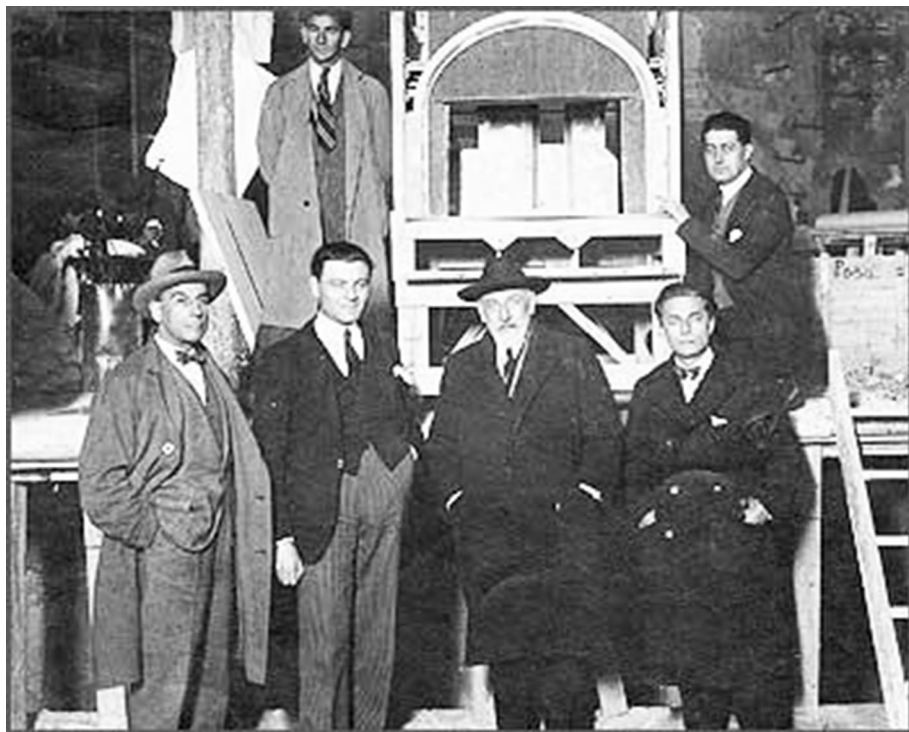
proprio il suo non perdere mai il legame con il territorio del linguaggio e della parola mediterranea, a porlo in ascolto di quegli echi che giungeranno dal mare e dai “giganti della montagna”.

Gli archetipi che provengono, come disse Maria Zambrano, dall’Africa portano odore di terra e di mare, di popoli e di civiltà e hanno sogni di solitudine.

Pirandello è un tragico del (nel) Novecento. Ed è proprio questo senso tragico (o del tragico) che incastona la sua opera ad una filosofia del tempo, che è lettura di una civiltà inquieta e di una inquietudine irrisolta che si dipana nella “costruzione” dei personaggi, i quali hanno bisogno del gesto e della voce.

Se la commedia e il tragico (o la tragedia) penetrano quella Sicilia islamica è anche vero che il modello arabo è già dentro la complessità filosofica e letteraria di Pirandello.

In altri termini se Pirandello scava nella coscienza araba e vi immette i germi del concetto di commedia e tragedia, è anche vero che l’immagine e l’immaginario, la fantasia e il sogno, sono gli incavi delle mille e una notte che restano nelle pieghe del destino delle avventure e dei personaggi stessi costruiti e raccontati dal luogo dell’essere che abita lo scrittore. Un luogo che si materializza nella lingua delle etnie del Mediterraneo.



Luigi Pirandello e Lamberto Picasso al Teatro Tordinona

NON VEDERSI NON È NON RICONOSCERSI

La lingua ha una funzione particolare nella scrittura di Pirandello. Le opere teatrali definiscono il percorso semantico, ma è in *Mal giocondo* che si enunciano i “gruppi” tematici che si regolarizzano nella struttura della lingua. Il “ceppo” linguistico ha una sua koinè nella matrice della lirica greca.

È proprio la greicità il dato centrale che lega la presenza del verso dei lirici greci con un modulare linguistico dentro il classicismo di un Pirandello poeta. Un Pirandello che disegna già un percorso, perché la chiave di lettura della sua produzione poetica è una memoria quasi “arcaica” che si inserisce in un verseggiare che ha, comunque, le caratteristiche tardo Ottocento.

Il suo linguaggio poetico risulta motivato grazie al rapporto tra il recupero della tradizione greca, non solo nel contesto linguistico ma anche nella forma, e la parola stessa mutuata con i suoni e i ritmi di un pre – decadentismo che pone al centro la griglia emozionale e la parola stessa come immagine. In realtà le poesie di *Mal giocondo* sembrano rompere con una impostazione del tutto romantica che ancora aleggiava nella temperie degli ultimi anni dell’Ottocento.

Se il Novecento poetico si apre con D’Annunzio (valgono in questa tesi le presenze del ritmo del verso e le assonanze forti di Pascoli che è un traghettatore di musicalità della parola) c’è da dire che la poesia di Pirandello, nel suo incastro mediterraneo, è un vissuto da anticamera, ma un vissuto consistente, di un Novecento annunciato e che si va perfezionando nella modernità degli stili che sono dati dall’estetica della parola.

Infatti, in Pirandello, la parola diviene un’estetica del dire oltre che un’estetica del recitativo poetico e dialogante successivamente. Un eros sottile è nella complicità di quel dettato poetico che trova nel “femminino” un affascinante mosaico rivelante. La donna è, certamente, eros e in virtù di ciò è avvolta da un misterioso alone che coinvolge fisicità e parola, attrazione e pensiero, divagazione e tensione.

Quando dedica i suoi versi a Jenny Schulz-Lander si avverte l’attrazione nella tensione. Si pensi a questa toccante immagine: “Giù per la scala di legno/

furtiva tu scendi la notte./Tremi e nel profondo amplesso/soffochi la paura...”.

In fondo Montale nasce anche da qui. Ciò significa che, nonostante la sua grande importanza teatrale e narrativa, Pirandello ha lasciato dei segni significativi anche sul tessuto direttamente lirico – poetico. Ma questa chiosa è soltanto un piccolo elemento di una interpretazione più vasta del ruolo che ha avuto Pirandello nel “gioco delle parti” del Novecento poetico.

Se la lingua ha avuto una funzione centrale nel Pirandello poetico e nel Pirandello della recita è necessario ribadire che tutta la sua proposta letteraria non solo ha rinnovato un modo di pensare la letteratura stessa, ma ha innovato la letteratura.

La vera modernità, in fondo, è che Pirandello ha reso tutto contemporaneo non tralasciando mai la forma, l’immaginario, la comunicazione, il destino di una tradizione che ha unito l’estetica del raccordo tra sentimento e lingua e il “bisogno” di essere inquieti nel tempo in cui si vive, in quanto soltanto lo sguardo delle inquietudini permette l’osservazione e l’ascolto.

Pirandello è come se avesse sparso, nell’intreccio della scena tra retroscena e ribalta, i petali di una rosa su un tappeto sul quale, però, sono cadute le spine di un’intera pianta di rose. Se raccogli un petalo, non rischi una spina ma raccoglierai tante spine. La metafora divagante è tra l’attrazione, che ha il desiderio del possibile con l’impossibile, e l’inquieto dell’esistere.

Si può superare una tale metafora?

In Pirandello si supera nel momento in cui la metafora stessa diventa vita. Ovvero i petali e le numerose spine sparse lungo il cammino sono il conturbante immaginario dell’assurdo, che è la costante cifra del ritrovarsi di fronte ad uno specchio e non vedersi più. Non vedersi più non è la stessa cosa del non riconoscersi.

Il personaggio pirandelliano non si vede più, diventa, quindi, un volo in trasparenza e, comunque, invisibile. È dunque, una metafora che si vive anche nella sua poesia dalla quale si “scende” di notte in modo furtivo. Anche nella poesia insiste la “formazione” del personaggio che si confonde nei luoghi la cui grecità è un recitativo tragico. Senza questo recitativo tragico non ci sarebbe stato il “Così è...”.

Il “giocondo” che diventa “mal” di esistere. “Come durare a lungo in questa condizione?”. Si domanda, Pirandello, nella novella “O di uno o di

nessuno”. E la risposta sarebbe nel non domandarsi una risposta. O meglio consolidare una considerazione consolatoria: vivere in quella condizione. O forse una risposta si potrebbe ricavare dalla battuta finale di un’altra novella che dice: “La sera è mite. Il cielo è stellato. Domani sarà quel che sarà./Non ci pensa” (da “Fortuna d’esser cavallo”). O forse ancora, per restare sempre alle novelle, il tutto delle domande e delle risposte potrebbe contestualizzarsi (concretizzarsi) in “Pensaci, Giacomino!”.

Comunque, ci sono percorsi rocciosi in Pirandello. Occorre che quel mare della sua isola resti mare d’isola. Sfiora e scava tra le onde del suo Mediterraneo. Offre sempre voce ad una poesia che ha aperto tutte le finestre ad un Novecento assolutamente inquieto sia sul piano storico – politico sia su quello letterario.

Inquietudine di un secolo e di un’epoca per un drammaturgo e narratore che ha fatto della poesia il sentiero del mistero, la ragione della solitudine, l’inequivocabile verità di un “mal giocondo”.

Non vedersi più, dunque, non è la stessa cosa del non riconoscersi. Un gioco al di là delle “parti” o della “parte” che Pirandello ha disegnato attraverso un Novecento che vive con noi.



Luigi Pirandello con Eduardo De Filippo

IL LINGUAGGIO DELLE IMMAGINI E L'INQUIETO DELL'ESISTERE

Lingua, stile e immagine. Tre riferimenti che hanno fatto del rapporto tra letteratura e cinema un dato centrale nella didattica dell'ascolto del personaggio. Il Novecento letterario è stato anche il Novecento del personaggio della recita a soggetto che ha definito il suo ruolo tra il teatro e l'avventura. L'esistere inquieto della parola si fa linguaggio dell'esistente con il Pirandello che definisce il tragico e la solitudine.

Pirandello è stato un antesignano nel processo letterario che usa gli strumenti non solo della recita, ma anche dell'immagine. Il personaggio pirandelliano non è il personaggio del sublime come nelle manifestazioni dannunziane. È il personaggio della teatralizzazione che usa lo sguardo oltre la recita della parola. Sostanzialmente Pirandello e D'Annunzio trasformano il linguaggio letterario creando l'immagine e l'immaginario attraverso la macchina da presa.

L'incastro che Pirandello realizza con i quaderni di *Serafino Gubbio operatore* risulta un tassello significativo per penetrare l'inquieto del personaggio e il riflettersi nello specchio. Specchio dell'anima. Nel dibattito novecentesco tra cinema e letteratura. Il personaggio si confronta con la macchina da presa. Inquieto esistere nel "girare" in Pirandello. Estasi in D'Annunzio. Realismo e naturalismo in Verga.

Pirandello sa bene che tra il personaggio e l'inconscio c'è il sentimento di morte. C'è il labirinto. E c'è anche il vuoto. Ma si cerca la favola. Pirandello, infatti, non dimentica mai il binomio tra il "mal" e il "giocondo". Cerca di attraversare il passato fissando il ricordo. Il dolore e la tragedia sono la malinconia della sua ricerca. Resta fondamentale centrale l'incipit poetico del "giocondo".

Il cinema italiano ha un'importante tradizione nella partecipazione di un confronto con la letteratura. Cinema e letteratura nei loro linguaggi eterogenei costituiscono un raccordo importante e un messaggio sia in termini estetici che etici. Il ruolo di Pirandello diventa fondamentale. C'è una filmografia che

ha un debito singolare con la letteratura e queste due forme espressive costituiscono un modello culturale significativo soprattutto in una dimensione di linguaggi popolari.

Il cinema, con Pirandello, si vive come modello letterario che propone una espressione di identità nel gioco della lingua e dell'immagine. Proprio per questo è un veicolo necessario per approfondire alcuni elementi che puntano alla valorizzazione di quel cinema che ha matrici letterarie.

Cinema e letteratura. Un binomio che ha attraversato l'intero Novecento. Ha caratterizzato la ricerca di molti registi e si è posto come elemento di dibattito nel corso delle diverse stagioni storiche e letterarie.

Pirandello del *Si gira* o D'Annunzio che campeggiava nelle patrie lettere del cinema sono una testimonianza vivificante.

Il cinema è stato (ed è) fondamentale nella letteratura e la letteratura a sua volta diventa, sostanzialmente, un elemento significativo. C'è da dire anche un fatto. Molti romanzi hanno già dentro la loro struttura una dimensione cinematografica e non perché vengono costruiti a priori cinematograficamente, ma perché lo scrittore riesce a vivere gli scenari e a strutturare i personaggi grazie a respiri lunghi o corti ma sulla base di una propria idea di scenografia.

In altri termini molti scrittori, quando scrivono, non fanno altro che costruire immagini. Le immagini sono quelle categorie che permettono al soggetto di essere trasformato. Viceversa, avviene anche che molti film hanno dentro la loro "partitura", scenica e linguistica, un iter romanzesco. Ovvero, una visione romanzata della storia che vi si racconta. Ma Pirandello e D'Annunzio, comunque, costruiscono una struttura del cinema che raccoglie le istanze letterarie.

In fondo, la letteratura stessa è una letteratura, mi riferisco al romanzo in particolare, che crea scenari sui paesaggi immaginari e sostiene l'avventura che intraprendono i personaggi. Già di per sé il romanzo si porta dentro la fisionomia di un raccontare per meditazioni, dialoghi e immagini. Pirandello ha strutturato la griglia, ma poi si è andato oltre. Appunto per questo si potrebbe anche dire che un romanzo è un soggetto che prosegue per impianti scenografici. Mentre un film, che si rispetti chiaramente, è sempre un riaccordare la

parola dei personaggi con le immagini che si vedono.

Nel romanzo le immagini si ascoltano, si sentono, si avvertono. Nel film si vedono e prendono corpo grazie all'immagine. Nel romanzo prendono corpo attraverso la fantasia. Quindi il gioco fondamentale è tra la fantasia che proietta sensazioni che si trasformano in immagini e le immagini che producono, a loro volta, sensazioni. Un interscambio utile e necessario in termini letterati e cinematografici.

Cosa succede, in realtà, quando si porta un romanzo sullo schermo? Il romanzo resta un romanzo con una sua struttura non solo da valutarci sul piano linguistico ma soprattutto sul piano della collocazione e del vissuto dei personaggi. Le immagini che nel romanzo ci sono vengono catturate dal lettore. Non vengono offerte come immagini *tout court*. Mentre nella trasposizione cinematografica il gioco è tutto un attraversamento di immagini e di scenari al di là dei dialoghi. Ma un film è sempre un ulteriore romanzo. È una versione pirandelliana.

Il Novecento letterario è stato attraversato dalla caratterizzazione della dialettica tra scrittore – regista e scenografia. Gli esempi non mancano. Ciò che, comunque, contrassegna limpidamente la questione, in realtà, ha una sua versione chiarificatrice nell'affrontare il “nodo” del personaggio. Oltre ai personaggi ci sono i luoghi, i rimandi, la lettura storica. Attraversamenti dentro il processo creativo della macchina da presa.

Il cinema è movimento reale. Nel romanzo è l'immaginazione che prende il sopravvento attraverso le metafore. Ma il personaggio e Pirandello è un antesignano, resta un disegno fondamentale. Già Giacomo Debenedetti, in alcuni suoi studi, aveva posto tale riflessione. Il personaggio compie un'avventura. La compie sia nel romanzo che nel film. Il discorso consiste nel come questa avventura si possa poi realizzare.

Un dialogo che è fatto di linguaggi che si esprimono attraverso una griglia di simboli. Un rapporto che non ha mai smesso di creare istanze estetiche. È proprio questa griglia che permette a Pirandello di intrecciare il gioco delle immagini, la teatralizzazione dei linguaggi e l'avventura costruita intorno ad una storia che è avventura scenografica e tematica.

Il Pirandello della poesia, del romanzo, del teatro, di questo inquieto se-

gno della scrittura, è il poeta che scava l'immagine nella parola.

Pirandello, nel cinema recupera le immagini (anzi, fissa le immagini) non per visualizzare la realtà, ma per recuperare, o conquistare, frammenti di tempo depositati tra la poesia e il teatro.

Il linguaggio delle immagini, in Pirandello, diventa anche una didattica della scrittura. “Serafino Gubbio” è una testimonianza emblematica.

L'IDENTITÀ DELLA LINGUA

Alla ricerca del personaggio perduto. Una sottolineatura che Luigi Pirandello avrebbe inserito in quei personaggi che, per resistere al gioco del tempo, devono percorrere la strada della ricerca dell'autore. Il personaggio, il più delle volte, anche quando resta in silenzio, ha quotidianamente bisogno della parola. Ovvero della lingua. Ovvero dei linguaggi che sono un intreccio di archetipi e di tradizioni in un *logos* antropologico.

La lingua di Pirandello dialoga con le radici delle sue appartenenze (quindi con le sue città in una Sicilia profondamente e archeologicamente mediterranea) e con un vocabolario fatto di apparenze, ma che, in sostanza non ha apparenza bensì ha il riflesso della società nello specchio del suo sguardo. Uno sguardo che diventa coscienza.

Dialoga, così, ancor di più con la letteratura. Con quella letteratura che ha una base fortemente greco – romana e prima ancora araba, ma tocca anche derivazioni che partono da Dante, Ariosto, Machiavelli, Tasso.

Tra Dante e Machiavelli, Pirandello individua il suo percorso che vive di “vuote favole”, come egli stesso afferma, per intrecciarsi in una estetica che ha connotazioni antropologiche.

Legge in Machiavelli il connubio tra la difficoltà della società ad apprendere un linguaggio che abbia una sua valenza letteraria, ma è proprio in Machiavelli che rintraccia il superamento dell'ironia in favore del mero umorismo nella sua teatralità quotidiana.

Legge in Dante la Intuizione che non è solo l'interpretazione del vortice delle “cantiche”, ma è nella trasparenza del risvolto della “nova vita” che diventa, tale Intuizione, un rinascimento di un uomo che vive tra apparenza e realtà.

Non cerca la verità. Il *così è, se vi pare* è proprio il retro cavo dello specchio e non conosce la possibilità di poter dialogare per raggiungere una probabile verità. Accetta la realtà sommaria, infilandola nel dubbio dell'apparenza.

Forse è qui il ricercare una lingua che sia e resti lingua nazionale, attra-

versandola grazie agli strumenti di una cultura letteraria. Per cultura letteraria, Pirandello si lascia alle spalle la formazione umanista per un risorgimento dell'antichità classica, si deve intendere il rapporto tra ciò che la lingua mostra e ciò che si sente e si esprime con il linguaggio.

Proprio per questo, Pirandello, non perde mai il contatto con quella lingua che giunge a Dante e la rivoluziona nei codici della letteratura. Il “traghetta-re” linguistico di Dante, nel quale Pirandello si identifica come interprete di un Otto – Novecento che ha bisogno di non dimenticare la classicità ma ha pure la necessità di creare una parola moderna che possa avere uno stile e una eleganza, diventa così il centralismo della parola dialogante.

Giunge a Pirandello con la teatralità di Machiavelli e, soprattutto, con la follia di Ariosto e con la profezia di Tasso. Ma la sua versione rivoluzionaria è nell'umorismo che applica ai concetti di vita e di morte. Il suo *Mal giocondo* è proprio un gioco nell'ironia e si avvale, già nella poesia, della consegna della maschera al lettore.

Quella maschera, “or compunta” e “or gioviale” (di chiaro richiamo dannunziano), si indossa per apparire come altro, ma l'altro è già una apparenza che ferisce il tempo in virtù di una memoria che ha la follia della recita ariostesca.

Definendolo come personaggio moderno, Pirandello si impossessa della lingua ed è la lingua che diventa teatro, è la lingua che manifesta i personaggi, è la lingua che rende Mattia Pascal presente e invisibile o visibile e assente. Ma tutto ciò rientra nella identificazione del personaggio perduto?

Il personaggio è lingua perché è anche una eredità di parole, ma si scontra e si conta con il tempo. Siamo nel passaggio in cui la lingua resta identità nazionale, in una cultura che, per vivere la “sua” società, ha bisogno, naturalmente, di farsi lingua letteraria. Pirandello fa di tutto questo un archetipo. Un archetipo estetico, piuttosto che un archetipo morale.

Il suo teatro, che nasce dentro la poesia, è l'estetica del visibile nell'invisibile dell'incontro tra l'assenza e la presenza. Nell'identità della lingua l'invisibile della presenza e dell'assenza permette alla maschera pirandelliana di diventare gioco. Forse un “mal giocondo” in mal giocando.

I LINGUAGGI DEL DIALETTO

Aveva ragione Corrado Alvaro quando ebbe a dire che “In Pirandello l’uomo si scopre parlando”. La parola diventa la completezza di un processo linguistico che ha, nel suo interno, una sintassi ben articolata e una dimensione metaforica.

Il linguaggio del personaggio che si legge come destino. Il linguaggio che scava in un vocabolario di consistenze grammaticali. Il linguaggio che si lascia attraversare dalla storia e segna, emblematicamente, il tempo della scrittura.

C’è un’umanità che si fa scrittura. In questa umanità la lingua pirandelliana si confronta con la *Oggettività* e con la *Soggettività* in un processo di osmosi tra dialetto e lingua e, soprattutto, tra parlato e scritto.

In Pirandello anche la poesia si legge e si ascolta come una lingua parlata, intrecciando l’uso comune e il registro dialettale. Infatti, nel dialetto individuò sempre l’originalità di una lingua dialogante, appunto, tra dialetto e lingua. Le sue radici sono uno scavo nella metafora del sentimento del contrario.

La parola e tale sentimento creano, a loro volta, la condizione dell’uomo solo o la solitudine del personaggio, perché è in una visione di solitudine che lo scrittore recupera la sua eredità sia geografica che esistenziale. Nella metafora della condizione umana Pirandello vive la crisi del linguaggio che è la perdita e il recupero della parola – lingua.

Il Novecento è un secolo bizzarro e lo diventa ancora di più nel momento in cui la parola ritrova la sua metafisica a priori.

Pirandello è la greccità soffusa.

Le sue parole sono un testamento: “Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché sono nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusù dagli abitanti di Girgenti... corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Χάος”.

Pirandello ha fatto della “corruzione dialettale” un linguaggio universale nel quale la metafora trionfa tra l’ironia, l’umorismo e la classicità.

Ci sono origini, radici, identità che non si perdono. Restano custoditi nel labirinto della memoria e ritornano, si ritrovano, rivivono come fantasmi e non sono fantasmi. Sono riferimenti. Anzi sono miti o archetipi che si individuano nella pronuncia di un tessuto territoriale che è una reale linea etnica.

Il *mythos* è poesia e diventa un *romancero*.

I simboli stringono la terra nella lingua. Così avviene, in Pirandello, a partire proprio dalla poesia che non solo è il nucleo di partenza della lingua intrecciata alla grecità e alla mediterraneità, ma è il nucleo della sintesi e delle relazioni tra la recita della parola e la teatralizzazione dei linguaggi in una nostalgia di voci che hanno il suono del mare.

In Pirandello il mare ha il suono di echi che fanno di *Mal giocondo* il destino di un uomo che si trasforma in destino del personaggio. Uno scavo che non è soltanto tematico (considerata la presenza del mare), ma si incentra in una questione che costantemente chiama in causa sempre la lingua.

Le parole (o la parola) pongono una situazione di crisi che si catalizza nella versione dei contrari. Ma in Pirandello l'essenzialità è l'estremo limite del possibile che ha bisogno dell'impossibile per reggersi.

L'impalcatura poetica è il sistema letterario di un poeta che pur abbandonando la sua terra vi rimane dentro e quella sua terra viaggia con lui attraverso la lingua, il linguaggio e la parola. La terra viaggia attraverso la parola. E viaggiare è, in Pirandello, conquistare le radici.

Quella "corruzione dialettale" è una interscambiabilità tra lo scavo della parola nella grecità del vissuto pirandelliano e le eredità dei linguaggi arabi di Girgenti. Il tutto in un dialogare tra il personaggio "io" e i personaggi nell'io.

L'ATTESA E L'ASSENZA

C'è una voce che stringe il silenzio e un silenzio che cerca di farsi voce sottile. Nel dramma, a volte vichiano, di Luigi Pirandello il silenzio è il rigo che congiunge il senso di morte con il senso di abbandono. La dimensione greca è lo scavo che graffia e sgretola le pareti dell'anima, che si portano appiccicate il tragico viaggio di un uomo che, volendo diventare personaggio, intreccia la storia dell'uomo con l'ironia del personaggio.

È un assurdo che pervade tutta la metafora pirandelliana raccogliendola ora nella poesia ora nelle novelle e romanzi ora nel teatro. La morte sta sempre accanto a chi non può dormire o non riesce a dormire.

Una splendida visione che giunge dai versi "L'ultimo caffè" da *Poesie sparse*. Si comprende come non c'è mai vacuità e tanto meno leggerezza, perché quel legame tra lo scrittore e il personaggio è una interpretazione addirittura vissuta di contraddizioni, in cui l'ambiguità è mobilitazione di processi non solo culturali ma ideologici.

Ma è pur vero che se l'uomo vive il suo camminamento nel senso di morte, ovvero sulla contemplazione dell'Assoluto – Morte - Vita, il personaggio lo affronta con quel riso che è il "ridersi anche della morte" (*Maschere nude*).

La sua poesia, con la quale si attraversa la ciclicità del ritorno e l'archetipo della memoria, non è mai una voce urlante. È quasi sempre un silenzio che cerca di farsi voce lungo il tragitto dell'esistere nella vita e nella morte stessa. Perché in essa insistono le "ombre che passano" e in ogni ombra c'è una maschera nuda che intrappola anche la morte.

Negli ultimi versi di "Pier Gudrò" si legge: "Posso chiudere domani/gli occhi, pago e soddisfatto./La mia parte io te l'ho fatto,/figlio mio. Bacio le mani. - ". Si ascolta un candore di serenità che va oltre gli schemi di una letteratura della "responsabilità morale" e il tempo dello spazio naviga allontanando quelle ombre che sono incise di mistero, ma ogni personaggio resiste alla realtà, perché ha segreti da custodire nel pallido paesaggio dei giorni che vengono illuminati stranamente dalla luna: "O Luna, tu no 'l sai, ma in fila tante/e tante lune ha ormai quasi ogni strada/della città, che accese in un istan-

te/son tutte; e li nessuno a te più bada” (da “Luna sul borgo” in *Zampogna*).

Ecco come si intrecciano i generi che diventano ancor più confessioni (come ebbe a dire Maria Zambrano), ma i temi dentro le metafore rimangono e sono non più silenzio o voce. Bensì sono sottovoci di notte. “Io sono come l’albero che aspetta/la sua stagione e morto intanto pare” (da “Attesa” in *Zampogna*).

L’attesa è un promemoria di chiodi conficcati nell’anima che decodificano l’assenza, anche quando la parola si incava in una assonanza, o il personaggio resta nella sua solitudine, sulla scena a recitare semplicemente se stesso.

Come si può allontanare il labirinto dalla propria immagine o dal proprio immaginario? “Vivo del sogno di un’ombra nell’acqua” (da “Improvviso” in *Poesie sparse*). Questo vivere del sogno di un’ombra che si posa nell’acqua è l’isola nascosta nel labirinto.

In fondo, la poesia di Pirandello è il grimaldello che apre le porte del giardino della coscienza di ognuno di noi. Quella poesia che non è verso soltanto bensì cocci di esistenza stesi sulla graticola dell’umano morire, che non è l’umano morire del tempo. È il morire umano delle civiltà che abitano le nostre esistenze.

TRA MELANCONIA E SIMBOLISMO

C'è un gusto romantico nella poesia di Luigi Pirandello che trova la sua griglia simbolica in alcuni poeti che sono stati caratterizzanti anche nel passaggio tra Ottocento e Novecento. Poeti con i quali la cultura letteraria universale si è dovuta costantemente confrontare.

La prima poesia di Pirandello ha come elemento di base il raccordo tra la tradizione provenzale e Dante. La presenza di Dante compare e scompare in tutto il viaggio poetico e la sintesi – metafora dello specchio, usata magistralmente da Maria Zambrano, è evidente anche nel Dante della “Commedia”.

Dante è il poeta che si pone davanti allo specchio.

Pirandello cerca nello specchio la sua teatralità e non è detto che il suo personaggio non nasca anche dal porre tra il personaggio e la recita la metafora di quel teatro nel quale lo specchio è il riflesso del legame tra pubblico e palcoscenico.

Comunque, nella sua poesia, nella sua prima scrittura letterario – poetica, Dante è presente soprattutto nei versi che compongono proprio *Mal giocondo*.

Ma il Dante di cui si parla è il Dante del “Messere”, è il Dante del “cavalleresca” e il Dante di “O messer Lodovico...”. Oppure di “Poi da lungi ver me si volse ancora...”.

La ritmica ha un provenzale suono che ha derivazioni dalla scuola siciliana, di cui Pirandello era completamente impastato sia per formazione classico – rinascimentale sia per un ereditarismo geografico e culturale che ha le sue radici nel mondo arabo, come si è già detto in altre occasioni.

Il mondo provenzale di Pirandello è quel mondo che entrerà successivamente, in parte, nella ricerca ungarettiana e nella dimensione lirica di Quasimodo. Infatti, il provenzale di Pirandello è un attraversamento dell’Umanesimo che si specchia in Poliziano e raggiunge addirittura il classicismo leopardiano.

Il Pirandello del *Mattia Pascal* o del teatro è lo scrittore che si forma intorno alla classicità della tradizione superando, chiaramente, la interpretazione del naturalismo del linguaggio ottocentesco, ma anche della scrittura foscoliana, alfieriana e dello scavo illuminista.

Siamo al tragico che osserva con Pirandello, mentre D'Annunzio è il tragico che contempla. Entrambi sono un vissuto ancestrale che trova nella poesia la vivificante risorsa di un linguaggio che è lingua e semantica, ma resta soprattutto allegoria e metafora in un gioco di incastro che giunge alla recita.

La poesia di entrambi si fa recita.

Si pensi a *Non si sa come* per Pirandello e alla *Figlia di Jorio* per d'Annunzio. Ma in quel *Mal giocondo* c'è la melodia che toccherà la malinconia sorridente con l'ascolto de "La pioggia nel pineto". Il filtro è proprio il passaggio dal provenzale al sensualismo panico del Poliziano e la luna che si contempla o l'osservante luna (per toccare un elemento della metafora) è una suggestiva illuminazione che conduce chiaramente a Leopardi.

Anche Pirandello farà i conti con l'immaginazione e l'immaginario leopardiano, come ebbero a confrontarsi Cardarelli, Ungaretti e Pavese.

Quella dimensione romantica nulla toglie, e tutto aggiunge, a quell'incontro misterioso che è fatto di decadentismo ed esistenzialismo. Il pansensualismo di Pirandello, nella poesia, è un richiamo alla terra, a quella terra che è madre sul piano di una letteratura che si registra nel realismo il quale, in questo caso, diventa chiave di lettura anche nel e del simbolismo.

Il punto nevralgico, soprattutto oggi, sta nel leggere Pirandello oltre le formule critiche, ma anche se si volesse leggere il suo itinerario letterario con una impalcatura critica sarebbe necessario non escludere lo sguardo verso la realtà attraverso uno sguardo ben più complesso, che è quello del simbolismo.

Una rilettura, dunque, sulla base dello scavo interpretativo delle sue ultime opere nelle quali la terra madre è il personaggio del melanconico. Il melanconico e il simbolismo, nello specchio del realismo magico, sono il centro del suo poetico senso del vivere la sua liricità.

LETTERATURA E PERSONAGGIO

La parola ha un obbligo. Una necessità. Un incidere. L'obbligo di essere precisa. Essere precisi non è essere chiari. La parola non ha bisogno di trasmettere chiarezza. Vive anche di ombre. La necessità di comunicare non ciò che il lettore vuole leggere o ascoltare o sentire. La necessità è sempre l'interiorizzazione dello scrittore. L'incidere è uno scagliare schegge di emozioni che vivono, per obbligo e necessità, nel cuore dei processi esistenziali dello scrittore.

Tutto si appropria del valore dell'essere. Non della conoscenza. Si appropria, il tutto, del dubbio. Pirandello riesce ad intrecciare il suo vissuto (che si trasforma in esperienza e testimonianza) in un vero e proprio significato archetipico.

Ciò è dovuto alla sua formazione che ha scavato nella cultura popolare e, quindi, scavando nel mondo della conservazione e della tradizione, ha dovuto sempre confrontarsi con la parola.

La parola e il personaggio costituiscono non due schemi o due percorsi separati. Sono un tutt'uno di un articolato che presenta uno specchio che ha riflessi anche di notte in una notte in cui la luna non compare.

In Pirandello, la parola è il personaggio. Non si tratta di una dicotomia. Piuttosto di una variante che permette allo stesso Pirandello di costruire il personaggio non narrando o teatralizzando, ma grazie ad un vocabolario di sintesi rappresentato non da frasi bensì da pochissime parole.

L'uso della parola è uno straordinario strumento che si pone a servizio della misteriosa avventura della fantasia. Ed è la parola che in Pirandello crea il linguaggio che, a sua volta, permette al personaggio di farsi destino.

Proprio in *Mal giocondo*, che vive di immagini e di immaginario oltre che dei luoghi che diventano "spaccati" di metafore, si avverte la bellezza della parola attraverso la quale si vive l'interazione tra il reale e il sublime che è il "paesaggio" meta-empirico che, a volte, si respira nelle *Novelle per un anno*.

Un testo che esce nel 1922 e diventa l'asse intorno al quale si dichiara completamente il Pirandello che nasce poeta e il Pirandello che "esorcizza" i personaggi per una richiesta di forte religiosità popolare.

Occorre, chiaramente, inserire in un tale contesto la sua produzione saggistica che ha nella “parabola” dell’Umoreismo la ferita e la ricucitura di un taglio inesorabile che vive il dolore e l’allegoria, la malinconia e l’ironia. Ma in una tale rappresentazione c’è sempre l’uomo, ovvero l’uomo – personaggio che è in Pirandello o che è sempre Pirandello.

“Prima di giudicare la mia vita o il mio carattere mettiti le mie scarpe, percorri il cammino che ho percorso io. Vivi il mio dolore, i miei dubbi, le mie risate. Vivi gli anni che ho vissuto io e cadi là dove sono caduto io e rialzati come ho fatto io” (Pirandello).

È una forte affermazione di uno scrittore che ha sempre vissuto ciò che ha scritto. La sua scrittura non è il destino delle parole. La sua scrittura è il personaggio che nasce dentro la sua (quella) parola.

Dunque, sembra naturale che il valore della parola abbia un senso ben definito e non può essere considerata oltre la metafora e il significante della metafora stessa.

Come Mattia Pascal è il senso del destino e Enrico IV è la recita che diventa uomo così l’orizzonte del destino e il magico della recita si leggono come un “male giocondo”.

Quel *Mal giocondo* che attraverserà tutta la decadenza e l’estasi nel tempo e nell’immagine della memoria del Novecento. Un Novecento letterario che pur confrontandosi con la storia resta sempre il secolo in cui il personaggio è costantemente oltre la realtà.

Infatti, la realtà è una dissolvenza. Il personaggio è l’anima del centro e dell’orizzonte. La letteratura è ricerca del personaggio nella parola ritrovata.

SENZA LA TUA PRESENZA LA MIA ARTE MUORE
PIRANDELLO A MARTA ABBA

Era il febbraio del 1925. Luigi Pirandello e Marta Abba si conoscono. Lei, milanese, ha soltanto 24 anni. Luigi ha già 57 anni. Il loro rapporto è di collaborazione e di amore. Lei lo ha sempre considerato un maestro. Lui gioiva di essere considerato il suo maestro. Ma la vita è fatta di anni che si intrecciano e che passano.

La vita, per Luigi, è il linguaggio che intreccia parole e si fa teatro. Per Marta è la recita che attraversa i luoghi e diventa un gioco infinito nel sorridere alla giovinezza. Luigi afferra l'impossibile cercando di trasformarlo in indelebile viaggio. Ma non sarà così. Il loro legame è un legame per sempre tra un amore – passione e la sofferenza costante in un delirio di sguardi. Si scriveranno sino ad una settimana prima della morte di Luigi, nel 1936.

Il loro resterà sempre un amore che vivrà sul filo dell'agonia. La disperazione, che è declino di un uomo e mai di un maestro, è l'attraversamento della corrispondenza tra Luigi e Marta. Una disperazione che lacererà l'anima di Luigi e mai quella di Marta. C'è passione in Luigi. Attenzione in Marta. Per Luigi, Marta ha il nome non solo della sua musa e dell'attrice alla quale affiderà parti importanti, ma è come se fosse un "mal giocondo" nella sua vita.

Quel "mal gioco" che sembra vivere di attrazioni, ma è un riposo pur lungo la strada del tempo che lega il dolore degli anni alla definitiva e ultima attrazione. Restano un immaginario nella letteratura e un'immagine che, fissata sulla scena del teatro e mai nella vita vera, recita nel quotidiano.

Di questo Luigi è consapevole, ma il suo dolore è l'estremo silenzio della sua profondità. Una delle prime lettere che Pirandello spedisce a Marta risale al 7 febbraio del 1925. L'ultima è scritta sei giorni prima della morte di Luigi, ma giungerà a Marta soltanto quattro giorni dopo. Lei si trovava a Broadway. La lettera porta la data del 4 dicembre del 1936.

In quest'ultima lettera, che Marta leggerà in teatro, si annota: "...Se penso alla distanza, mi sento subito piombare nell'atroce mia solitudine, come in un abisso di disperazione...".

È questo lo scenario dentro il quale Luigi vive la sua “abitazione d’amore” con Marta. Lei è sempre gentilissima, affettuosa, attratta dalla sua maestria e dal suo pensiero, ma questo non significa che ne sia innamorata. La grande pena di Luigi è proprio questa.

Nel 1929 Pirandello si trovava a Berlino e il 28 marzo scriveva a Marta: “Marta mia... Se Tu potessi sentire quanto soffro, son sicuro che avresti un po’ di pietà per me”. Perché Pirandello confonde amore, passione, attrazione e pietà.

Luigi ha bisogno di pietà?

Siamo agli antipodi del D’Annunzio di Eleonora. Quel D’Annunzio che ha fatto anche degli amori una vera opera d’arte. Quel D’Annunzio che ha fatto della donna una costante nell’intreccio tra l’estasi e il sublime.

Pirandello chiede di essere consolato.

Sempre da Berlino il 1930 sottolinea: “Marta mia,/ eccomi di nuovo seduto a questo tavolino, col tuo ritratto davanti e la tua sveglietta che vorrebbe confortarmi col suo ticchettio”.

Luigi dipende completamente da questa donna anche se, in molte occasioni, la sua vita amorosa non entra nella sua scrittura e nelle sue opere. L’altra completa separazione con D’Annunzio è anche qui.

D’Annunzio trasporta il suo tragico gioco sensuale nei suoi romanzi e il suo linguaggio è la sua vita. Pirandello sembra, dico sembra, separare quella vita, che però vive in molti suoi scritti come modelli di eredità e di testimonianza, dal vocabolario delle sue opere.

Il dramma *Come tu mi vuoi* ha delle “assonanze” con Marta: “...e tutta la mia vita sei Tu”. Sempre nel 1930 ancora da Berlino Luigi le scrive: “Io sono Te, come Tu mi vuoi; e se Tu non mi vuoi più, io – per me stesso – non sono più nulla, e vivere non m’è più possibile”. E poi più avanti: “La vita è fatta di momenti...”.

Ma quali momenti Luigi raccoglie o custodisce di Marta? Da Parigi nel 1931 Luigi afferma: “Ah, Marta mia, per seguitare a lavorare come sto lavorando, bisogna ch’io pensi assolutamente che Tu sei sempre la stessa per me...”. E ancora più avanti nella stessa missiva il dolore non può che leggersi con la tramatura della pena: “Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu; senza il Tuo respiro muore”.

È realmente il vento dell’agonia e malinconia che delinea questo loro rap-

porto. Qui si riportano soltanto le lettere di Pirandello (Pirandello, *La mia arte sei tu*) a Marta, ma dalle parole di Pirandello è evidenziabile che il loro legame sentimentale è molto fragile. È Marta che regge il gioco, legandolo ad un filo di vento, ma Pirandello resta sempre il maestro. In Marta c'è sempre una fedeltà verso il maestro sul piano, però, professionale, del quale lei ha costantemente bisogno e se si è trovata a diventare la Marta Abba proprio grazie a Pirandello che le ha aperto le vie del teatro, del palcoscenico, della letteratura sulla scena.

Ancora una volta la differenza con D'Annunzio è fondamentale.

In una delle ultime lettere, datata Roma 7.X. 1936, in chiusura si ascolta: "... qui lontano, resterò a vivere fino all'ultimo respiro./Addio, Marta mia! E sentiti sempre, tutta, nel bene senza fine che Ti vuole il Tuo/ Maestro".

Ed è come se prevedesse la fine imminente.

In queste lettere ci sono stanze di vera poesia, di quella poesia con la quale si è confrontato proprio all'inizio della sua scrittura. Si potrebbe dire che Pirandello chiude il suo viaggio esistenziale avendo accanto, nel pensiero e nel pensare, la sua Marta.

Quanto è contata dal 1925 in poi la presenza di Marta nella vita e nell'opera di Pirandello? Credo tanto, la sua musa e lui per lei resta sempre il suo maestro anche quando avrà il successo a scena aperta.

Per Pirandello, Marta resterà sempre la protagonista di *Nostra Dea* nel debutto, di cui parla nella lettera del 7 febbraio del 1925, a Roma al Teatro Odescalchi in data 22 aprile.

La loro storia, una metafora? Direi di no. Perché per Luigi, Marta resterà sempre una Dea. La sua Dea. Senza il suo pensiero Luigi non riusciva a vivere (nella lettera da Parigi del 1931). E così è stato.

Il congedo degli ultimi scritti è profetico. "...la lettera è già lunga, ed è tempo che la mandi alla posta. Ma quando ti arriverà?...". Così nella lettera spedita da Roma. Luigi viene a mancare quattro giorni prima che la sua Dea possa ricevere e accogliere queste parole.

Per Pirandello Marta è teatro. Quel teatro che assorbe il cuore e la coscienza e proprio per questo diventa la stagione ultima della sua vita. Il coraggio della pena che si fa agonia. Senza Marta cosa sarebbe stato Pirandello negli ultimi dieci anni della sua vita? Lettere e dettagli di poesia...

Marta Abba morirà a Milano nel 1988.



*Luigi Pirandello con
Picasso e Marta Abba*

QUANDO MARTA ABBA DIVENTA ARTE

Cosa è stato il rapporto tra Luigi Pirandello e Marta Abba? Un interrogativo che permane e le lettere tra i due non permettono di dare un senso preciso al loro legame. È certo che Pirandello visse il loro rapporto amandola. Marta Abba considerò Pirandello sempre un maestro, il suo maestro. Nell'ultima lettera che Pirandello scrisse a Marta Abba, come è stato già precisato, in uno stralcio, si legge: "Se penso alla distanza, mi sento subito piombare nell'atroce mia solitudine, come in un abisso di disperazione. Ma Tu non ci pensare! Ti abbraccio forte forte con tutto, tutto il cuore. Il Tuo/ Maestro!". Risale al 4 dicembre del 1936, scritta a Roma. Il 10 dicembre Pirandello moriva. Tutto ciò che segue è invenzione. Una libera interpretazione non di ciò che sarebbe potuto essere o di ciò che si sarebbero potuto dire. È una finzione che indossa la maschera e la fantasia.

Il vento non porta foglie di parole. Si posa tra i fili dei capelli e le ombre giocano al chiaroscuro tra gli specchi appesi alle pareti.

"Siamo vissuti... Forse troppo più del dovuto", afferma Luigi.

"Io ti osservo, ti guardo, ti ascolto, maestro, e la tua sapienza è legata ai miei occhi, al mio sentire, al mio ascoltare, al mio essere...", nella lievezza di un respiro, così si pronuncia Marta.

"Tu neghi il fatto che lo specchio possa riflettere la maschera e che il volto è più catturabile dei segni della maschera. Tra di noi non c'è soltanto il destino di essere maschera e volto. Tra di noi c'è l'implacabile spazio del tempo che va oltre ogni misura, perché tutto, vedi, deve fare i conti con il tempo... Posso io calcolare il tempo quando tu mi sei di fronte e la tua bellezza incide nel mio sguardo come diamante e come pietra d'Oriente...", è Luigi.

E così prosegue: "Mia cara Marta ci sono tre recite nella vita che si rappresentano come se fossero foglie di vento sbattute da una marea a un nubifragio".

Marta: "Parla, maestro, ti ascolto e questo mio ascoltare non è afflitto dalla malinconia... è semplicemente un respiro che cade tra il lento sospirare e la bel-

lezza di una parola che custodisco gelosamente... sono qui per accoglierti...".

Luigi: "Tre recite, dunque?".

Silenzio. Poi Luigi riprende: "La prima è quella che viviamo dentro di noi e non ha bisogno di maschere e neppure di identificarci o identificarsi nel doppio. È conservata dentro il profondo di noi. Uscirà dalla nostra coscienza quando riterrà opportuno.

"La seconda è quella della maschera e qualunque vestito possiamo indossare ci sarà sempre lei che primeggerà e farà da protagonista. Apparirà come la sola e unica verità. Apparirà. Mi sa che non è così, perché la verità è costruita su tante verità e le tante verità sono gli intrecci di quelle finzioni che nascono proprio nel momento in cui vengono meno la fantasia, il sogno e il sonno".

Ancora una pausa. Luigi: "La terza recita è quella del volto. È quella più dura. È quella che ci porta al precipizio. È quella che ci salva. È quella che ha il coraggio di non rappresentarsi più ma di essere. Tra la prima e la terza, mia amata Marta, ci sono le illusioni e quando vengono meno subentra lo sconforto. Noi a quale recita oggi apparteniamo?".

Marta: "Non saprei, maestro...".

Luigi: "Io penso di saperlo. Tu non mi hai mai amato abbastanza per catturare la solitudine e sconfiggerla. Quella solitudine che si aggrappa ai miei pensieri, alla mia scrittura, alla mia morte che si sconta nel tragico senso di affrontare anche questo mio amore verso di te...".

"Ma, maestro, io... io ora sono molto confusa... Il teatro per me è la vita e la vita la vivo in teatro... Quando sono sulla scena vivo la vita...".

"No, amata Marta, non devi mai pensarlo... Sulla scena tu sei una maschera o forse sei una maschera anche quando lasci la scena e parli con me...? Già, brutto mestiere il mio... il nostro... A volte mi perdo nei ruoli... Ora sono sulla scena o sto parlando con te mentre cammino lungo la via della città...E' difficile separare, distanziare, cogliere quell'istante che spezza la verità dalla finzione... O forse noi abbiamo raggiunto il limite della fantasia?".

Marta resta perplessa.

Osserva Luigi che sembra raccogliere non più le parole, ma il silenzio perché è convinto che soltanto il silenzio vivrà oltre la finzione.

Marta esce dalla sua incertezza e parla a bassa voce e con lentezza.

Così: "Io non so, maestro, se esistono queste tre recite. Credo nel teatro

e nella recita, ma applicare una distinzione mi sembra difficile. Mi correggo. Non volevo contraddire. Non volevo dire se esistono o meno. Non mi sono mai posta il problema perché non credo che sia un problema. Io recito e fingo una vita. Poi vivo la vita”.

Luigi: “Quando ti ho incontrata era il febbraio del 1925. Avevi appena ventiquattro anni. Io ero già un uomo stanco con i miei cinquantasette anni. Un uomo vissuto, abbastanza, e tu una vita tutta da vivere. Eppure io in te ho visto la giovinezza, la primavera, la luce. Questa nostra storia è andata avanti per lunghi anni. Ora sento la fine avvicinarsi ed io e te non siamo stati un amore, forse neppure un’amicizia, e forse neppure tu sei stata una allieva. Così brava, così intelligente, così preparata alla recita... Se faccio i conti con tutto questo tempo... Io ho scritto ciò che tu mi invitavi a scrivere, non ciò che mi chiedevi... Ciò che io vedevo in te... Ho scritto, in questi anni, per te... Mi bastava osservarti per scrivere un testo che solo tu potevi mettere in scena... Ho riadattato persino D’Annunzio per te, e tu sei stata la mia arte che mi ha permesso di sconfiggere la solitudine... Pensa un po’... La mia atroce solitudine sei stata tu a sconfiggerla e neppure un bacio mi hai concesso...”.

“Ma, maestro, sono desolata...”.

“Non esserlo... Non entrare ora in una maschera... Ora è opportuno che tu diventi un volto, un viso, senza aver bisogno dello specchio... Io sto per entrare nella prima recita... ma tu, amata Marta, non considerarmi un personaggio tra i miei personaggi... Guardami con il tuo viso e cogli in me il mio viso... Solo per un attimo... Un attimo soltanto perché poi andrò via e andrò via senza bisogno di negare la finzione e senza il bisogno di cercarla... Andrò via con il vento della fantasia che soffia dai mari della Sicilia che portano orizzonti arabi, echi greci, danze islamiche... Non mi chiedere altro... È ora di far scendere la tenda, ma continua a guardarmi con il tuo volto specchiandoti, amata Marta, nel mio volto... Almeno per questa volta...”.

“Maestro, maestro il tuo respiro...”.

“Ascoltalo come se fosse un abisso e poi continua ad essere nella recita delle maschere sino a quando la disperazione non toccherà la tua anima...”.

E il vento soffiò.

Soffiò così forte che i cori del Mediterraneo giunsero con suoni e con echi di musiche, di danze, di canti...



Intellettuali fascisti

IL FASCISMO COME FILOSOFIA

“Chi dice che il tempo passa?/Passa il tempo che non è nulla” (da *Poesie sparse*). Luigi Pirandello incastra il concetto di tempo in una dimensione che è esistenziale, ma che non raggiunge la sensualità del tragico. La contrapposizione tra umorismo e ironia punta ad una visione della vita che è tutta giocata tra l'essere, l'apparire e il reale. La maschera non è mai il doppio. Può leggersi come una contraddizione, ma si tratta di una contraddizione sempre distante dalla storia.

Non c'è la storia, come registrazione della cronaca, perché in Pirandello non c'è ideologia. Questo nel Pirandello della poesia, dei primi testi e della stagione giolittiana o della vacanza pre-fascista. Il consolidamento del pensiero robusto che naviga tra l'ironia e la consensualità filosofica del tragico si ha già nel 1904.

Il fu Mattia Pascal è una pagina consistente non solo dal punto di vista letterario, ma soprattutto in quella contraddizione (termine già usato) tra vita e forma che solidifica l'incontro tra arte e poesia. Questo testo distacca i primi anni del Novecento dall'ideologia. Lo distacca completamente dalla incasellatura filosofica della ragione pura o ragione pratica per il semplice fatto che recide la ragione dalla letteratura e soprattutto dalla poesia.

Eppure era una temperie che molto aveva insistito sul concetto del vero e della ragione con il Verga. Pirandello propone una diversa chiave di lettura di Verga e lo rende sufficientemente meno provinciale. Comunque, con *Il fu Mattia Pascal* si entra nel velo del pensiero filosofico che gira intorno ai linguaggi meta-onirici dell'assurdo, dell'enigma, della complicità tra l'essere e l'essere stato.

Ciò permette a Pirandello di introdurre, nel contesto del Novecento, la rottura del confronto con il sociale e di impossessarsi della persona come uomo (Marcel è nel personalismo dei personaggi pirandelliani), come individualità, come soggetto del pensiero e non come soggetto delle classi. Ovvero è la manifestazione diretta di uno scrittore che conosce il senso della ribellione, va-

luta la direzione della rivoluzione ma non accoglie l'obiettività. Una filosofia non della prassi ma dell'essere.

Quando Pirandello aderisce pubblicamente al Fascismo (1924), con la richiesta di iscrizione al Partito, lo fa con quella consapevolezza di essere un uomo che non ha voluto confrontarsi con la democrazia, perché non crede nella democrazia, e con la decisa convinzione di essere uno scrittore che sa guardare alla politica e nella politica con la forza di recuperare l'arte – poesia.

Il Fascismo pirandelliano, in fondo, non ha una ideologia perché non è ideologia, bensì una filosofia. Ma non bisogna attendere il 1924. Il Pirandello consapevole delle contraddizioni di un Novecento nella sua aurora lo si legge già manifestamente con *Il fu Mattia Pascal*. È uno dei primi testi letterari che annuncia una filosofia fascista.

Non esistono le classi in Pirandello, possono esistere le masse e l'intrecciare le metafore con ciò che il pensiero è e con ciò che il pensiero elabora mentre gli occhi osservano. Ma nel 1904 non ci sono le classi soltanto, non ci sono neppure le masse.

In Pirandello, comunque, l'idea delle masse è visibile ed è anche trattabile, invece quelle delle classi non esiste.

Il fu Mattia Pascal è l'articolato pensiero di una filosofia in cui l'individuo è l'espressione di un io, in cui la contraddizione è esistenziale certamente, ed è agli antipodi dell'illusionismo ideologico illuminista. Mattia Pascal è la "soffitta" nella quale si custodiscono il pensiero e la memoria, la tradizione e la ribellione, la solitudine e la capacità di ciò che la solitudine stessa scava nel porto dell'anima.

Mattia Pascal non ha illusioni, non ha ragioni, non ha ideologia e non è ideologia. Piuttosto è l'immateriale che si fa pensiero.

È un personaggio del pensiero forte che ha come contraltari l'assurdo, l'abisso, il naufragio che verrà ripreso da Ungaretti, la contemplazione senza le regole della teologia, l'abbandono e i "miti" oltre lo specchio (tema che verrà recuperato dallo stesso Pirandello con il teatro del 1928).

Pirandello parla di una "...tirannia mascherata da libertà...", già nella prima stesura del suo scritto. Siamo nell'incipit del Novecento. Il Fascismo è distante e Giolitti è dentro quel contesto. Ma va oltre sottolineando: "... la causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra, sai qual è? La democrazia,

mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché quando il potere è in mano d'uno solo, quest'uno sa di esser uno e di dover contentare i molti; ma quando i molti governano pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà”.

Non credo che si possono avere dubbi sul Pirandello che aderisce al Fascismo perché è già Fascista, anzi disegna il pensiero del Fascismo proprio con il personaggio singolare del Mattia Pascal.

Su questo percorso continuerà perché è la sua filosofia di base e, addirittura, sembra insistere su una filosofia nella quale si incarna il Fascismo che non è, lo fa capire più volte, una ideologia. Il Fascismo stesso, per Pirandello, è una filosofia.

Con *I vecchi e i giovani*, la cui scrittura risale al 1913, Pirandello anticipa anche Mussolini nella sua visione contro il mondo socialista ed è come se lo stesso Mussolini avesse avuto bisogno di questo romanzo per usare una dialettica attraverso gli strumenti del linguaggio letterario e del linguaggio storico.

Mussolini fa di questo romanzo una interpretazione antropologica del popolo italiano. Qui c'è proprio l'impatto contro le classi e c'è il prevalere del pensiero che può dominare oltre la visione di democrazia.

Ecco Pirandello de *I vecchi e i giovani*: “Che forza può avere il numero? Ti può dar l'urto bestiale; ma la valanga che atterra si frantuma anch'essa nello stesso tempo. Ah che nausea! Che nausea! A uno a uno hanno paura, capisci? E si raccolgono in mille per fare un passo che non saprebbero da soli; a uno a uno non hanno un pensiero; mille teste vuote, raccolte insieme, si figurano che l'avranno, e non s'accorgono che è quello del matto o dell'imbroglione che le guida”.

Chiaramente Pirandello non accetta il mondo giolittiano, non ama la democrazia, anzi è come se la disprezzasse e pone come questione fondamentale il “caos”, non in senso di luogo o di geografia, ma come antitesi all'ordine sociale. Tutto questo è già Fascismo, ovvero è il Fascismo filosofia, perché nell'intreccio che Pirandello pone non ci sono numeri che possono pretendere l'illusione della rivoluzione oltre la manifestazione di un pensiero.

Il “caos” è la ribellione che vive nel pensiero. Nel suo saggio su Verga si comprende palesemente che l'obiettività non esiste. Ma la filosofia che rica-

ma i contorni della letteratura può essere obiettiva? Si nutre di utopia perché è dentro il legame arte – poesia. C'è un Pirandello che annuncia il Fascismo proprio attraverso la prima stesura del saggio su Verga e c'è un Pirandello Fascista che sottolinea la centralità dei “sentimenti” con le *Maschere nude* e con *I miti*.

Ma i “sentimenti eterni” sono nel portato esistenziale di Mattia Pascal. Pirandello va oltre le apparenze e va oltre le illusioni e il suo Fascismo è un concetto di vita oltre a restare una filosofia. Mussolini nella sua intervista a Emil Ludwig dirà: “Pirandello fa, in sostanza, senza volerlo, del teatro fascista: il mondo è come vogliamo che sia, è la nostra creazione” (*Colloqui con Mussolini*, 1932).

È certo che insiste un Pirandello “fascista nel fascismo” e ciò è imprescindibile come restano imprescindibili la forma e i personaggi presenti nella sua opera. Si parte da una concezione di vita che penetra la letteratura e questa ha un visione propriamente filosofica già a partire dalla poesia.

“Vivo del sogno di un'ombra nell'acqua...”. Forse è questo sogno che si è ribellato alle illusioni quando si pensava che la ragione fosse il tutto...

LE RADICI ARABE E LA TRADIZIONE GRECO - LATINA

La poesia e la vita. La poesia e la lingua. Pirandello sin dall'adolescenza si è cimentato in versi. Nelle poesie c'è già disegnato il mondo cosiddetto pirandelliano.

È grazie alle poesie che i legami intrattenuti da Pirandello con autori vari, in questa fase soprattutto poeti, diventano più leggibili.

Ma c'è ancora un altro dato certamente importante da tenere in considerazione. Le poesie *riflettono* la crisi vissuta da Pirandello in una stagione difficile, e se vogliamo conflittuale, che abbraccia gli anni di fine secolo Diciannovesimo e inizi secolo Ventesimo.

Le poesie, specialmente le prime, si collocano fra le pieghe di questi momenti. Oltre ad avere una loro funzione storica si aprono a ventagli di esperienze di notevole impulso umano.

Il dato culturale e storico si trasforma in dimensione esistenziale. Giocherà una grossa partita in un campo minato dalla crisi dell'uomo contemporaneo, dalla caduta dei valori, dal confronto tra spirito e politica che comporterà quello, descritto in modo esemplare da Thomas Mann in *Considerazione di un impolitico*, fra *cultura e civilizzazione*.

Alla luce di questa tensione Pirandello va alla ricerca di un uomo dell'identità forse da contrapporre anche in seguito a quell'*uomo senza qualità* che ha le radici in Robert Musil. La crisi dell'età pirandelliana si rispecchia nel contesto meta – romantico, con filoni crepuscolari e con agganci decadentistici.

La condizione dell'uomo è, dunque, al centro della problematica poetica espressa da Pirandello. Cardine essenziale resta la metafora che imprigiona a volte un forte senso di solitudine, a volte la drammatica coscienza del vivere che se da una parte genera un ritmo di assonanze proustiane, da un versante da vita ad una angoscia che fa parlare quel "superfluo della vita" tanto caro a Tieck.

In Pirandello si trasforma, invece, in "tragedia silenziosa" che dà vita ad

una tensione meditativa che poi porterà ad una *confessione* che potrebbe essere definita, per parafrasare Mishima, come *confessione di una maschera*.

La crisi è quindi un esplodere della coscienza dell'uomo. A tal proposito ha bene osservato Giacinto Spagnoletti.

Pirandello – ha scritto Spagnoletti – “fin dall'inizio medita sul destino umano e sul posto dell'uomo nella società, concludendo con una sorta di indifferenza verso la storia e il progresso (e verso anche la democrazia). Ma se anche i fatti esterni hanno la loro importanza, non è da essi che deve essere riportata la coscienza della crisi, come venne definita, cardine della personalità pirandelliana e motivo sotteso a tutta la sua opera”.

“La crisi – ha sostenuto ancora Spagnoletti – (...) coinvolge prima che la società e le sue istituzioni, l'uomo quale soggetto di giudizio in un mondo apparente e vittima principale di esse”.

Il bisogno di solitudine o meglio il senso di solitudine, la rottura storica di fine secolo e inizio nuovo secolo sono principalmente una rottura esistenziale, la quale non può essere isolata dagli scritti di Pirandello, ma costituisce l'*humus* che darà poi altri germogli, altri segni di vita, altri itinerari con i quali l'uomo o la storia dell'uomo si confronterà.

La parola di Pirandello, anche in questo caso, diventa immagine, si fa, al di là di tutto, immagine. Ogni poesia ha una sua immagine e non importa se è possibile legarla o meno al resto. Il viaggio può essere vissuto frazionando ma può anche essere visto in relazione a un discorso complessivo. Non assistiamo a grossi respiri lirici.

Non ci troviamo di fronte, con Pirandello poeta, a versi sublimi o ad assonanze particolari o a “toni” musicali singolari. Niente di tutto questo.

In Pirandello si respira il clima culturale in cui la poesia è stata gestita e partorita, ma, tutto sommato, la poesia risente di influssi che provengono da lontano (il mondo arabo in primis) e in un certo qual modo preannunciano lievi battiti di una nuova poesia.

Si ascolta con frequenza un tipico influsso leopardiano. Vi è segnata un'atmosfera crepuscolare. Veleggia un “repertorio” carducciano. Vi batte un segnale di poetica dantesca. Pascoli affiora nelle poesie quasi agresti e pastorali.

Si è parlato anche di modelli derivanti da poeti come Graf, Rapisardi,

Stecchetti, Carrer, Prati ed echi che vanno dall'Ariosto, al Parini, al Foscolo. Ma ciò che ci colpisce maggiormente in questa esplorazione e che forse ci interessa di più proprio per penetrare situazioni poetiche lasciate a metà, è il rapporto, ammesso che sia consentito usare questo termine, fra la poesia di D'Annunzio e quella di Pirandello.

Sappiamo che fra di loro ci fu un rapporto piuttosto conflittuale. Pirandello poteva considerarsi un isolato e lontano da certi ambienti anche mondani che invece erano prediletti dal poeta dell'*Alcyone*. Il tutto filtrato dall'atmosfera mediterranea, araba, greca e latina. Principalmente la Girgenti arabo – musulmano, come è stato già sottolineato.

Ma nelle poesie, quasi in tutte le raccolte, vi sono segnali che ci rinviano ai versi di D'Annunzio. D'Annunzio è il Mediterraneo che intreccia i linguaggi delle civiltà.



Luigi Pirandello - 1923

PIRANDELLO POETA

MAL GIOCONDO

La prima raccolta di poesie dal titolo *Mal giocondo* racchiude versi cominciati a scrivere sui banchi del ginnasio. Da poesie datate 1882-83 fino al 1889, anno della pubblicazione avvenuta a Palermo. È composta, la prima raccolta, da versi scritti in Sicilia e altri recenti scritti a Roma.

Il titolo proviene da un “mezzo verso” delle *Stanze* del Poliziano e precisamente da *Stanze per la ginestra*, I, che recita:

“*Si bel titolo d'Amore ha dato il mondo a una ceca peste, a un mal giocondo*”.

Tale raccolta è divisa in cinque sezioni e in più una poesia isolata. Le sezioni sono: *Romanzi*, *Allegre*, *Intermezzo lieto*, *Momentanee* e *Triste*.

Il clima che vi respira è tappezzato da un cielo che emana sofferenza, assordante dolore e un contrasto fondamentale che si disputa fra gli scogli della vita e quelli della morte.

Il pessimismo romantico ha proiezioni decadentistiche. Il desiderio di morte sconfitta in una tristezza che conduce direttamente alle sponde di una solitudine che si muove fra Leopardi e Carducci. Ma il verso resta fisso nella sua compostezza e nella sua struttura. Non si osservano slanci notevolmente lirici anche se vi è un verso, per certi aspetti, caratteristico che ci fa pensare subito a Montale.

Infatti, in un verso della quarta poesia della prima sezione si legge: “*ad obliare il mal triste di vivere*”. In *Ossi di Seppia* di Montale, invece, si ascolta: “*Spesso il male di vivere ho incontrato*”.

La poetica pare delinearsi ed è la stessa del *male di vivere* che contrassegnerà la cultura del XX secolo. L'acutezza di stampo leopardiano fa evincere un profondo e duraturo viaggio in compagnia del dolore.

Un dolore che è il più delle volte “*desolazione*”, sconforto, lacerazione di sentimenti. L'amarezza della vita si proietta in un andare pascoliano. Anche Pascoli è arabo, greco e latino. L'uomo è solo ed è attratto dalla maschera.

L'uomo è afflitto dal suo districarsi fra le parole, le immagini e le apparenze.

Ecco il tema della maschera:

*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.*

Qui si inserisce tutto il discorso pirandelliano che comincia appunto con i versi e culmina in quell'andare nel teatro per confessarsi un po'.

“Le maschere – qui si addice uno scritto di George Santayama del 1922 – sono le espressioni fermate nel tempo e mirabili echi del sentimento: fedeli, discrete e meravigliose al tempo stesso”.

Più avanti ancora, nella stessa poesia l'ottava della quinta sezione, si sente:

*... Getto quanto mi rimane
In sen d'affetti: amore, odi, speranze,
desideri, virtù, vizi, ogni cosa
e il vile ossequio che presterai per tanto
tempo a le vostri leggi! A voi: Dal viso
la maschera, or compunta or gioviale,
mi strappo – e ve l'avvento: La portai
già troppo....*

È stato detto che in questa raccolta si avvertono diversi echi. Certo, Carducci è presente. Ma i due poli di riferimento restano senza alcun dubbio Leopardi e D'Annunzio.

A tal proposito, in riferimento al rapporto Pirandello – Leopardi, Umberto Bosco ha osservato: “Del resto quel che più conta è la similarità delle soluzioni stilistico-sentimentali cui i due scrittori pervennero. Anzitutto, lo sforzo di esprimere la loro disperazione anche mediante un lavoro di scavo intellettuale. In questa lucidità nata dal dolore, ambedue gli scrittori fecero coesistere la

loro nobiltà. L'uno e l'altro poi, giungono da una parte al sarcasmo, al grottesco (quest'ultimo non ignoto neppure a Leopardi: si pensi ad alcune pagine delle *Operette* e delle *Poesie Satiriche*), dall'altra alla pietà”.

Anche Antonio Di Pietro ha affermato: “...è agevole trovare la radice prima della predilezione del giovane Pirandello per Leopardi. Una predilezione di cui numerose e continue sono le testimonianze in *Mal giocondo*: dai versi dell'adolescenza, in cui il grande recanatese è, più di ogni altro poeta, direttamente imitato con candore di scolaro, a quelli più recenti...”

Non vi è dubbio, comunque, dell'influenza leopardiana nel Pirandello poeta, ma siamo del parere che il centro del propulsore del linguaggio di molte poesie scritte da Pirandello resta fondamentalmente Gabriele D'Annunzio.

Ecco cosa si ascolta in *Mal giocondo*:

*A salutar lavacro
le vergini figlie del Sogno
vengono a te (gittando,
del vivo candore gelosi,
a l'aura molle i veli)
e in te, senza un brivido, nude
si tuffano e sorridono,
O come, fresca onde di dolce
abbracciamento cingi
le figlie del Sogno leggiadre!
Da 'l cielo un verde lume
su loro riversa la Luna (Romanzi VI).*

E ancora si dovrebbero citare sempre da *Romanzi* l'ottava, la decima, la tredicesima. Da *Allegre* la quarta, la sesta. Da *Intermezzo lieto* la seconda, la sesta.

Un'altra nota caratteristica che si riscontra in *Mal giocondo*, ma quasi in gran parte della poesia di Pirandello, è il frequente uso di immagini di repertorio archeologico. È certamente una derivazione classica che irrobustisce, in alcuni casi, il verseggiare stesso.

Ecco un'immagine campione:

*...copre
di pieghevol vestiti d'alga i resti
del greco porto d'Agrigento greca.
Vengo da i templi antichi
a tuffarmi nel mare (Romanzi IV).*

DA PASQUA DI GEA A ZAMPOGNA

La seconda raccolta, *Pasqua di Gea*, porta la dedica a Jenny Schulz-Lander. Pubblicata a Milano, raggruppava versi scritti fra il 1889 e il 1890 a Bonn. La Prefazione è costituita da una lettera scritta in tedesco e indirizzata a Jenny, datata Bonn 1890.

Pirandello aveva conosciuto Jenny alla fine di gennaio, sempre a Bonn, dello stesso anno.

A Bonn il poeta si era trasferito per ultimare gli studi universitari dopo un contrasto avuto con un professore all'Università di Roma.

La musicalità di questi versi ha un respiro meno affannoso. Anzi il ritmo è sciolto dalle pastoie che invece si incontrano furtivamente nella precedente raccolta.

Qui la Pasqua non è quella cristiana ma quella della Terra, dell'antica madre Gea. Per questa madre la natura si risveglia in primavera. Gli archetipi sono simboli di derivazioni mitico - sacrali.

Il canto si muove su onde malinconiche che imprigionano la presenza del tempo e dell'essere della natura. I versi sono dei settenari e anche per questo si lasciano andare a una cantilena quasi sensuale e ritmata sulla corda di una melodia quattrocentesca. Si evince ancora il contrasto vita-morte. Eros e Tanatos si sfidano, si ostacolano per concludere in un abbraccio che sancisce il cammino della solitudine dell'uomo.

Ci troviamo a confrontarci anche con la tipica ballata romantica costruita su segmenti metrici di natura arcaica. Ci riferiamo ai suggerimenti carnascialeschi e a quelli quattrocenteschi.

Così dalla poesia XXII leggiamo:

*Una lucente lama
d'acqua lo fende, ed ogni
sua lieve orma gemendo,
or qua or là volgendo
tra l'erbe in fior si perde.*

E nel finale:

*Seguiam la passeggiera
voce che chiama. I fiori
qui muoiono tutti or mai;
son morti i mesi gaj,
scende fredda la sera,
ed anche tu mi muori,
estro di primavera.*

Anche qui l'appunto dannunziano è presente. Le *Elegie Renane* furono pubblicate a Roma nel 1895. Furono scritte, invece, a Bonn e ispirate anche queste a Jenny. È chiaramente evidenziabile l'influsso. Pirandello si rifà a Goethe e alle sue *Elegie Renane*, di cui ne adatterà una traduzione che sarà pubblicata nel 1896.

Inizialmente le *Elegie* di Pirandello presero il titolo di *Elegie boreali*.

Si afferma che furono “certamente più di sedici”. Furono scritte fra il 1889 e il 1890. Ne dà notizia Pipitone Federico in *Psiche* del 15 maggio 1890. Una di queste *Elegie boreali* era già apparsa in *Vita nuova* del 23 febbraio 1890.

Il senso della fine è lacerante. Travolge il fascino della vita. Avvolge in un mantello di oblio lo scorrere del tempo. L'amore per Jenny è sempre palpitante ma è anche pregno di tanta angoscia. Questa angoscia costituisce una chiave di lettura primordiale per potersi addentrare anche nel mistero del dolore che campeggia in Goethe.

Nelle *Elegie Renane*, infatti, Pirandello tenta di creare una analogia o di vedere, anche metaforicamente, accostati l'amore di Goethe per Faustina e

quello suo per Jenny.

Alla base, rimane la patina sentimentale.

In entrambe le *Elegie* il segno della passionalità crea delle atmosfere molto valide e significative che permettono di stabilire l'amore vita-l'amore morte fra Pirandello e Jenny.

La sedicesima *Elegia* recita:

Sale, e pe' chiusi vetri la gelida Luna a spiare nella mia buja, squallida stanza viene.

Cerca il profondo letto, ma il pallido volto non trova della bionda giacente, che trovar pria soleva.

Io la guardo dall'ombra salire, salir lentamente, e un senso di paura l'anima freddo fascia.

Fremon l'acque del fiume continuo sotto il suo bacio; oltre il fievole murmure altro romor non s'ode.

L'immagine leopardiana lascia cadenze significative.

Il sentimento coinvolge completamente tutto il contesto. L'amore tristezza è un amore che vive e penetra ardentemente il pianto amaro di una consolazione che non c'è.

Tutto si dirige verso la pagina dei simboli. Persino le parole aiutano in questo senso. I paesaggi e l'ambiente hanno un alone che interessa proprio per alcune proiezioni simboliche e classiche.

Il simbolo che rimane al di là e al di qua della poesia è nutrito di un costante dolore. Un dolore che fa male e che lascia piaghe. Un dolore che vibra memorie. Un dolore che va direttamente nell'animo, rannicchiato in un suo angolino e conserva storia e ricordi.

L'alba ha un gioco carducciano e si muove con facilità in un verso che si lascia leggere con disinvoltura.

La solitudine lascia tracce indelebili. Si annida fra le pieghe degli abbandoni. Si lascia andare ai sogni e poi tenta di ritornare alla realtà, forse per

conoscere meglio la solitudine e se stessi. Ma in *Uno, nessuno e centomila* “conoscersi è morire”.

Nel 1901 Pirandello pubblica a Roma *Zampogna*. I temi ci riportano immediatamente agli ambienti di sapore pascoliano. Affiorano immagini d’infanzia che fanno risplendere luci e tristezze di un’età lontana.

Vi si notano nei versi numerose aperture verso una poesia nuova e affiorano qua e là tratti di un velato simbolismo. La natura resta una delle ispirazioni più attraente e ciò lo si può constatare andando man mano a leggere le poesie di questa altalenante raccolta.

Sono state indicate precise poesie dove compaiono misurazioni di tipo pascoliano. L’eco dei versi del Pascoli campeggia in tutto il triste e gioioso movimento d’attesa che *Zampogna* emana.

Ciò avvalorava anche il fatto che Pirandello sta per dirigersi, ormai esperto di tematiche poetiche, verso orizzonti più confacenti allo sviluppo della cultura poetica del Novecento. Ci troviamo incamminati verso una elaborazione decadentistica che cederà poi il passo negli anni Trenta alla poetica ermetica. Anche qui la griglia è simbolica.

È chiaro che siamo lontani dalla poetica che si svilupperà nel corso di quegli anni, ma una visione decadentistica, fra i rivoli e i risvolti delle frasi o del mezzo verso, è avvertibile.

Lo stesso fatto che oltre al Leopardi vi si riscontrano proiezioni di marca pascoliana e dannunziana fa entrare Pirandello in un clima più confacente alla ricerca stilistica e poetica del Novecento senza nulla togliere alle onde romantiche che sorvolano ancora il cielo afflitto dal triste “male di vivere”. D’altronde Pirandello per motivi di insegnamento, stabilisce con la parola, quindi con lo stile e l’estetica, un frequente dialogo e si confronterà spesso su questo stesso terreno.

In una lettera del 1908, siamo comunque, già avanti alla pubblicazione di *Zampogna*, indirizzata a Bontempelli si legge: “Insegno stilistica? Insegno estetica, o più propriamente quella parte della estetica che si riferisce all’arte della parola; insegno le ragioni estetiche della parola e dell’arte letteraria, studiata in ciò che forma la sua intima essenza: lo stile”.

Ma stile è anche forma. O no? Il pensiero è forma, (?) il quale, come ha evidenziato Adriano Tilgher, “si colloca al centro del mondo artistico. Con Pirandello, ha proseguito Tilgher, la dialettica si fa poesia”. Il superamento dello storicismo o meglio il superamento del naturalismo in Pirandello equivale ad un forte impegno umano e quindi di stile e di forma e rappresenta una risposta seria allo storicismo. In altri termini “Pirandello è un autore – ha aggiunto Spagnoletti – che non rinuncia a impegnare di sé quel che scrive”.

In *Zampogna* attraverso un riaggancio alla natura si supera il naturalismo e ci si proietta in un processo evolutivo sia dal punto di vista esistenziale che creativo. Vi si riscontra un recupero di frammenti del passato.

Pirandello ritorna alla sua età giovanile. Rivede e ricostruisce piccoli angoli di vita legati ad una memoria che non può essere scalfita né dal tempo né dagli eventi drammatici che si susseguono.

Ecco la vibrante memoria che sparge pezzetti di tempo e piccole anforette che racchiudono intimi desideri di una stagione che si lascia esprimere attraverso nuvole e miti.

La poesia Ritorno di *Zampogna* ci introduce in tale atmosfera:

*Casa romita in mezzo a la natia
campagna, aerea qui, su l'altipiano
d'azzurre argille, a cui somnesso invia
fervor di spume il mare aspro africano,*

te sempre vedo, sempre, da lontano,

*se penso al punto in cui la vita mia
s'apri piccola al mondo immenso e vano:
da qui – dico – da qui presi la via.*

*Da questo sentieruolo tra gli olivi,
di mentastro, di salvie profumato,
m'incamminai pe 'l mondo ignaro e franco.
E tanto e tanto, o fiorellini schivi*

*tra l'erma sepe, tanto ho camminato
per ricondurmi a voi, deluso e stanco.*

La “casa romita” ha un dolce sapore di cose antiche, passate furtivamente, ma che lasciano nel sangue e nella carne segni insostituibili. Pascoli qui è di “casa”. Lo si ascolta sia nel battuto stilistico che in tutta l’atmosfera che crea il sonetto, il quale presenta una suggestione profonda e si ancora a un tragitto che esprimerà sempre questo andare malinconico fra i tentacoli del tempo. Vi è, inoltre, una inquietudine che accompagnerà costantemente il viaggio di Pirandello.

“Ritorno” ci conduce ancora più avanti e precisamente a quel frammento dal titolo *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, nel quale compaiono riprese di infanzia e una idillica tensione avvolta da un travaglio dettato dalla “presenza inquietante della morte”.

Il frammento, scritto poco prima della morte (trattasi in realtà di una vera e propria confessione ma che si lega visibilmente al sonetto), recita: “Una notte di giugno caddi come una lucciola in una campagna d’olivi saraceni affacciata agli orli d’un altipiano di argille azzurre sul mare africano”.

Più avanti prosegue: “caddi quella notte di giugno che, tant’altre lucciole gialle baluginavano sul colle dov’era una città la quale quell’anno pativa una grande moria”.

La similitudine qui è certamente cosa scontata. Si nota come il naturalismo ha ceduto il passo ad una certa *magia* espressiva che si muove in una motivazione contrassegnata da barlumi realistici (“realismo magico”) e puntualizzazioni decadentistiche. Un decadentismo che parte dal tempo Barocco.

DA *BELFAGOR* A *FUORI DI CHIAVE*

Al 1886 risale la prima stesura del *Belfagor*, la quale venne distrutta e poi riscritta. Trattasi di una “lunga narrazione in prosa” costituita da quartine di ottonari.

Al 1894, invece, appartiene il poemetto *Pier Gudrò*. Ciò che qui colpisce è la tematica idillica che domina tutto il canto. Vi è una musicalità che non lascia dubbi. Venne rielaborato nel 1906 e ripubblicato in “Riviera ligure” di luglio dello stesso anno.

Nel 1898 inizia probabilmente la stesura del poemetto drammatico *Scamandro*. Nato da una suggestione di Ettore Romagnoli. Ne dà notizia il “Marzocco” del 23 aprile 1899. Sarà pubblicato dalla “Rivista di Roma” in due puntate: il 25 giugno e il 10 luglio 1906 e in volume nel 1909, mentre la rappresentazione è del 1928 ospitata dal Teatro dell’Accademia dei Fidenti, in Firenze, a cura del “Gruppo Accademico”.

La storia viene cantata attraverso un intreccio di umorismo e malinconia.

Vi si narra la vicenda dell’innamoramento di Eumene per Calliroe. Il fiume Scamandro accoglieva la verginità delle fanciulle troiane, le quali quando erano fidanzate andavano a bagnarsi nelle sue acque. Ed è qui che si consumano gli alti e i bassi della vicenda e ci si appresta a confrontarsi con l’inganno.

Ricompare il D’Annunzio alcionico con tutto quel fascino lirico e musicale che dominerà la poesia contemporanea in special modo alcuni poeti la cui voce è ancora fresca e viva tuttora.

Nel Primo Episodio, dal titolo “La pioggia”, Pirandello così imposta un dialogo fra Scamandro e Amadriade:

Scamandro

Non tremo:

Mi sento...no so che...

Amadriade

Ma piove, piove!

Non senti? Piove!

Scamandro

Scherzi!

Amadriade

È crepitio

Di gocce, questo, su le foglie: ascolta!

Eccone una qui sul braccio mio....

Questo è soltanto un breve passaggio, ma l'aria che vi si respira ha senza alcun dubbio un ventaglio variegato su tinte dannunziane e precisamente sanno di quella "Pioggia nel pineto" cara a tutta la lirica del Novecento.

Passaggi come "Andiamo, andiamo"; "ascolta!"; "odi?" e ancora: "Sì. Ma ascolta: sento/come un fruscio sommesso... ascolta!", imperversano il canto di Pirandello.

C'è da dire che l'*Alcyone* vide la luce alla fine del 1903 con la data editoriale dell'anno seguente. "La pioggia nel pineto" dovrebbe far parte delle liriche composte nel luglio del 1902 mentre *Scamandro* si fa risalire al 1898. comunque espressioni tipicamente dannunziane sono state già registrate precedentemente. Espressioni come "Ascolta", "Or su", "Guarda, piove" risalgono sia a *Mal giocondo* che a *Pasqua di Gea*.

A latere di questo poemetto drammatico troviamo un altro poemetto dal titolo *Laòmache*, pubblicato, la prima e la seconda parte, nella "Rivista di Roma" del 25 febbraio 1906. Il rimanente in "Noi e il Mondo" del 1 giugno 1916 e poi in "La fiera letteraria" del 22 aprile 1928.

Anche questo poemetto ci permetterebbe un confronto con D'Annunzio. La dimensione mitica è fortificata dalla problematica che Pirandello pone al centro dello sviluppo poetico. La leggenda delle Amazzoni forma una vicenda abbastanza suggestiva. La leggenda vuole che le Amazzoni uccidano i figli maschi.

Accanto alla nota classica si avverte una precisa individualizzazione del soggetto materno come unificatore di un atto creativo molto significativo nelle pagine di Pirandello.

Al 1912 appartiene il suo ultimo volume di poesie dal titolo *Fuori di chiave*, pubblicato a Genova. Raggruppa poesie che vanno dal 1895 al 1910. Qui

i filoni poetici sono quasi tutti riassumibili. La tendenza crepuscolare è nettamente più scoperta.

La crisi dell'uomo del Novecento esplose in tutta la sua complessità. Il divario fra realtà e finzione è più marcato. C'è da ricordare che nel 1908 Pirandello aveva posto le basi alla sua poetica attraverso quel lucido saggio su *L'umorismo* che sarà il campo di battaglia sia nel romanzo che nel teatro.

La condizione dell'uomo vive la sua stagione di contraddizione. Colpita nel di dentro dalla coscienza del vivere e dell'essere si intrappola in una marea di dubbi il cui risultato lo si va a meditare sulla battaglia delle apparenze e delle rappresentazioni.

La maschera assomma tutti questi dati e li rende fluidi.

Il saggio su *L'umorismo* costituisce, dunque, un autentico messaggio non solo poetico, ma soprattutto, in questo caso, esistenziale.

La spiegazione delle poetiche di *Fuori di Chiave* la si può leggere in questa pagina:

“In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi una nudità arida, inquietante; ci si chiarisce una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vita umana, fuori delle forme dell'umana ragione. (...) Il vuoto si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. (...) È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? Come portarle rispetto?”.

La crisi dell'uomo travolge la dimensione metaforica dell'essere e del tempo e va oltre. Pirandello con *Fuori di chiave* apre la propria poesia a modelli rinnovabili. Il verso sembra più sciolto.

In realtà ci si sta dirigendo verso un verseggiare nuovo, anche se i punti di

riferimento restano sempre quelli già notati in precedenza.

Oltre a poesie di stampo prettamente crepuscolare l'apertura verso la lirica moderna la si ascolta in "Melbthal", poesia della quarta sezione, in "Pian della Britta" della sesta sezione, soprattutto in "Guardando il mare" dell'ottava sezione.

Le sezioni sono dieci e presentano un'agile alternarsi di assonanze ritmate sulla corda, a volte, di una discreta musicalità, anche se non mancano gli sviluppi prosastici che farebbero pensare ad una poesia piuttosto lontana dalla tradizione novecentesca.

Comunque, segnali di rinnovamento ci sono e a noi basterebbe cogliere per il momento soltanto questi accenni.

Gli ultimi versi di "Commiato" sono un addio verso la poesia:

*Io che mi sono senza cuor ridotto,
d'ora innanzi, ti giuro starò muto;
questo, ti giuro, è l'ultimo saluto.*

Con questi tre versi il viaggio in *Fuori di Chiave* si compie e ci si appresta ad andare oltre.

POESIE SPARSE

Numerose, restano le poesie sparse.

Manlio Lo Vecchio Musti recupera dalle riviste e dai giornali diverse poesie raggruppate come *Varie* nell'edizione del 1960.

Ma cosa evidenziano queste poesie sparse? In realtà niente di nuovo. Sono versi che risalgono a diversi periodi e molti non sono stati inclusi nelle raccolte ordinate dallo stesso Pirandello.

I temi affioranti riguardano quelli già enunciati in questi *Ritagli di poesia*.

Si affacciano i segni politici e le visioni teosofiche: cose che riscontreremo con molta virulenza nei romanzi.

Il senso di morte, la pagina del ricordo, le suggestioni dell'attesa colmano

l'impresa poetica pirandelliana.

Versi come

*Non della vita: tu non vivi – guardi
la vita, e indaghi: ecco il tuo mal! Bisogna
non indagar; ma oprar, vivere. Sogna
altri rimedi la tua mente? (Esame).*

li troviamo dipinti in una pagina di una Novella, “La carriola”. Infatti qui si legge: “Chi vive, quando vive, non si vede (...) 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”.

Altre poesie ancora ci riconducono a Leopardi.

Così si ascolta:

*Solenne incanto, attonita quiete!
E tu la maga sei di queste liete
e sempre verdi alture, errante Luna (Corgiore III).*

In suggestivi quadretti si riscopre il fascino del *ritorno*.

Nelle *Varie* riesplode quella sensualità, quella luminosità, quel nitido fragore dei giorni passati.

Per esempio:

*Ecco la casa antica, ecco il terrazzo,
càssero d'una nave a cui volgea
prospera allora e lieta la fortuna.*

*Ero ragazzo,
e di lì m'affacciavo a rimirare,
con una vaga idea
del mondo e della vita, a lungo il mare
e questa dolce luna
che, come allora, un palpito v'accende*

*d'innumeri faville ed un solingo
grillo e la scogliera
desta, il cui canto vince il borboglio
continuo di tutta la riviera (Ritorno).*

Ecco, dunque, come temi e ritmo ricompaiono anche nelle poesie sparse. Ciò sta a significare una profonda unitarietà che comincia molto presto e segue passo dopo passo tutta la produzione in versi prima e quella in prosa poi.

Nelle ultime poesie si sfodera un tendere ad un espressionismo moderno che regala sensazioni e vibrazioni sofferte intimamente.

Tale espressionismo incide un solco profondo nella crisi dell'uomo che vista nel suo complesso può anche apparirci come la crisi o la caduta della civiltà dell'uomo.

Il modernismo espressivo è certamente in questa lirica:

*Vivo del sogno di un'ombra nell'acqua:
ombre di rame verdi, di case
giù capovolte, e di nuovo nuvole... e tremola
tutto: lo spigolo bianco di un muro
nel cielo azzurro abbagliante, una corda
che l'attraversa, un fanale e il tronco
nero d'un albero, tagliato a mezzo
da un foglio giallo
di carta che galleggia...
Ombra nell'acqua – liquida città...
luminoso tremore, vastità
il cielo chiaro, verde verde verde
di foglie – tutto par che vada e sta
e vive e non lo sa;
non lo sa l'acqua, non lo sanno gli alberi,
non lo sa il cielo né le case... Solo
un pover'uomo lo sa, che va
lungo l'argine triste
del canale” (Improvvisi).*

LA POESIA E LA TRAGEDIA SILENZIOSA

La sofferta poesia di Pirandello vive sempre in uno stato di agitazione che resta continuamente in bilico fra la coscienza poetica *tout court* e l'essere della poetica.

Nell'essere della poetica si muovono i fili dei drammi. L'intreccio di nichilismo e speranza trova nella pagina meditativa una risposta essenziale.

L'essere della poetica non può consistere al di fuori del conflitto esistenziale.

Le poesie rappresentano un movimento lirico fra la parola e l'immagine.

Al di là la *tragedia silenziosa* del vivere. Al di qua un «giuoco di specchi» che non dà alcuna ombra al crepuscolo del giorno.

In una lucida pagina di Pirandello si ascolta: "... chi ha capito il gioco non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più ad ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è. La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano. Ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno. Questa, in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita".

Anche nei versi il senso di tragedia si fa senso di morte e questo imprigiona la coscienza del personaggio – poeta, rendendolo vivo e triste al cospetto della coscienza universale. Il destino del dolore è in questa coscienza. Così pure la sua solitudine e i suoi paesaggi anneriti dallo scorrere del tempo.

Pirandello poeta è sì un personaggio che si colloca al centro della crisi dell'uomo e quindi della sua cultura ma è anche un personaggio che riesce a recitare se stesso fino in fondo.

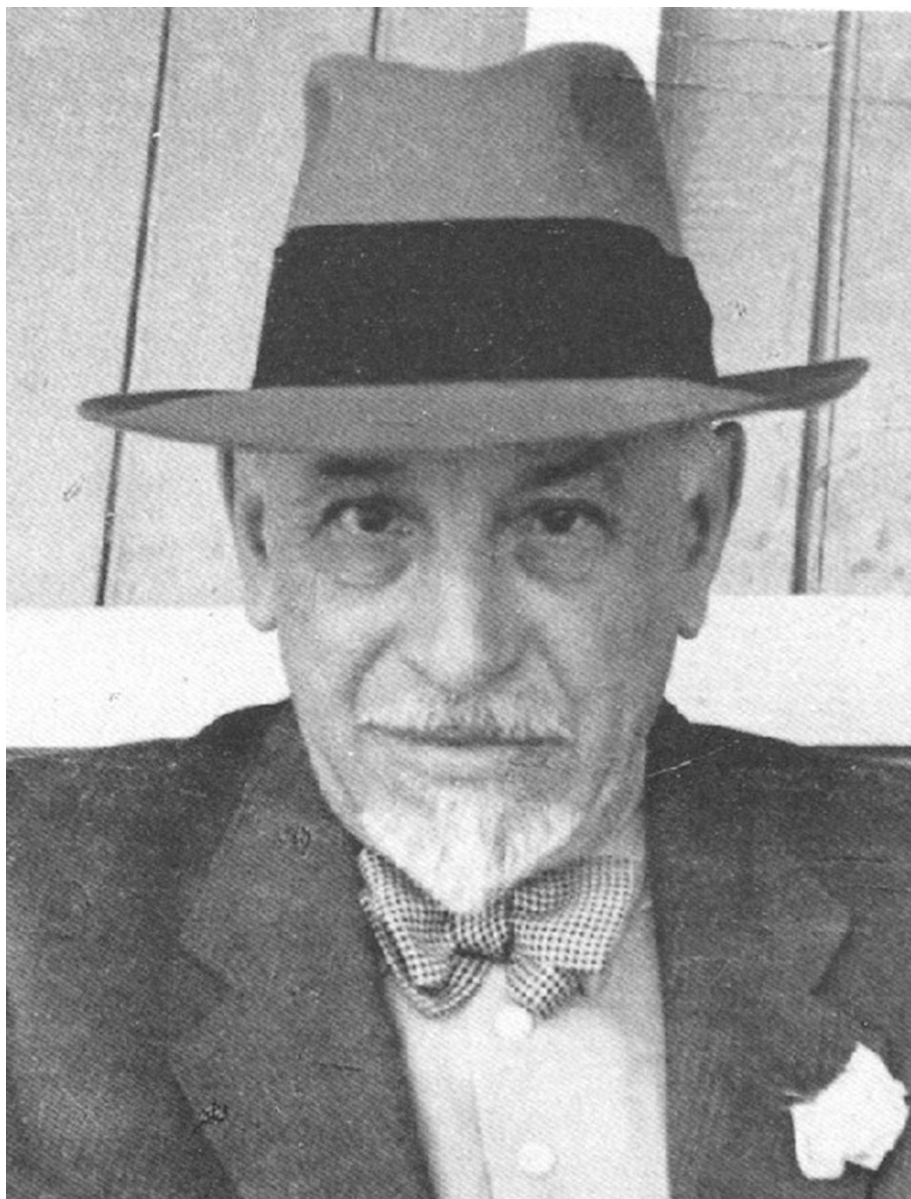
Le poesie si aggrappano ad ondate di angoscia nelle quali il poeta mostra se stesso fino in fondo:

*Un sogno ancora in una menzogna, e poi
la nera e fredda eternità del nulla.* (Momentanee X, dal *Mal giocondo*).

Una poesia che si intreccia alla lingua delle origini. La grecoità è immenso.

Ma nel vocabolario della sua greccità ci sono i segni e le semantiche che rimandano completamente al Mediterraneo.

Pirandello è un poeta che è riuscito ad intrecciare la tradizione araba in quella greco – latina. Un poeta completamente nel Mediterraneo dei linguaggi e delle culture.



Luigi Pirandello

NEL TEATRO DEL MEDITERRANEO

Perché il gioco delle lingue nel teatro del Mediterraneo?

Il Mediterraneo non solo è un “destino” nelle civiltà che vivono l’acqua e la terra, è anche uno scenario che ha epoche antiche le cui parole sono fatte di sabbia e di mare, di sguardi e di orizzonti che cadono oltre l’orizzonte, di ironie e di tragedie che si ascoltano sia nella accentuazione dei linguaggi sia nei volti rigati di sole e di luna.

Pirandello conosceva questo “caos”. Lo ha vissuto come se fosse un labirinto dentro il quale bisogna abitare il Minotauro e Arianna e un bel giorno decidere se rivivere le radici o se restare tra gli spazi del labirinto stesso. Pirandello ha fatto una scelta.

Ha cercato nelle radici la sua tragedia e il suo riposo. Una disarmonia che ha siglato con l’umorismo che non è un ridere o un sorridere. È la consapevolezza del tempo smarrito, sradicato, usurpato.

I viaggi di Pirandello sono andati oltre il Mediterraneo, ma il linguaggio, l’antropologia dell’essere, la tradizione dei miti e dei riti lo hanno ricondotto lungo le sponde della sua Girgenti, che è infanzia e partenza, memoria e *nostos*, lingue arabe e dialetti.

Girgenti non è la metafora di Itaca. È molto di più. Non è la metafora dell’isola geografica e dell’anima. È l’anima nello scavo di esistenze assopite e di civiltà scavate in quelle parlate che hanno inciso il senso ad una Sicilia delle civiltà mai perdute e sempre presenti nei segni, nel testamento dei luoghi e di un tempo intrecciato nel sentire delle civiltà.

È consapevole che “È pur vero che a una parola si può per comune accordo alterare il significato. Tante parole che noi adoperiamo adesso in un senso, ne avevano un altro in antico. E se alla parola *umorismo*, come abbiamo veduto, s’è già veramente alterato il senso, non ci sarebbe in fondo nulla di male se – per determinare, per significare senza equivoco la cosa – venisse adoperata un’altra parola” (da *L’umorismo*).

Tutto ciò è il bisogno di una rappresentazione che diventa teatralità nell’esistenza. Ma teatralità, per Pirandello, è esistenza. Questo esistere nella teatralità.

lità è anche mettere in scena le maschere e anche i volti dei Mediterranei. Sia attraverso la poesia sia passando dal romanzo alle novelle sia vivendo la recita. Comunque, per Pirandello sarebbe opportuno non creare separazioni tra le diverse forme espressive. È il senso del tragico che lega la maschera e i volti.

Le forme espressive sono “condizioni” umane e letterarie che vivono il tempo e lo spazio della scrittura. Pirandello è lo scrittore che vivendo la crisi della modernità penetra il pianeta della tragedia e questo significa che i suoi personaggi si distanziano dalla storia, perché la storia ha una visione ideologica e la sua allegoria e il suo bisogno di teatro sono una penetrazione piuttosto estetica.

Questo significa che la lettura della decadenza è un infinito incastro tra le maglie dei saperi di un linguaggio che si dissolve oltre le ambiguità della scrittura. Pur nelle articolate combinazioni espressive Pirandello resta lo scrittore di una coerenza estrema proprio in quel gioco in cui i personaggi diventano persone portandosi dentro le maschere del loro vivere. Il teatro del Mediterraneo di Pirandello non è soltanto un viaggio tra porti sepolti e geografie dimenticate. Diventa il linguaggio delle parole recuperate grazie ad una koinè dell'esistenza che è una vera etnia dell'essere: a partire dai primi scritti, dialoghi e recite, alla poesia, al romanzo, alle novelle al teatro.

Siamo nel cerchio delle *Mille e una notte* in quella recita che può essere attribuita ad uno o a centomila oppure a nessuno, perché il teatro, alla fine, raccoglie, come in un gattopardiano sentire, le maschere e i volti, il doppio e lo specchio, la verità e la finzione. Basta uscire dal labirinto e osservare, ascoltando il vento che giunge, appunto, dal Mediterraneo, dai luoghi dei Mediterranei.

PIRANDELLO TRA OCCIDENTE E ORIENTE

Pirandello si è spesso confrontato con l'Occidente con il suo linguaggio dell'estetica e con la consapevolezza di una filosofia platonica. Per scrivere cercandosi, o per scrivere cercando e mai trovando, ha metaforizzato la caverna trasformandola nel teatro dell'anima. Rappresentandosi. In *Novelle per un anno* si ascolta: "Ciò che conosciamo di noi è solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo a nostra insaputa".

Restare in ascolto del tempo, che muta i nostri visi trasformandoli in maschera. In Pirandello la maschera non è mai consolazione.

Ho attraversato Pirandello cercando quel mondo mediterraneo che è Girgenti e tra le parole in un linguaggio fatto di rimandi etnici. L'Occidente mi lacera. Mi lacera con le sue sicurezze assurde. Mi lacera specchiandosi nel pensiero di Platone e trascurando Socrate. Ma in Pirandello convivono insieme ad Avicenna. Mi lacera pensando al fatto che per tutte le vite che ho vissuto mi è stato insegnato dove sta il bene e dove sta il male. E tutto ciò Pirandello lo ha teatralizzato sgombrando persino la ribalta, lasciando libero il retroscena e vivendo la scena.

Hegel è stato il più terrificante contaminatore delle ipocrisie. Pirandello non lo ha mai amato. Come chi ha predicato la "pace perpetua" per una logica di un platonismo che è fermata storicamente a Platone. Il saggio su "L'umorismo" è una pietra angolare. Vorrei che una volta per sempre si scavasse nella verità delle storie e delle filosofie, ammesso che storie e filosofie abbiano il dono profetico delle verità possibili. Si è detto e si continua ad ascoltare che la civiltà è nata in Occidente, in quell'Occidente Greco, le cui culture si sono traslocate nel mondo latino e la filosofia soprattutto greca ha disegnato il quadro della dimensione del Pensiero. Pirandello nel fare teatro lo ha confermato portando il tragico e il teatro nel Mediterraneo.

Da Schopenhauer a Nietzsche l'Occidente non può distrarsi da ciò che è stato ed è l'Oriente. Il Pensiero occidentale, filosofico e letterario e antropologico, non diventa più contaminante. È piuttosto la civiltà orientale che è dentro la geo-antropologia occidentale. Il mondo orientale proietta il suo pensare

del viaggio onirico in Occidente che non conosce più la pazienza e l'attesa.

Si continua a ripetere che la centralità dell'Occidente resta Platone. Per Pirandello è la grecità nel Mediterraneo tra la modernità di Schopenhauer e di Nietzsche. L'occidente *tout court* non è "sinonimo" di Civiltà nella visione greca del Pensiero. Gli assolutismi conducono al mondo del pensiero autoritario. Una Grecia che ha incarnato il senso di guerra come principio, che ha concesso il libero "arbitrio" a immaginari che vanno da Lesbo a Sibari, che ha mitizzato la simbologia di Circe, che per un rapimento d'amore si è inventata la guerra dei dieci anni concludendo con la distruzione di Troia (in Oriente) non mi sembra proprio la Testimonianza di una Civiltà da intendere come buona vita, buona tradizione, buon riferimento. Il teatro pirandelliano è in questo intreccio che diventa decadenza. Ecco come Pirandello in *Uno nessuno e centomila* sembra giocare con le metafore del pensiero occidentale dentro l'Oriente: "Io mi costruisco di continuo e vi costruisco, e voi fate altrettanto. E la costruzione dura finché non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti e finché duri il cemento della nostra volontà. E perché credete che vi si raccomandi tanto la fermezza della volontà e la costanza dei sentimenti? Basta che quella vacilli un poco, e che questi si alterino d'un punto o cangino minimamente, e addio realtà nostra! Ci accorgiamo subito che non era altro che una nostra illusione".

Ulisse è Occidente? Mentre Enea è Oriente? Ulisse si serve dei simboli occidentali anche in amore: Circe, Calipso, le Sirene. E il simbolo più caratterizzante è Polifemo. Si pensi al legame tra Polifemo e l'Occidente. O alla notte di Itaca. Enea non sfugge alle sue tragedie e Cartagine è la tragedia di un Oriente distrutta per amore e Didone è, comunque, una figura di donna travolgente che offre ad Enea Amore e non Immortalità. In *Mal giocondo* il mito è la griglia degli assurdi.

Già, ma quel "Nessuno" di Pirandello a cosa rimanda? Ulisse è Nessuno, ma nello stesso contempo è Uno, il mito, il ritorno, l'isola e poi è centomila, si pensi al suo mascheramento. *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello è l'incastro di un immaginario dell'ulissismo che vive dentro le nostre civiltà che diventano archetipiche. Quel mio nome è "Nessuno" di Ulisse – Omero è già la commedia che si fa dramma in Pirandello. Ma è la metafora che si fa estetica.

L'Oriente di Didone è un amore che si consuma nel suicidio. L'Occidente

di Calipso è un amore ricatto, perché l'immortalità diventa un ricatto. Ma l'Odissea e l'Eneide sono scritti da due autori la cui civiltà è quella occidentale. Il suicidio di Didone è la metafora della tragedia che consuma il destino di un Mediterraneo tunisino – arabo. Calipso e la sua isola sono la metafora della maschera perché lei diventa la nasconditrice, colei che nasconde e offre l'apparenza. L'immortalità è l'apparenza di un tempo che non ha distanze. Troia e Atene sono l'incontro e il conflitto tra Oriente e Occidente. Pirandello in questa intelaiatura cerca la contemplazione. Non la trova. Trova l'umorismo perché è occidentale.

Il mondo greco e il mondo latino sono nel teatro e nell'essere di Pirandello. Sa che sono mondi dove manca la contemplazione, il mistero, l'indefinibile. Un mondo dove il concetto di Anima è un respiro solitario nei sottofondi delle Caverne. Perché è la ragione che prende il sopravvento sul mistero. L'anima con la sua Ragione e non la spiritualità con la sua Illuminazione.

La "Saggezza" è altra cosa. Ma giungerà con Seneca. Seneca non è profondamente occidentale. La sua Spagna è un incrocio di Orienti. Il mondo giudaico farà da tramite tra la greicità e la latinità. Resterà sempre trasversale e inaffidabile perché assume le scorie della Grecia e dell'imperativo latino per fonte norma. Ciò avviene anche nel processo a Gesù. È lì che si consuma l'intreccio tra il destino ebreo - giudaico e quello greco - latino.

La Parola di Gesù è completamente fuori dalla "logica" Occidentale. Non si può legare Platone con Gesù. Non si possono creare fili intrecciati di tradizione. Con Pietro sì. Pietro è il giudaico - ebreo nell'Occidente greco - latino. Paolo è il vero continuatore di Gesù. La Croce non è simbolo di morte, nel mondo degli sciamani, ma di luce. Paolo è l'Oriente che attraversa i Mediterranei per giungere in Occidente. La Sicilia è il vissuto di questa dimensione mito – simbolica.

Resto convinto che abbiamo bisogno di capire gli Orienti per stabilire una tradizione. Sia come filosofia che come insegnamento di vita. *Il fu Mattia Pascal* è l'organizzazione di una disarmonia che cerca di raggiungere un equilibrio che, comunque, non c'è.

La Grecia platonizzata, è ben consapevole Pirandello, non è esempio di Civiltà come viene inteso il termine di civiltà in Occidente. Gli Orienti ci camminano nell'anima e non è quell'anima platoniana. Ulisse è l'inganno,

ma è anche la necessità della nostalgia di farsi rimpianto e comunque resta indiscutibilmente la maschera pirandelliana nella quale si trasferiscono la solitudine dell'uno e la confusione di centomila in nome di nessuno. La grecità in Pirandello veniva letta con lo sguardo della sicilianità. Questo resta un dato centrale.

Bisanzio è altro da Troia o da Cartagine o dalla Mesopotamia. Atene e Sibari sono culture della perdizione dopo i fasti. Troia e Cartagine sono i simboli della vera tragedia e del sogno. Il resto è antologia.

Da qui il mondo sciamanico ha le sue attrazioni che vivono di silenzio, di ascolto e di attesa. La cultura dei nativi d'America è soltanto un esempio. Gli andini sono il cuore. Il potere del silenzio non è una filosofia. È una illuminazione che ci porta nel deserto di Cristo e ci fa vivere il Viaggio. Gli sciamani vivono ascoltando il Sole e la Luna e vivendo la metafisica del Cerchio.

Ogni novella di Pirandello si muove intorno ai luoghi del paesaggio ora reale ora archeologico ora metafisico e comprende il suo essere "profeta" pur in una costante decadenza: "Crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rendeva comprensibili. Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata". Così scriveva nel 1893 nel saggio: "Arte e coscienza d'oggi".

Abbiamo bisogno di contemplazione per non perdere le eredità e la Tradizione e di vivere gli Orizzonti della Illuminazione. Metafisiche che si intrecciano su vissuti che si trasmettono. Osservo con distacco l'Occidente e non credo che gli Orienti proteggono le tende della violenza. Ci sono storie che si intrecciano in una antropologia dei popoli che hanno assorbito quelle filosofie dell'anima che restano tali soltanto se sanno vivere il senso di una metafisica, non come rappresentazione ma come Illuminazione.

Oggi le civiltà non sono Occidente ed Oriente. Sono contaminazioni di identità attraverso le quali i popoli dovrebbero diventare adulti. Pirandello raccoglie questa tensione che è esistenziale nel gioco della maschera che non

è volto e nel suono di quella solitudine che non è platonica ma risente i suoni di un Mediterraneo con la Grecia e oltre il mondo ellenico: “La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno: luogo o persona che sia, che del tutto vi ignorino, che del tutto voi ignoriate, così che la vostra volontà e il vostro sentimento restino sospesi e smarriti in un’incertezza angosciosa e, cessando ogni affermazione di voi, cessi l’intimità stessa della vostra coscienza. La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l’estraneo siete voi” (da *Uno, nessuno e centomila*).

Pirandello resta un gioco di lingue che si fanno eterne contaminazioni nel teatro del Mediterraneo che è ascolto di voci, di assenze, di personaggi, di maschere che cercano un volto nel tempo e nelle storie.



Luigi Pirandello
Uno, nessuno
e centomila

Bemporad

a Marta,
una e unica,
Luigi Pirandello
Pola 9. XII. 1926.

Uno, nessuno e centomila

*Pirandello - Uno, nessuno e centomila, Firenze -1926, dedica a Marta Abba:
a Marta una e unica, Pola, 09-12-1926*

PIRANDELLO SCIAMANO

Pirandello e la maschera è un antico connubio che ha caratterizzato non solo il teatro pirandelliano ma la stessa identità dello scrittore siciliano. La maschera resta fondamentale in tutta la letteratura. O meglio, la metafora della maschera e l'incontro con lo specchio e il rivelarsi dei volti.

In Pirandello c'è una forma labirintica i cui occhi della maschera osservano nel vissuto di una costante solitudine e di una irrequieta allegria. La maschera assume l'allegoria di una profondità nicciana.

La maschera dell'uomo o del nessuno, ma nell'equilibrio della crisi è la maschera dei centomila che diventa l'assoluto dell'assurdo. Una filosofia del nascondimento, ma anche del recitare ciò che non si è o ciò che si è osservandosi nel misterioso segreto e rendendosi soggetto e oggetto di un mistero.

In fondo Pirandello indossa egli stesso, grazie ai personaggi e permette ai personaggi di diventare uomini oltre la stanza della recita, la maschera dello sciamano. Perché? Perché lo sciamano sa molto bene come leggere l'anima dell'altro, come catturare i segreti, come ascoltare e raccogliersi nel silenzio, come viverli nella solitudine per custodire il necessario e mai l'ovvietà. Lo sciamano deve saper ascoltare.

Pirandello, infatti, sa ascoltare e sa ben custodire la visione dell'immaginario. Il modello proposto da Cervantes trova in Pirandello una funzione "magica" e la trova proprio nel momento in cui ogni personaggio, per dirla con Maria Zambrano, può diventare un "pagliaccio". Al pagliaccio è proprio la Zambrano che dedica una riflessione portandolo come discussione filosofica. Non c'è, in sostanza, un Pirandello senza la filosofia e la sua filosofia si incentra nella gentiliana visione di un Vico che traccia la teatralità nel paesaggio della ciclicità del cerchio. Ecco, dunque il suo labirinto.

Pirandello è lo scrittore che strazia l'immagine del labirinto perché è consapevole che senza di esso non può sussistere un centro. Il centro di Pirandello è lo sdoppiamento tra la maschera e il volto. Lo sciamano usa la metafisica della maschera per dare un senso al volto esterno e al volto della spiritualità.

Così Pirandello si immette nel gioco delle parti ed offre alla Zambrano

la possibilità di aprire un dialogo con la figura del pagliaccio: “Il pagliaccio, dunque, ci consola e ci allevia del fatto di essere come siamo, di non poter essere altrimenti: di non poter oltrepassare il recinto che noi stessi poniamo alla nostra libertà. Di non osare accollarci il peso della nostra libertà, il che si fa solo pensando. Solo quando si pensa ci si carica del peso della propria esistenza, e solo allora si è veramente liberi./Con l’ombra densa dei nostri conflitti il pagliaccio modella i suoi gesti, la sua mimica quasi immobile. E, alla fine, risolve tutto in musica...” (Maria Zambrano, *Il pagliaccio e la filosofia*, 2015).

Qual è il legame tra il pagliaccio, il personaggio e Pirandello? Pirandello lega nel personaggio il pagliaccio, che è la maschera del personaggio stesso, dando il ruolo di colui che pur vivendo il proprio mondo sembra di stare in un altro mondo. In questo vivere e stare ci sono gli spazi nei quali la recita si rappresenta.

Gli spazi sono altresì i luoghi di una alchimia alla quale si rivolge lo sciamano. Mircea Eliade: “Per gli sciamani lo spazio non è omogeneo, presenta talune spaccature o fratture. Vi sono settori dello spazio qualitativamente differenti fra loro, cioè vi sono luoghi sacri e luoghi profani”. Pirandello usa questa strategia.

Proprio in virtù di ciò, del pensare e del sembrare, Pirandello tratta, dunque, i personaggi come se fosse un vero sciamano, la cui caratteristica è la profonda conoscenza del labirinto e del centro dell’uomo. Un dato fondamentale con il quale percepisce l’estetica e l’essenza del vuoto, del muoversi nel vuoto, del tentare di afferrare lo spazio e di vivere la libertà come orizzonte.

Anche qui c’è una filosofia ed è quella dell’incontro tra il fallibile e l’infallibile. Un disegno che non si risolve davanti allo specchio, bensì dietro ogni specchio. E ogni specchio, soprattutto nell’incastro tra simboli e miti, ha un suo linguaggio. Un linguaggio che si fa lingua del teatro in una onirica rappresentazione tra dubbio e verità.

IL TEMPO DELLA MANCANZA E LA MADRE

Il tempo della mancanza è il tempo dell'assenza. Il tempo del vuoto diventa il tempo della differenza tra la presenza e l'incapacità di afferrare il senso delle cose. Tutto ciò che un giorno è stato si trasforma in una ferita che si esprime con un viaggio nella malinconia. La malinconia è l'estremo senso del silenzio. Non usa parola altisonanti. Si serve piuttosto dello sguardo, del volto, delle mani nei movimenti e dei gesti.

La mancanza e l'assenza sono ferite dell'anima, ma restano tagli incisi nel profondo degli occhi che fissano l'esterno e che custodiscono il profondo. Si diventa maschere nude. La perdita della madre è un nascondimento della realtà che non è più tale ma trasgredisce a vuoto.

La perdita della madre è una assenza che diventa accompagnamento oltre le ombre che camminano nella coscienza. Luigi Pirandello nei "Colloqui coi personaggi – II" (dalle *Novelle*), pubblicato sul "Giornale di Sicilia", 11 – 12 settembre 1915, scava tra le ombre e tra le ombre la madre ha una greicità che ha una onirica visione metafisica e un vissuto archetipico grazie al quale si annulla ogni interpretazione del tempo. Non è più assenza. È consapevolezza della presenza spirituale che allontana la ruga della presenza reale – materiale.

La madre in Pirandello non è mai una maschera nuda. Piuttosto è un volto assente perché continua a vivere, con la sua assenza, nel suo volto presente a se stesso e presente ad un gioco di specchi che si incastra in un riflesso ontologico, in cui la parola, il dialogare o il colloquiare, ha un portato sacro.

La madre è sacralità.

Si ascolta: "– D'esser forte, Mamma, mi dici, in questo momento di prova suprema per tutti? Forse sì... ma tu, Mamma? Proprio in questo momento lasciarmi, partirti da quel tuo cantuccio laggiù, ove io venivo col pensiero a trovarti ogni giorno, quando più cupa e fredda mi doleva la vita, per rischiararmi e riscaldarmi al lume e al calore dell'amor tuo, che mi rifaceva ogni volta bambino...".

C'è un asterisco metaforico in questo Pirandello. Quello del legame tra l'adulto e il ritornar bambino. È sempre il tempo che si frappone tra il subli-

me della nostalgia e l'interiorità della realtà che riporta costantemente alla Assenza. Siamo nella stanza delle "emozioni ferite" e si interrompe quell'archeologia del silenzio (Eugenio Borgna) che ha dominato il contemplare della distanza – lontananza.

Ancora la madre nel Colloquio: "...la vita, figlio, tu lo sai, noi la diamo ai figli perché la vivano loro e ci contentiamo se qualcosa ancora di riflesso ne venga a noi; ma non ci sembra più nostra; la nostra, per noi, dentro, resta sempre quella che non demmo ma che ci fu data, a nostra volta; quella che, per quanto nel tempo s'allunghi, serba dentro pur sempre il primo sapore d'infanzia e il volto e le cure della mamma nostra e di nostro padre e la casa d'allora com'essi la avevano fatta per noi... Tu puoi saperlo, quale fu questa mia vita, perché tante volte io te ne parlai; ma altro è viverla, figlio, una vita...".

Una vita! Una vita nella ferita che diventa inesorabile trauma di esistenze con le quali Pirandello ha raccontato la sua attraverso il destino dei personaggi in un teatro che non ha pareti, ma soltanto uno spazio indefinito e indefinibile. Da questo spazio l'assenza si fa destino e nelle assenze le ombre sono chiaro-scuro che hanno voci che non smetteranno di portare echi che segnano scavi d'anima.

Così: "Perché tu non puoi più pensarmi com'io ti penso, tu non puoi più sentirmi com'io ti sento! È ben per questo, Mamma, ben per questo quelli che si credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati. Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio: io, Mamma, invece, non l'avrò più in te. Tu sei qui; tu m'hai parlato: sei proprio viva qui, ti vedo, vedo la tua fronte, i tuoi occhi, la tua bocca, le tue mani; vedo il corrugarsi della tua fronte, il battere dei tuoi occhi, il sorriso della tua bocca, il gesto delle tue povere piccole mani offese; e ti sento parlare, parlare veramente le parole tue: perché sei qui davanti a me una realtà vera, viva e spirante; ma che sono io, che sono più io, ora, per te? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la Mamma mia; ma io? io, figlio, fui e non sono più, non sarò più...".

Tra figlio e mamma c'è la parola e lo sguardo. Tra il parlare e il guardare ci sono i segni che sono linee di inquietudine. In Pirandello, comunque, si agita e si abita una triangolarizzazione tra la madre, Antonietta, la moglie e Marta Abba. Ma la metafora dell'ombra è soltanto lo specchiarsi nel volto della ma-

dre. Ed è soltanto lei che non diventa maschera.

La madre è il volto. Antonietta e Marta Abba sono la maschera nel teatro dei personaggi che vivono in cerca d'autore. Dalla pazzia all'amore e dal sentiero d'amore alla malinconia. La madre resta la malinconia.

Così il tempo di Pirandello è nella malinconia dell'attesa del dialogare tra il personaggio Pirandello e la madre. E questo tempo è mancanza, assenza, vuoto, distanza, lontananza. Ma non diventa mai una maschera. Resta il volto. Non un volto. Il volto. La madre è il volto.

La chiusa del Colloquio è un "esercizio" spirituale che resta e le parole della madre sono un concluso tempo, ma anche una speranza che annuncia un richiamo profetico: "Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle".

Il senso della sacralità è un misterioso cammino. Continueranno, il sacro e il mistero, a viaggiare non solo nelle parole ma soprattutto nella vita di Pirandello. Nel Colloquio con la madre si intrecciano non i ricordi ma le memorie che si fanno tempo.



Luigi Pirandello

DANTE IN PIRANDELLO

Dante mistico. Dante della teologia. Dante della metafisica. Dante poeta. Dante delle lingue e della ricerca dei linguaggi. Si è posto il problema e la questione sottolineata da Benedetto Croce in “La Poesia di Dante”, un saggio interessante certamente, pubblicato il 14 settembre del 1921 su “L’idea nazionale”, apre, una lettura su varie interpretazioni che andrebbero acquisite come modello dialettico intorno al concetto di poesia e non poesia espresso dallo stesso Croce.

È naturale che la “Commedia” (*Divina commedia*) diventa il centro del contendere su come fare poesia o su come leggere la poesia o addirittura sul valore dell’essere poesia. È anche vero che la poesia non può risentire di una struttura etica e tanto meno di una contestualizzazione morale.

Il Dante orfico è quello che si innerva nella metafisica del mistico (e non esoterico alla Guénon), le cui radici non sono Occidentali, ma creano una relazione oltre la filosofia e il legame con gli aspetti etici. Radici il cui Oriente è fondamentale.

Essere poeta è vivere la “natura” poetica. Tra la *Vita nova* e la *Commedia* c’è la vera verifica della natura poetica e dell’essere della poesia. Guardo con molta attenzione alle *Rime* e alla *Vita nova* senza mai pormi il rapporto tra filosofia, etica e poesia.

Chiaramente Croce filtra una proposta della non poesia nella *Commedia*, ovvero del non tutto è poesia. Ma c’è un dato di fatto che interessa tutto il Novecento letterario non solo italiano. Il vizio e il pregio sono forse nell’alzare il tono sul cosa sia poesia e cosa non lo sia.

Maria Zambrano si è posta davanti a questo interrogativo e scrivendo il suo saggio su Dante usa la metafora dello specchio reinventando la maschera e il volto di Beatrice e sostenendo la bellezza della parola nella *Vita nova* e la bellezza del pensiero nella *Commedia*. La Zambrano, comunque, resta una stimatrice di Croce ed è una delle originali interpreti di Luigi Pirandello, il quale contesta Croce in *Saggi, poesia, scritti varii* (il suo “La poesia di Dante” è stato pubblicato anche ne “I Classici contemporanei italiani”, edizione

Mondadori del giugno 1973, III edizione diretta da Giansiro Ferrata, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, realizzato grazie al manoscritto posseduto da Silvio D'Amico).

Pirandello contesta Croce e solleva Dante da ogni forma di teologia nell'incontro tra rappresentazione e spirito poetico e rivendica un Dante conoscitore della teologia, ma fortemente poeta proprio in virtù delle sue conoscenze teofisiche. Tanto da fargli scrivere: "Se al suo poema avesse posto mano soltanto il cielo, se in Dante fosse soltanto la ferma fede nella vita oltremondana come vera ed eterna vita, senza che ad essa s'unisse nell'animo di lui fortissimo il sentimento delle cose mondane, Dante sarebbe un asceta, un teologo, un padre quaresimalista o non so che altro; invece è proprio poeta, è il poeta che compone un poema a cui pongon mano e cielo e terra, appunto perché oltre il cielo, grazie a Dio, c'è in lui anche la terra, e a quella ferma fede s'unisce quel sentimento fortissimo delle cose mondane!".

Qual è il punto? Croce ha come riferimento sempre la dimensione estetica oltre la quale non è possibile catturare le stimmate della poesia. E l'estetica può avere bisogno della metafora, ma può fare a meno, comunque, della allegoria.

Pirandello comprende bene tutto ciò e si contrappone proprio sul piano di due elementi: le immagini e i concetti. La fantasia nelle immagini. Il pensiero nei concetti. La teologia si serve dei concetti. La poesia ha la sua perfezione vichiana.

Qui, credo, sia il vero nodo. Pirandello incastra così la sua difesa di Dante: "La sua fantasia è popolata d'immagini e non di concetti. Ma il Croce, che si prova sempre a negare quel che prima ha affermato, dice che 'quella materia' nello spirito di Dante, 'si formò in poesia' e poi che resta materia da trattato allegorico-morale (...). In Dante, invece, l'allegoria è necessaria e sostanziale, sempre: è l'altro mondo che è il *vero* mondo: non un concetto, ma *una realtà* da creare poeticamente. Dante crede alla forma allegorica del suo sentimento, che val quanto dire alla realtà della sua rappresentazione, e si *vede* in essa, attraverso essa, toccando tutto, descrivendo tutto nella sua consistenza meravigliosa: parlare di romanzo-allegoria, di costruzione intellettuale è bestemmia".

Pirandello, in questo intreccio che è pregno anche di semantica del rea-

lismo delle figure retoriche, (ovvero il sistema non periferico della allegoria) ricomponne il tutto nel legame ontologico di Beatrice. Era chiaro che in Croce questo aspetto non poteva avere accorgimenti poetici, perché la sua formazione e la sua lettura della cultura partivano da altri presupposti, soprattutto negli anni in cui scrisse il suo saggio su Dante.

Come è chiaro che Pirandello, avendo fatto della sua letteratura un processo culturale di identità nazionale, vedeva in Dante il principio di una appartenenza linguistica e poetica. Non si tratta di una elaborazione ideologica tra i due, ma di una funzione fenomenologica che poteva avere la letteratura e, in particolar modo, la poesia. L'allegoria diventa il nucleo centrale sia della rappresentazione sia dell'espressione (che sia essa teologica, mistica o onirica).

Infatti, Pirandello si spingerà oltre sino a dar senso, nelle conclusioni del suo lavoro su Dante, ad una particolareggiata metafora. Così: "Dante muove dalla terra al cielo, dall'umano al divino. Per lui è da natura inferiore prendere soltanto una *sensibile dilettazione*. Egli non vuole fare la figura simbolo di un concetto, una figura dunque che non abbia per sé verità. Ma per lui la figura ha verità in quanto simbolo; in quanto cioè significa qualche cosa, per cui è così e così; e l'arte è la rappresentazione di questo qualche cosa, per cui ogni figura vive nella sua essenzialità allegorica, non come in una veste, ma anzi nella sua vera realtà. Non è la Grazia che si fa Beatrice; è Beatrice che vive nella sua vera essenzialità di Grazia divina. Come si vede, abbiamo un assoluto capovolgimento del concetto d'allegoria. E chi non intende questo, non può intender Dante".

Pirandello, dunque, sembra chiudere qui il discorso tematico (e teoretico oltre che di interpretazione poetica) su Dante, perché Dante costituisce il vero parametro del rapporto tra la recita e i personaggi. Si pensi alla complessità della *Commedia* in quanto fenomeno rappresentativo tra i personaggi e la recita, o meglio tra il luogo della teatralità, il viaggio nei luoghi, la verità dialogante con la realtà, le maschere, gli specchi, il doppio e l'assurdo.

Insomma uno specchio dell'anima (la Zambrano ritorna come espositrice di una tesi di un Dante specchio dell'anima) che frantumandosi o meno si definisce nei volti della *Commedia*. Ecco perché si ripresenta l'icona del "poema umano".

In Pirandello l'icona della commedia umana è il tempo verticale che in-

contra quello orizzontale dando spazio alla commedia-tragico-ironica e alla tragedia-melanconica, il cui senso contemplante è dato dall'umorismo. Dante, per la impalcatura culturale che inserisce nei tre viaggi (Inferno, Purgatorio e Paradiso), è, per Pirandello, il principio, anche nella "scavatura" dei personaggi reali, inventati, immaginari, onirici, assurdi, veri.

In fondo, Pirandello compie, metaforizzando e metaforicamente togliendo gli archetipi al reale e al vero, un viaggio attraversando gli inferni, i purgatori e i paradisi degli uomini. Pirandello vive, con Dante, la vera tragi-commedia degli uomini, ovvero quella umana, sceneggiando il tutto sul vero, sul reale, sull'immaginario, sull'onirico-ironico. Il fine e la fine di un viaggio che si completa nel viaggiare nella bellezza e nell'inquieto delle stelle.

L'ESTETICA DELLA METAFISICA

Cosa è l'isola in Pirandello? Il viaggio che conosce la partenza e la partenza che riscopre il ritorno? Il passato che dovrebbe diventare infinito anche quando il finito avanza tra le scogliere del futuro? L'isola è sempre l'oltre. È un luogo che si concentra in una filosofia della vita e della morte. È in quel "quando uno vive, vive e non si vede". Vivere non vedendosi. Non è soltanto una metafora dell'essenza. È sostanzialmente il senso del viaggio che dall'invisibile diventa visibile. Una metafora che è l'estetica della Assenza/Presenza.

Pirandello drammatizza il gioco di una tale metafora all'interno di un vissuto che recita "conoscersi è morire". Fino a che punto l'avventura pirandelliana diventa un destino della conoscenza? Certo, ha ragione Adriano Tilgher quando afferma che "Pirandello era uno spirito troppo riflessivo, troppo abituato a guardarsi dentro...".

Però usciamo fuori dalla tendenziale coscienza del legame o degli slegamenti tra arte e vita. Entriamo in quella navigazione che è meta filosofica. Guardarsi dentro senza il chiasso del fuori, perché è il silenzio che si raccoglie nella meditante contemplazione dei personaggi che lasciano il reale per diventare metafore vaganti nell'ascolto, appunto, del silenzio: "...un silenzio che non è affatto assenza, ma che ha un valore veramente positivo" (Gabriel Marcel).

C'è una cornice propriamente metafisica, al di là della specificità del relativismo sul quale si sono soffermati alcuni studiosi pirandelliani, che tocca il quadro ontologico di un Pirandello che scompone i sei personaggi, attraverso una "didascalia" delle esistenze, dando così un senso ad un esistenzialismo che nasce dal superamento in blocco del naturalismo – verismo per viverci come ricerca di una possibilità oltre il reale. L'estetica della metafisica non è la cifra dell'impossibile. È l'impossibile che diventa l'Essenza del possibile.

Insomma sulla linea di un tracciato che vede Ionesco e Musil dialogare sui concetti di assurdo e di nulla, o vuoto, dell'uomo nel segno di una "qualità" dell'uomo stesso. Siamo in quel silenzio che non è mai assenza. Perché si vive in modo kierkegaardiano, ovvero grazie alla "passione del pensiero" diventa

conoscenza, ma anche coscienza di un immaginario, in cui Michelstaedter fa intrecciare la persuasione con le forme del tragico esistere in un connubio tra mistero ed essere.

Pirandello resta sempre oltre. Ed è questa esperienza del far vivere al personaggio il tutto e il niente che permette alla sua scrittura di restare in quel solco in cui gli stessi personaggi vivono il sottosuolo restando al cospetto del mare, restando nell'isola.

Lo sguardo di Dostoevskij lo porta proprio lungo la rotta di un metafisico viaggio alla ricerca del passato non come fatto speculare, ma come una alchimia che unisce l'isolano al silenzio dello scrittore che sa di essere sempre altrove: personaggio tra i personaggi nella visibilità dell'invisibile. Ed è così che la sua isola diventa non solo il suo mondo, bensì il vero palcoscenico del non mondo fittizio e di una verità sempre oltre la realtà.

Ci si vorrebbe allontanare dalla realtà, o meglio sbarazzare. "Ci si può sbarazzare del terrore se ci si libera della realtà" (Manlio Sgalambro). Questo è il centro nel quale si può abitare l'isola e occorre dover scegliere se vivere la storia o non abbandonare l'utopia (come direbbe Cioran). Il profondo di Pirandello è anche oltre il terrore perchè è un'estetica dell'essere, che dialoga con il voler o non voler essere. Ma il profondo è l'estrema consolazione di un'estetica della passione di Essere o non di non essere.

La lanterna di Anselmo Paleari in *Il fu Mattia Pascal* è la ricerca della verità dentro l'estetica della crisi del personaggio che può essere risolta, la crisi, in una condizione di solitudine vissuta. Il personaggio può essere la replica di noi stessi? (Maria Zambrano). Direi, forse, la rappresentazione? Qual è il limite tra replica e rappresentazione? È il rivivere il passato. Il mito e gli archetipi sono la vera coincidenza dell'Essere e dell'Utopia.

L'isola è la culla della memoria, e come tale diventa una nostalgia del tempo dentro un *nostos* che è *saudade*. Il ritorno si impasta nella memoria ed entrambi sono identità. In fondo esiste una estetica dell'identità sommersa, perduta, vissuta e ritrovata. Soltanto nell'isola non si è stranieri, non si è spaesati, non si resta senza qualità. La piccola luce della lanterna non è altro che la grazia che permette di illuminare, anche in modo fiavole, il cammino.

Pirandello conosce bene la metafisica del destino e di questa conoscenza ne trae, in modo esplicito, una lezione di esistenza, di vita nuda, che è l'e-

estetica del vivere tra la realtà e la verità, tra la maschera e lo specchio, tra il doppio e l'unico, tra il finito e il desiderabile infinito, tra l'isola che accoglie i viaggiatori e i viaggiatori che cercano un porto.

Pirandello non osserva soltanto, perché si troverà a dire con la consueta consapevolezza: "Appena liberato d'ogni illusione dei sensi, sarò come quell'inevitabile spruzzo improvviso in cui s'estingue una bolla di sapone. Luce e colori, movimento; tutto sarà come nulla. E silenzio".

Davanti a questo scenario e a questa atmosfera, e andando oltre nella profondità di un vortice, la tenda può anche chiudersi e la fioca luce della lanterna può anche spegnersi.



Cesare Pavese e Constance Dowling



Luigi Pirandello e Marta Abba

PIRANDELLO E PAVESE

Il senso tragico non è una visione melanconica o una inquietudine che percorre le vite, gli uomini e i personaggi nel destino teatralizzato dei giorni. È la profondità che tocca il vuoto. È l'abisso. È il profetico dolore dell'animo. Luigi Pirandello maschera la lacerazione del senso tragico con la poetica dell'umorismo. Lentamente penetra e diventa senso di morte.

Spesso Pirandello ha pensato al suicidio. La sua vita è attraversata dal pensiero della morte. Come in Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 1908 – Torino 1950). Pirandello è stato salvato dalla scrittura ed ha fatto della sua solitudine una testimonianza di linguaggio attraversando l'essere solo.

Nella Novella “La trappola” Pirandello scrive: “La vita è flusso continuo, incandescente e indistinto. La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco, non la terra che si incrosta e assume forma. Ogni forma è la morte. Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si rapprende, in questo flusso continuo, incandescente e indistinto è la morte”.

La contraddizione non si pone nel momento in cui si lega il tragico alla morte. Il tragico non è una forma. Il sublime è la caratteristica di un vissuto interiore, in cui la solitudine è la pre – scena in uno scavo che è fatto di camminamento negli inferi dell'anima. Come, appunto, in Pavese, che dal senso tragico del tempo del suo esistere, precipita nella morte, in quel suicidio più volte annunciato e che la letteratura non è bastata a fargli superare.

Pirandello è stato salvato dalla letteratura e dalla presenza – assenza di Marta Abba.

Invece Pavese con *La luna e i falò* aveva terminato il suo viaggio che culminerà in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, ma non vive una presenza – assenza, bensì l'assenza e la lontananza dell'attrice americana Constance Dowling.

Due attrici per due scrittori che vivono il senso del tragico tra la scrittura e la vita.

Certo, Marta Abba non è Constance Dowling, ma entrambe recitano, con

i “loro” scrittori la terribile agonia di un amore che era nato dall’incontro di sguardi e di tenerezze, ma si era “pianificato” in una dimensione onirica che è quella della letteratura e della recita. Il teatro per Marta Abba. Il cinema per Constance Dowling.

Due scrittori di generazioni completamente diverse per due attrici che hanno in comune il mistero, la magia e fanno della recita un paesaggio di alchimie. Sia Pirandello che Pavese abiteranno la solitudine, la quale diventerà il centro e il labirinto di un mosaico che è estremamente rischioso, come, infatti, lo è stato per Pavese.

Pirandello consegna al non finito la sua “Montagna” e i suoi “Giganti” che resteranno metafore e suoni, scavi di anima e metafisiche irrisolte. Nei *Giganti della Montagna* (con le iniziali maiuscole) il sacro segno dell’archetipo è un mito, che non conosce la storia.

Con Leucò Pavese si concede, grazie ad un dialogare con i miti e il sublime, completamente alla griglia della classicità greca che va oltre la storia stessa.

Tra i due insiste sempre la solitudine. Quella solitudine di cui parlerà, (donchisciottesca) Maria Zambrano, sottolineando di Pirandello: “L’uomo che cammina solitario, sconosciuto agli altri e a se stesso, è il protagonista di tutte le opere di Pirandello...”.

Per Pavese, i suoi scritti sono ricchi di un immenso immaginario di solitudini: l’uomo solo ha pensieri che camminano nella sua solitudine, l’uomo solo è l’uomo che non smette di pensare, l’uomo che vive il mare trova la sua quarta dimensione, ovvero la solitudine.

Insomma questo senso tragico è la chiave di lettura del suicidio e, a priori o nell’incipit dell’esistere, si ha la consapevolezza di essere condannati ad una infinita solitudine che vive di echi e di voci che giungono da antiche distanze.

In una lettera del 1924 Pirandello scriveva: “Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità d’ingannare di continuo, noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco, non riesce più ad ingannarsi; ma chi non riesce più ad ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è. La mia arte è piena di compassione

amara per tutti quelli che s'ingannano; ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno" (da una Lettera inviata al direttore del periodico romano "Le Lettere", Filippo Sùrico, in data 15 ottobre 1924).

Per Pavese "...tutto il problema della vita è questo: come rompere la propria solitudine, come comunicare con gli altri...". Ma realmente Pavese intendeva comunicare con gli altri?

Tra la solitudine di Pavese e la compassione di Pirandello vi sono la meditazione e l'abisso. Pavese non poteva non sottoscrivere questa osservazione di Pirandello quando afferma: "La meditazione è l'abisso nero, popolato di foschi fantasmi, custodito dallo sconforto disperato. Un raggio di luce non vi penetra mai, e il desiderio di averlo sprofonda sempre di più nelle tenebre dense" (da una Lettera alla sorella Lina datata 31 ottobre 1886).

Pavese nel suo *Diario* annotava semplicemente: "L'unico modo di sfuggire all'abisso è di guardarlo e misurarlo e sondarlo e discendervi".

La scrittura salverà?

Pirandello sempre nella lettera alla sorella dirà: "Io scrivo e studio per dimenticare me stesso – per distormi dalla disperazione".

Pavese si "inventerà" il mestiere di scrivere per tentare di sfuggire a quella disperazione che lo porterà nel gorgo muto: "Scenderemo nel gorgo muti".

In entrambi si pone una questione sia culturale che estetica.

La letteratura può essere salvifica?

La scrittura può condurre oltre la morte pur vivendo quotidianamente il senso tragico?

Antonio Gramsci si soffermò sul valore culturale dell'opera di Pirandello piuttosto che sul valore estetico, anzi disse che il primo era chiaramente prevalente sul secondo.

Io credo che l'estetica in Pirandello sia stata centrale, come in D'Annunzio l'estasi – estetica. Ma ciò che ha salvato Pirandello dal suicidio, comunque, è stata la meditazione intensa su una ironia – umorismo che ha contrapposto il gioco delle parti tra l'io e i personaggi o tra i personaggi e l'io nei diversi personaggi in una contorsione tra recita e realtà.

Ciò che non è stato in Pavese. In Pavese non c'è l'ironia anche se molto insistette sulla visione ironica. Quell'abisso pavesiano sarà il suicidio. Anche

in Constance Pavese aveva letto il simbolico gesto dell'ultima donna con la serena consapevolezza della quiete che verrà dopo.

La scrittura non ha salvato Pavese.

Pirandello ha cercato nella scrittura l'abisso perché quel suo male, come dirà alla sorella Lina: "...è una tristezza profonda che ora scende all'ironia del riso, ora sale in un'empito penoso a un desiderio amaro di lagrime. E vorrei piangere, piangere a lungo, o a lungo ridere per disfogare questa mia grande malinconia ma né l'una cosa, n'è l'altra mi è data, e il pianto sempre mi fa nodo alla gola, e il riso mi muore in una smorfia fredda sulle labbra. Questo è il vero mio male ed è cagionato da un 'anelanza', che ha tutte le sofferenze d'una passione, d'esser migliore" (Lettera a Lina del febbraio 1889).

Pavese è struggente ma darà per sé una risposta risolutiva e disperata: "La difficoltà di commettere suicidio sta in questo: è un atto di ambizione che si può commettere solo quando si sia superata ogni ambizione". Ancora: "È concepibile che si ammazzi una persona per contare nella sua vita? – E allora è concepibile che ci si ammazzi per contare nella propria". E poi: "Il maggiore torto del suicida è non d'uccidersi, ma di pensarci e non farlo. Niente è più abietto dello stato di disintegrazione morale cui porta l'idea – l'abitudine dell'idea – del suicidio".

Così è. Se ci (vi) pare!

Davanti a questo specchio, che riflette entrambi, esiste solo il disordine, la consapevolezza del vano e del vuoto e una inquieta necessità di viverci nella solitudine o di dissolversi nel gesto ultimo.

Pirandello e Pavese: gli scrittori del tutto e dell'impossibile, del tragico e dell'indefinibile disperazione.

CONCLUSIONI

La cifra del “viaggio letterario” di Pirandello è un infinito che gioca costantemente con le emozioni e le emozioni diventano personaggi.

In questo incontro si è cercato di creare un confronto tra il senso del destino nella letteratura e la letteratura come avventura in una ricerca che è fatta di silenzi, di linguaggi, di parole e di colloqui.

Si vive sempre oltre, ma si vive, comunque, come se si stesse in un teatro che è la rappresentazione del dramma umano tra l'ironia e l'assurdo.

Dal romanzo al novellare, dalla poesia al teatro è tutto un legare lo sguardo della maschera con gli occhi e il volto.

Dunque, un viaggiare nello spazio di un tempo che sembra illimitato ma è soltanto indefinibile. Pirandello è la maschera nuda ma è anche il volto che si ritrova nello specchio.

In vari capitoli si è cercato di dare dei segnali e questi segnali sono una rappresentazione che gioca con gli scenari esterni e con gli scenari della propria anima. L'anima è fatta di stanze.

Si vive in ogni stanza e si tocca, in ogni stanza, la parete della solitudine e le pareti della malinconia. Un vissuto che non può essere catturabile mediante la descrizione.

Un vissuto che resta tale in quanto vissuto. Poi il resto è una tenda dietro la quale può esserci il nulla come può esserci l'orizzonte che raccoglie gli infiniti. Pirandello è un giocatore che ben conosce sia la recita che la tragedia.

Questo nel tutto e il nulla è una vacua linea solcata tra le ombre che insistono nel viaggiare pirandelliano.

E poi oltre... Ma bisogna arrivarci in questo oltre. Abitarlo e osservare cosa è rimasto dietro e cosa si legge tra i punti sospensivi che metaforizzano un annuncio o una attesa. Con Pirandello si va sempre oltre...

INDICE

La maschera e il Dio possibile	p. 7
Le maschere e i volti	p. 11
La follia e la maschera	p. 15
La solitudine del sublime	p. 19
La cultura islamica e le contaminazione mediterranee	p. 23
Non vedersi non è non riconoscersi	p. 27
Il linguaggio delle immagini e l'inquieto dell'esistere	p. 31
L'identità della lingua	p. 35
I linguaggi del dialetto	p. 37
L'attesa e l'assenza	p. 39
Tra melanconia e simbolismo	p. 41
Letteratura e personaggio	p. 43
Senza la tua presenza la mia arte muore	
Pirandello a Marta Abba	p. 45
Quando Marta Abba diventa arte	p. 49
Il Fascismo come filosofia	p. 53
Le radici arabe e la tradizione greco - latina	p. 57
Pirandello poeta	
<i>Mal Giocondo</i>	p. 61
<i>Da Pasqua di Gea a Zampogna</i>	p. 64
<i>Da Belfagor a Fuori di Chiave</i>	p. 70
Poesie sparse	p. 73
La poesia e la tragedia silenziosa	p. 76

Nel teatro del Mediterraneo	p. 79
Pirandello tra Occidente e Oriente	p. 81
Pirandello sciamano	p. 87
Il tempo della mancanza e la madre	p. 89
Dante in Pirandello	p. 93
L'estetica della metafisica	p. 97
Pirandello e Pavese	p. 101
Conclusioni	p. 105



Agrigento, casa natale, lapide in onore di Pirandello

IN COLLANA

1. Neria De Giovanni, *Grazia Deledda*
2. U.E.S.A., *I modelli dell'universo e i modelli della poesia*
3. Pasqualina Obinu, *Raccontare e diffondere le fiabe*
4. Salvina Unida, *Dentro le mura oltre le mura*
5. Pietro Saba, *Donne di Sardegna*
6. Beppe Sechi Coppello, *Breve storia delle biblioteche di Alghero*
7. Neria De Giovanni, *Europea - Identità e scrittura*
8. AA.VV., (a cura di Neria De Giovanni), *L'immagine della donna nella letteratura*
9. Maria Trigila, Nino Savarese - *Tra libro e giornale*
10. AA.VV., *Giornalismo e letteratura*
11. AA.VV., (a cura di Neria De Giovanni) *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento europeo*
12. Massimo Milza, *Cittadini in file - Guida all'E-Government*
14. AA.VV., (a cura di Neria De Giovanni), *Salvatore Quasimodo - un Premio Nobel dimenticato*
15. Neria De Giovanni, *Le frontiere dell'uomo - Carlo Coccioli dall'Italia al Messico*
16. Pierfranco e Micol Bruni, *Elio Vittorini - La sfida dello scrittore*
17. Luigi Tallarico, *Un secolo futurista*
18. Gianni Pititu, *La donna è nobile*
19. *Il destino dell'essere rari. Il viaggio di Sergio Chillè*
20. Chiara Palazzini, *Il vangelo dell'educazione in Jean-Jacques Rousseau*
21. AA.VV., (a cura di Neria De Giovanni), *Letteratura e sentimento nazionale nel nome di Francesco De Sanctis*
22. Enrico Malizia - Hilde Ponti, *Gli gnomi. Miti, leggende e segreti*
23. Pierfranco Bruni - Neria De Giovanni, *Io ho quel che ho donato*
24. AA.VV., (a cura di Laura Pisano) *Donne e società nei linguaggi del passato e del tempo presente*
25. Antonio Maria Masia, *Il Gremio*
26. Pierfranco Bruni, Neria De Giovanni, *Le parole per raccontare*
27. Giuseppe Di Chiera, *Remo, Romolo e la profezia di Vezio*

Finito di stampare nel mese di luglio 2016
presso Universal Book srl - Via Botticelli - Rende (CS)
per conto della Associazione Salpare
Copyright © by Edizioni Nemapress
Via Manzoni, 67 - 07041 Alghero (Italy)
Tel./Fax 079.981621
Via del Politeama, 32 - 00153 Roma
Tel. 06.58334467
www.nemapress.com - info@nemapress.com
ISBN 978-88-7629-156-2

Aderente al Forum degli Editori della Comunità Europea - Lussemburgo -