

«Arieggiarsi il cervello»: Pirandello e il «giuoco» del poeta laureato.

<http://www.griseldaonline.it/camporesi/popolo/arieggiarsi-il-cervello.html>

Laura Nay

«Quando voglio arieggiarmi il cervello, leggo Ariosto», scrive Pirandello nel *Taccuino segreto*,¹ ed è affermazione comprensibile, specie se letta alla luce di una lettera inviata a Luigi Antonio Villari nel luglio del 1908, in cui lo scrittore confessa come la nota distintiva del suo carattere sia la «tristezza», una tristezza tanto profonda da far «presto esaurir la fonte del *suo* umorismo».² Ma che rapporto c'è tra la frase del *Taccuino* e quella della lettera? Dove sta il nesso? Sta, a mio modo di vedere, in una battuta cavata dal saggio *L'umorismo* in cui Pirandello presenta al lettore un Ariosto che si diverte, che «si spassa a rappresentar la frode delle varie illusioni e a frodar anche i maghi che le frodi ordiscono».³ Ariosto sembra rappresentare per Pirandello anche – certo non solo – la strada per sottrarsi alla tristezza grazie a un gioco condotto da chi «domina da assoluto padrone e secondo l'imprevedibile capriccio della sua meravigliosa fantasia creatrice combina e separa, associa e dissocia tutti gli elementi» della sua opera. «Con questo giuoco, che meraviglia e incanta per la sua prodigiosa agilità, egli riesce a salvar sé e la materia», aggiunge Pirandello ammaliato dalla «magia dello stile» di Ariosto, capace di «dare la stessa consistenza della realtà alla sua rappresentazione» e, quando si trova di fronte a una «irrealtà irreparabile», capace di rappresentarla con «una leggerezza, quasi di sogno, che si ilara tutta d'una sottilissima ironia diffusa». Grazie al gioco della creazione letteraria dunque Ariosto riesce a rivestire la realtà di un «velo sottilissimo» e nel momento in cui questo velo «si squarcia» e «attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, [...] l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa».⁴ Proprio dello «strappo nel cielo di carta» che trasforma un Oreste «terribilmente sconcertato» in un Amleto, discutono Anselmo Paleari e Adriano Meis nel *Fu Mattia Pascal*, perché, conclude Paleari, «tutta la differenza, [...] fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò [...]: in un buco nel cielo di carta».⁵

¹ L. Pirandello, *Taccuino segreto*, a cura e con un saggio di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1997, p. 47.

² E. Providenti, *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone, 1990, pp. 174-175.

³ L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 77.

⁴ Ivi, pp. 71, 72.

⁵ «Beate le marionette» commenta Adriano ripensando all'immagine di Oreste «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla!». Guglielminetti nota al riguardo come la conclusione del ragionamento sia messa in bocca allo «studioso» e «praticante di spiritismo» e non al protagonista, il che sta a indicare come «Mattia-Adriano-Mattia non sia subito l'eroe pirandelliano tipico, quello scovato da Tilgher e promosso da Pirandello», L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, intr. e bibliografia di M. Guglielminetti, cronologia di S. Costa, note e appendice di L. Nay, Milano, Mondadori, 1993, pp. XLI, 151-152. Secondo Leone De Castris «tutte le creature del teatro pirandelliano» sono «un Oreste che è diventato Amleto, cioè una coscienza, una vita morale, che ha perduto l'identità, la fede, le certezze che prima la proteggevano e dotavano di significato la sua azione. Il cielo di carta, che assicurava necessità e sicurezza al gesto di Oreste, si è stracciato, il sistema di valori è crollato. C'è un buco nel cielo di carta, si è rotta per sempre la continuità e la credibilità dei principi e delle istituzioni della vita sociale», A. Leone De Castris, *Pirandello e il fascismo*, in *Pirandello e la politica*, a cura di E. Lauretta e con un saggio introduttivo

Nel *Furioso* l'incontro con la realtà dà vita al concatenarsi di molteplici percezioni illusorie, quelle di cui è vittima il poeta, quelle che il poeta plasma per noi, quelle dei personaggi e, non in ultimo, quelle «che a loro creano i maghi e le fate»: «è tutto un giuoco d'illusioni, fantasmagorico», chiosa Pirandello.⁶ Ariosto, come poi l'agrigentino, cerca di «immedesimarsi» nell'universo che racconta, ma quando non vi riesce si rifugia nella «ironia diffusa», «quasi di sogno» che gli consente – e questo è davvero un gioco magico – di continuare a rimanere nel mondo dei suoi eroi senza distruggerlo. Una volta messa a punto tale alchimia, gli specchi immillano l'illusione-ironia ariostesca e rilanciano, per dir così, il gioco: «una magia che entra in un'altra», per venire a patti con il reale.⁷ «Il poeta non vuol creare e rappresentare come vero un sogno; non è preoccupato soltanto della verità fantastica del suo mondo, è preoccupato della realtà effettiva», scrive Pirandello, ovvero non vuole rappresentare un universo «popolato di larve o di fantocci», «ma di uomini vivi e veri, mossi e agitati dalle nostre stesse passioni»: «le ragioni del presente, trasportate e investite in quel mondo lontano».⁸ Per portare a termine un così ardito progetto di unire realtà e finzione, o meglio, di arrivare alla realtà attraverso l'illusione – non quella inevitabile dei sensi, ma quella voluta della letteratura – Ariosto è costretto a un «giuoco di continui accomodamenti», fra «sé e la materia», fra «le condizioni inverisimili di quel passato leggendario e le ragioni del presente». Nel *Furioso* infatti

tutto è favola e tutto è vero, poiché è fatale che noi crediamo vere le vane parvenze che spirano dalle nostre illusioni e dalle passioni nostre; illudersi può esser bello, ma del troppo immaginare si piange poi sempre la frode; e questa frode ci appare comica o tragica secondo il grado della partecipazione nostra ai casi di chi la subisce, secondo l'interesse o la simpatia che quella passione o quell'illusione ci suscitano, secondo gli effetti che quella frode produce.⁹

di G. Spadolini, Milano, Mursia, 1992, p. 180. Secondo Beatrice Alfonzetti il dialogo «indica la [...] acquisita coscienza – di Pirandello – di quel processo di identificazione della parola e dell'azione nel carattere, l'impossibilità del personaggio di aderire sino alla catastrofe al *devoir* o alla *passion*, che dovrebbero funzionare [...] da elementi consustanziali alla sua *raison d'être*», B. Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, C.U.E.C.M., 1984, p. 77. «Lo strappo [...] ha rivelato un'immensità celeste a paragone della quale [...] l'uomo è rimpicciolito, è declassato a entità minimale, è proiettato in una prospettiva relativistica che ne revoca in dubbio gli imperativi categorici e ne paralizza l'azione, talché l'eroe classico, dimesse consapevolmente o inconsapevolmente le sue "funzioni abituali", si converte nel personaggio della modernità, un personaggio problematico e attonito come Amleto», A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 125.

⁶ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p.72.

⁷ Ivi, p.73.

⁸ Ivi p. 81.

⁹ Ivi, pp. 82- 83. «Secondo la logica dell'Ariosto notata dal Pirandello, [...] lo spazio *extra muros* della finzione a cui appartiene lo stesso lettore messo qui in causa, non fa altro che riflettere quello *intra muros*. Ma significa dunque che il territorio del vero, con cui comunemente s'identifica il di fuori della finzione, è invaso qui da essa, nell'esatta misura in cui non ha altra funzione veritiera che rispecchiare l'illusione. Sulla traccia del poeta si varca l'invalidabile soglia ed il vero si confonde con il falso. Il poeta imita il mago ed il lettore rinvia i lampi: ambedue fanno schermo alla finzione la quale si riconosce e si conferma in essi», W. Geerts, *La magia dello stile: le glosse pirandelliane sull' «Orlando Furioso»*, in *Pirandello saggista*, a cura di P. D. Giovannelli, Palermo, Palumbo, 1992, pp. 72-73.

Quando a Orlando non è più concesso di credere nelle illusioni, l'«urto» con la realtà è tanto violento da fargli «smarrire del tutto il senno» e, «spogliato di ogni apparato leggendario», il cavaliere non può evitare di «precipitare, uomo nudo, nella realtà».¹⁰

Tuttavia c'è un momento in cui Ariosto, diciamo così, sparglia le carte, ovvero ogni volta che passa dalla fantasia alla «speculazione», nell'attimo in cui comprende che c'è «un elemento irriducibile» del mondo che sta rappresentando, «un elemento [...] che [...] non riesce a oggettivar seriamente, senza mostrar coscienza della irrealtà di esso», sicché diventa per lui cogente l'esigenza di «rendere» quell'«elemento» «coerente con tutto il resto». «Ma non sempre in questo giuoco la fantasia lo assiste» e allora il poeta «s'ajuta con la speculazione», sebbene così facendo nella sua opera «la vita perda il movimento spontaneo, diventi macchina, allegoria». Lo «sforzo» del poeta per «dare una certa consistenza a quelle costruzioni fantastiche, di cui sente la irrealtà irriducibile, per mezzo di una [...] impalcatura morale» è, secondo Pirandello, «sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha alcuna verità né fantastica né effettiva, ed è fatta per la dimostrazione di una verità morale».¹¹

«Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria» scrive Pirandello diversi anni dopo nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*, proseguendo con una frase che ripropone quella appena citata con minime varianti.¹² Che Pirandello stia ancora pensando ad Ariosto è palese non solo grazie al ripetersi pressoché delle medesime parole, ma anche da quanto si legge subito dopo: «quel bisogno spirituale di cui io parlo non si può appagare, se non qualche volta e per un fine di superiore ironia (com'è per esempio nell'Ariosto) di un tal simbolismo allegorico».¹³ Non il «simbolismo allegorico» – ovvero «un concetto che si fa, o cerca di farsi, immagine» – interessa l'agrigentino, ma il «cercare nell'immagine, che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, un senso che gli dia valore».¹⁴ Questo Pirandello si proponeva di fare, questo, a suo dire, non gli riesce nella commedia: «ora, per quanto

¹⁰ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 87.

¹¹ Ivi, p. 80.

¹² «Sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha per sé stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualche verità morale», L. Pirandello, *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, 1993, vol. secondo, p. 655.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem. «Non sono mai partito da un concetto» scrive Pirandello in uno degli appunti per le *Conferenze col pubblico* e ancora: «sciogliere in un rapporto logico un'opera artistica significa mostrare la trama concettuale su cui la fantasia ha ricamato, e dunque disfare per un momento questo ricamo per mostrare il tessuto dei concetti. Quanto più delicato e sfumato il ricamo, tanto più sottile e intricata la trama. Ma guai a veder la trama soltanto e soltanto i suoi intrichi e le sue sottigliezze! Addio ricamo! Andate ad amare la più bella donna del mondo guardandola con occhi che avessero virtù radioscopica e che sotto la grazia dolcissima delle floride carni scoprissero l'orrido scheletro», I. Pupo, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 133.

cercassi, io non riesco a scoprir questo senso nei sei personaggi», aggiunge.¹⁵ Ancora Ariosto dunque è il termine di paragone, sebbene differente sia la strada che lo «scrittore di natura più propriamente filosofica» vuole percorrere¹⁶ (e ha già percorso) anche perché i personaggi di cui ora si parla, a differenza di quelli del *Furioso*, «vivono di una vita ch'è la loro propria» e assediano l'autore reclamando il diritto a ottenere un *plot* che li possa ospitare. Nessun controllo sulla materia dunque, né tantomeno sui personaggi, che, all'opposto, Pirandello decide di «lasciar andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico».¹⁷

All'Ariosto «assoluto padrone» della materia e delle sue creature¹⁸ si oppone Pirandello che sceglie di «rappresentare» un «novissimo caso d'un autore», «che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia», perché non di «cavalieri antiqui» ora si parla, ma di soggetti che «si sono già staccati» dallo scrittore, «vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per sé stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con *lui* per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già se stessi come tali; hanno imparato a difendersi da *lui*; sapranno ancora difendersi dagli altri». L'esito è «un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa».¹⁹ Forse anche per questo quando l'universo cavalleresco è rappresentato sulla scena ha, per l'agrigentino, l'aspetto di Enrico IV e tocca a uno dei protagonisti di questa tragedia, il Dottore, spiegare al pubblico e a coloro che condividono con lui la scena, di quale gioco ora si sta parlando: «bisogna intendere questa speciale psicologia dei pazzi» dice il Dottore, rivolgendosi a Donna Matilde e a Belcredi «col sorriso di compatimento d'un competente verso gli incompetenti», per cogliere quanto è accaduto nella mente del protagonista, che vedendo «un travestimento davanti a lui» ha finito col «crederci»: «proprio come fanno i bambini, per cui è insieme giuoco e realtà»,²⁰ perché, per usare le parole di Serafino Gubbio, «soli i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa».²¹ Ma non basta, perché il «giuoco» di Enrico IV ha finito con l'obbligare gli altri personaggi a giocare a loro volta: «a lui naturalmente – è

¹⁵ L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 655

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 656- 657.

¹⁸ «Dall'alto del suo osservatorio trascendentale l'Ariosto, soggetto unitario e forte, domina [...] con l'ironia la materia trattata, e al contrario di un umorista la *compono*, escludendone o espellendone le contraddizioni e lasciandone semmai affiorare il comico», A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, cit., p. 31 (c.vo dell'autore).

¹⁹ L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 656.

²⁰ *Id.*, *Enrico IV*, in *Id.*, *Maschere nude*, cit., p. 824. È stata Alfonzetti a indicare come anche Cotrone «si servirà del gioco per esemplificare l'incantesimo della magia», con questa battuta: «Impari dai bambini, le ho detto, che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero», B. Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio*, cit., p. 146.

²¹ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Id.*, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, vol. secondo, p. 173.

sempre il Dottore a chiarirlo – non è potuto sembrare pietoso questo nostro giuoco, fatto attorno al suo», non solo «il suo a noi s'è mostrato tanto più tragico, quanto più egli, quasi a sfida [...] ce l'ha voluto scoprire appunto come giuoco; anche il suo, sissignori, venendoci davanti con un po' di tintura sulle tempie e sulle guance, e dicendoci che se l'era data apposta, per ridere!».²² Il «giuoco» di Enrico è destinato a trasformarsi in una tragica 'buffoneria' che il protagonista recita per far in modo che l'«urto con la realtà» non faccia di lui un nuovo Orlando: «Buffoni! Buffoni! Buffoni!» esclama il 're' «licenziando» «Donna Matilde e il Dottore», rivelandosi perfettamente consapevole di quanto sta accadendo;²³ «buffoni» gli appaiono pure tutti i personaggi travestiti per mettere in scena la recita che dovrebbe guarirlo: «Perdio! debbo farla pentire d'esser venuta qua! Da suocera oh, mi s'è mascherata... E lui da padre abate... – E mi portano con loro un medico per farmi studiare... E chi sa che non sperino di farmi guarire... Buffoni! – Voglio avere il gusto di schiaffeggiargliene almeno uno: quello! – È un famoso spadaccino? M'infilzerà... Ma vedremo, vedremo...».²⁴ Siamo alla fine del secondo atto, ma la battuta del protagonista indica quale sarà la conclusione di questo percorso, l'esito della commedia in tragedia,²⁵ ovvero il gesto di Enrico che, come un altro personaggio di cui dirò, resta immoto sulla scena dopo aver tolto la vita al rivale, mentre sullo sfondo si sente il grido di Donna Matilde. Enrico IV come Amleto, ha suggerito Borsellino, con il quale condividerebbe il «destino» di non poter «uscire da una finta e lucida follia se non uccidendo, cioè con un atto che impone la punizione oppure il riconoscimento e l'accettazione della maschera»,²⁶ o meglio Enrico IV come «nuovo Oreste», lo ha scritto Alfonzetti,²⁷ capace, pari al suo predecessore, di compiere quell'atto fulmineo che ci indica la didascalia («fulmineamente, cavando la spada dal fianco di Landolfo che gli sta presso»)²⁸. Ancora lo «strappo nel cielo di carta», insomma.

«Buffoneria» è il termine che Pirandello spende per indicare la natura della vita, una «molto triste buffoneria» (mi riferisco alla *Lettera autobiografica*) nella misura in cui ognuno di noi è spinto dalla «necessità di ingannare di continuo *se stesso* con la spontanea creazione di una realtà [...] la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria». Ma, continua Pirandello subito dopo, «chi ha capito il giuoco non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né

²² Id., *Enrico IV*, cit., pp. 824- 825.

²³ Ivi, p. 842.

²⁴ Ivi, p. 851.

²⁵ Più un finale da «melodramma epressionistico che da tragedia» secondo Macchia, perché «quel ferire all'improvviso l'antico rivale, che ancora una volta ostacola il suo desiderio d'amore, con la vecchia spada dello scudiero di Enrico IV, strumento arrugginito della sua burla, è certo gesto simbolico, ma più da melodramma epressionistico che da tragedia: come di una finzione, fatta vita, che uccide la vita», G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 114-115.

²⁶ N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1991, pp. 90-91.

²⁷ B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 73.

²⁸ L. Pirandello, *Enrico IV*, cit., pp. 865-866.

piacere alla vita. Così è». ²⁹ Il «giuoco» lo ha capito il protagonista della novella programmaticamente intitolata *Quando s'è capito il giuoco*, Memmo Viola «invulnerabile al dolore, però, impenetrabile anche alla gioja» ³⁰ e l'ha capito pure il suo gemello, Leone Gala, protagonista del *Giuoco delle parti*, la cui vicenda, come è noto, è cavata di peso dalla novella, ma per la quale Pirandello pensa a un finale di gran lunga differente, trasformando l'ilare Memmo nella tragica figura di Leone che, come Enrico IV, dopo aver avuto la certezza che il suo rivale è morto, «resta assorto in una cupa gravità, e non si muove», ³¹ perché nella *pièce* del '18, il gioco è quello dell'«intelletto che ti chiarifica tutto il torbido dei sentimenti, che ti fissa in linee placide e precise tutto ciò che ti si muove dentro tumultuosamente», sono parole del protagonista. ³² Anche Gala si illude di poter «raggiungere una sorta di atarassia», mentre a sua volta è vittima di un «gioco condotto da fantocci cui neanche Leone, nel suo rappresentare “la vuota forma della ragione” [...] può sottrarsi». ³³ Del «giuoco delle parti» discute Pirandello nella nota *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* che accompagna la ristampa del *Fu Mattia Pascal* nel 1921, o meglio che esce a ridosso del romanzo il 22 giugno 1921 sull'«Idea Nazionale», pochi giorni dopo l'insuccesso dei *Sei personaggi* andati in scena il 10 maggio al Teatro Valle di Roma. ³⁴ E parlando di Mattia, come non sentire il «tac tac tac...» della «pallottola d'avorio» della *roulette* di Montecarlo, dove questi dice di essere «capitato [...] per caso» e dove, sempre per caso, vince un'ingente somma di denaro, a dimostrazione che non esiste una «architettura di giuoco»; lo sa bene Mattia, che osserva i «disgraziati» che affollano il tavolo della *roulette* nella speranza di cogliere la legge che fa sì che esca un numero anziché un altro, perché i giocatori «vogliono [...] estrarre la logica dal caso» senza comprendere l'assurdità del tentativo. Anche Mattia diventerà uno

²⁹ «Questa brevissima autobiografia apparve nelle colonne del periodico romano *Le lettere* (numero del 15 ottobre 1924)» accompagnata da una lettera dell'allora direttore Filippo Surico, in cui si chiarisce come «quindici anni prima» egli aveva chiesto a Pirandello «alcune notizie sulla sua arte e sulla sua vita per un profilo critico» e Pirandello aveva risposto con queste «rapide note». Aggiunge Lo Vecchio-Musti: «l'autobiografia fu interamente ripubblicata nello stesso periodico *Le lettere* (Serie VII, n. I, 28 febbraio 1938), come atto d'omaggio a Luigi Pirandello dopo la sua morte», L. Pirandello, *Lettera autobiografica*, in Id., *Saggi, poesie scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 1246.

³⁰ L. Pirandello, *Quando s'è capito il giuoco*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1990, vol. III, tomo I, p. 709. La novella è stata pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 10 aprile 1913.

³¹ «Leone, come se non udisse, non si muove», così recita l'ultima didascalia prima del calare della tela, L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, in Id., *Maschere nude*, vol. II, cit., p. 206.

³² Ivi, p. 150.

³³ B. Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, cit., pp. 59, 64.

³⁴ «L'arruffio, se c'è, dunque è voluto; il macchinismo, se c'è, dunque è voluto; ma non da me: bensì dalla favola stessa, dagli stessi personaggi; e si scopre subito, difatti: spesso è concertato apposta e messo sotto gli occhi nell'atto stesso di concertarlo e di combinarlo: è la maschera per una rappresentazione; il giuoco delle parti; quello che vorremmo o dovremmo essere; quello che agli altri pare che siamo; mentre quel che siamo, non lo sappiamo, fino a un certo punto, neanche noi stessi; la goffa, incerta metafora di noi; la costruzione, spesso arzigogolata che facciamo di noi, o che gli altri fanno di noi: dunque, davvero, un macchinismo, sì, in cui ciascuno volutamente, ripeto, è la marionetta di se stesso; e poi, alla fine, il calcio che manda all'aria tutta la baracca», L. Pirandello, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 267-268. Secondo Mazzacurati il reale e il naturale «dichiarano al soggetto d'essere là presenti per significare *altro* e oltre da quello che appare nella piatta evidenza, negli aspetti parziali, nelle simulazioni e nelle coazioni della maschera sociale», G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 226.

di loro, si farà giocatore, ma quello che lo consumerà non sarà «la passione del giuoco», bensì la «febbre del giuoco», una sorta di «ebbrezza estrosa» che lo spinge ad agire in preda a «improvvisi, incoscienti ispirazioni»: «ero come elettrizzato», commenta Mattia quando vede andare a buon fine le sue puntate con lo stupore di chi sa che non esiste alcuna spiegazione razionale a quanto sta accadendo, ma solo una «forza quasi diabolica», una sua incomprensibile capacità di «prodigiosa divinazione».³⁵ «In principio sta il gioco: la realtà è un suo prodotto» ha scritto Guglielmi guardando a questo capitolo e più latamente all'intero romanzo tutto modulato sull'idea del gioco che impegna il protagonista ben oltre il tavolo della *roulette*, perché proprio nel momento in cui decide di «sbarazzarsi della sua storia», Mattia sta «continuando a giocare d'azzardo».³⁶

Anche Pirandello, giunto quasi al termine della sua vita e della sua carriera letteraria, gioca d'azzardo con l'immagine del poeta laureato che l'assegnazione del premio Nobel gli ha cucito addosso. «Pagliacciate», scrive compulsivamente l'agrigeno mentre i fotografi lo immortalano al suo tavolo di lavoro, appena avuta la notizia dell'assegnazione del premio.³⁷ A dire il vero, l'epistolario ci racconta tutt'altra storia:³⁸ fin dal '22, infatti, Pirandello rivela, in una lettera alla figlia Lietta, il suo interesse per il Nobel e menziona i nomi di coloro che da subito avverte come suoi antagonisti – D'Annunzio e Deledda – dichiarandosi «fuori di quel giro, diciamo così, diplomatico», e quindi non in gara.³⁹ Qualche anno più tardi però, al figlio Stefano, l'agrigeno non solo confida di sperare nel prestigioso riconoscimento, ma sollecita pure l'interessamento del Duce «almeno per entrare in candidatura» temendo, come infatti sarà, che ad approfittarne sia la più volte candidata Grazia Deledda («torno a ripeterti che bisognerebbe seguire a battere per il conferimento a me del premio Nobel, prima che ci arrivi altri»).⁴⁰ All'incirca tre anni dopo, questa volta in una lettera all'amatissima Marta Abba, fatto un rapido cenno al Nobel, Pirandello si dichiara determinato a «non lasciarsi scappare quest'ultima fortuna, e chi sa – aggiunge – che non verrà alla fine, a coronare tanta attività,

³⁵ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 55, 58, 59, 63, 66.

³⁶ Il gioco assume, secondo Guglielmi, nel VI capitolo «due significati» che sono «tra loro solidali, perché solo sulla base del gioco nella seconda accezione (come combinazione di caso e regola), è possibile dissolvere la durata (le sequenze dei comportamenti) in simulacri, e cioè trasformare tutti i significati in simulazioni». In questo modo «storia ed esperienza possono sì essere riammesse, ma dopo essere state sottomesse a un processo di teatralizzazione, dopo aver ricevuto lo statuto dell'apparenza», G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, p. 89.

³⁷ «I giornalisti e i fotografi invadono lo studio dello scrittore» scrive Giudice e «poiché fotografi e operatori gli chiedono una posa, Pirandello si siede al suo tavolino e batte a macchina ripetutamente su un foglietto la parola “pagliacciate” (a giudicare dal numero delle volte che la parola è ripetuta dovette essere una lunga seduta)», G. Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 532.

³⁸ Sulle vicende legate all'assegnazione del Nobel all'agrigeno è indispensabile vedere il saggio di Beatrice Stasi, *Luigi Pirandello*, in *I premi Nobel italiani, I (1906-1959)*, Bologna, SEPS, 2015, pp. 205-247. Si veda inoltre S. Nobili, *Pirandello e gli anni Trenta: cronaca di un Nobel*, in «Storia e problemi di critica testuale», 93, 2016, 2, pp. 189-209.

³⁹ L. Pirandello, *Lettere a Lietta*, Milano, Mondadori, 1999, p. 77.

⁴⁰ L. e S. Pirandello, *Nel tempo della lontananza*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2008, p. 119.

anche il premio Nobel». ⁴¹ Trascorso un anno, siamo ora nel '30, l'agrigentino confida sempre a Marta, di aver saputo dal «giornalista svedese Thorstad» che a opporsi alla sua candidatura è Mussolini timoroso di destare «gelosie pericolose in Italia» e aggiunge «è evidente che sottintendeva quella di D'Annunzio». Lo stesso Mussolini avrebbe poi ammesso che se l'ambito riconoscimento «fosse dato alla Deledda» «non avrebbe suscitato alcuna rivalità». ⁴² In ultimo, l'anno seguente ancora in una lunghissima, e in alcuni passi assai sofferta, lettera alla donna amata, l'agrigentino non riesce più a celare il suo stato d'animo e nel rammentare l'interessamento del Ministro di Grazia e Giustizia Alfredo Rocco, afferma che la sua «posizione» non solo «finanziaria» ma anche «morale» sta crescendo e ribadisce di essere consapevole del suo valore: «il teatro sono io, sono ancora io, in tutto il mondo». ⁴³ Non è dunque al riconoscimento che Pirandello non attribuisce alcun valore: «pagliacciate» sembrano piuttosto gli eventi mondani che attorno a esso gravitano. In tal senso paiono andare le lettere in cui lo scrittore racconta a Marta il fermento che accompagna la premiazione: «io sono addirittura stroncato da tutte queste feste. Ma ormai, se Dio vuole, il grosso è passato», scrive prima riassumere la cerimonia in poche righe, menzionandone la «grandiosità impressionante», il sontuoso banchetto dove ha dovuto fare il «discorso» ⁴⁴ in francese «per suggerimento del nostro Ministro, non essendo ammissibile che un interprete traducesse il mio italiano». «Me la son cavata bene» conclude. ⁴⁵ In una recente intervista di Felice Cavallaro, Camilleri si è interrogato sulla scelta di Pirandello, ⁴⁶ ipotizzando che dietro a questo breve discorso «del banchetto» vi sia la necessità di non parlare del fascismo e del Duce, avendone ormai preso le distanze. Non interessa qui affrontare lo spinoso problema dell'appartenenza di Pirandello al fascismo, della sciagurata adesione al partito nei mesi successivi al delitto Matteotti, o di articoli come *Suis-je un destructeur?* apparso su «Le Journal» di Parigi del 1 dicembre del '34, in cui l'agrigentino ammette di essere stato, o almeno di essere considerato, «un precursore del fascismo» e spiega cosa è per lui il fascismo, meglio cosa crede che sia – «il rifiuto di tanta dottrina preconcepita, la volontà d' adattarsi alla realtà, di mutare l'azione man mano che questa realtà si modifica» – per poi concludere: «occorrono dei Cesari e degli Ottavii perché possano esistere dei Virgilio». ⁴⁷ In realtà fin dal '23 Mussolini era apparso a Pirandello – che

⁴¹ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 216. La lettera è inviata nel giugno del 1929.

⁴² Lettera da Berlino 4 marzo 1930, ivi, p. 318.

⁴³ Lettera da Parigi il 27 aprile 1931, ivi, p. 745.

⁴⁴ Pirandello non pronuncia un «discorso di accettazione», come si era iniziato a fare a partire dal 1921 con Yeats, ma un breve «discorso del banchetto». Su questo cfr. *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premi Nobel per la Letteratura*, a cura di D. Padoan, Milano, Editrice San Raffaele, 2010.

⁴⁵ La lettera da Stoccolma, datata 12 dicembre 1934, può essere letta in *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1155.

⁴⁶ *Camilleri racconta Pirandello. «Il silenzio del Nobel»*. Intervista di F. Cavallaro. Riprese e montaggio a cura di R. Monterosso e F. Savonitto, 10 dicembre 2014.

⁴⁷ Chiarisce Giudice che l'articolo, da lui citato, è stato scritto da Pirandello nel dicembre del '34, quando si recò a Stoccolma «per ricevere gli attestati del premio», G. Giudice, *Pirandello*, cit., p. 458.

qui, come ha notato Providenti, non esita a far propri «concetti tilgheriani»⁴⁸ – capace di «sentire questa doppia e tragica necessità della forma e del movimento», una «forma» «mai vuota», che «dentro accoglie pulsante e fremente la vita», di modo che «ne sia di momento in momento ricreata».⁴⁹ La marcia su Roma, alla prima ricorrenza è dedicato il numero della rivista che ospita questo articolo, diventa così l'atto di un governo in grado di applicare in politica tale «concezione della vita». Ma come sappiamo la posizione di Pirandello non è sempre la stessa e, con il trascorrere degli anni, anch'egli finisce col prendere le distanze dal suo Cesare che gli appare – cito ancora da una lettera alla Abba del 14 febbraio 1932 – «ruvida e grossolana stoffa umana, fatta per comandare con disprezzo gente mediocre e volgare, capace di tutto e incapace di scrupoli», che vuole attorno a sé solo chi gli somiglia, un «“brutale”» insomma, ma che, in quel preciso momento storico, è «necessario» perché, così si legge ancora, è «necessario, mantenere il mito che ce ne siamo fatto, e non ostante tutto, credere e serbarci fedeli a questo mito, come a una durezza indispensabile che in certi momenti sia utile imporre a noi stessi».⁵⁰ È un'altalena di consensi e di critiche dalla quale è difficile scendere, sebbene quando il discorso si appunta con più precisione sul teatro⁵¹ l'agrigentino, a fianco dei soliti cascami retorici inneggianti al regime «soleenne nella sua epica drammaticità» e alla chiamata all'azione di tutti gli italiani che non possono permettersi «l'insipido gusto d'esser vecchi», definisce se stesso e tutti i presenti «attori di una rappresentazione governata da necessità fatali». Per restare in metafora, il primo attore di questa messa in scena sembra essere il Duce, «vero uomo di teatro», che «agisce, autore e protagonista, nel Teatro dei Secoli», capace «ogni volta opportunamente di dire la giusta parola a tutti, la giusta battuta».⁵² Non so se si tratta di una suggestione solo mia, ma questa immagine di Mussolini attore se da un lato rafforza – e presumo fossero queste le intenzioni di Pirandello – il legame fra il Duce e il teatro, dall'altro lo fa apparire come il protagonista di una recita, di una «buffoneria», per rifarci a quanto detto, che anziché essere «molto triste» è diventata tragica.

In tutti i modi, arrivato al momento dell'assegnazione del Nobel, nell'atto di pronunciare il discorso del banchetto, Pirandello riconosce, come era avvenuto nelle lettere, che il premio giunge a coronare

⁴⁸ E. Providenti, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 118. Così aveva scritto Tilgher: «dualismo della Vita e della Forma o Costruzione: necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirsi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le conferisce una ferrea unità e organicità di visione», A. Tilgher, *Il teatro di Luigi Pirandello*, in Id., *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma Libreria di Scienze e Lettere, 1923, da leggersi ora in Id., *Figure momenti problemi del teatro moderno. Scritti teatrali scelti*, Bologna, Boni, 1994, p. 22. Su questo punto si veda almeno I. Pupo, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, cit., pp. 79-146.

⁴⁹ Mi riferisco all'intervista apparsa sulla «Idea nazionale» del 28 ottobre del 1923, G. Giudice, *Pirandello*, cit., p. 421.

⁵⁰ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 930-931.

⁵¹ Penso al *Discorso per il teatro* pronunciato per l'inaugurazione della stagione teatrale del 1935-36 e apparso sul «Quadrivio» il 5 novembre 1935.

⁵² Il *Discorso* può essere letto in I. Pupo, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, cit., pp. 77-78.

un lunga una carriera costruita, come l'amato Goldoni, sui banchi della «scuola della vita», una scuola che l'agrigentino ha frequentato «raccogliendo con un'intera buona fede tutto ciò che apprendeva», sebbene proprio questa «attenzione continua» coniugata a «intima serietà» abbiano finito col fargli «accumulare amare delusioni, esperienze crudeli, ferite terribili», trasformandolo in un «artista, del tutto inadatto alla vita, e soltanto adatto a pensare e a sentire».⁵³ Nessun cenno al fascismo, insomma, nemmeno a voler leggere fra le righe. Forse per dirimere la questione si potrebbe citare Sciascia, che non si impegna nel negare l'appartenenza di Pirandello al regime, andando al di là delle etichette di «impolitico», penso a Providenti, o di «apolitico» come si definisce lo stesso Pirandello:⁵⁴ «uno scrittore può sbagliarsi su se stesso, ma l'opera di un vero scrittore non sarà mai sbagliata. Pirandello è stato fascista, non però la sua opera», scrive Sciascia.⁵⁵ In tal modo, a detta di Espmark, che ha fatto parte della commissione svedese, hanno ragionato gli accademici nel momento in cui decidono di attribuire il Nobel all'agrigentino,⁵⁶ guardando unicamente alla sua opera a partire dalle novelle. È un Pirandello che, lo si legge nel discorso per l'assegnazione pronunciato dallo scrittore Per Hallström, se da un lato viene accostato a Boccaccio, sebbene unicamente per un dato numerico, dall'altro viene accusato, in quanto novelliere, di non saper padroneggiare la trama, di «trattare frettolosamente il soggetto» non mostrando la «benché minima preoccupazione per l'effetto generale».⁵⁷ È noto lo stretto rapporto fra la produzione narrativa e quella drammatica in Pirandello, se non addirittura, come ha scritto Pupino, il prevalere della prima sulla seconda,⁵⁸ ma quello che ora mi preme sottolineare è come proprio il giorno precedente alla comunicazione ufficiale della vittoria, quasi a smentire, da un lato, l'idea che la novella non fosse per lui un genere privilegiato e, contemporaneamente, a prendere

⁵³ G. Giudice, *Pirandello*, cit., p. 532.

⁵⁴ In occasione di un'intervista rilasciata per il «Giornale d'Italia» a Giuseppe Villaroel l'8 maggio del '24, Pirandello si definisce «apolitico», «soltanto uomo sulla terra. E, come tale, molto semplice e parco; se vuole potrei aggiungere casto...», ivi, p. 422.

⁵⁵ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista di M. Padovani*, Milano, Mondadori, 1979, p. 83.

⁵⁶ K. Espmark, *Il premio Nobel per la letteratura. Cento anni con l'incarico di Nobel, con saggi di E. Tiozzo sul premio Nobel e la letteratura italiana e S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla sul premio Nobel a Luigi Pirandello*, Catania, la Cantinella, 2002.

⁵⁷ Le novelle dunque, conclude Hallström, sono «scarsamente rappresentative del talento dello scrittore; ciò appare immediatamente chiaro quando si osservino i vari motivi impiegati più tardi nella sua opera drammatica». Il discorso può essere letto in *Alloro di Svezia. Carducci Deledda Pirandello Quasimodo Montale Fo. Le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura*, a cura e con un saggio di D. Marcheschi, Fidenza, Monte Università Parma Editore, 2007, p. 90. Nella relazione che aveva preceduto la stesura delle motivazioni, Hallström aveva sostenuto che «Pirandello non si è mai dedicato seriamente alle novelle, sebbene, per motivi pratici, ne abbia scritte tante», E. Tiozzo, *La letteratura italiana e il premio Nobel. Storia critica e documenti*, Firenze, Olschki, 2009, p. 219.

⁵⁸ «Quantunque la scrittura drammatica abbia impegnato Pirandello fin dalla adolescenza, per alcuni decenni, dopo le prove poetiche della giovinezza, in lui prevarrà nettamente il lavoro narrativo», osserva il critico che cita al riguardo la lettera del 18 agosto 1916 che l'agrigentino scrive al figlio Stefano, in cui afferma di «voler chiudere la "parentesi del teatro" per riprendere il suo "più naturale lavoro di narratore"» e diverse interviste che «a cavallo del '20 [...] confermavano, nelle intenzioni, la provvisorietà dell'incombenza drammaturgica e la preferenza per la narrativa», A. R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 68-69.

le distanze, a modo suo, dal regime, il «novellaro»⁵⁹ Pirandello pubblicati sul «Corriere della Sera» *C'è qualcuno che ride*, in cui è raffigurata la condizione dell'intellettuale che non sa – meglio non vuole – omologarsi. Il riso isola tre personaggi della novella – un padre e i suoi due figli – che ridono in un consesso al quale sono stati invitati a partecipare, non conoscendone la ragione, insieme a molti altri, i quali però, a differenza loro, hanno paura e sono costretti ad affettare disinvoltura: «ma che soffocazione intanto questa commedia con noi stessi», commenta la voce narrante, esprimendo l'assurda situazione in cui tutti si trovano, prendendo parte a una riunione «molto seria», ma che «vuole anche aver l'aria d'uno dei soliti trattenimenti cittadini in tempo di carnevale». ⁶⁰ A certificare l'evento sono i soliti fotografi i quali immortalano improbabili ballerini che sembrano «giocattoli vivi d'altro tempo, conservati e ora ricaricati artificialmente per dar questo spettacolo»: ⁶¹ « il grottesco della situazione sembra qui essere dato dall'incongruenza di una riunione per nulla», osserva Guglielmi, e «i gesti solenni degli invitati sono sospesi a un'assenza di motivazioni, ed assumono quindi un carattere assurdo», perché «la posta in gioco sembra essere il gioco stesso». ⁶² «L'ossessione di questa serietà è così su tutti incumbente e soffocante» aggiunge il narratore ⁶³ – la «serietà mi è parsa sempre una cosa molto ridicola» aveva scritto Pirandello in tutt'altra occasione ⁶⁴ – e, proprio per questo, «il fatto [...] che qualcuno ride», anziché destare «impressione» desta «fierissimo sdegno», «sdegno come per un'offesa personale», ⁶⁵ perché concedere quel riso significa mettere in discussione la serietà di quanto si sta celebrando. Inizia così la «caccia» per sapere chi sta ridendo, per poterlo «afferrare per il petto, sbatterlo al muro, e, tutti coi pugni protesi, domandargli perché ride e di chi ride», fino a quando i tre 'colpevoli' vengono individuati mentre, «contenti e spossati», si gettano su un divano. ⁶⁶ A quel punto può scattare la punizione, che però assume un aspetto straniante: inizialmente i tre vedono avvicinarsi come «una nera marea sotto un cielo d'improvviso incavernato, tutta la folla degli invitati, lentamente, lentamente, con melodrammatico passo di tenebrosa congiura», fino a quando, dopo un primo momento di incredulità e in un «crescente sbalordimento», ormai «atterriti», «levano istintivamente le mani come a parare la folla». ⁶⁷ Apparentemente tutto va nella direzione prevista, ma in realtà il «melodrammatico passo» suggerisce quanto poi si legge su

⁵⁹ «Son diventato di professione *novellaro*»: così si definisce Pirandello in una lettera del 1904 indirizzata ad Angelo Orvieto, L. Pirandello, *Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, p. 302.

⁶⁰ L. Pirandello, *C'è qualcuno che ride*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1990, vol. terzo, tomo I, pp. 691, 687.

⁶¹ Ivi, p. 690.

⁶² G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 143.

⁶³ L. Pirandello, *C'è qualcuno che ride*, cit., p. 690.

⁶⁴ Id., *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, in M. Lo Vecchio-Musti, *Saggi, poesie scritti vari*, cit., p. 1064.

⁶⁵ Id., *C'è qualcuno che ride*, cit., p. 692.

⁶⁶ Ivi, pp. 692, 694.

⁶⁷ Ivi, p. 694.

coloro che stanno per sopraggiungere sulla scena per commutare la punizione: «tre maggiorenti [...] coi cappucci del domino abbassati fin sul mento e burlescamente ammanettati con tre tovaglioli»,⁶⁸ perché cacciare semplicemente coloro che ridono avrebbe significato riconoscere alla loro risata un valore eversivo, mentre «contraffaccendola, la si vuole [...] colpire nel suo essere».⁶⁹ A quel punto l'innocente risata dei tre, si trasforma in una «enorme sardonica risata di tutta la folla degli inviati»,⁷⁰ insieme, solidali contro gli unici che non condividono con loro quella messa in scena. «Un uomo ride mentre tutti sono intenti a uno spettacolo o a qualcosa di molto serio», sono parole di Pirandello ad Alvaro, che dicono parecchio sul significato di questa novella: «creare un tipo di vendicatore in uno stato di oppressione, che semini il dubbio, il sospetto, il ridicolo».⁷¹ Quel «qualcuno» che ride è Pirandello stesso che si sottrae così al gioco della sua celebrazione come poeta del regime e «ride del fascismo. La prima risata sul fascismo della letteratura italiana nel ventennio».⁷²

E ancora vorrei soffermarmi sulla novella *Una giornata*, alla quale Pirandello affida, il 24 settembre 1935, ovvero dopo quasi un anno dall'assegnazione del Nobel, il racconto del proprio stato d'animo, la di lui dolorosa percezione dello scorrere rapido del tempo che lo restituisce a una vita inconsapevolmente vissuta. È nuovamente il treno a fare da sfondo alla narrazione, ma adesso non è più il protagonista a «precipitarsi giù», penso naturalmente a Mattia,⁷³ all'opposto è qualcuno, o qualcosa, che lo «strappa dal sonno, forse per sbaglio» e lo «butta fuori dal treno in una stazione di passaggio». «Sbalordimento» è ciò costui prova (lo stesso che avrebbe provato quell'Oreste citato nel *Fu Mattia* se il «cielo di carta» si fosse strappato), trovandosi senza «l'ombra confusa d'un ricordo», avvolto da fitte tenebre appena rischiarate da un «lanternino cieco, accorso per richiudere lo sportello del treno da cui è stato espulso», lanternino che immediatamente scompare «nell'interno della stazione».⁷⁴ Non lasciamoci sedurre da questo facile richiamo, perché quello che interessa è la descrizione dello stato d'animo di quest'uomo che non sa più nulla di se stesso, che vive «come in sogno, «tocca e non afferra», o meglio, per dirla con Debenedetti, «non entra in rapporto, non è più parte del giuoco delle parti».⁷⁵ Alla «vita nuova» che si palesa a Mattia piena di infinite seduzioni,⁷⁶ si contrappone qui il presente di chi sa di esistere solo nella misura in cui coloro che incontra

⁶⁸ Ivi, pp. 694-695.

⁶⁹ G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 151.

⁷⁰ L. Pirandello, *C'è qualcuno che ride*, cit., p. 695.

⁷¹ C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1951, p. 157. «La risata che Pirandello fa esplodere sulle colonne del "Corriere della Sera", nel 1934, può anche segnare il momento, la data in cui alcuni italiani rompono la crosta del consenso e scoprono il rovescio comico della terribilità», *La noia e l'offesa*, a cura di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1991, p. 145.

⁷² L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 57.

⁷³ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 80.

⁷⁴ Id., *Una giornata*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., p. 782.

⁷⁵ G. Debenedetti, «Una giornata» di Pirandello, in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, intr. di W. Pedullà, Venezia, Marsilio, 1990, p. 231.

⁷⁶ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 80.

sembrano riconoscerlo, superfici che riflettono la sua immagine, quella che lui non conosce, fino al momento in cui, al termine della novella, complice l'immane specchio, si rende conto di essere ormai anziano («ho l'impressione d'annegare, atterrito, in uno smarrimento senza fine»),⁷⁷ e che questo destino è comune anche ad altri, ovvero ai suoi figli che incanutiscono sotto il suo sguardo stupefatto. «Compassione» è il sentimento che il protagonista di questa sconvolgente novella prova, compassione per se stesso e per i suoi «vecchi figliuoli»:⁷⁸ «la mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano», aveva scritto Pirandello nella *Lettera autobiografica*.⁷⁹

Forse a far sì che il gioco del poeta laureato non piacesse davvero all'agrigentino, collabora pure la scelta della giuria di dare così poca importanza non solo alla sua produzione come novelliere, ma pure come romanziere: unicamente *Si gira* infatti viene menzionato dalla commissione in quanto fotografa «la nostra esistenza moderna» ridotta a una serie di immagini fissate sulla pellicola-pagina «con lo scopo di divertire». ⁸⁰ Non un cenno è fatto alle modalità narrative che vanno ben oltre lo schema del romanzo naturalista, grazie, come scrive Guglielminetti, a un soliloquio «dalla responsabilità compositiva assai superiore a quella del *Fu Mattia Pascal*, perché questa volta Pirandello partecipa con impegno e risentimento alla vita del suo personaggio; e soprattutto non cede mai alla tentazione di ritirarsi [...] dietro le quinte per poterlo vedere sdoppiato». È, continua Guglielminetti, un «rapporto che lega l'io del protagonista con l'autore» che «non è più [...] di subordinazione da parte del protagonista, ma di compartecipazione da parte dell'autore». ⁸¹ Compassione, compartecipazione: il gioco della creazione letteraria sembra quello di una crescente identificazione dell'autore con il suo personaggio.

Nemmeno citato è *Uno nessuno, centomila*, romanzo «profondamente umoristico», «il più amaro di tutti», di «scomposizione della vita»,⁸² dove «il giuoco magnifico» è quello «della [...] coscienza»,⁸³ forse proprio per non toccare il nodo del fascismo, tanto più che, come ha ancora suggerito

⁷⁷ Id., *Una giornata*, cit., p. 787.

⁷⁸ Ivi, p. 788.

⁷⁹ L. Pirandello, *Lettera autobiografica*, cit., p. 1246.

⁸⁰ *Alloro di Svezia*, cit., p. 90. Su questo romanzo si veda almeno: F. Angelini, *Si gira: il romanzo cinematografico di Pirandello*, Catania, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1987; A. R. Pupino, *Il silenzio di Serafino Gubbio*, in Id., *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., pp. 246-294. Più in generale, sul rapporto fra «Pirandello e il cinema», si vedano gli atti a cura di E. Lauletta, Catania, Centro Studi Pirandelliani, 1978.

⁸¹ M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi nel romanzo italiano del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 88.

⁸² L. Pirandello, *Lettera autobiografica*, cit., p. 1248.

⁸³ Con queste parole Pirandello chiude il primo capitolo del Libro secondo (*Ci sono io e ci siete voi*) in cui Moscarda «parla un momento a modo dei filosofi» e conclude: «o a che vi basta dunque la coscienza? A sentirvi solo? No, perdio. La solitudine vi spaventa. E che fate allora? V'immaginate tante teste. Tutte come la vostra stessa. Le quali a un dato cenno, tirate da voi come per un filo invisibile, vi dicono sì e no, e no e sì; come volete voi. E questo vi conforta e vi fa sicuri. Andate là che è un giuoco magnifico, codesto della vostra coscienza». Le stesse parole erano state pronunciate nella commedia *Ciascuno a suo modo* (scritta nel 1923 e rappresentata l'anno seguente) da Diego Cinci a commento del suicidio del pittore Giorgio Salvi, durante un ricevimento «che sta per finire». Argomento del crocchio di dame e «giovanotti annojati e molto eleganti» era infatti quello della coscienza, L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di M. Guglielminetti, cronologia di S. Costa, Milano, Mondadori, 1992, p. 26; *Ciascuno a suo modo*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, Milano, Mondadori, 2004, vol. terzo, pp. 333-334.

Guglielminetti, nell'intervista del '23 sull'«Idea Nazionale», Pirandello avrebbe finito col «sovrapporre all'eroe dell'imminente e ultimo romanzo la figura dell'attuale protagonista della vita politica italiana». ⁸⁴ Una sorta di 'giuoco delle parti', Vitangelo con Benito, sebbene il romanziere si trovi poi in difficoltà nel sostenere la vocazione al «movimento» del regime fascista dopo aver preso il potere, perché solo Moscarda vince la scommessa – «muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi» ⁸⁵ – e lo intende bene la critica fascista alla quale il romanzo non piace. Meno rischiosa è la strada che la giuria sceglie discutendo genericamente dei «problemi di natura puramente psicologica» nella narrativa pirandelliana, per concludere, senza mai citare Freud, silenzio, a dire il vero, assai eloquente, ⁸⁶ che «la caratteristica più straordinaria dell'arte pirandelliana è il potere, quasi magico, di trasformare l'analisi psicologica in buon teatro». ⁸⁷

Più attenzione è riservata al Pirandello drammaturgo, alla di lui capacità di declinare l'«immagine», tramutando l'idea al centro di tutte le sue opere – quella relativa alla «natura illusoria della personalità, dell'«Io»» – non in «idea astratta travestita da immagine». ⁸⁸ Proseguendo per questa strada, Hallström individua un primo gruppo di testi – *Tutto per bene*, *Vestire gli ignudi*, *La vita che ti diedi*, *Così è (se vi pare)* – costruiti attorno all'«idea che gli altri hanno di una personalità e l'effetto che ne sperimentano»: «gli altri ci conoscono solo come noi conosciamo loro, cioè in modo imperfetto», ma ciò nonostante «continuano ad emettere giudizi definitivi» che possono arrivare a mutare la «coscienza del proprio sé». ⁸⁹ Quindi la giuria indica due *pièce*, di cui si è detto, dedicate all'«analisi dell'«Io»» vista da «lati differenti»: *Enrico IV* («la lotta della personalità per la propria identità nell'eterno fluire del tempo») e il *Giuoco delle parti*, un «dramma di pure astrazioni» modulato sulla «nozione di dovere» dove, «come per il tocco di una bacchetta magica, il gioco della astrazioni riempie la scena di una vita straordinariamente affascinante». ⁹⁰ Ancora un gioco, insomma, sebbene non credo sia quello che Pirandello ha voluto rappresentare, per arrivare, sempre sull'onda di questa

⁸⁴ M. Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 298.

⁸⁵ L. Pirandello, *Uno, nessuno centomila*, cit., p.166.

⁸⁶ Merita ricordare che, come scrive Beatrice Stasi, il «resoconto ufficiale della Commissione Nobel, firmato il 27 settembre dallo stesso presidente, nel proporre all'Accademia svedese di premiare Pirandello non si limitava a rimandare alla “perizia dell'esperto” (cioè allo stesso Hallström), ma evocava come argomenti a favore del candidato tanto il sostegno di “una rappresentativa opinione nazionale” [...] quanto un confronto con il “popolare Freudismo” che con i suoi eterni due o tre ‘complessi’ concede un vantaggio a Pirandello sia come psicologo che come poeta». Si tratta di un'affermazione che, come ha sottolineato Stasi, «comporta delle implicazioni politiche evidenti nell'Europa degli anni Trenta», B. Stasi, *Luigi Pirandello*, cit., p. 228. Ancora una volta viene bene citare Sciascia, il quale così commenta il mancato freudismo pirandelliano: «un proverbio siciliano dice: “cu scanza ura scanza priculo”. Alla lettera: chi scansa l'ora scansa il pericolo; e vuol significare che a chi non è puntuale, a chi arriva in ritardo a un appuntamento, a una partenza, a volte accade di scampare a un qualche agguato o disastro. [...] Ma nel caso di Pirandello il proverbio è di splendente verità: l'aver scansato l'ora di Freud è stato un bel colpo di fortuna», L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, cit., p. 55.

⁸⁷ *Alloro di Svezia*, cit., p. 91.

⁸⁸ *Ivi*, p. 92.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Alloro di Svezia*, cit., pp. 94-95.

metafora, alla lettura del capolavoro indiscusso (*Sei personaggi in cerca d'autore*): «Sei personaggi in cerca d'autore [...] è un gioco simile a quello descritto in precedenza, ed è, allo stesso tempo, il suo esatto opposto: [...] profondamente serio e pieno di idee. Qui domina la sconfinata immaginazione creativa piuttosto che l'astrazione»: «è il vero dramma della creazione poetica», conclude Hallström⁹¹ (del «mistero della creazione artistica» come «mistero della nascita naturale» parla Pirandello nella *Prefazione* del '25 ai *Sei personaggi*).⁹²

A conclusione delle motivazioni, Hallström finisce col calcare sul viso di Pirandello due maschere che gli stanno parimenti scomode: quella del «moralista», perché in lui «il bene resta bene ed il male, male» e «un'umanità nobilmente fuori moda domina la sua concezione del mondo umano»⁹³ e quella dello «psicologo scettico», che grazie al suo «lavoro analitico»⁹⁴ mette in scena un Io che il pubblico sa di dover accettare solo in parte, perché sebbene «l'analisi psicologica» dell'agrigentino sia condotta con «un sorprendente talento illusionistico»⁹⁵ «se, per caso, qualcuno si persuadesse che l'“Io” è una finzione, presto si convincerebbe che, in pratica, questo “Io” possiede di sicuro un certo grado di realtà».⁹⁶

Ma il drammaturgo Pirandello, così come il «novellaro», non si presta al gioco della monumentalizzazione e lo fa con una commedia composta nel '32 e rappresentata l'anno seguente, prima a Buenos Aires e poi a San Remo, di forte ispirazione autobiografica e certo non solo perché mette in scena il rapporto fra un poeta coronato e maturo e una giovane donna (ovvero lo stesso drammaturgo e la più volte citata Marta Abba): *Quando si è qualcuno*.⁹⁷ Dietro la maschera di Qualcuno, questo è il nome del protagonista, nome che rimanda alla novella *Qualcuno che ride*, personaggio le cui battute sono indicate nel testo da tre asterischi, è fin troppo evidente la fisionomia di Pirandello, ormai prigioniero di quella fama che aveva pervicacemente inseguito. «Satira della fama – scrive Pirandello – Un uomo celebre non può più vivere la propria vita come gli pare e piace; ma bisogna che la viva secondo il concetto che gli altri si sono fatti di lui e su cui riposa la sua fama, schiavo dunque della forma ch'egli si è data e in cui gli altri lo riconoscono; guaj se vien meno ad essa, guaj se si lascia vincere da una tentazione. Così egli diviene alla fine statua di se stesso».⁹⁸

⁹¹ Ivi, p. 95.

⁹² L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 654. Sulla creazione artistica come gestazione, mi permetto di rimandare a L. Pirandello, *Suo marito*, a cura di L. Nay, cronologia di S. Costa, Milano, Mondadori, 1994.

⁹³ *Alloro di Svezia*, cit., p. 96.

⁹⁴ Ivi, p. 95

⁹⁵ Sono parole di Hallström tratte dalla relazione preparatoria al discorso, B. Stasi, *Luigi Pirandello*, cit., p. 226.

⁹⁶ *Alloro di Svezia*, cit., p. 95.

⁹⁷ «Commedia scritta per lei – osserva Sciascia – a dichiararle amore, a spiegarle le difficoltà di quell' amore, a presentire e legittimare, si direbbe anche ad agevolare, la ribellione di lei», L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, cit., pp. 9-10.

⁹⁸ Cito, per comodità, ancora da L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, cit., p. 56. Sempre in quelle pagine si legge della gita a Besozzo compiuta da Pirandello e da Renato Simoni, al quale si deve questo racconto, in visita alla famiglia Bertuletti. Così scrive Sciascia: «durante il viaggio Pirandello propone a Simoni un gioco: di dire ai Bertuletti, che aspettano Pirandello, che Simoni aveva voluto far loro uno scherzo, facendosi accompagnare non da Pirandello, ma da uno che gli

L'agrigentino, come Qualcuno, non riesce più a sentirsi vivo, ed è proprio la gabbia entro cui la notorietà lo ha rinchiuso a impedirglielo: «pròvati a esser conosciuto da tutti e voler vivere ancora!» esclama Qualcuno «vorrei vederti! – il personaggio con lui sulla scena è Pietro «il nipote d'America» – Con tanti specchi davanti, quanti sono gli occhi che ti stanno a guardare. Passa il grand'uomo: e ti fissano – irrigiditi – e ti irrigidiscono – richiamandoti alla tua “celebrità” – STATUA». ⁹⁹ E così scrive Pirandello in uno dei «foglietti» pubblicati da Alvaro:

Tu capisci? Mi obbligano mentre vivo a rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita. Mi guardano, mi seguono, mi osservano; e così mi richiamano di continuo a me stesso, mi costringono a sorvegliarmi; ogni mossa, ogni gesto allora mi s'irrigidisce. Io mi vedo vivere come davanti a tanti specchi quanti sono gli occhi che mi stanno a guardare. ¹⁰⁰

Nessuno di coloro che stanno accanto a Qualcuno, come nessuno di coloro che stanno accanto a Pirandello, comprende che dietro a quella che ritengono essere una «burla», ovvero l'aver scritto poesie attribuendole a un giovane poeta che non esiste, Délago, vi sia, in realtà, ben altro, vi sia l'estremo tentativo di sottrarsi al gioco della fama letteraria. Per questo Qualcuno non vuole che si sappia che Délago è lui, perché se ciò accadesse alla maschera di poeta laureato semplicemente si sostituirebbe quella di giovane poeta: «se mi scopro Délago è finito: diventa una mia maschera, non capisci? una maschera di giovinezza, che mi sia messa per burla», grida a Verroccia che certo non può capire. ¹⁰¹ «Chiuso», «murato» nella «prigione di *se* stesso», Qualcuno è consapevole che non è più il tempo di «parlare per i nuovi destini dell'Italia», come ci racconta il sogno con cui Pirandello apre il secondo atto, sogno in cui i ritratti che abbelliscono le pareti della biblioteca del protagonista si animano. Si vede così dapprima Foscolo che invita Dante a «parlare», sebbene questi «fosco e sdegnato, scrolli urtato le spalle e con un dito teso *faccia* segno di no, di no, energicamente», quindi Leopardi che «scuote sconsolato la testa di qua e di là e apre con disperazione le braccia», per finire proprio con Ariosto, colto in una posa che ricorda quanto si è detto in apertura, «con un sorriso di sapiente indulgenza, fa col capo e le braccia all'infelice gesti di esortazione: eh, via! sii mago a te stesso e consolati!». ¹⁰² Niente può salvare Qualcuno dal gioco della monumentalizzazione, una monumentalizzazione che si celebra definitivamente quando in scena irrompono i fotografi, così

somigliava. Simoni stette al gioco, e forse anche i Bertuletti. Ma fu Pirandello che ne ebbe tanto disagio, tanta inquietudine, che “a un certo punto, improvvisamente, egli si dichiarò Pirandello; e con tanta preoccupazione di non essere creduto che trasse di tasca alcune lettere direttegli, e le mostrò”, ivi, p. 57.

⁹⁹ L. Pirandello, *Quando si è qualcuno*, in Id., *Quando si è qualcuno. La favola del figlio cambiato. I giganti della montagna*, a cura di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1993, p. 11.

¹⁰⁰ Id., “Foglietti” editi da Corrado Alvaro, in M. Lo Vecchio-Musti, *Saggi, poesie scritti vari*, cit., p. 1230.

¹⁰¹ Id., *Quando si è qualcuno*, cit., p. 23. D'altronde lo stesso Graf si era rifiutato fino all'ultimo di riconoscere la stessa burla agrodolce che aveva spinto Domenico Gnoli a calzare la maschera di Giulio Orsini. Su questo si veda C. Allasia, *L'idea concubina. Le tentazioni di un intellettuale fin de siècle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 96.

¹⁰² L. Pirandello, *Quando si è qualcuno*, cit., pp. 50, 39.

come era accaduto a Pirandello, che lo immortalano fissandone per sempre l'immagine: «mi dispiace, caro, rimettiti a posto – gli dice l'editore – Ti muovi proprio quando non devi»; «Sì, hai ragione. Io non mi devo più muovere», risponde Qualcuno.¹⁰³

A tutto questo si è ribellato Pirandello, perché se al «giuoco» del «demoniaccio» forse può rassegnarsi («bisogna vivere, cioè illudersi; lasciar giocare in noi il demoniaccio beffardo, finché non si sarà stancato; e pensare che tutto questo passerà... passerà», aveva detto Cosmo Laurentano)¹⁰⁴ non altrettanto l'agrigentino è disposto a fare cedendo al gioco del poeta laureato,¹⁰⁵ consapevole che se il Nobel ha significato incoronarlo «creatore di una nuova tragedia moderna» – sono parole di Renato Simoni sul «Corriere» nel novembre del '34 – collocarlo fra i «grandi poeti della storia del teatro tragico universale» – è Massimo Bontempelli sul «Quadrivio» sempre in quella data – ha anche voluto dire, è lui stesso a scriverlo, creare un ennesimo pirandello «zoppo, deforme, tutto testa e niente cuore, strampalato sgarbato lunatico e tenebrone».¹⁰⁶

laura.nay@unito.it

(Università di Torino)

¹⁰³ Ivi, p. 56.

¹⁰⁴ Anche Cosmo ha «capito il giuoco», quello del «demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione, deridendoci degli affanni che per essa ci siamo dati, e deridendoci anche [...] del non averci saputo illudere, poiché fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà», L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 509, 510. Su questo punto, molto discusso dalla critica, si veda almeno A. R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit., pp. 243-245.

¹⁰⁵ «Il Pirandello laureato a Stoccolma è toccato da una fama diversa da quella vivace e tempestosa di dodici anni prima; si è trasformato veramente, agli occhi dei contemporanei, nel "Qualcuno" del suo dramma», G. Giudice, *Pirandello*, cit., p. 534.

¹⁰⁶ «Mio caro Vittorini, tra tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale, zoppi, deformati, tutti testa e niente cuore, strampalati lunatici e tenebroni nei quali io, per quanto mi sforzi, non riesco a riconoscermi neppure per un minimo tratto [...], ha voluto anche lei metterne su uno, tutto suo, non per il gusto di storpiarmi e poi mostrarmi zoppicante, non per il gusto di presentarmi mascherato da una testa da elefante e con cuore atrofizzato mediante quella pompa a filtro che è la macchinetta infernale della logica, [...] ma anzi tutt'al contrario, e di questo come è naturale e come può bene immaginarsi, io le sono molto grato [...]. Molto grato perché, tra tanti che credono di saper molto bene ciò che sono, io che non lo so affatto e ho sempre rifuggito dal saperlo come da una soperchieria a tutta la vita che mi si muove dentro di continuo, trovo in lei uno che mi fa andar dritto sulle gambe e mi dà tanto cuore quanto me n'abbisogna per amare e compatire questa povera umanità, sia quando ragiona e sia quando sragiona; uno che cerca di spiegare che se tanti mi credono strampalato è perché mi muovo a mio modo e non come gli altri vorrebbero [...]. Comunque [...] zoppo, deforme, tutto testa e niente cuore, strampalato, sgarbato lunatico e tenebrone, io esisto e seguirò ad esistere, e loro no», L. Pirandello, *Prefazione* a D. Vittorini, *The Drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1953, pp. VI-VII (di questo saggio è stata pubblicata una traduzione nel 1989 presso la casa editrice Ellemme di Roma, in questa edizione la *Prefazione* di Pirandello può essere letta alle pp. 11-12).