

# PIRANDELLO POETA

Atti del convegno internazionale  
organizzato dal Centro Nazionale  
di Studi Pirandelliani di Agrigento

raccolti e ordinati da PAOLA DANIELA GIOVANELLI

XV

~~67523~~

67293



82.523

Firenze

VALLECCHI

1990

## Le raccolte tedesche

---

di MICHAEL RÖSSNER

Credo di poter, anzi di dover cominciare questo breve intervento sulle tre raccolte tedesche con una frase tratta dal recente libro dello « spiritus rector » di questo convegno, il professor Laretta: « Bisognerebbe smetterla con il seguire pedissequamente linee ormai tradizionali di valutazioni negative »<sup>1</sup>. Se volessimo continuare sulle tracce della critica pirandelliana tradizionale, avremmo a disposizione – se non sbaglio – tre strade diverse:

1) quella di una valutazione negativa al cento per cento, che purtroppo, nella tradizione crociana, è ancora l'opinione generale dei non specialisti, ossia degli autori di studi non specifici su Pirandello. Così leggiamo per esempio nel volume *I giganti della letteratura*, edito da Mondadori nel 1973: « Il suo pensiero poetico rimarrà modesto, i suoi versi disarmonici e spigolosi. [...] Non verrà mai ricordato, il Pirandello, per le sue raccolte poetiche »<sup>2</sup>. Questa strada però ci sembra sbarrata: se partecipiamo a un convegno che vuole appunto ricordare e discutere le poesie di Pirandello, decisamente non possiamo accettare quest'opinione così negativa senza creare una situazione paradossale.

2) quella della valutazione delle opere poetiche come mezzo per conoscere « le origini di una personalità », « le sorgenti di un poderoso fiume », valutazione suggerita già nel primo libro interamente dedicato all'opera lirica del nostro: *La poesia di Pirandello* di Guglielmo Lo Curzio, del 1935<sup>3</sup>. Ma anche questa strada ce la sembra proibire la voce del nostro direttore Laretta che ci ammonisce di non cacciare la lirica giovanile « dalla storia dello scrittore per relegarla in una specie di nebulosa preistorica caratterizzata da ingegnoso diletterantismo e da goffo e scolastico lirismo »<sup>4</sup>. Dico « sembra »; e mi ripropongo di esaminare più tardi se questa frase ci proibisce veramente di continuare sulla strada proposta da Lo Curzio;

3) ci rimane ancora la terza strada: quella di accettare pienamente la lirica pirandelliana come un insieme di capolavori. Così per esem-

pio il giudizio di Francesco Mulè, apparso nel « Mondo » del 17 febbraio 1923: « Il commediografo più originale è anche uno dei più originali poeti della nuova Italia »<sup>5</sup>, o, in uno stile meno giornalistico e più scientifico-critico, quello più recente di Aldo Capasso: « poesia originale, forte, pienamente moderna; poesia d'una consapevolezza eccezionale; poesia vera, e, da ogni punto di vista, fuori del comune »<sup>6</sup>. Per quanto questo potrebbe valere per alcune delle tante poesie che vogliamo esaminare qui, e nonostante il vero amore ed incanto che provo al cospetto dell'opera di Pirandello, il mio giudizio critico (il mio « demoniaccio beffardo ») non mi permette di essere d'accordo con la valutazione di Capasso. Bisogna dire, e bisogna dirlo francamente, che vi sono fra le tante poesie giovanili anche molte che, oltre a difetti formali, mancano di quello che al nostro autore fu sempre tanto caro: sincerità. C'è stile di parole, non di cose – e se questo fatto si unisce ai menzionati difetti formali, ci troviamo di fronte a poesie sopravvalutate soltanto per amore dell'autore.

Perciò l'unica possibilità valida, mi sembra personalmente quella di valutare ciascuna poesia per se stessa; e di valutare il corpus, non come Lauretta giustamente sconsiglia, come « preistoria [...] per niente produttiva ai fini dell'attività letteraria successiva »<sup>7</sup>, ma – e l'ha proposto Lugnani già nella relazione inaugurale – come prima manifestazione dei *Leitmotive* e temi dell'opera di Pirandello. Così possiamo avvicinare i giudizi di Lo Curzio e Lauretta – e così si costituisce quell'unità dell'opera pirandelliana che io cercavo di individuare nel mio studio su *Pirandello Mythenstürzer*, e che anche Lauretta proclama dicendo: « La vigorosa, mossa e lucida testimonianza della ideologia esistenziale e poetica di Luigi Pirandello, matrice della straordinaria storia del suo personaggio, è tutta nella vasta opera, a cominciare dalle prime liriche fino all'ultimo mito che, vedi caso, è appunto quello della poesia »<sup>8</sup>.

Come premessa a questa valutazione però mi sembra utile tracciare qui in breve la cronologia delle tre raccolte, la loro struttura, e la loro posizione nel *corpus* dell'opera lirica di Pirandello. Credo che non bisogna ripetere tutta la storia ormai ben conosciuta, della « vocazione lirica » del giovane Pirandello che persino dichiara:

« Fino a tutto il 1892 non mi parve possibile che io potessi scrivere altrimenti che in versi<sup>9</sup> ».

Sappiamo tutti che le « raccolte tedesche » (composte negli anni 1889-1891) sono frutto del soggiorno in Germania che terminò con la laurea nel 1891, e che *Zampogna* riflette l'atmosfera di libertà ed indipendenza acquistata nell'ambito di Bonn, però trasformata ed adottata alle condizioni della sua nativa Sicilia. Dobbiamo considerare

perciò queste raccolte come frutti maturi e vertici dello sviluppo nel periodo unicamente lirico che lo stesso Pirandello volle chiamare tale, cioè il periodo fino al 1892. All'interno di questa definizione, *Zampogna* si distacca però strutturalmente, formalmente, tematicamente e cronologicamente dalle altre due raccolte; scritta interamente in Sicilia, senza metro fisso (per le *Elegie renane*, Pirandello aveva adottato il metro elegiaco, in *Pasqua di Gea* usa soltanto il settenario), senza visibile principio di composizione ed organizzazione, rimane al di fuori dell'« unità, umana e cronologica, della produzione lirica del " periodo di Bonn " » (giustamente osservata da Capasso)<sup>10</sup>.

Le altre due raccolte invece partono ciascuna da un certo nucleo tematico, rappresentano le due facce – quella malinconica-invernale e quella ottimistica-primaverile – della stessa situazione, quella cioè del giovane studente-poeta siciliano nell'ambito, per lui estraneo, dell'università di Bonn. Se dico partono, voglio però dire che alla fin fine si congiungono: le *Elegie renane* includono anche idilli positivi – riflessi dell'amore per Jenny Schulz-Lander nella IX e nella XII, ed in *Pasqua di Gea* troviamo, dopo l'iniziale inno alla gioventù, la primavera e il godimento, di nuovo l'eterna tematica pirandelliana della perdita di tutte le illusioni a causa della morsa velenosa del dubbio (III). Ma su queste « costanti » pirandelliane torneremo più tardi.

Per adesso ci limiteremo a considerare la struttura di *Zampogna* in confronto a quella delle due altre raccolte. Scritta in un periodo molto più lungo, consiste di due parti principali: 1) il poemetto *Padron Dio* – più tardi trasformato anche in novella –; 2) una serie di brevi poesie in vari metri, con varie tematiche, e ciascuna con un suo titolo, cioè esteriormente non caratterizzata come parte integrante d'un insieme. Perciò possiamo osare concludere che la raccolta di queste poesie sotto un unico titolo è avvenuta a posteriori.

In molti punti c'è in *Zampogna* più affinità con la prima raccolta poetica, *Mal giocondo*, che non con le due scritte a Bonn; metri tradizionali come la terzina, il sonetto, la canzone a strofe libere, ecc. contengono anche qui una tematica variatissima, unita soltanto dal comune sfondo del paesaggio e della vita siciliana. Ma quanto alla struttura esterna, *Zampogna* preannuncia già la libertà di composizione di *Fuori di chiave*.

Questa somiglianza non è casuale: *Zampogna* viene composta proprio nel periodo nel quale Pirandello comincia la sua attività narrativa (negli anni 1892-1894, secondo la cronologia di Vito Lopez<sup>11</sup>) cosicché non è più in grado di dedicarsi unicamente all'attività lirica in un *corpus* organico. Le poesie, perciò, diventano sempre più dei « sottoprodotti » occasionali, composte negli spazi liberi dalle altre attività letterarie e non-letterarie.

Le altre due raccolte *Pasqua di Gea* e *Elegie renane*, appaiono (come il perduto *Belfagor* e gli ulteriori poemetti) frutti di una concezione iniziale precisa: più precisa ancora nelle *Elegie renane* (composte nell'inverno 1889-90, secondo V. Lopez<sup>11</sup>, ma pubblicate definitivamente soltanto nel 1895). Qui il punto di partenza per Pirandello è, senza dubbio, l'imitazione del Goethe, di cui ha anche tradotto le *Elegie romane*. C'è lo stesso metro, più o meno lo stesso numero di poesie (venti, Goethe; sedici Pirandello, dopo averne escluse parecchie dalla versione definitiva per la stampa), e, cosa più importante, anche la stessa tematica: lo straniero che, lontano dalla patria, gode più liberamente il piacere dell'amore con una figlia del paese ospite. Ma allo stesso tempo, vuole essere l'inversione delle *Elegie romane*: dove Goethe poneva la sua gioia di vivere, forza ed ottimismo. Pirandello, figlio di un'epoca che si autodefinisce « decadente » (il *fin-de-siècle*), è malinconico e lo diventa sempre di più nelle nebbie del Reno. È interessante notare che già Luigi Capuana nella sua recensione del libro (nel 1901) diceva: « Non è proprio [...] un'inversione di posti? Non è strano che il giovine del Nord [Goethe] canti in Italia un inno ai sensi, e il giovine meridionale porti nel nord una tristezza che s'intona con la tristezza del paesaggio? »<sup>12</sup>. Questo determina anche le differenze strutturali fra le due opere: mentre Goethe, concentrandosi sul tema dell'amore, chiede già nella I elegia:

Oh, chi sa bisbigliarmi a quale finestra la Bella,  
che l'ardor mio ristori, scorgere io debba un giorno?<sup>13</sup>,

in Pirandello le prime due elegie parlano in termini fin troppo eruditi rispettivamente della nostalgia per la sua lontana patria e della grandezza perduta di Roma, la terza del triste paesaggio invernale renano, e soltanto la quarta menziona l'amore (Jenny Schulz-Lander), in tono ancora negativo:

Fate, gravi memorie de' miei morti amori, che un nuovo  
pallido fior non nasca tra queste nebbie<sup>14</sup>.

Più tardi però – com'è già stato accennato, anche nelle *Elegie renane* si giunge a toni di godimento, d'amore, di gioie erotiche, della vita: in XII, XIII, XVI, e soprattutto nelle poi eliminate Elegie I e III della versione stampata in « Ariel », 8-1-1898 (« Del forestier che ancora il sol della patria ha negli occhi » e « Mentre del sol le parlo d'Italia »).

*Pasqua di Gea* parte, come abbiamo detto, da una situazione

diversa: è primavera (una primavera un po' topica medievale o rinascimentale, come dimostra già la poesia epigrafe del poeta provenzale Jaufré Rudel e il riferimento ai poeti provenzali nella dedica). Ed in più è una primavera pagana. È morto il bimbo timido della poesia *Primo rintocco* (pubblicata nel 1902):

O donne avvolte negli scialli neri,  
che andate in fretta alla chiesuola pia,  
attossicato da negri pensieri  
è morto il bimbo che con voi venia<sup>15</sup>.

È morto dunque il vecchio mondo siciliano con i suoi legami, si è liberi di godere, si può far l'amore senza obbligarsi a niente, e si può negare la religione. « Scrivete zero! » aveva risposto Pirandello all'università di Bonn alla domanda quale fosse la sua religione<sup>16</sup>. Ma anche questo nuovo ideale edonistico non appare molto stabile: dopo i primi gridi di trionfo comincia già al numero III il tema del dubbio. VI nega il futuro. In VIII e IX desidera una morte prematura, in X fa chiedere a una « vecchierella » se vuole morire – e quella risponde « sì ». Con XI arriviamo finalmente al punto estremo del pessimismo:

Oh a dire, è pazza cosa,  
umana sorte, questo  
correre nostro a certa  
insidia, e senza posa!<sup>17</sup>

Nella sezione XIV però ricomincia il tema dell'amore che ascende fino a frasi come « ebbro di vita sono » (XVII, ripetuta poi dal « prototipo siciliano » Liolà) ed a un canto quasi popolareesco nel XVIII: « E con due sacca piene di frutta e di civaje » che non ha più niente a vedere con la Germania, anzi è tutto immerso in un'atmosfera gioiosa campestre-siciliana tipo *Liolà* – atmosfera che troveremo qualche volta anche in *Zampogna*. Poi però torna il tema della morte prematura in una *lauda* a una ragazza morta all'età di vent'anni, e la raccolta termina con la morte dei « mesi gaj » e dell'« estro di primavera »<sup>18</sup>.

Tutt'altro *Zampogna*. Comincia con la rottura delle illusioni nel poemetto *Padron Dio* (che forse si dovrebbe considerare a parte), ma la seconda parte ci confronta subito con la morte non della primavera, ma dell'inverno (*Come muore*). Con rare eccezioni di tematica più ampia (che discuteremo in seguito), i metri tradizionali (sonetti, madrigali, canzoni, terzine, ecc.) che seguono cantano un'idillica Sici-

lia, un paesaggio qualche volta antropomorfizzato, i costumi della gente, la messa, le greggi di capre ... e finalmente, nella penultima poesia, lo stato d'animo che, cronologicamente, avrebbe dovuto inaugurare la raccolta: il ritorno al paese dell'infanzia, il ritrovare posti consueti e cambiati alla volta. La raccolta poi finisce con *L'attesa*, un'idea che ci potrebbe ricordare Enrico IV (« Ma già forse è passata / la sua stagione »<sup>19</sup>), così come prima *A Gloria* ci aveva ricordato il numero XX di *Pasqua di Gea*, parlando della morte di un bimbo.

A parte questo però, le tematiche comuni alle raccolte di Bonn e a *Zampogna* sono tanto scarse come le caratteristiche formali.

Dobbiamo dunque trovare un'altra possibilità per stabilire l'unità che ci permette di avere un'impressione globale delle raccolte da considerare qui. E questa possibilità, già accennata all'inizio di quest'intervento, è la stessa che sceglieremo per valutare meglio le opere liriche; cioè, cercare qui dei motivi che ritornano sempre attraverso tutta l'opera pirandelliana, stabilire delle costanti che, cominciando dalle liriche giovanili che sono oggetto di questa sessione di lavoro, formino la base e il punto stabile dell'intera opera, sia narrativa, drammatica o lirica.

Se conoscete il mio intervento dell'anno scorso, saprete già quale punto di vista io propongo per avvicinarsi a una tale struttura di costanti: le relazioni di Pirandello col mito. Nel mio libro *Pirandello Mythenstürzer* distinguo tre atteggiamenti diversi: il « far crollare i miti, » l'« usare » o « creare » dei miti nelle opere e finalmente l'arrivo a una libera « coscienza mitica » al di là dei miti fissi e irrigiditi, come la descrivono per esempio Cassirer e Eliade per una certa mentalità preologica (che, come si vede in Pirandello, può però essere anche post-logica). Questo punto è raggiunto pienamente soltanto nei *Giganti della montagna*, ma ne troviamo le tracce anche prima.

Come conclusione di questo intervento cercherò dunque di presentarvi da questo mio sistema (che deve considerarsi soltanto come una delle molte possibili visioni dell'opera pirandelliana) alcune costanti che si trovano già nelle « raccolte tedesche » ossia nelle prime produzioni letterarie del nostro.

1) Il crollo dei miti: Quest'atteggiamento è espresso in modo perfetto nella frase pirandelliana:

Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Io le scrollo invece, per rivelarlo<sup>20</sup>.

È tratta da una intervista del 1936, cioè dell'ultimo anno della sua vita. Non è dunque certo una fase giovanile, questo « far crollare i miti », cosa che viene riconosciuta anche da Leone de Castris nel suo ormai « classico » *Storia di Pirandello*, quando scrive sulla poesia di Pirandello:

Già la sua preistoria rivela una concentrazione di temi e di idee assolutamente personali [...] nella quale, se si guarda con attenzione, già si annuncia un progressivo crollo di miti infantili e di credenze tradizionali <sup>21</sup>.

« Far crollare i miti » non è però mai un atteggiamento freddo, intellettuale, cinico, ma una sofferenza, non può farne a meno, il « ragionatore » Pirandello: una volta cominciato il dubbio, deve « scavarla fino in fondo, la saetella di trapano del raziocinio » <sup>22</sup>, come lo chiama il nostro autore nella novella *Il professor Terremoto*. E la lettera del 31 ottobre 1886 alla sorella Lina dimostra che ne è cosciente già prima di andare in Germania:

La meditazione è l'abisso nero [...]. Un raggio di sole non vi penetra mai, e il desiderio di averlo ti sprofonda sempre più nelle tenebre dense [...]. È una sete inestinguibile, un furore ostinato; ma il nero t'abbevera, la immensità silenziosa t'agghiaccia <sup>23</sup>.

Nelle raccolte tedesche, questo concetto si trova nella forma più chiara in *Pasqua di Gea* III:

Quando una volta ha morso,  
 crudele dipsa ascosa,  
 il dubbio - e infuso il fiele;  
 fonte non v'è di grazia,  
 né dàn limpidi rivi  
 un salutare sorso,  
 ché bere alcun non sazia  
 la sete velenosa <sup>24</sup>.

La poesia seguente presenta lo stesso concetto in una trasformazione metaforica:

Egli [il dubbio?] ha una scure in mano  
 il mio nume fatale:  
 fronde non mette via  
 la pianta della mia vita,  
 che tosto a lei non sia  
 recisa da codesto  
 crudel genio del male <sup>25</sup>.

Leone de Castris vede in quest'atteggiamento il sentimento della vita e quasi la poetica lirica pirandelliana:

[...] un sentimento forse sproporzionato alle reali dimensioni dell'esperienza, ma non sproporzionato all'acutezza della sensibilità umana dello scrittore, alla sua tendenza di cercare – dei fatti e delle circostanze particolari – sempre un significato generale, una prospettiva di conoscenza assoluta. La solitudine ne è il risultato. Una solitudine che [...] implicitamente anela ad aprirsi a nuovi contatti, a nuove esperienze, quasi postulando sin d'ora la necessità di quella verifica del « vero », di quella conoscenza moderna e approfondita dell'uomo che, in apertura, Pirandello inquietamente salutava come contenuto e dramma della nuova poesia<sup>26</sup>.

Pirandello stesso esprime questo stato d'animo molto in breve e con leggera autoironia in *Pasqua di Gea* XVII:

– io non so più mentire!  
Vogliate compatire<sup>27</sup>.

Ma guardiamo un po' i miti concreti che Pirandello distrugge. Fra quelli irragionevoli, riconosciuti anche oggi come « miti » (usato oggidì però piuttosto come sinonimo di « irrazionalismi ») è sommatamente importante l'attacco alla concezione religiosa tradizionale. I fatti biografici che causarono quest'atteggiamento antireligioso vengono narrati nella novella (secondo Nardelli autobiografica) *La madonnina*. Il tema però si trova dappertutto in Pirandello. I preti ipocriti sono quasi dei « Leit-personaggi » della sua opera – da novelle come *La madonnina*, le *Cronache di Montelusa*, *In corpore vili* fino al Monsignor Partanna di *Uno, nessuno e centomila*. E dappertutto si trova anche l'idea di rinnovare la religione, avvicinandola più alla natura: da Don Bartolo della novella *Dono della vergine Maria* fino a Lucio nel mito religioso *Lazzaro*, c'è tutt'una serie di personaggi che più o meno decisamente lo provano. (Ci sarebbe infine da aggiungere anche il dialogo fra Vitangelo Moscarda e il suo cane in *Uno, nessuno e centomila*).

*Pasqua di Gea* ci confronta con l'attacco forse più duro al mito cristiano ed insieme con l'unico tentativo di fondare una religione non-cristiana. Già la prima poesia parla della morte del cristianesimo:

Or che nei petti umani  
la vana fede è morta  
ne l'ideale estremo  
poggiato su'l dimani  
del nostro dí supremo<sup>28</sup>.

e ci annuncia una nuova religione precristiana ed insieme non più cristiana: non è Cristo che è risorto, ma Gea (la terra), l'« unica Dea », mitizzata come la Primavera con la maiuscola; e questa Gea ci annuncia una nuova-vecchia religione:

Sgorga di nuova foce  
la voce armoniosa;  
una lontana voce,  
limpida luminosa  
mi chiama e mi conduce <sup>28</sup>.

Parleremo più tardi del mito della Terra Madre che si trova all'origine di questa concezione. Per adesso ci interessa il crollo del mito cristiano, che si ripete ancora più chiaro nella poesia V, « Lascia il rosario e il velo / e il libro de la prece ». Pirandello vede il cristianesimo come religione della morte, degli obblighi, religione che forza gli uomini ed opprime la vita nei loro petti, quando definisce Cristo:

[...] gramo Figlio  
d'un opprimente Sorte  
per cui tutto è peccato; <sup>29</sup>

La contrapposizione è chiarissima: da una parte Cristo e Dio Padre, rappresentanti del « regno della morte » (che in Pirandello vuol sempre dire anche « forma irrigidita »), circondati da una « immiserita turba di semidei, cui fu virtù negare quanto ha di ben la vita » (i Santi che tanta importanza hanno nella concezione siciliana della religione), d'altra parte la Terra, risorta invece di Cristo, e la cui voce è « la voce de l'amore, la formidabil voce de l'universa vita », Terra che è « tutta di fior vestita » grazie alla primavera. La risurrezione e l'amore – concetti tradizionalmente cristiani – vengono dunque restituiti al settore ancora più vecchio della religione tellurica. Finalmente, Pirandello fa crollare simbolicamente il mito cristiano, deponendo Gesù morto dalla Croce:

lasciami, o derelitto  
che da codesto legno  
con pietosa mano  
io ti deponga ancora <sup>30</sup>.

e togliendolo dalla vista delle generazioni future:

Si scavi oggi una fossa

che sempre agli a venire  
 occulta resti e al mondo:  
 Noi vi vogliam, pietosi  
 codesto bello e biondo  
 figlio de l'Oriente  
 comporre e seppellire<sup>31</sup>.

Siamo quanto mai vicini a Nietzsche, citato prima dallo stesso Pirandello nell'intervista del 1936. Ed anche altrove si accenna al filosofo tedesco, autore del grido « È morto Dio! » Anche il superuomo di Zarathustra, così caro al nemico personale del Nostro, D'Annunzio, si può indovinare dietro le righe di un'*Elegia renana* non compresa nella raccolta stampata nel 1895, dove si parla della scalata di una montagna:

In alto o prode, in alto! val meglio ne l'alto perire,  
 che giù, nel torbo fiume, tra le nebbie, affogare.  
 Sveglia al tuo capo intorno sonni d'aquile e gridi animosi;  
 ascolta dei sublimi venti la piena voce<sup>32</sup>.

Qui ricordiamo il mondo di Zarathustra che vive fra rocca e ghiaccio, con l'aquila ed il serpente, e guarda con disprezzo la folla in basso affogare. Forse è stato proprio l'influsso di Nietzsche che guidò Pirandello a una negazione così dura e senza compromessi del mito religioso, come la troviamo in V di *Pasqua di Gea*. Mai altrove c'incontriamo con questa mancanza di rispetto e di comprensione per la religiosità degli altri, anche se il crollo del mito irrigidito della religione tradizionale si ripete un po' ovunque nella vasta opera di Pirandello.

Un altro mito irrazionale, prima (nella delusione romana espressa in *Mal giocondo*) e poi (ne *I Vecchi e i giovani*, in *Berecche e la guerra*, ecc., ecc.) anche lui oggetto del dubbio pirandelliano, si trova in *Pasqua di Gea* e soprattutto nelle *Elegie renane* ancora intatto: il mito nazionale del Risorgimento. Nell'elegia II si parla di Roma, « libera e nostra », oggetto di « gloria antica e nuova »<sup>33</sup>. Ma nell'undicesima elegia finisce con la constatazione orgogliosa:

Sì, ma tra voi, ma qui, ma dovunque io mi volga,  
 sento che tutto ancora pieno di Roma è il mondo<sup>34</sup>.

Pirandello maschera con il riferimento alla favola *Die Wespen* (le vespe) di Lessing la vanità della versione retorico-nazionale del mito di Roma. Ma Pirandello non si ferma ai miti irrazionali: smaschera – come ho dimostrato<sup>35</sup> – anche il carattere mitico della Ragione

-Logos e della verità oggettiva, soprattutto in *Uno, nessuno e centomila*, in *Così è (se vi pare)* e ne *I giganti della montagna*. Cenni di quest'atteggiamento critico verso la logica si trovano al XII di *Pasqua di Gea*, in un dialogo con un personaggio che può sembrare Faust, ma anche un parente del professor Valeriano Balicci della novella *Mondo di carta*, del professor Bernardino Lamis di *L'eresia catara* o dell'astronomo di *Pallottoline!*. Qui, Pirandello afferma che con lo studio, con la sapienza logica, non si può cogliere la vita, « bestia matta », che « fugge tuttavia ». Più esplicita però la seconda parte di *Ritorno*, la poesia più « tedescoide » di *Zampogna*: lì ricorda come un albero gli diceva sempre:

Bambino, /ragioni, sì ... ma meglio è se tu canti ...

e quando il vento sfoglia le pagine del suo libro lasciato aperto su una pietra, Pirandello commenta:

L'ha letto ... Vanità<sup>36!</sup>

Così muoiono per lui tutti gli ideali, come morivano prima, come moriranno dopo nella sua opera. Ma morti i miti traditigli dalla società, il Pirandello trova allo stesso tempo un modo di farne risorgere dei vecchi o crearne dei nuovi. Il più importante – l'abbiamo già visto – è la Terra.

2) Risurrezione e creazione di miti. Già l'inizio della prima poesia di *Pasqua di Gea*, citato poco prima ci ricorda il vecchio grido: « È morto il Re! Evviva il Re! ». È morto il mito cristiano, evviva quello più antico, risorto, della Terra Madre. Mi sembra inutile parlare a lungo delle manifestazioni di questo mito nell'intera opera, dato che Roberto Alonge ha dedicato un'intero capitolo del suo libro *Pirandello tra realismo e mistificazione* a questa ricerca<sup>37</sup>. Ci occuperemo però delle manifestazioni nelle nostre tre « raccolte tedesche »: *Pasqua di Gea* ne è piena, porta già nel titolo la Terra mitizzata col suo nome greco, la Terra che poi, in quanto deità viva, prende il posto di Cristo morto, come abbiamo visto. Anche le *Elegie renane* mostrano – almeno una volta – la mitizzazione della terra attraverso il maiuscolo (in « Quando più del solito aspra suonami », *Elegia inedita*)<sup>38</sup>. In *Zampogna* finalmente troviamo l'unione quasi-religiosa del vecchio Giudè nel poemetto *Padron Dio* con la Terra, che ci ricorda altri personaggi pirandelliani come il vecchio Maràbito della novella *Il vitalizio*, Don Matta Scala di *Il fumo* o il vecchio contadino Siròli di *Alla zappa!*. La relazione quasi-erotica di Mattia Scala la troviamo

anche nella relazione mitico-amorosa terra-sole, che incontriamo parecchie volte già nel *Mal giocondo* (*La pioggia benefica*, *Intermezzo lieto VI*, *Momentanee II e V*, e che torna nel numero VII di *Pasqua di Gea*: « O gloriosa pace / de la terra, nel sole! »:

Certo la terra adora;  
sente la terra amore;  
il palpito immortale  
io sento del suo cuore<sup>39</sup>.

Oltre a ciò, in *Pasqua di Gea*, come nelle *Elegie renane*, c'è presente un altro grande mito di Pirandello: la morte. J. Chaix-Ruy nota questo fatto nella sua valutazione delle poesie pirandelliane: « Ce n'est pas l'atmosphère des poèmes de Leopardi, mais plutôt celle des romans de Faulkner, Pirandello est de ceux qui voient la vie en sens inverse, à partir de la mort »<sup>40</sup>. Nell'elegia X, Pirandello parla della morte di fronte alla legna che si consuma nel focolare. Nel numero VI di *Pasqua di Gea* mostra la personificazione mitica della morte come larva: « Larva dei sogni miei, tu sei, forse, la morte »<sup>41</sup> – un'immagine che troviamo anche nella poesia *La maschera* (pubblicata nel 1890 e datata Bonn am Rhein, 1890, dunque « tedesca » anche lei). Lì, la morte si presenta come maschera di cera su un teschio vuoto che ride; e questo ci ricorda un'altra volta le *Elegie Renane*, dove la « lampa » che ci mostra per la prima volta l'amore, Jenny, (nella IV elegia), è « in forma d'enorme teschio verde ». Non posso purtroppo delineare qui tutta la storia del mito della morte nell'opera di Pirandello – il cui massimo esempio si trova sicuramente nella novella chiamata surreale *Il soffio*, dove il narratore diventa la personificazione mitica della morte.

Ma torniamo al mito della terra, della natura – che insieme con la notte ci può far dimenticare il corpo per farci entrare nel mondo di una libera « coscienza mitica », di unione cosmica, come la troviamo così spesso nell'ultimo Pirandello, ma anche – e dimostrare questo è uno degli scopi di quest'intervento – nelle primissime opere, quelle liriche.

3) Coscienza mitica in un'epifania. Un buon passaggio mi sembra la poesia XXI di *Pasqua di Gea*, citata già da Franz Rauhut come esempio per lo stato d'animo che lui chiama « Allbeseelung »<sup>42</sup> (« anima è tutto » lo chiama Pirandello in *Pasqua di Gea*, VII): « O notte, o sacra notte ». Dopo la mitizzazione personale della Terra e della Notte in questa poesia ecco il motivo di un concerto dell'universo:

Or tutto, terra e cielo,  
 rattivasi, in un solo  
 palpito immenso: freme  
 l'aura argentina, il suolo  
 par che respiri, e insieme  
 tutte le foglie un coro  
 bisbiglian senza posa,  
 dicendosi qualcosa  
 non chiara a noi, ma a loro  
 intelligibil solo <sup>43</sup>.

Concetto a cui l'uomo – Pirandello – non giunge con l'intelletto, ma che percepisce intuitivamente; questo però non basta ancora per partecipare a questa unione cosmica, come confessa nella poesia *Pànico* di *Zampogna*:

Di quest'intimità con la natura  
 solitaria, del tutto inconsueta,  
 l'anima mia divien tanto inquieta,  
 quanto sarebbe forse per paura.  
 De' suoi sacri silenzi ancor non degno  
 dunque son io. Ma di notturne brine  
 tanto mi bagnerò che, puro alfine,  
 ella accoglier mi possa in questo regno <sup>44</sup>.

È dunque vero che in queste liriche il nostro non poté mai raggiungere la meta ultima del suo cammino spirituale – la coscienza mitica libera, senza miti fissi, irrigiditi, come l'hanno forse gli alberi, i bambini (la perdita della cui ingenuità Pirandello non per caso lamenta così spesso in *Zampogna*)? No, non credo. C'è un gioiello prematuro, nel quale si trova anche questa unione cosmica già perfetta – in una forma forse ancora un po' retorica, ma già vicina alla perfezione ultima de *I giganti della montagna*: l'Appendice a *Pasqua di Gea* che presenta, anche lui, un'immagine notturna:

Questa è magica sera;  
 questo, novel ritorno  
 di gaja primavera  
 sarà per me fatale.  
 In van le antiche larve  
 di nostra poesia,  
 e de le forme belle  
 l'armoniosa vita  
 chiama a compôr la guerra  
 dei paventosi affetti

la vaga fantasia.  
 Qui è 'l coro trionfale,  
 il formidabil coro  
 de le reali forme,  
 possenti ne la loro  
 integrità vitale.  
 Qui l'anima è rapita  
 dal grande multiforme  
 trionfo degli aspetti;

Questa situazione – descritta in termini della filosofia esistenziale – pare così densa che Pirandello già qui, a 23 anni, dichiara:

e preso a forza io sono  
 e a tutto m'abbandono  
 e del tutto divento.

Diventato parte del tutto, per lui anche l'arte finisce di essere un mito irrigidito, fisso, mortale:

Mortal cosa non scrivo,  
 ché l'infinito io sento,  
 sento l'eterno – e vivo<sup>45</sup>.

In questa coscienza mitica libera dunque c'è per lui la vera vita – già nel periodo di Bonn (questa poesia fu pubblicata nel 1890 con il titolo *Pasqua di Gea I* ed è dunque originale del periodo tedesco). Abbiamo raggiunto – come Pirandello – la nostra mèta, benché molto più limitata: dagli esempi citati risulta chiaramente l'unità tematica dell'intera opera, almeno dal punto di vista dal quale siamo partiti (la relazione con il mito). Cambia la forma d'espressione, può mancare qua e là, dove il giovane imita gli altri, la sincerità – ma non c'è una sola raccolta lirica (almeno fra quelle osservate in questo intervento) senza esempi di vera sofferenza intellettuale e della meta ben precisa del pensiero pirandelliano: l'arrivo alla coscienza mitica libera.

<sup>1</sup> Enzo Laurretta, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori di chiave»*, Mursia, Milano, 1980, p. 204.

<sup>2</sup> *I giganti della letteratura*, a cura di Enzo Orlandi, Mondadori, Milano, 1973, p. 13.

<sup>3</sup> Giacomo Lo Curzio, *La poesia di Luigi Pirandello*, Palermo, 1935, p. 7.

<sup>4</sup> E. Laurretta, *op. cit.*, p. 203.

- <sup>5</sup> F. P. Mulè, *Luigi Pirandello*, in « Il Mondo » (Roma), 17 febbraio 1923, p. 3.
- <sup>6</sup> Aldo Capasso, *Luigi Pirandello poeta lirico*, in *Nuovi saggi pirandelliani*, s.l., s.a., p. 141.
- <sup>7</sup> E. Lauretta, *op. cit.*, p. 203.
- <sup>8</sup> *ibidem*.
- <sup>9</sup> Lettera autobiografica, in *Spsv.*, 1973<sup>3</sup>, p. 1286.
- <sup>10</sup> A. Capasso, *op. cit.*, p. 106.
- <sup>11</sup> cfr. Vito Lopez, *Cronologia della poesia pirandelliana*, in « Rivista di Studi pirandelliani », a. II, 1, 1979, p. 173.
- <sup>12</sup> Luigi Capuana in « L'Ora », Palermo, 4 maggio 1901, p. 1.
- <sup>13</sup> Nella traduzione di Luigi Pirandello, in *Spsv.*, p. 539.
- <sup>14</sup> *Elegie Renane*, IV, in *Spsv.*, p. 563.
- <sup>15</sup> *Primo rintocco*, in *Poesie varie*, in *Spsv.*, p. 825.
- <sup>16</sup> cfr. F. Nardelli, *Vita segreta di Luigi Pirandello*, Roma, 1962<sup>2</sup>, p. 114.
- <sup>17</sup> *Pasqua di Gea*, XI, in *Spsv.*, p. 526.
- <sup>18</sup> *Pasqua di Gea*, XXII, in *Spsv.*, p. 533.
- <sup>19</sup> *L'attesa*, in *Zampogna*, in *Spsv.*, p. 613.
- <sup>20</sup> L'intervista con Giovanni Cavacchioli, in « Termini » (Fiume), ottobre 1936, pp. 22-23.
- <sup>21</sup> Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, 1975<sup>4</sup>, p. 29.
- <sup>22</sup> *Il professor Terremoto*, in *L'uomo solo* in *Nov.* vol. I, p. 608.
- <sup>23</sup> *Luigi Pirandello. Lettere ai familiari*, introduzione di Sandro D'Amico, in « Terzo Programma » (Roma), 3, 1961.
- <sup>24</sup> *Pasqua di Gea*, III, in *Spsv.*, pp. 508-509.
- <sup>25</sup> *Pasqua di Gea*, IV, *Spsv.*, p. 509.
- <sup>26</sup> A. Leone de Castris, *op. cit.*, pp. 36-37.
- <sup>27</sup> *Pasqua di Gea*, XVII, in *Spsv.*, p. 526.
- <sup>28</sup> *Pasqua di Gea*, I, in *Spsv.*, p. 507.
- <sup>29</sup> *Pasqua di Gea*, V, in *Spsv.*, pp. 510-511.
- <sup>30</sup> *l.c.*, p. 511.
- <sup>31</sup> *l.c.*, pp. 511-512.
- <sup>32</sup> Già pubblicata in « Cronaca d'Arte » (Milano), 1 marzo 1891, col titolo *Elegia boreale*; in *Spsv.*, p. 575.
- <sup>33</sup> *Elegie renane*, II, in *Spsv.*, pp. 562-563.
- <sup>34</sup> *Elegie renane*, XI, in *Spsv.*, p. 568.
- <sup>35</sup> cfr. il mio *Pirandello Mythenstürzer*, (Böhlau), Vienna, 1980, cap. 2.1.2. (Die doppelzüngige Wahrheit).
- <sup>36</sup> *Ritorno II*, *Zampogna*, in *Spsv.*, p. 613.
- <sup>37</sup> cfr. Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, 1972.
- <sup>38</sup> *Spsv.*, pp. 576-577.
- <sup>39</sup> *Pasqua di Gea*, III, in *Spsv.*, p. 513.
- <sup>40</sup> J. Chaix-Ruy, *Luigi Pirandello*, Paris, 1957, p. 37.
- <sup>41</sup> *Pasqua di Gea*, VI, in *Spsv.*, p. 512.

<sup>42</sup> cfr. Franz Rauhut, *Der junge Pirandello. Das Werden eines existentiellen Geistes*, München, 1964, p. 203.

<sup>43</sup> *Pasqua di Gea*, XXI, in *Spsv.*, p. 532.

<sup>44</sup> *Pànico, Zampogna* (*Spsv.*, p. 599).

<sup>45</sup> Appendice a *Pasqua di Gea*, in *Spsv.*, p. 534.